

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO
DE LA MÚSICA

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA

ALISON LATHAM

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Comentarios y sugerencias: editor@fce.com.mx
www.fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55)5227-4672 Fax (55)5227-4694

D. R. © 2008, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra
—incluido el diseño tipográfico y de portada—,
sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico,
sin el consentimiento por escrito del editor.

ISBN

Impreso en México • *Printed in Mexico*

Prólogo

El diccionario *Oxford Companion to Music* es una nueva edición de dos *Companions* anteriores, bastante diferentes, que combina lo mejor de los dos. Percy A. Scholes publicó el primer *Oxford Companion to Music* en 1938. Pronto fue reconocido como un libro de referencia único en su género que abarcaba mucho más que un diccionario convencional. La intención de Scholes fue llegar a una amplia variedad de lectores; como figura a la cabeza del movimiento de apreciación musical tuvo la capacidad de abordar el tema desde diferentes puntos de vista en un lenguaje bien documentado y accesible. Durante varias generaciones, su *Companion* fue el libro de referencia básico en un solo volumen para el músico profesional, el aficionado y, en particular, el estudiante o aspirante a músico. Apareció en varias ediciones nuevas y después de la muerte de Scholes en 1958, fue revisado y editado por John Owen Ward. El hecho de que haya sobrevivido hasta el siglo XXI es testimonio indiscutible de su exhaustivo compendio y, ciertamente, de su carácter distintivo.

A principios de la década de 1970 la vida musical sufría cambios rápidos y sustanciales. El desarrollo de nuevas tecnologías de grabación y el crecimiento de las transmisiones radiofónicas especializadas en música puso al alcance general del público un vasto y antes inaccesible repertorio de música occidental, desde la polifonía medieval hasta las vanguardias musicales. El crecimiento de un internacionalismo musical fue de una importancia similar. La experiencia del escucha de música “exótica” dejó de estar confinada a los pasajes de color locales de las composiciones occidentales y los conciertos de música no occidental, en particular del subcontinente indio y de Indonesia, se convirtieron en parte regular de la vida musical. Asimismo, el conocimiento musical estaba en expansión. Al momento de la aparición del *Companion* de Scholes, el *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (la enciclopedia básica del mundo de habla inglesa) consistía de cinco volúmenes; la edición de 1980 contaba con 20 (la edición revisada de 2001 tiene 29).

Era evidente la necesidad de un nuevo tipo de *Oxford Companion to Music*, como también era clara la imposibilidad de que una sola persona manejara por sí sola el compendio de conocimientos y las áreas de interés que había permitido a los historiadores de música de generaciones anteriores abarcar el tema de una manera tan exhaustiva como lo hiciera Scholes. Más aún, la disciplina de la musicología estaba en constante expansión y se volvía cada vez más especializada. Denis Arnold, editor de *The New Oxford Companion to Music*, reunió a un grupo de colaboradores y su edición en dos volúmenes, publicada en 1983, incluía varias voces protagónicas del momento, aunque en muchos aspectos seguía en deuda

con Scholes, no menos en su apego a los principios de exhaustividad y orientación hacia el lector común. Aunque Arnold retuvo algo del material de Scholes y escribió él mismo un número sustancial de entradas (lo que demostraba sus amplios intereses), reflejó también la creciente diversidad académica al incluir algunos ensayos extensos de otros autores distinguidos. De manera notable, aumentó considerablemente la cobertura de la música no occidental e incluyó un amplio cuerpo de ilustraciones.

Hoy, a comienzos del siglo XXI, han comenzado a difuminarse las distinciones musicales convencionales entre la música de “arte” y la música “popular”, entre música “popular” y “música del mundo”, entre música “sacra” y “secular”. La “música” es en sí un tema muy vasto y se amplía con rapidez; sus enfoques de estudio y de escritura también difieren notablemente. Lo que podría llamarse un punto de vista darwiniano de la historia de la música, formas musicales simples que evolucionan gradualmente hacia un punto culminante (que por lo general se considera manifiesto en Alemania ya sea a finales del siglo XVIII o finales del siglo XIX), ha sido cuestionado sistemáticamente conforme los historiadores se interesan cada vez más en abordar la música desde su contexto histórico social y cultural. Se han incorporado conceptos y técnicas de otras disciplinas, desde la antropología, la crítica literaria, la iconografía, la lingüística y así sucesivamente. Las formas de diseminación y recepción de la música proporcionan nuevos temas de reflexión, como también lo hace el estudio de las prácticas interpretativas del pasado. El enfoque actual de la educación musical es mucho más amplio que a mediados del siglo XX y centra su interés en las tecnologías musicales, la músicas del mundo, la composición y la interpretación como temas de estudio laterales a los temas convencionales de historia y “teoría” de la música occidental.

¿Dónde colocan todas estas consideraciones al editor de un nuevo *Oxford Companion to Music*? En la determinación de su contenido y estructura, surgió el factor determinante de que debía ser un sucesor de los libros de Scholes y Arnold (con quienes quedo profundamente en deuda) y, aunque ha sido actualizado exhaustivamente, retiene sus principios elementales: abarcar una amplia variedad temática, ser un libro completo en sí y estar dirigido a un amplio espectro de lectores, desde el músico profesional que desea tener acceso directo a los hechos, el estudiante de música, escolar o universitario, y hasta el sagaz aficionado que requiere de un libro que, en palabras de Scholes, “no lo amedrente ... por expresarse en un lenguaje tan técnico que sume nuevas dudas a las que le llevaron a consultar el libro”.

Por tratarse de una edición en un solo volumen, un formato que los asiduos del *Companion* han demandado desde hace mucho tiempo, desde el principio fueron cruciales las consideraciones de espacio y amplitud. Se tomó la decisión de que su enfoque debía ser tan amplio como el de sus predecesores, con la consideración de que esta nueva edición quizá debía llevar más apropiadamente el título de *The Oxford Companion to Western Music*. La música no occidental y popular se incluyen, pero principalmente en la medida de su impacto en la tradición clásica occidental. Esto no deberá considerarse como un paso atrás: la música del mundo y la música popular son hoy temas muy vastos, por derecho propio, que cuentan con especialistas y literatura particulares y deben ser reconocidos como tales, y no sólo bajo la breve cobertura que reciben en esta edición. Asimismo, dada la abundancia y accesibilidad de textos sobre baile y música “pop”, estos campos de historia de la música se exploran aquí sólo de manera general.

Aunque algunos de los artículos del presente *Companion* son reimpresiones de los de Arnold y otros, éstos han sido revisados y actualizados; una rica variedad de material original lleva a este diccionario con firmeza al siglo XXI. El lector encontrará ahora muchos artículos de la música con relación a otros temas: política, religión, sociología, psicología, semiótica, cibernética y tecnología, entre otros. Se explora el papel de la mujer en la música y se incluyen nuevas entradas sobre mujeres compositoras e intérpretes. La musicología histórica (y sus ramas especializadas), análisis, teoría, etnomusicología, notación, terminología y educación musical, se abordan con cierta extensión. Otros temas incluidos son acústica, estética, transmisiones de los medios de comunicación, grabación y derechos de autor.

Las entradas sobre “la vida y las obras” de los compositores han sido siempre una parte central del *Companion*. Sin embargo, los contextos de la vida creativa de los compositores son vitales para la comprensión de su música, por lo que este *Companion* ofrece nuevos estudios importantes sobre periodos históricos, así como sobre la historia musical de los diferentes países y regiones. Ensayos sobre temas como exotismo, nacionalismo y movimientos artísticos, imprimen una dimensión completamente nueva a esta edición. Nuevos son también los artículos sobre intérpretes; empero, las restricciones de espacio han obligado a limitar estas entradas a los artistas que ya no viven y que han ejercido una influencia significativa en la composición o la interpretación. Se ha aumentado el número de entradas sobre obras particulares. Un aspecto nuevo de esta edición es la inclusión de un índice de los nombres a los que se hace referencia pero que no tienen una entrada propia. Sobra decir que *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* y sus diccionarios especializados asociados, proporcionan una abundancia de artículos que rebasan el espectro de un libro de referencia en un solo volumen, así como la lista de obras y bibliografías.

Esta edición del *Companion*, como en el caso de la de Arnold, se ha beneficiado con el conocimiento experto de un amplio grupo de colaboradores especialistas de varios países, quienes han escrito entradas nuevas y hecho revisiones de otras ya existentes. Todo artículo que no está firmado o bien es de mi autoría o ha sido tomado de ediciones anteriores y, por lo tanto, es de mi completa responsabilidad. Mi objetivo ha sido preservar el carácter de la edición de Scholes, combinarlo con el enfoque más amplio de Arnold y revigorar y actualizar este tan apreciado *Companion* para el siglo XXI. Por encima de todo, deseo que esta edición siga contribuyendo a la comprensión y el disfrute de la música; en breve, que los lectores con sus diferentes inquietudes hagan de él un verdadero compañero.

AGRADECIMIENTOS

En las etapas tempranas de planeación del *Companion*, me beneficié del consejo de varios asesores que revisaron las entradas y ofrecieron sugerencias constructivas sobre contenido y equilibrio: Elsie Arnold, Tim Ashley, Clive Brown, John Caldwell, Iain Fenlon, Nigel Fortune, Peter Manning, Arnold Myers, Roger Parker, Nick Sandon, Marian Smith, John Wagstaff, John Warrack, Arnold Whittall y Carl Woideck. Quedo profundamente agradecida con Paul Griffiths, quien fue el principal asesor y colaborador sobre todos los temas esta-

dunidenses, y con Bruce Phillips, quien fue fundamental en los inicios de esta nueva edición y ha sido una fuente invaluable de asesoría en la comisión de artículos.

Algunas de estas personas se integraron a mi numeroso equipo de colaboradores y les estoy profundamente agradecida no sólo por lo que han escrito, sino por su muy apreciada lealtad al proyecto en general. Muchos de ellos aceptaron escribir mucho más de lo contemplado en un principio y muchos fueron generosos con su ayuda y consejos en temas más allá de sus campos específicos. Extiendo un agradecimiento particular a Stanley Sadie y Nicholas Temperley; asimismo, a Richard Langham Smith y a Roger Parker, quienes brindaron su apoyo constante.

Otros colegas y amigos proporcionaron consejos útiles sobre el contenido y la comisión de entradas: Mike Ashman, John Baily, Stephen Banfield, John Casken, John Deathridge, David Fanning, Peter Franklin, Sally Groves, Tess Knighton, Geoffrey Norris, Annette Richards, John Tyrrell y Michael Wood.

Mike Card, Jeffrey Dean, Richard Partridge y Jenny Wilson ayudaron en la preparación y la edición de algunos temas independientes, como también lo hizo Lalage Cochrane, quien compiló el índice.

Varios miembros de la Oxford University Press estuvieron involucrados en este *Companion*: Michael Cox, Pam Coote, Alison Jones, Joanna Harris, Wendy Tuckey, John Mackrell y Wendy Maule. Tuvieron que enfrentar retos sin precedentes y les estoy profundamente agradecida por su continua fe en el proyecto.

Es difícil expresar de manera adecuada mi agradecimiento a Polly Fallows. Ha sido una incansable asistente editorial, cuyo compromiso, intenso trabajo y buen humor ha sido una fuente ininterrumpida de fuerza. Este libro se ha beneficiado inmensamente de su habilidad para descifrar enredos lexicográficos y de su meticuloso trabajo de corrección editorial y corrección de pruebas.

Por último, agradezco a mi familia, para la que el *Companion* se convirtió en una especie de sexto miembro, evasivo, pero demandante. Thomas fue un indispensable asesor cibernético; Nicholas y Peter capturaron y escanearon entradas y emprendieron numerosas labores administrativas esenciales; mi esposo Richard me ofreció su estímulo incondicional y sabio consejo. Mi más profundo agradecimiento a todos.

Alison Latham
Pinkneys Green, Berkshire
Noviembre, 2001

Colaboradores

AUTORES

Los nombres en negritas son de los colaboradores de esta edición; sus breves biografías aparecen en las páginas 12-17.

AA	Andrew Ashbee	CP	Carole Pegg	JB	Julian Budden
AB	Anthony Baines†	CRW	Christopher Wilson	JBE	Jane Bellingham
ABO	Ann Bond	CW	Christopher Webber	JBO	John Borwick
ABU	Ann Buckley	CWl	Charles Wilson	JC	Jonathan Carr
ABUL	Alison Bullock	DA	Denis Arnold†	JCA	John Caldwell
ABUR	Anthony Burton	DF	David Fallows	JD	Jonathan Dunsby
AJ	Alan Jefferson	DH	David Hiley	JDI	Jeremy Dibble
AL	Alison Latham	DJ	David Johnson	JG	James Grier
ALA	Andrew Lamb	DL	Dorothea Link	JH	Janet Halfyard
ALi	Alex Lingas	DM	David Mason	JJD	Jeffrey Dean
AP	Anthony Pryer	DMl	David Milsom	JK	Judith Kuhn
APA	Andrew Parrott	DN	David Nice	JM	John Milsom
APO	Anthony Pople	DW	Derek Watson	JMO	Jeremy Montagu
AS	Adrienne Simpson	DY	David Yearsley	JMT	J. M. Thomson†
AT	Andrew Thomson	ER	Elizabeth Roche	JN	Judith Nagley
ATH	Adrian Thomas	EW	Emma Wakelin	JR	Julian Rushton
AVJ	Andrew V. Jones	FD	Frank Dobbins	JRE	John Reed†
AW	Arnold Whittall	FL	Fiona Little	JRO	Jerome Roche†
BB	Bojan Bujić	GGs	Gian Giacomo Stiffoni	JS	Jim Samson
BC	Barry Cooper	GH	George Hall	JSM	Jan Smaczny
BJ	Burnett James	GMCB	Gerard McBurney	JSN	John Snelson
BN	Brian Newbould	GMT	G. M. Tucker	JT	Jon Tolansky
BR	Bernarr Rainbow†	GN	Geoffrey Norris	JW	John Warrack
BS	Basil Smallman	GP	George A. Proctor	JWA	John Wagstaff
BW	Bryan White	HA	Helen Anderson	JWAl	Jonathan Walker
BWA	Benjamin Walton	HAV	Hanoch Avenary	KC	Kenneth Chalmers
CB	Clive Brown	HM	Helen Myers	KG	Kenneth Gloag
CBA	Christina Bashford	HMACD	Hugh Macdonald	KH	Kenneth Hamilton
CC	Caryl Clark	HR	Henry Roche	KS	Keith Swanwick
CF	Christopher Fifield	HRE	Helmut Reichenbacher	LB	Leslie Bunt
CFR	Christopher Fry	IF	Iain Fenlon	LC	Lalage Cochrane
CH	Crawford Howie	IR	Ian Rumbold	LD	Lucy Davies
CM	Christopher Moore	JAS	Julie Anne Sadie	LF	Lewis Foreman

LH	Laughton Harris	PD	Peter Davies	RO	Robert Orledge
LO	Leslie Orrey	PF	Pauline Fairclough	RP	Roger Parker
MA	Martin Anderson	PFA	Polly Fallows	RPA	Richard Partridge
MAM	Miguel Ángel Marín	PG	Paul Griffiths	RS	Robert Samuels
MAS	Mary Ann Smart	PGA	Peter Gammond	RST	Robert Stevenson
MB	Malcolm Boyd†	PH	Peter Holman	RW	Richard Wigmore
ME	Mark Everist	PL	Peter Lynan	SA	Styra Avins
MF-W	Marina Frolova-Walker	P-LR	Pablo-L. Rodríguez	SF	Sophie Fuller
MG	Miron Grindea†	PM	Peter Manning	SFA	Sarah Faulder
MH	Michael Hurd	PS	Percy Scholes†	SH	Sarah Hibberd
MHE	Monika Hennemann	PSP	Piers Spencer	SJ	Stephen Johnson
MK	Michael Kennedy	PW	Peter Wilton	SM	Stephen Muir
MP	Megan Prictor	RA	Richard Andrewes	SMCV	Simon McVeigh
MPA	Max Paddison	RB	Roger Bowers	SS	Stanley Sadie
MT	Mark Tucker†	RBU	Roger Bullivant	TA	Tim Ashley
NC	Nym Cooke	RC	Richard Crawford	TC	Tim Carter
ND	Nicola Dibben	RCH	Rupert Christiansen	TM	Thomas Mathiesen
NG	Noël Goodwin	RCM	Roderick Conway Morris	TRJ	Timothy Rhys Jones
NPDC	Neal Peres Da Costa	RL	Robin Langley	TS	Tom Sutcliffe
NT	Nicholas Temperley	RLA	Robert Layton	WGJ	W. Glyn Jenkins
OR	Owen Rees	RLS	Richard Langham Smith	WT	Wendy Thompson
PA	Peter Allsop	RN	Roger Nichols		

BIOGRAFÍA DE LOS COLABORADORES A LA PRESENTE EDICIÓN

PETER ALLSOP es profesor adjunto de musicología en la University of Exeter; es autor de *The Italian 'Trio' Sonata* (1992) y *Arcangelo Corelli: New Orpheus of our Times* (1999) y ha publicado numerosas ediciones sobre temas afines.

HELEN ANDERSON es asesora de arte y administradora.

MARTIN ANDERSON es escritor y editor; se especializa en música de los países nórdicos y bálticos.

RICHARD ANDREWES es director del Departamento de Música de la University of Cambridge Library; ha colaborado con la International Association of Music Libraries, RISM, RILM y RIPM.

ANDREW ASHBEE es profesor, escritor y editor; se especializa en la música inglesa de los siglos XVI y XVII.

TIM ASHLEY es crítico musical de *The Guardian* y traductor; se especializa

en música, arte y literatura alemana y es autor de *Richard Strauss* (1999).

STYRA AVINS es profesora adjunta de cursos avanzados de historia de la música en la Drew University, NJ, y violonchelista; es autora de *Johannes Brahms: Life and Letters* (1997).

CHRISTINA BASHFORD es profesora asociada de música en la Oxford Brookes University; es editora (junto con Leanne Langley) de *Music and British Culture, 1785-1914: Essays in Honour of Cyril Ehrlich* (2000).

JANE BELLINGHAM fue una de las editoras de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).

JOHN BORWICK es escritor y locutor; ha trabajado para la BBC, fue fundador y profesor asociado de B. Mus.

(Tonmeister) en la Surrey University, y ha escrito y editado varios libros sobre ingeniería de audio.

ROGER BOWERS es profesor de música medieval y renacentista en la University of Cambridge; es autor de *English Church Polyphony: Singers and Sources from the 14th to the 17th Century* (1999).

CLIVE BROWN es profesor titular de musicología aplicada en la University of Leeds; es autor de *Louis Spohr: A Critical Biography* (1984) y *Classical and Romantic Performing Practice* (1999).

ANN BUCKLEY es investigadora asociada del Centre for Medieval and Renaissance Studies del Trinity College de Dublín y coordinadora del RIdIM UK.

BOJAN BUJIĆ es profesor de musicología en el Magdalen College de Oxford; se especializa en la música

- del siglo XVI y principios del XVII de Italia y la región adriática de Croacia, así como en estética de la música del siglo XIX y principios del XX.
- ALISON BULLOCK fue una de las editoras que participaron en la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).
- LESLIE BUNT es profesora titular de musicoterapia en la University of the West of England; también es directora de capacitación de musicoterapia de posgrado en la University of Bristol y del Music Space Trust.
- ANTHONY BURTON es locutor y escritor; durante 15 años fue productor y administrador de la BBC Radio 3.
- JOHN CALDWELL es catedrático de música de la University of Oxford; es autor de *English Keyboard Music Before the 19th Century* (1973), *Editing Early Music* (1985) y de dos volúmenes de *The Oxford History of English Music* (1991, 1999); ha hecho también varias ediciones de música inglesa antigua.
- JONATHAN CARR es corresponsal en el extranjero de *The Financial Times* y *The Economist*; entre sus libros destacan biografías sobre el anterior canciller alemán, Helmut Schmidt, y de Mahler; en la actualidad trabaja en una historia de la familia Wagner.
- TIM CARTER es catedrático distinguido (ocupante de la cátedra David G. Frey en música) en la University of North Carolina en Chapel Hill; entre sus libros destaca *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy* (1992), *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence* (2000) y un volumen de próxima aparición sobre la música dramática de Monteverdi.
- KENNETH CHALMERS es traductor, escritor y autor de *Béla Bartók* (1995).
- RUPERET CHRISTIANSEN es crítico de ópera del *The Daily Telegraph*; es autor de varios estudios sobre la historia de la cultura del siglo XIX.
- CARYL CLARK enseña música en la University of Toronto; ha escrito sobre las óperas de Haydn y Mozart.
- LALAGE COCHRANE fue una de las editoras de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).
- BARRY COOPER es profesor de música en la University of Manchester; es autor de *Beethoven and the Creative Process* (1990), *Beethoven's Folksong Settings* (1994) y *Beethoven* (2000), así como editor y coautor de *The Beethoven Compendium* (1991).
- LUCY DAVIES participó en la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).
- JEFFREY DEAN es editor, diseñador de libros y cajista; fue uno de los principales editores de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) y ha escrito sobre la música sacra del continente europeo de finales del siglo XV y principios del XVI.
- NICOLA DIBBEN es profesora de música en la University of Sheffield; se especializa en percepción musical, género e identidad de la música popular, así como en teoría y análisis musical.
- JEREMY DIBBLE es profesor de música en la University of Durham; especialista en música de la Gran Bretaña de los siglos XIX y principios del XX, ha escrito sobre Parry, Stanford y Elgar.
- FRANK DOBBINS es profesor de musicología en el Goldsmiths College de la University of London; es autor de *Music in Renaissance Lyons* (1992), editor de *The Oxford Book of French Chansons* (1987) y ha editado numerosas *chansons* y madrigales.
- JONATHAN DUNSBY es profesor de música en la University of Reading; entre sus libros destacan *Schoenberg: Pierrot lunaire* (1992) y *Performing Music: Shared Concerns* (1996).
- MARK EVERIST es catedrático de música en la University of Southampton; es autor de *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre* (1994) y *Music Drama at the Paris Odéon, 1824-1828* (2002); ha editado tres volúmenes del *Magnus liber organi*.
- PAULINE FAIRCLOUGH es estudiante posgraduada de la University of Manchester; en la actualidad está escribiendo su tesis doctoral sobre Shostakovich.
- DAVID FALLOWS es catedrático de musicología en la University of Manchester; entre sus libros destaca *Dufay* (1982), *Songs and Musicians in the Fifteenth Century* (1996) y *Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480* (1999).
- POLLY FALLOWS es editora-correctora y correctora de pruebas; fue una de las principales editoras de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) y asistente editorial de este *Diccionario Oxford*.
- SARAH FAULDER es directora general de la Music Publishers' Association y abogada.
- IAIN FENLON es profesor de música en la University of Cambridge y miembro de la junta de gobierno y director académico en el King's College; entre sus libros destaca *Music and Patronage in Sixteenth Century Mantua* (1980-1982) y un volumen de próxima aparición sobre la música y la cultura del Renacimiento italiano; es editor de *The Renaissance (Man and Music/ Music in Society, 1989)*.
- CHRISTOPHER FIFIELD es director, locutor y escritor; entre sus libros

- destacan las biografías de *Bruch* (1988) y *Hans Richter* (1993).
- LEWIS FOREMAN es escritor; entre sus libros destacan una biografía de *Bax* (1983) y *From Parry to Britten: British Music in Letters 1900-1945* (1987).
- MARINA FROLOVA-WALKER es profesora de música en la University of Cambridge y miembro de la junta de gobierno del Clare College; se especializa en la música rusa.
- SOPHIE FULLER es profesora de música en la University of Reading; es autora de *The Pandora Guide to Women Composers: Britain and the United States, 1629-Present* (1994).
- PETER GAMMOND es escritor y editor; entre sus múltiples publicaciones destacan *The Oxford Companion to Popular Music* (1991) y libros sobre *jazz, ragtime, music-hall*, *Offenbach*, *Ellington*, y sobre grabaciones discográficas.
- KENNETH GLOAG es profesor de música en la Cardiff University; se especializa en la música británica del siglo XX y en teoría de la crítica y la cultura, incluyendo la música popular; es autor de un libro sobre *A Child of our Time* (1999) de Tippett.
- JAMES GRIER es catedrático de historia de la música en la University of Western Ontario; es autor de *The Critical Editing of Music* (1996) y de estudios sobre la música y la liturgia medievales en Aquitania.
- PAUL GRIFFITHS es escritor y crítico radicado en Nueva York; entre sus libros destacan *A Concise History of Modern Music* (1978), estudios sobre Boulez, Cage, Messiaen, Ligeti, Davies, Bartók, Stravinski y el cuarteto de cuerdas, las novelas *Myself and Marco Polo* (1989) y *The Lay of Sir Tristram* (1991), y los libretos para *The Jewel Box* (Mozart, 1991), *Marco Polo* (Tan Dun, 1996) y *¿What Next?* (Elliott Carter, 1999).
- JANET HALFYARD es profesora en el Birmingham Conservatoire; se especializa en música y teatro, técnicas vocales extendidas y música cinematográfica.
- GEORGE HALL es escritor y editor; ha publicado (junto con Christopher Palmer) una nueva edición inglesa de la autobiografía de Milhaud (1992).
- KENNETH HAMILTON es concertista de piano y profesor asociado de música en la University of Birmingham; se especializa en la música del siglo XIX, en particular en el repertorio virtuoso del Romanticismo (como intérprete y como escritor).
- MONIKA HENNEMANN da clases de música en la Cincinnati University; se especializa en la música de Mendelssohn.
- SARAH HIBBERD es becaria de investigación en el Royal Holloway de la University of London; se especializa en ópera francesa del siglo XIX.
- DAVID HILEY es catedrático de musicología en la University of Regensburg; es autor de *Western Plainchant: A Handbook* (1993), coeditor (junto con Richard L. Crocker) de *The Early Middle Ages to 1300* (The New Oxford History of Music, ii, 2/1990) y ha hecho muchas ediciones de canto llano y música medieval.
- PETER HOLMAN es profesor de musicología histórica en la University of Leeds; es autor de *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court, 1540-1690* (1993), así como de estudios sobre Purcell y Dowland; es director del Parley of Instruments y director musical de Opera Restor'd.
- CRAWFORD HOWIE es profesor de música en la University of Manchester; se especializa en Schubert y Bruckner; está escribiendo una biografía documental de este último.
- ALAN JEFFERSON es escritor; entre sus libros destacan varios sobre Richard Strauss y estudios centenarios sobre *Beecham* (1979) y *Lotte Lehmann* (1988).
- STEPHEN JOHNSON es crítico y locutor; se especializa en la música de escandinavia y es autor de *Bruckner Remembered* (1998).
- ANDREW V. JONES es profesor asociado de música en la University of Cambridge y director académico del Selwyn College; se especializa en Carissimi y Handel (de quien ha editado *Rodelinda*) y en 1985 fundó el Cambridge Handel Opera Group.
- MICHAEL KENNEDY es crítico musical de *The Sunday Telegraph*; entre sus libros destacan estudios sobre Vaughan Williams, Elgar, Mahler, Britten, Walton y dos sobre Strauss, biografías de Barbirolli (1971) y Boult (1987), y *The Oxford Dictionary of Music* (1985, 2/1994).
- JUDITH KUHN es estudiante posgraduada de la University of Manchester; en la actualidad está escribiendo su tesis doctoral sobre Shostakovich.
- ANDREW LAMB es escritor y locutor; se especializa en música ligera y teatro musical; entre sus escritos cuenta con libros sobre Kern, Offenbach y Waldteufel.
- RICHARD LANGHAM SMITH es profesor de música en la University of Exeter; coautor (junto con Roger Nichols) de un libro sobre *Pelléas et Mélisande* (1989), ha reconstruido *Rodrigue et Chimène* de Debussy y está preparando una nueva edición de *Carmen*.
- ROBERT LAYTON es escritor y editor; se desempeñó como productor de radio de la BBC y editor de las BBC Music Guides, es autor de estudios

- sobre Berwald, Grieg, Dvořák y Sibelius y es coautor de *The Penguin Guide to Compact Discs*.
- ALEXANDER LINGAS es profesor asistente de historia de la música en la Arizona State University e investigador visitante del European Humanities Research Centre de la Universidad de Oxford; es director del ensamble vocal Cappella Romana.
- DOROTHEA LINK da clases de música en la University of Georgia; fue una de las principales editoras de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) y es autora de *The National Court Theatre in Mozart's Vienna* (1998).
- FIONA LITTLE fue una de las editoras de *The New Grove Dictionary of Opera* y de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).
- PETER LYNAN es escritor y editor; especialista en música británica del siglo XVIII, hizo una edición sobre *Jephtha* de Maurice Greene.
- GERARD MCBURNEY es compositor, escritor, locutor y maestro en la RAM; se especializa en la música rusa.
- HUGH MACDONALD es ocupante de la cátedra Avis Blewett de música en la Washington University de St Louis; es autor de *Skryabin* (1978), *Berlioz* (1982) y *Selected Letters of Berlioz* (1995), y editor general de *New Berlioz Edition* y de *Berlioz's Correspondance générale*, vols. v-viii.
- PETER MANNING es catedrático de música en la University of Durham, donde fundó y en la actualidad dirige el estudio de música electrónica; entre sus escritos destaca *Electronic and Computer Music* (1993).
- MIGUEL ÁNGEL MARÍN es profesor y subdirector del Departamento de Nuevas Tecnologías en la Universidad de La Rioja; es autor de *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca* (España) (2002) y coautor de *Pliegos de Villancicos en la British Library* (Londres) y la *University Library* (Cambridge) (2000).
- THOMAS J. MATHIESEN es catedrático distinguido (ocupante de la cátedra David H. Jacobs de música) en la Indiana University (Bloomington), donde también es director del Center for the History of Music Theory and Literature; es autor de *Aristides Quintilianus on Music in Three Books* (1983), *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages* (1999) y *Greek Views of Music* (1998).
- DAVID MILSOM es escritor, profesor y ejecutante; se especializa en interpretación musical del siglo XIX, en particular de violín.
- JOHN MILSOM es musicólogo y escritor; especialista en música del Renacimiento, ha publicado abundantemente sobre Josquin des Prez, el periodo tudor en Inglaterra, impresión musical y procesos de composición; ha dado clases en Oxford y en los Estados Unidos y ha editado *Early Music*.
- JEREMY MONTAGU es coleccionista de instrumentos; se desempeñó como curador de la Bate Collection of Musical Instruments de la University of Oxford y es autor de muchos libros sobre instrumentos musicales.
- STEPHEN MUIR es profesor de música en la University of Leeds; se especializa en la música rusa del siglo XIX y principios del siglo XX, y en interpretación vocal del siglo XIX.
- BRIAN NEWBOULD es catedrático de música en la University of Hull; ha escrito estudios sobre Schubert, de cuyas obras inconclusas ha hecho versiones interpretativas.
- DAVID NICE es escritor, locutor y profesor; se especializa en la música rusa y entre sus libros destaca una biografía de Prokofiev de próxima aparición.
- ROGER NICHOLS es escritor, locutor y pianista; entre sus libros destacan estudios sobre Debussy, Ravel y Messiaen, una historia de la música en París, 1917-1929, de próxima aparición, y *Mendelssohn Remembered* (1997).
- ROBERT ORLEDGE es catedrático de música en la University of Liverpool; es autor de libros sobre *Fauré* (1979), *Debussy* (1982), *Koechlin* (1989) y *Satie* (1990 y 1995).
- MAX PADDISON es catedrático de música en la University of Durham; ha escrito abundantemente sobre estética, filosofía y sociología de la música, así como sobre teoría crítica; entre sus libros destacan *Adorno's Aesthetics of Music* (1993) y *Adorno, Modernism and Mass Culture* (1996).
- ROGER PARKER es catedrático de música en la University of Cambridge; fue coeditor fundador del *Cambridge Opera Journal*, es editor general (con Gabriele Dotto) del libro *Donizetti Critical Edition* y autor de *Leonora's Last Act* (1997), entre otros libros.
- RICHARD PARTRIDGE es editor y ejecutante de *viola da gamba* y fídula; fue uno de los editores de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) y es editor de *The Consort*.
- CAROLE PEGG es etnomusicóloga y antropóloga social; fue coeditora fundadora del *British Journal of Ethnomusicology*; una de las principales editoras de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) y es autora de *Mongolian Music, Dance, and Oral Narratives*.

- tive: Performing Diverse Identities* (2001).
- NEAL PERES DA COSTA es especialista en teclados históricos y cofundador del ensamble Florilegium.
- ANTHONY POPLE es catedrático de música en la University of Nottingham; fue editor de la revista *Music Analysis* de 1995 a 2000 y ha publicado abundantemente sobre la música del siglo XX.
- ANTHONY PRYER es profesor de música en el Goldsmiths College de la University of London; se especializa en música y estética medieval, y en la música de Monteverdi.
- MEGAN PRICTOR ha escrito sobre apreciación musical y los medios de comunicación en Inglaterra a principios del siglo XX.
- OWEN REES es miembro de la junta de gobierno en música en el Queen's College de Oxford y profesora de música en el Somerville College; ha escrito sobre música portuguesa, española e inglesa de los siglos XVI y XVII, y dirige los ensambles A Capella Portuguesa y el Cambridge Taverner Choir.
- HELMUT REICHENBÄCHER es productor asociado de Radio Music para la CBC.
- TIMOTHY RHYS JONES es profesor de música en la University of Exeter; se especializa en música clásica vienesa y es autor de un libro sobre la Sonata "Claro de luna" de Beethoven y otras sonatas (1999).
- ELIZABETH ROCHE es escritora y crítica; se especializa en la vida musical en Gran Bretaña de finales del siglo XIX y el XX, y es coautora (junto con Jerome Roche) de *A Dictionary of Early Music from the Troubadours to Monteverdi* (1981).
- HENRY ROCHE es jefe del personal de música del Royal Ballet en Covent Garden y concertista de piano; es tataranieta de Moscheles.
- PABLO-L. RODRÍGUEZ es profesor adjunto de música en la Universidad de La Rioja; ha escrito sobre la música, músicos y ceremonias de la corte española de los Habsburgo en el siglo XVII.
- IAN RUMBOLD es editor y investigador asociado de la *New Berlioz Edition*; se especializa en polifonía del continente europeo de principios del siglo XV y de música francesa del siglo XIX.
- JULIAN RUSHTON es catedrático West Riding de música en la Leeds University; es autor de dos manuales de ópera sobre Mozart, *Classical Music: A Concise History* (1988), tres estudios sobre Berlioz y un libro sobre las *Variaciones "Enigma"* de Elgar; ha publicado ediciones de música de Elgar y Potter.
- JULIE ANNE SADIE es escritora y editora; autora del *Companion to Baroque Music* (1991) y de estudios sobre música francesa, y coeditora (junto con Rhian Samuel) de *The New Grove Dictionary of Women Composers* (1994).
- STANLEY SADIE es escritor y editor; se desempeñó como crítico musical de The Times, fue editor de *The Musical Times*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980, revisado 2001) y *The New Grove Dictionary of Opera* (1992), y es autor de estudios sobre Handel, Mozart y ópera.
- JIM SAMSON es catedrático de música en la Royal Holloway de la University of London; sus numerosos libros se han centrado en la música de Chopin, pero también han abarcado ampliamente la música inglesa del siglo XIX y XX, análisis y estética.
- ROBERT SAMUELS es profesor de música en la Open University; se especializa en análisis de la música inglesa del siglo XIX y XX y ha escrito sobre Schubert, Schumann y Mahler.
- ADRIENNE SIMPSON es autora de varios libros sobre música neozelandesa y acerca de música de teatro.
- JAN SMACZNY es catedrático de música en la Queen's University de Belfast; se especializa en la música checa, en particular Dvořák; entre sus libros destacan estudios sobre el repertorio del Teatro Provisional de Praga y sobre el *Concierto para violonchelo* de Dvořák (1999).
- BASIL SMALLMAN es profesor emérito de música en la University of Liverpool; es director, compositor y autor de libros sobre música de la Pasión, Schütz y música de cámara.
- MARY ANN SMART es profesora adjunta de música en la University of California de Berkeley; ha escrito abundantemente sobre Bellini y Donizetti, ha editado *Dom Sébastien* de Donizetti y es autora de *Resonant Bodies* (2002).
- JOHN SNELSON es escritor y editor; se especializa en teatro musical y fue uno de los principales editores de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).
- PIERS SPENCER es educador musical y asesor de pedagogía; es coeditor del *British Journal of Music Education*.
- GIAN GIACOMO STIFFONI es catedrático de musicología en la Universidad de La Rioja; se especializa en la ópera del siglo XVIII y es autor de *Non son cattivo comico: Caratteri di riforma nei drammi giocosi di Da Ponte per Vienna* (1998).
- TOM SUTCLIFFE es crítico de ópera del *Evening Standard* de Londres; es autor de *Believing in Opera* (1996), editor de *The Faher Book of Opera* (2000) y miembro del Church of England General Synod (Sínodo General de la Iglesia de Inglaterra).
- NICHOLAS TEMPERLEY es musicólogo y escritor; es editor de *Music in Britain: The Romantic Age, 1800-*

- 1914 (1981) y de *The Lost Chord: Essays on Victorian Music* (1989), autor de *The Music of the English Parish Church* (1979); editó la *Symphonie fantastique* para la New Berlioz Edition.
- ANDREW THOMSON es escritor y autor de *The Life and Times of Charles-Marie Widor* (1987) y *Vincent d'Indy and his World* (1997).
- ADRIAN THOMAS es catedrático de música en la Cardiff University, donde está a cargo del Central European Music Research Centre; se especializa en la música polaca del siglo XX y ha escrito y hecho transmisiones sobre Górecki, Lutosławski y Panufnik.
- JON TOLANSKY es escritor, locutor y archivista musical; fue integrante de varias orquestas importantes y también fue cofundador del Music Performance Research Centre.
- JOHN WAGSTAFF es bibliotecario de la Facultad de Música de la University of Oxford; ha escrito sobre aspectos de la publicación de música en Inglaterra en el siglo XIX.
- EMMA WAKELIN fue una de las editoras de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).
- JONATHAN WALKER es musicólogo; se especializa en teoría de la música griega antigua, polifonía del siglo XIV, música soviética temprana, jazz y hip-hop.
- BENJAMIN WALTON es becario de investigación en el St Anne's College de Oxford; ha escrito sobre Rossini.
- JOHN WARRACK es escritor; se desempeñó como crítico musical de *The Sunday Telegraph* y profesor de música en la University of Oxford; coautor (con Ewan West) de *The Oxford Dictionary of Opera*, entre sus otros libros destacan estudios sobre Weber y Chaikovski y uno de historia: *German Opera* (2001).
- CHRISTOPHER WEBBER es actor, escritor y director escénico; se interesa particularmente en la música española, ha traducido varias zarzuelas para su producción y entre sus propias obras teatrales (varias sobre temas musicales) destaca *Dr. Sullivan and Mr. Gilbert*.
- BRYAN WHITE es profesor de música en la University of Leeds; se especializa en música inglesa de los siglos XVII y XVIII, tema sobre el que ha hecho muchas ediciones; es cantante y director.
- ARNOLD WHITTALL es profesor emérito de teoría musical y análisis en el King's College de Londres; entre sus libros destaca *Music Analysis in Theory and Practice* (con Jonathan Dunsby, 1988), *Romantic Music* (1987), estudios sobre Britten y Tippett, y *Music Since the First World War* (1977), aumentado como *Musical Composition in the Twentieth Century* (2000).
- RICHARD WIGMORE es escritor y locutor; fue uno de los principales editores de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) y es autor de *Schubert: The Complete Song Texts* (1988).
- CHARLES WILSON es profesor de música en la Cardiff University; se especializa en música del siglo XX y fue uno de los principales editores de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).
- CHRISTOPHER R. WILSON es profesor asociado de música en la University of Reading; especialista en música y literatura, en particular de Gran Bretaña en los periodos renacentista y victoriano y en el siglo XX temprano; en la actualidad se encuentra trabajando sobre las imágenes musicales en la obra de Shakespeare.
- PETER WILTON es director de música de la Gregorian Association y cantante; ha hecho muchas ediciones sobre el canto.
- DAVID YEARSLEY da clases en la Cornell University; ha hecho varias grabaciones de música para órgano de los siglos XVII y XVIII y es autor de *Bach and the Meanings of Counterpoint* (2002).

Abreviaturas

AB	Alberta	DBE	Dame Commander of the British Empire (Dama comandante del imperio británico)	hún.	húngaro
a. C.	antes de Cristo	d. C.	después de Cristo	Hz	Hertz
AD	Anno Domini (año de Nuestro Señor)	DC	Distrito de Columbia	IA	Iowa
AK	Alaska	DE	Delaware	ID	Idaho
AL	Alabama	Derbys.	Derbyshire	IL	Illinois
al.	alemán	dim.	diminutivo	IN	Indiana
AR	Arkansas	DJ	disc jockey	in.	inglés
AZ	Arizona	D. Mus.	Doctor en música	incl.	incluye, incluso
BA	Bachelor of Arts (equivalente aproximadamente al grado de licenciado)	D. Phil.	Doctor	IPEM	Instituut voor Psychoakustiek en Muziek
<i>baut.</i>	bautizado	DVD	digital versatile disc (disco digital)	IRCAM	Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/ Musique
BBC	British Broadcasting Corporation	EBU	European Broadcasting Union	ISCM	International Society for Contemporary Music
BC	British Columbia	ed(s).	editor(es)	it.	italiano
Berks.	Berkshire	edn.	edición; publicación	ITV	Independent Television (TVI, Televisión Independiente)
B. Mus.	Bachelor of Music (equivalente aproximadamente a licenciado en música)	Ej.	ejemplo (musical)	jap.	japonés
Bucks.	Burkinghamshire	EMI	Electrical and Musical Industries	K	Köchel (obras de Mozart)
BVW	Bach-Werke-Verzeichnis	ENO	English National Opera	KS	Kansas
<i>c.</i>	<i>circa</i> (aproximadamente)	es.	español	KY	Kentucky
CA	California	esp.	especialmente; en particular	LA	Louisiana
Cambs.	Cambridgeshire	est.	inglés estadounidense	Lancs.	Lancashire
cap.	capítulo	EUA	Estados Unidos de Norteamérica	lat.	latín
CBC	Canadian Broadcasting Corporation	<i>fac.</i>	facsímil	Leics.	Leicestershire
CBS	Columbia Broadcasting Systems	Fig.	Figura	Lincs.	Lincolnshire
CD	compact disc	FL	Florida	LP	long-playing record (disco de larga duración)
CO	Colorado	<i>fl</i>	<i>floruit</i> (floreció; florecido)	LPO	London Philharmonic Orchestra
Co.	Compañía; condado	FM	frecuencia modulada	LSO	London Symphony Orchestra
cr	cerca; cercano	fr.	francés	<i>m</i>	murió
CT	Connecticut	GA	Georgia	MA	Massachusetts; Maestro en Artes
CVO	Commander Victorian Order	Glam.	Glamorgan	MB	Manitoba
chec.	checo	Glos.	Gloucestershire	MD	Maryland
Ches.	Cheshire	gr.	griego	ME	Maine
chin.	chino	Hants.	Hampshire	MGM	Metro-Goldwyn-Mayer
dan.	danés	Herts.	Hertfordshire	MI	Michigan
D	Deutsch	HI	Hawai	Middx.	Middlesex
DAT	digital audio tape (cinta de audio digital)	HMV	His Master's Voice (La voz del maestro)		
		Hob.	Hoboken		

MIDI	musical instrument digital interface (interfase musical para instrumentos musicales)	Oxon	Oxfordshire	sco.	sueco
		p(p).	página(s)	SD	Dakota del Sur
		PA	Pennsylvania	sep.	sepultado
MN	Minnesota	PE	Prince Edward Island	sing.	singular
MO	Missouri	Ph. D.	grado de doctor	SK	Saskatchewan
MS	Mississippi	pl.	plural	Som.	Somerset
MT	Montana	pol.	polaco	Ss.	santissimo, santissima [santísimo(a)]
Mus. B.	Bachelor of Music (equivalente aproximadamente a licenciado en música)	port.	portugués	St	san, santa, santo
		PQ	Provincia de Quebec	Staffs.	Staffordshire
Mus. D.	Doctor en música	R	reimpresión fotográfica (facsimil)	Ste	Sainte
<i>n</i>	nació	RAF	Royal Air Force	suppl.	suplemento
NB	New Brunswick	RAM	Royal Academy of Music	swv	Schütz-Werke-
NBC	National Broadcasting Company	RCA	Radio Corporation of America	TN	Tennessee
NC	Carolina del Norte	RCM	Royal College of Music	trad.	traducción, traductor
ND	Dakota del Norte	repr.	reimpresión	TX	Texas
NE	Nebraska	rev.	revisado	UCLA	University of California en Los Ángeles
NF	Newfoundland y Labrador	RI	Rhode Island	URSS	Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas
NH	New Hampshire	RILM	Répertoire International de Littérature Musicale	UT	Utah
NJ	New Jersey			VA	Virginia
NM	Nuevo México	RISM	Répertoire International des Sources Musicales	VHF	very high frequency (alta frecuencia)
no(s).	número(s)			vol(s).	volumen, volúmenes
nor.	noruego	RMCM	Royal Manchester College of Music	VT	Vermont
Northumb.	Northumberland	RNCM	Royal Northern College of Music	WA	Washington
Notts.	Nottinghamshire			Warwicks.	Warwickshire
NS	Nova Scotia	rpm	revoluciones por minuto	WI	Wisconsin
NT	North West Territories	RSAMD	Royal Scottish Academy of Music and Drama	Wilts.	Wiltshire
NV	Nevada	RU	Reino Unido	WNO	Welsh National Opera
NY	Estado de Nueva York	rum.	rumano	Worcs.	Worcestershire
OH	Ohio	RV	Ryom-Verzeichnis (obras de Vivaldi)	WV	West Virginia
OK	Oklahoma	S. (pl. SS)	san, santa, santo, são	WY	Wyoming
ON	Ontario	SC	Carolina del Sur	Yorks.	Yorkshire
op., opp.	opus, ópera, obra			YT	Territorios del Yukon
OR	Oregon				
ORTF	Office de Radiodiffusion-Télévision Française				

Índice acústico de octavas (rango audible)
do central = 256 Hz

Hz	16	32	64	128	256	512	1 024	2 048	4 096	8 192	16 384
<i>Oxford</i> (nomenclatura usada en este diccionario)	C ^{'''}	C ^{''}	C [']	C	c	c [']	c ^{''}	c ^{'''}	c ^{''''}	c ^{'''''}	c ^{''''''}
<i>Riemann</i> (nomenclatura común en español)	C ¹	C ²	C ³	C ⁴	C ⁵	C ⁶	C ⁷	C ⁸	C ⁹	C ¹⁰	C ¹¹
<i>Francés</i> (también llamada de órgano)	C ⁰	C	C ¹	C ²	C ³	C ⁴	C ⁵	C ⁶	C ⁷	C ⁹	C ¹⁰

Nota para el lector

Las **referencias cruzadas** se marcan con un *asterisco o con una indicación para ver OTRO ARTÍCULO. Sin embargo, con el fin de no recargar el texto, las referencias cruzadas “obvias”, como en el caso de las obras y sus compositores, se mencionan sólo en casos excepcionales.

Las **iniciales de los colaboradores** aparecen al final de las entradas. Cuando se trata de una entrada revisada de una edición anterior, las iniciales del autor original (o bien un guión en el caso de una entrada anónima) y las del último colaborador se separan mediante una diagonal. La lista completa de iniciales aparece en las páginas 00-00 y la información personal sobre los colaboradores de la presente edición en las páginas 00-00.

En muchos artículos se sugieren **lecturas adicionales**; si bien éstas no son exhaustivas, su intención es servir como guía. Los temas se ordenan cronológicamente y las obras separadas con punto y coma pertenecen al mismo autor.

El **índice complementario** de las personas que se mencionan en el diccionario y no cuentan con sus propias entradas comienza en la página 0000.

A

A (al.; in.). 1. La nota *la* (véase *LA*, 1; *ESCALA*, 3; *LAH*). Suele usarse como referencia para la afinación de instrumentos musicales; las orquestas afinan con el “*la* de concierto”. Véase *ALTURA*, 1.

2. Abreviatura de *alto o *altus.

3. Abreviatura de *antífona.

a (it.), **à** (fr.). “Con”, “para”, “en”, “a”, “a la manera”. Los términos que comienzan con esta preposición o sus compuestos normalmente acompañan a la palabra siguiente o al sustantivo inmediato, como a **battuta*, a *bene placito*, a **cappella*, *à la* **pointe d’archet*. En la música antigua, la forma italiana se refiere al número de voces de una obra polifónica (*a 2* significa a dos voces); en la música posterior a c. 1700, indica que dos instrumentos deben tocar la misma parte.

a cappella (it.). “En el estilo de la iglesia”. Pieza cantada únicamente con la voz, sin acompañamiento. Véase *CAPPELLA*.

à deux (fr.), **a due** (it.), **a 2**. Término con dos significados opuestos, dependiendo del contexto. Cuando se refiere a dos instrumentos orquestales escritos en el mismo pentagrama (como flautas primera y segunda), indica que deben tocar al unísono. Sin embargo, con referencia a un grupo de instrumentos que por lo general tocan al unísono (como violines primeros o segundos), significa que deben dividirse en dos, correspondiendo a cada parte una de las dos líneas escritas en el pentagrama (véase *DIVISI*). De la misma manera, en la música vocal o instrumental, *a 2*, *a 3* y así sucesivamente, significa la división en el número de partes indicado.

A deux mains (fr.) y *a due mani* (it.) significan “a dos manos”; *à deux voix* (*choeurs*) (fr.) y *a due voci* (*cori*) (it.), “a dos voces (coros)”. Los términos *à deux cordes* (fr.) y *a due corde* (it.), “a dos cuerdas”, se usan en la música de cuerdas para indicar que la misma nota debe tocarse en dos cuerdas a la vez para aumentar la potencia del tono.

a due (it.). Véase *À DEUX*, *A DUE*, *A 2*.

A Kempis, Nicolaes (*n* c. 1600; *m* Bruselas, *sep.* 11 de agosto de 1676). Compositor y organista flamenco. Fue organista de Ste Gudule en Bruselas, en reemplazo de Anthoen van den Kerckhoven en 1626, hasta que el 25 de noviembre de 1627 fue nombrado su sucesor. Compuso cuatro libros de *Symphoniae*, que contienen las primeras sonatas conocidas escritas en los Países Bajos. Las piezas son en su mayoría para cuerdas (aunque ocasionalmente incluyen fagot, corneta y trombón) y abarcan desde solo sonatas con acompañamiento de continuo hasta obras a seis partes. Probablemente fueron escritas para uso doméstico. Dos hijos de Nicolaes, Thomas [Petrus] y Joannes Florentius, fueron también organistas. LC

a. s. Abreviatura de *al* **segno*.

Aaron [Aron], **Pietro** (*n* Florencia, c. 1480; *m* después de 1545). Teórico italiano. Afirmaba haber colaborado con Josquin, Obrecht, Isaac y Agricola durante su estancia en Florencia. Desde c. 1516 fue sacerdote en Imola, donde permaneció hasta 1522. Después de prestar sus servicios como *maestro da casa* de Sebastiano Michiel en Venecia, en 1536 ingresó al monasterio de San Leonardo en Bérgamo. Si bien sus escritos sobre música acusan una clara influencia de teóricos anteriores como Tinctoris, su contribución a la teoría modal fue muy importante, siendo él el primero en aplicar el sistema de ocho modos a la música polifónica en su *Trattato* (Venecia, 1525). Su explicación del contrapunto se considera la mejor de la generación anterior a Zarlino. LC

ab (al., “fuera”). Término que indica retirar la sordina de un instrumento o un registro de órgano.

ABA, ABACA. Letras que representan las formas *ternaria y *rondó, respectivamente; cada letra representa una sección temática o estructural diferente.

Abaco, Evaristo Felice dall’. Véase *DALL’ABACO*, *EVARISTO FELICE*.

abandonné (fr.), *abbandonatamente*, *con abbandono* (it.). Libre, relajado.

abbassare (it., “bajar”). Tipo particular de **scordatura* en que la cuerda de un instrumento de la familia del violín se afina más grave con el fin de obtener notas fuera de su registro normal. DMI

Abbatini, Antonio Maria (*n* Città di Castello, 26 de enero de 1595; *m* Città di Castello, ?después del 15 de marzo de 1679). Compositor italiano. Es probable que haya estudiado con los hermanos Nanino en Roma y ocupó diferentes puestos en la ciudad, como *maestro di capella* de S. Maria Maggiore (1649-1657) y S. Luigi dei Francesi (1657-1667). Se le conoce por dos óperas cómicas con libretos de Giulio Rospigliosi (más tarde Papa Clemente IX), *Dal male il bene* (en colaboración con Marazzoli y escenificada en el Palacio Barberini en Roma en 1654), y *La comica del cielo* (1668). TC

abbellimenti (it.). “Adornos”; véase ADORNOS Y ORNAMENTACIÓN.

abdämpfen (al.). “Apagar”, “ensordecer”, es decir, poner sordina. Indicación característica de los timbales.

Abegg, Variaciones. Op. 1 para piano de Schumann (1829-1830) dedicada a su amigo Meta Abegg, cuyo nombre está representado al comienzo del tema con las notas A-Bb-E-G-G (*la-sib-mi-sol-sol*; en el sistema alemán, la letra B es *si bemol*).

Abel, Carl Friedrich (*n* Cöthen, 22 de diciembre de 1723; *m* Londres, 20 de junio de 1787). Compositor y violista alemán. Es probable que en su infancia haya recibido lecciones de su padre, quien era ejecutante de *viola da gamba*. Hacia 1743, C. F. Abel se incorporó a la orquesta de la corte de Dresde, entonces dirigida por Hasse, en la que permaneció hasta 1758, cuando emprendió los viajes que lo llevarían a Londres al año siguiente. Ahí ofreció numerosos recitales y llegó a ser un reconocido director de conciertos. En 1765 se asoció con J. C. Bach para emprender una exitosa empresa de conciertos por suscripción, conocidos como los conciertos Bach-Abel, que continuaron hasta 1781 teniendo como última sede los Hanover Square Rooms.

Abel fue uno de los primeros exponentes destacados del estilo **galant* italiano en Londres. Sus sinfonías y conciertos tuvieron cierta influencia en el estilo sinfónico inicial de Mozart. Compuso también piezas para *viola da gamba* y abundante música de cámara. Su muerte se debió a los excesos del alcohol.

DA/PL

Abendmusik [*Abendlied*] (al., “música de velada”, “canción de la noche”). Serie de conciertos celebrados en la

Marienkirche de Lübeck en Alemania, durante los siglos XVII y XVIII.

abertura acústica [boca, perforación] (in.: *soundhole*). Abertura o perforación practicada en el vientre o la caja acústica de un instrumento de cuerdas para aumentar la resonancia y la calidad de tono. Los miembros de la familia del violín cuentan con dos aberturas con forma de *f* o de *s* alargada (algunos lauderos las describen como “rayos”); los instrumentos de la antigua familia de las *violas da gamba* suelen tener aberturas acústicas con forma de *c*. Las guitarras modernas cuentan con una abertura acústica circular; desde tiempos antiguos se acostumbra adornar la circunferencia con trabajo de marquetería. En los laúdes, la abertura acústica es una celosía tallada con patrones geométricos denominada **rosa*, *roseta*. Las aberturas acústicas de algunos clavecines tienen patrones ornamentales que incluyen las iniciales del fabricante. JMO

Abgesang (al.). Estrofa final contrastante de la *forma estrófica.

abgestossen (al., “separado”). En la técnica del violín, indicación expresiva del siglo XVIII equivalente a **staccato*.

Abingdon, Henry. Véase ABYNGDON, HENRY.

abnehmend (al., “decreciendo”, “disminuyendo”). Véase DIMINUENDO.

Abraham e Isaac. 1. *Cántico II* de Britten para contralto, tenor y piano (1952), con textos del auto sacramental de Chester.

2. Balada sacra de Stravinski para barítono y orquesta de cámara (1962-1963); basada en un texto hebreo, está dedicada al pueblo de Israel.

Abschiedsymphonie. Véase “ADIOSES”, SINFONÍA DE LOS.

absetzen (al.). 1. “Remover”, “quitar”.

2. En la música del siglo XVI, *absetzen in die Tabulatur* significa “transcribir en tablatura”.

Absil, Jean (*n* Bon-Secours, Hainaut, 23 de octubre de 1893; *m* Uccle, Bruselas, 2 de febrero de 1974). Compositor y maestro belga. Después de estudiar órgano en el Conservatorio de Bruselas, tomó clases de composición con Paul Gilson. Complementó su aprendizaje convencional con la integración de tendencias más modernas, en particular la politonalidad de Milhaud. Importante defensor de la música contemporánea en Bélgica y maestro de gran influencia en el Conservatorio de Bruselas y en su propia escuela en Etterbeek. La copiosa producción de Absil incluye música para orquesta, bandas, coro, piano y diversos conjuntos instrumentales; sus obras para saxofón, solo y en cuarteto, son una importante contribución al repertorio del instrumento. ABUR

absolute music (in., “música pura”). Música instrumental escrita sin otra intención que la música en sí y que debe apreciarse como tal, a diferencia de la música *programática.

Abstrich (al.). En instrumentos de arco, significa “arco para abajo”.

abwechseln (al.). “Intercambiar”, es decir, la alternancia de instrumentos por un mismo ejecutante.

Abyngdon [Abingdon], **Henry** (n c. 1420; m 1497). Cantante y organista inglés y quizá también compositor. Corista de la capilla del Eton College y de la Chapel Royal. Ninguna de sus obras ha sobrevivido, pero el hecho de haber recibido el título de B. Mus. de la Universidad de Cambridge –primera persona en la historia en recibirlo– sugiere que sus habilidades fueron más allá de la interpretación. JM

Abzug. 1 (al., “bajar”, “descender”). Término de los siglos XVI y XVII referente a una afinación del laúd en que la cuerda más grave se baja un tono completo (*im Abzug*) y, por extensión, una cuerda adicional grave que corre paralela por afuera del diapason (*mit Abzügen*).

2 (al., “partida”, “retirada”). Tipo de *apoyatura con un *decrescendo* en la nota principal, o bien un trino simple de un solo batimento, es decir, el equivalente al *mordente invertido.

academia. Término usado para denotar un número de reuniones más o menos formales de personas.

El sitio predilecto de Platón para la impartición de sus enseñanzas era un espacio abierto denominado *Academe*. Desde la antigüedad, “la Academia” ha sido una metonimia de la escuela filosófica de Platón. En 1470, el humanista florentino Marsilio Ficino, traductor de los escritos de Platón al latín, proclamó la refundación de la Academia de Platón en Florencia. Lo más probable es que la academia de Ficino no haya sido una institución real sino una simple abstracción, pero fue sin duda un concepto atractivo y fructífero en Italia en los siglos XV y XVI. Grupos de hombres intelectuales (y en ocasiones mujeres) formados de manera espontánea e informal en muchas ciudades italianas pronto adoptaron una organización más formal con el título de “Accademia” (muy parecida al club de caballeros de años posteriores).

En general, estas academias tuvieron un enfoque literario y filosófico, aunque con frecuencia se discutían temas musicales y era práctica común representar la poesía y el drama con acompañamiento musical. Por ejemplo, el renombrado Teatro Olímpico de Vicenza, diseñado por Palladio para la Accademia Olimpica, fue inaugurado en 1585 con la representación del *Oedipus rex*

de Sófocles en italiano, con coros de Andrea Gabrieli. La academia más antigua dedicada a la música fue la Accademia Filarmonica de Verona (1543), que sigue existiendo y posee una importante colección de instrumentos musicales. Las academias se habían diseminado por toda Italia hacia 1570, cuando Jean-Antoine de Baïf colaboró en la fundación de la Académie de Poésie et Musique de París, con patrocinio real. Aunque esta academia tuvo una existencia efímera, su concepto de **musique mesurée à l'antique* influyó profundamente en las canciones de Claude Le Jeune y en el *air de cour* de años posteriores. Otros grupos menos formales de intelectuales, como la *camerata de Giovanni de' Bardi en Florencia, que impulsaron el surgimiento de la monodia, en ocasiones son vagamente descritos como academias.

La Accademia Filarmonica de Bolonia (1666), basada en el modelo de la Accademia dei Floridi (1614) de Adriano Banchieri, y que aún existe, se convirtió en una de las grandes *sociedades de conciertos del inicio de los tiempos modernos. Entre sus miembros destacan muchos músicos de renombre como Corelli, Mozart, Puccini y Ravel, entre otros. La Académie Royale de Musique (1669) se formó con el propósito de naturalizar la ópera en Francia. Estuvo bajo la dirección de Lully de 1672-1687, y tras numerosas reorganizaciones, la Académie Royale de Musique continúa siendo la institución que respalda la Ópera de París. La Accademia degli Arcadi, fundada en Roma en 1690, tuvo la música apenas como una de sus múltiples actividades entre sus miembros prominentes estaban Corelli y Alessandro Scarlatti, y fue esencialmente importante por su impulso a la creación del nuevo tipo de libreto operístico desarrollado por autores como Apostolo Zenó y Pietro Metastasio a comienzos del siglo XVIII.

Desde 1700 el nombre de “academia” se ha dado a diferentes tipos de instituciones que tienen poco en común con las distinguidas instituciones anteriores. Algunas son organizaciones nacionales que siguen el modelo de las academias reales francesas; otras, como la Royal Academy of Music de Londres (1822) o la Accademia di S. Cecilia de Roma (1876), son escuelas de música o conservatorios. Siguiendo una costumbre que se remonta a Italia en el siglo XVI, el término “academia” también es aplicable a una sociedad de conciertos o, en particular en Alemania y Austria durante el siglo XVIII y comienzos del XIX, a un concierto mismo. JJD

📖 F. YATES, *The French Academies in the Sixteenth Century* (Londres, 1947). D. CHAMBERS y F. QUIVIGER (eds.), *Italian Academies of the Sixteenth Century* (Londres, 1995).

Academy of Ancient Music (Academia de Música Antigua). Sociedad de músicos aristocráticos aficionados fundada en Londres en 1726 para impulsar la música sacra “antigua” (su origen podría remontarse quizá incluso a 1710). Pepusch fue uno de sus directores y Handel tocaba en sus reuniones. Se desintegró en 1792.

accelerando, accelerato (it.). “Acelerando”, “aumentar la velocidad”; por lo común se abrevia *accel*.

accentus (lat.). Término usado desde el siglo XVI para describir las partes de la liturgia católica romana cantadas por el sacerdote, es decir, las recitaciones simples del canto llano. El término *concentus* se usa para las partes entonadas por cantantes entrenados (solistas y coro), es decir, las formas más desarrolladas del canto llano, como antifonas, responsorios e himnos.

acciaccatura (it., “nota atrapada”; al.: *Zusammenschlag*; fr.: *pincé étouffé*). *Adorno para teclado del Barroco tardío. Consiste en tocar de manera simultánea la nota principal y una nota auxiliar disonante (por lo general un tono más abajo), soltándola de inmediato, “como si quemara” (Geminiani, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, 1749). La *acciaccatura* se usaba como efecto particular para destacar acordes arpegiados. Por lo general no se escribía y era un recurso característico de la realización del continuo improvisado italiano. Algunas sonatas de Domenico Scarlatti tienen densos acordes con muchas notas disonantes, posiblemente pensadas como *acciaccaturas*.

El término “acciaccatura” ha sido común y erróneamente usado como equivalente a la *apoyatura corta, representada con el signo \downarrow . SMCV/NPDC

accidente. Véase ALTERACIÓN.

acción. 1. En instrumentos de teclado, se refiere al mecanismo que se activa al presionar una tecla, poniendo en movimiento las tangentes (*clavicordio), los saltadores (*clavecín), los martinets (*pianoforte) o las válvulas (que permiten el paso del aire a través de los tubos del *órgano o de las lengüetas del *acordeón). En el *arpa, la acción se refiere al mecanismo de pedales que modifica el tono de las cuerdas.

2. Respuesta de un instrumento y la calibración requerida para “ajustar” dicha respuesta. La acción en una guitarra o un violín (y en otros instrumentos de cuerdas pulsados y de arco) consiste en la altura de las cuerdas sobre el diapasón junto al puente, lo cual puede dificultar la ejecución y la afinación en los registros más agudos. Puede decirse que los instrumentos de teclado tienen una acción o un *toque “suave” o “duro”, depen-

diendo de la dureza de las teclas y qué tanto deban ser presionadas para producir sonido. JMO, RPA

accompagnato (it.). “Acompañado”; por lo tanto, *recitativo accompagnato* significa *recitativo acompañado por un conjunto instrumental, es decir, con más músicos que los que integran el continuo; ejemplos antiguos se encuentran en Monteverdi, Schütz y Handel. El gerundio *accompagnando* se refiere a una parte secundaria.

accord (fr.; it.: *accordo*). 1. “Acorde”.

2. “Afinar” un instrumento. Véase *ACCORDATURA*. **accordatura** (it., “afinación”). Término que se refiere tanto a la afinación en general y a la afinación normal de los instrumentos de cuerda, como en contraste con otras afinaciones especiales (como la **scordatura*).

accorder (fr.). “Afinar”; *accordé, accordée*, “afinado”.

accoupler (fr.; it.: *accoppiare*). “Acoplar”. El término se refiere a los registros del órgano, por lo tanto, *accouplé* (fr.), *accoppiato* (it.), “acoplado”; *accouplement* (fr.), *accoppiamento* (it.), “acoplar”, “acoplamiento”; *accoupler* (fr.), indicación para acoplar.

accusé, accusée (fr.). “Con relieve”, “enfático”.

acento. 1. Énfasis expresivo para destacar una nota o un fragmento musical mediante un incremento repentino (o en ocasiones una disminución) del volumen (acento dinámico), un alargamiento de la duración (alargamiento expresivo), un breve silencio anticipado (articulación), o bien una combinación de los anteriores. El acento dinámico es el más común y puede escribirse con diferentes signos o indicaciones, como: >, -, *fz*, *sf*, *sfz*, *fp*, o la ligadura corta. El alargamiento expresivo, al cual Hugo Riemann denominó *agógico” (*Musikalische Dynamik und Agogik*, Leipzig, 1884), también se indica mediante el signo “-”. Los instrumentos que no pueden producir acentos dinámicos mediante cambios de volumen (como clavecines y órganos) pueden lograr el efecto ya sea mediante una prolongación, con la anteposición de un silencio, o bien con ambos recursos.

Dependiendo de su altura, determinadas notas pueden tener un “acento implícito”. La “acentuación métrica” sirve para destacar los tiempos fuertes de un compás o para sacar de balance al escucha deliberadamente enfatizando los tiempos débiles (véase TIEMPO, 1; SÍNCOPA). La acentuación también puede ser un recurso expresivo sutil para el intérprete, sin que necesariamente esté indicado por el compositor.

Véase también DINÁMICA, SIGNOS DE; INTERPRETACIÓN MUSICAL, 8. -/NPDC

2 (fr.). **Springer* (salto o nota auxiliar breve).

3 (fr.). Tipo de *apoyatura que aumenta una nota de adorno entre dos notas a distancia interválica de tercera, o que repite la primera de dos notas a distancia de segunda.

acento dinámico. *Acento producido por medio de un incremento de volumen.

acento tónico. Efecto de acentuación que no se produce mediante el *acento explícito de una nota, sino simplemente porque la altura de ésta es mayor que las notas que la preceden y la suceden.

acid rock (*rock ácido*). Véase *PSYCHEDELIC ROCK*.

Acis and Galatea. *Masque* o serenata de Handel, inicialmente en un acto y años después ampliada a dos, con libreto de John Gay y otros autores basado en Ovidio (Cannons, 1718). Se reestrenó en Londres en 1732 con nuevo material tomado principalmente de su cantata *Aci, Galatea e Polifemo* (Nápoles, 1708).

acoplador (in.: *coupler*). En un órgano o un clavecín, mecanismo que conecta una sección o manual con otro, permitiendo a las notas sonar simultáneamente en más de un tubo o cuerda cuando se oprimen las teclas. De este modo se hace posible un mayor rango de calidad y volumen de sonido; por ello, los acoplamientos son un elemento importante de los *registros.

acorde (al.: *Akkord, Klang*; fr.: *accord*; it.: *accordo*). Dos o más notas que suenan juntas. Los diferentes tipos de acorde se nombran de acuerdo con los *intervalos que contienen: la *triada, por ejemplo –el acorde fundamental en la armonía occidental– se construye a partir de una nota “fundamental” con dos terceras superpuestas; el acorde de *séptima de dominante consiste en una triada sobre la dominante de la escala mayor diatónica con la adición de la nota que está a intervalo de séptima respecto a la dominante.

Véase también *INVERSIÓN, 1; FUNDAMENTAL; FUNDAMENTAL, POSICIÓN.* PFA

acorde alterado. Tipo de acorde con una o más notas alteradas cromáticamente con alteraciones ajenas a la tonalidad. Los acordes alterados más comunes son la *sexta napolitana y los tres tipos de *sexta aumentada.

acorde de séptima disminuida. Ej. 1. Véase *SÉPTIMA DISMINUIDA, ACORDE DE.*

acorde quebrado. La ejecución de un acorde como notas independientes en lugar de simultáneas, generalmente como una figura de acompañamiento, como en el *bajo de Alberti.

acordeón (al.: *Ziehharmonika, Akkordeon*; fr.: *accordéon*; in.: *accordion*; it.: *fisarmonica*). Término genérico de una familia de órganos portátiles con lengüetas libres. En todos los instrumentos de este tipo las *lengüetas libres se encuentran en dos tableros laterales (uno para cada mano) unidos por un fuelle. El ejecutante produce aire con el fuelle que hace vibrar sólo las lengüetas que quedan expuestas al presionar teclas o botones en los tableros. Si bien el acordeón puede ser de muchas formas distintas, se distinguen dos categorías: los acordeones diatónicos o de “acción simple” y los cromáticos o de “acción doble”. En el acordeón de acción doble, cada tecla produce dos notas diferentes, una al abrir el fuelle y otra al cerrarlo. En los acordeones de acción simple, cada tecla produce la misma nota independientemente del movimiento del fuelle. La doble acción requiere dos lengüetas para cada nota, una que vibra al llenar de aire el fuelle y otra al expulsarlo. Todas las variedades de acordeón (incluyendo la *concertina y el *bandoneón) cuentan con modelos de acción doble y simple.

El melodeón o acordeón alemán es un instrumento de acción simple con botones muy usado en la música folclórica. El más simple tiene una sola hilera de 10 botones melódicos para la mano derecha, que corresponden a una escala diatónica (las tonalidades más comunes son *do, re, sol o la*); tiene dos botones de bajo para la mano izquierda, que producen respectivamente la fundamental y la tercera del acorde de tónica al cerrarse el fuelle, y la fundamental y la tercera del acorde de dominante al abrirse. Instrumentos más complejos cuentan con dos, tres y hasta cuatro hileras de botones melódicos, cada una correspondiente a una escala diatónica distinta, así como botones de bajo adicionales. Las combinaciones de tonalidades en los instrumentos con dos hileras de botones pueden ser *do/fa, sib/do* y *re/sol*. El efecto de dilatación y contracción del fuelle es un recurso que imprime dinámica rítmica a la interpretación musical.

Ej. 1

(a) (b)

mib mayor fa # mayor la mayor

Los dos tipos principales de acordeón cromático de doble acción son el acordeón de piano, que tiene un teclado similar al del piano para la mano derecha, y el acordeón “cromático continental”, que tiene de tres a cinco hileras de botones. En este último, el intervalo que forman dos botones adyacentes es de tercera menor en una misma hilera y de un semitono entre dos hileras. Con este sistema, los patrones de digitación son iguales en cualquier tonalidad. Algunas variedades de acordeón cromático continental se usan abundantemente en toda Europa y en el continente americano. El modelo cromático continental es el acordeón característico de la escuela de la “musette” francesa, y que en Rusia se denomina *bayan*.

El teclado completo de bajos tanto del acordeón cromático continental como del acordeón de piano, tiene 120 botones; conocido como *Stradella* o bajo “fijo”, comprende dos hileras de notas de bajo dispuestas por quintas y cuatro hileras que forman respectivamente los acordes mayor, menor, séptima de dominante y disminuido. Algunos instrumentos tienen un grupo adicional de botones de “bajo libre” repartidos en un rango cromático de cinco octavas. Los acordeones “combi” cuentan con un solo grupo de botones de bajo que pueden cambiarse de fijos a libres. Algunos acordeones permiten activar grupos independientes de lengüetas con timbres distintos al presionar unas teclas dispuestas en la consola frente al teclado.

El acordeón es un instrumento desarrollado en la época de la experimentación con lengüetas libres (llevadas de China a Europa hacia finales del siglo XVIII), que también produjo instrumentos como el *órgano de lengüetas y la *armónica. En la década de 1820, fabricantes como C. F. L. Buschmann en Berlín y Cyrillus Demian en Viena, inventaron diferentes prototipos del acordeón. Por otra parte, fabricantes franceses y belgas como Charles Buffet, J.-B.-N. Fourneau y M. Busson perfeccionaron el instrumento, mientras que en Inglaterra Charles Wheatstone inventó la concertina. La producción comercial de acordeones comenzó en la década de 1850 con el establecimiento de la compañía Hohner en Trossingen, Alemania. Castelfidardo y Stradella en Italia, también han sido centros de producción de acordeones desde la década de 1870 pero, en años recientes, todos estos antiguos negocios europeos han debido enfrentar la fuerte competencia de los fabricantes del Este Asiático. En las últimas décadas del siglo XX se incorporó al acordeón el sistema electrónico digital MIDI.

RPA

📖 T. CHARUHAS, *The Accordion* (Nueva York, 1955). A. BAINES (ed.), *Musical Instruments through the Ages* (Harmondsworth, 1961, 2/1966). R. FLYNN, E. DAVISON y E. CHÁVEZ, *The Golden Age of the Accordion* (Schertz, TX, 1990).

act tune (in., “música de entreacto”). En el teatro inglés de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, música instrumental que se tocaba entre los actos de una obra teatral o una *semiópera. Se exigía a los compositores componer música nueva para cada producción, aportando las cuatro obras musicales a interpretarse entre los cinco actos; la primera y la segunda de estas obras (para entretenimiento del público antes de la función), junto con la obertura (por lo común en el estilo francés), eran interpretadas antes de levantarse el telón. Purcell compuso este tipo de suites para 13 obras teatrales y semióperas; su publicación póstuma data de 1697 con el título *Ayres for the Theatre* (Aires teatrales).

Véase también MÚSICA INCIDENTAL. JBE

actus musicus (lat., “acto musical”). En la música protestante alemana de los siglos XVII y XVIII, composición vocal semidramática basada en una narración bíblica. Su forma y función es similar a la *historia* luterana contemporánea pero más elaborada; fue el género precursor del *oratorio alemán.

El *actus musicus* consistía en una obra sin interrupción basada tanto en textos bíblicos como no bíblicos y por lo común se interpretaba al final del servicio litúrgico. La más antigua pieza conocida como “actus musicus” es *De divite et Lazaro* (1649), de Andreas Fromm; contiene sinfonías instrumentales, arias para solista, recitativos, coros, un diálogo y un coral con tema protestante. JBE

Actus tragicus. Nombre con el que se conoce la cantata litúrgica de Bach, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (El tiempo de Dios es el mejor) BWV106; fue compuesta para un funeral, posiblemente en 1708.

acústica. 1. Introducción; 2. Fuentes de sonidos musicales; 3. Música y ruido; 4. Altura del sonido; 5. Armónicos; 6. Timbre; 7. Resonancia; 8. Tonos combinados y pulsos; 9. Propagación del sonido; 10. Radiación y reflexión del sonido; 11. Intensidad del sonido.

1. Introducción

La acústica es la ciencia del sonido y la audición. El sonido es una forma de energía que implica movimiento vibratorio. Cuando un piano suena en una sala de conciertos, por ejemplo, el ejecutante transmite su energía a las teclas y provoca que los martinetes golpeen las

cuerdas poniéndolas a vibrar; la vibración se transmite a la caja de resonancia y se irradia a manera de “onda de presión” a través de capas sucesivas de partículas de aire. El escucha oye los sonidos en el momento en que el aire pone en movimiento sus tímpanos, con lo cual se producen señales que son transmitidas al cerebro por las fibras nerviosas. Es obvio que esta simple descripción no toma en consideración las sutilezas interpretativas del ejecutante, como tampoco el instrumento en sí ni las propiedades acústicas de la sala.

2. Fuentes de sonidos musicales

Las primeras fuentes de sonido musical que vienen a la mente son las diferentes familias de instrumentos musicales, sin embargo existen muchas otras fuentes de sonido sensibles al oído humano. Las características de la audición humana desarrollada desde tiempos prehistóricos, imponen límites naturales que determinan la extensión de volumen, altura y registro de los instrumentos musicales y las voces.

Es de suponer que los primeros instrumentos musicales hayan sido simples objetos percusivos como bloques de madera o troncos ahuecados, precursores de la actual familia de percusiones. Las pieles tensas y los metales ampliaron la variedad instrumental introduciendo notas de afinación determinada. Los primeros instrumentos de viento, ancestros de las flautas de pico y traverseras, carecieron de lengüetas, por lo que la columna de aire vibra con el aire que penetra por el extremo abierto de un tubo de bambú o de cualquier otro material. Las perforaciones practicadas en el tubo ampliaron el panorama musical pues, al taparse con los dedos, la longitud real de la columna de aire se modifica y produce notas de alturas distintas. Una simple hoja de árbol puesta a vibrar con los labios quizá haya conducido al desarrollo de los instrumentos de lengüeta; en éstos, la fuente sonora es la caña que vibra con el aliento del ejecutante, mientras que la columna de aire actúa como un resonador; las dimensiones de la columna de aire determinan la altura de la nota producida.

En los instrumentos de metal, como la trompeta y el corno, el aire a presión pasa a través de los labios del ejecutante colocados contra la boquilla circular del instrumento; en este caso, los labios en vibración actúan como fuente sonora y, nuevamente, la longitud real de la columna de aire es lo que determina la altura. El comportamiento de la voz humana es similar, pero el aire es expulsado a través del orificio que forman las cuerdas

vocales, y los resonadores son el pecho, la boca y las cavidades de la garganta.

3. Música y ruido

La distinción tradicional entre la música como un sonido “agradable” y el ruido como uno “indeseable”, seguirá disipándose conforme los compositores continúen trabajando con sonidos producidos por una amplia variedad de fuentes sonoras. Una definición de música más correcta podría ser “sonido organizado”, en la que el ingenio humano interviene en la creación de patrones sonoros capaces de entretener y sorprender al escucha. En esta organización pueden combinarse multitud de recursos, desde sonidos disonantes y consonantes, elementos aleatorios, compases y formas estrictas hasta cintas magnetofónicas, medios digitales e infinidad de fuentes productoras de sonido, como máquinas de vapor o el tráfico vehicular.

A la vez que la música ha cambiado en aspectos significativos, como el volumen amplificado de los conciertos en vivo de música *pop* o la proliferación del “estereo portátil”, transgrediendo límites y contaminando el espacio sonoro con “música de fondo” constante, el ruido también ha aumentado. Los sonidos del transporte mecanizado en nuestras ciudades han afectado negativamente la calidad de vida de muchas personas. A pesar de la sobreposición entre “música” y “ruido”, la música occidental se rige aún por la voz y los instrumentos tradicionales de orquesta, siendo el ritmo y la escala de tonos interválicos su principal característica.

4. Altura del sonido

La altura de una nota en una escala musical está directamente relacionada con la frecuencia de vibración. Si aumentamos la velocidad de una sierra circular, el número de vibraciones o impulsos sonoros por segundo (provocados por los dientes individuales al golpear la madera) aumenta al igual que la altura. La más baja frecuencia vibratoria que produce una nota musical, más que una sucesión de pulsos separados de sonido, es aproximadamente de 20 vibraciones por segundo. El límite audible de la región aguda del tono es cercano a 20 000 vibraciones por segundo, aunque la capacidad auditiva de las personas para captar dichos sonidos es variable.

Una vibración completa se denomina “ciclo” y consiste en un recorrido completo del elemento vibrante desde su punto de reposo hacia un costado, de vuelta al centro, al costado en dirección opuesta y nuevamente al centro. Este movimiento se ilustra en la Fig. 1 donde

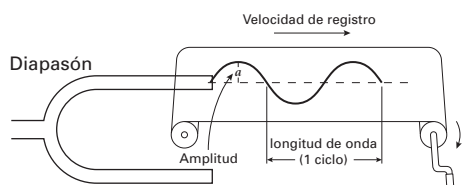


Fig. 1. El diagrama muestra la manera de registrar las vibraciones de un diapasón en un rollo de papel en movimiento; el dibujo trazado permite medir la amplitud (a) y la frecuencia de las ondas vibratorias.

la oscilación de un diapasón, en cuyo extremo se ha colocado una punta de lápiz, está registrada en un rollo de papel en movimiento. La amplitud de la vibración, correspondiente al volumen del sonido audible, no es uniforme en la práctica; la variación natural que ocurre se conoce como “envolvente” de una onda sonora. El número de ciclos por segundo se denomina la “frecuencia” y se mide en unidades de Hertz (Hz), correspondiendo un hertz a un ciclo por segundo. Durante muchos años no hubo un consenso general que determinara la altura exacta de la música escrita, pero en 1939 se estableció la norma internacional de la altura (International Standard Pitch) con una frecuencia de 440 Hz para determinar el *la'* (primer *la* por encima del *do* central; véase ALTURA, 2). Una vez establecida la altura exacta de una nota en el pentagrama, las demás siguen una simple secuencia aritmética de frecuencia (también véase ESCALA; TEMPERAMENTO). Puede demostrarse con facilidad, por ejemplo, que el intervalo musical de octava equivale a duplicar o dividir a la mitad la frecuencia de una nota. De tal modo, a las octavas de *la* (*A*) en el teclado de un piano corresponden las frecuencias y la notación musical que se muestra en la Fig. 2.

La frecuencia de vibración natural o “fundamental” de una cuerda en tensión está determinada por tres factores: la longitud, el grado de tensión y la masa (o peso) por unidad de longitud. El piano tiene cuerdas individuales para cada una de sus 88 notas, todas graduadas en longitud y grosor para ofrecer valores de tensión razonablemente uniformes. En los instrumentos de la familia de los violines ocurre lo mismo con sólo cuatro cuerdas de igual longitud que el ejecutante afina antes de tocar ajustando la tensión. La longitud real de las cuerdas se modifica con la presión de los dedos (digitación). La tensión también sirve para afinar los parches de instrumentos de percusión como los timbales, mientras que la altura fundamental de los instrumentos de viento se determina esencialmente con la longitud de la colum-

na de aire; el ejecutante puede alterar dicha columna por medio de agujeros, llaves, válvulas o una vara (en el trombón) y, en los alientos de metal, también con un cambio de presión de los labios contra la embocadura.

5. Armónicos

Son pocas las fuentes de sonido capaces de producir vibraciones tan simples como para emitir una frecuencia única. Mientras que el tono puro de un diapasón y algunas notas de la flauta se aproximan, los osciladores eléctricos, de hecho, logran producir una sola frecuencia. Los sonidos más ricos que producen la mayoría de los instrumentos musicales son resultado de la unión simultánea de diversos tipos de vibración al tocar el instrumento. Una cuerda en vibración, por ejemplo, oscila en la totalidad de su extensión para producir la nota fundamental que establece el tono de la nota que escuchamos. A la vez, la cuerda se divide de manera natural en secciones parciales vibrantes, de manera que la mitad, el tercio o el cuarto de la misma se comportan como cuerdas independientes (véase Fig. 3). Esto genera una serie de sobreagudos que tienen dos, tres, cuatro o más veces la frecuencia de la fundamental (véase Fig. 4). Estos tonos resultantes se llaman “armónicos” (véase SERIE ARMÓNICA) y contribuyen en gran medida a la riqueza sonora individual de los instrumentos (véase *infra*, 6). Se puede ver que las octavas por encima de la fundamental (o “primer armónico”) corresponden al segundo, cuarto, octavo (etc.) armónicos, con dos, cuatro y ocho veces la frecuencia fundamental. El séptimo armónico y los armónicos impares más agudos no corresponden a notas exactas de la escala sino a disonancias, por lo que resulta conveniente que los armónicos superiores tiendan a debilitarse progresivamente.

En los instrumentos de viento, un “tubo abierto” equivale a una cuerda tensa, con la diferencia de que los puntos de máxima amplitud (antinodos; véase Fig. 5) se encuentran en los dos extremos abiertos del tubo. El punto central, correspondiente al menor modo vibratorio (fundamental), es de amplitud cero (nodo) y genera la serie completa de armónicos. En un “tubo cerrado”, sin embargo, un extremo corresponde al punto de amplitud cero y la frecuencia fundamental se encuentra una octava por debajo de la que correspondería a un tubo abierto de la misma longitud; en el tubo cerrado sólo se forman armónicos impares y se produce un timbre distinto (véase *infra*, 6). Los tubos cónicos están regidos por condiciones acústicas de otro tipo; un tubo cónico cerrado genera la serie completa de

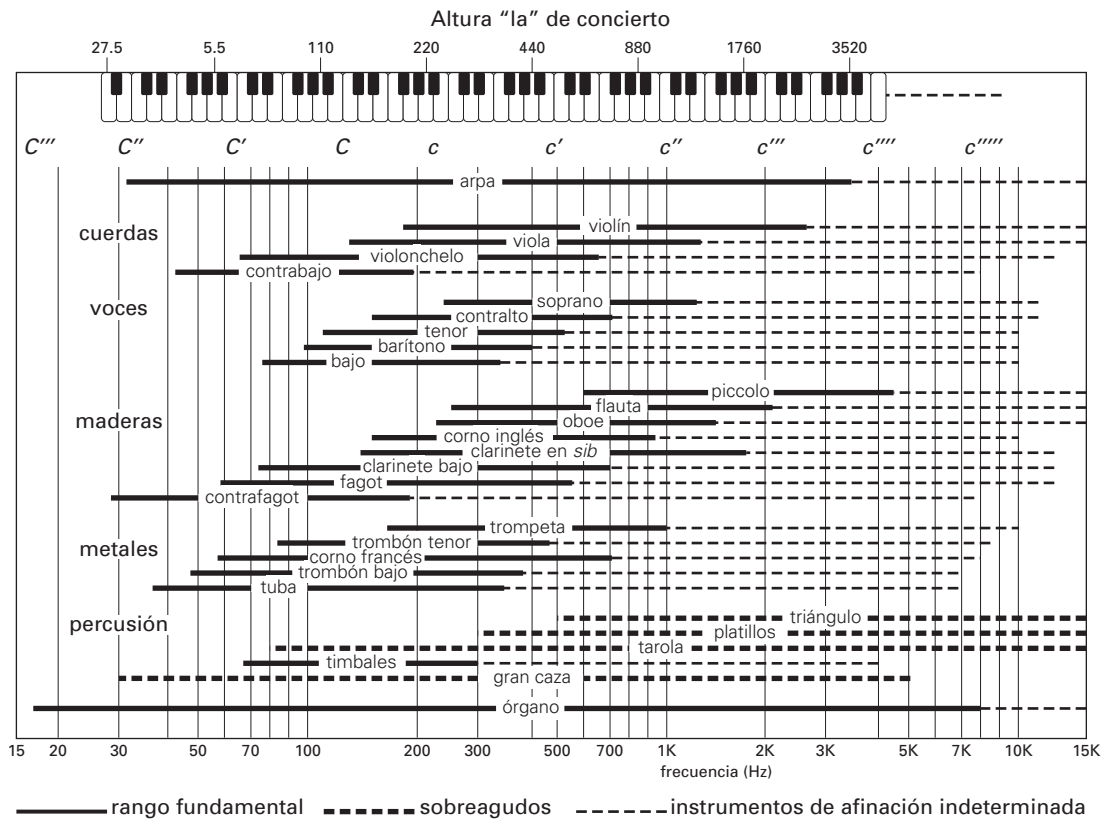


Fig. 2. Frecuencias de las octavas de la, con base en la¹ = 440 Hz; se muestra también el registro completo de los diferentes instrumentos y su rango de sobreagudos o armónicos.

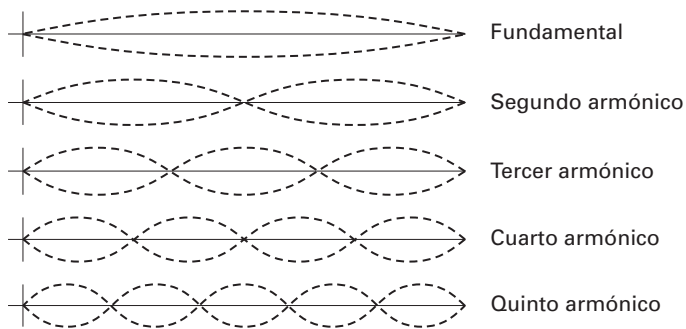


Fig. 3. La serie de armónicos de una cuerda en vibración produce sobreagudos a dos, tres, cuatro, cinco, etc., veces la frecuencia fundamental.

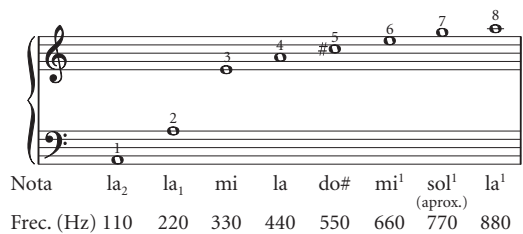


Fig. 4. La serie armónica de la hasta el octavo armónico.

armónicos y por lo general se comporta como un tubo cilíndrico abierto (recto) de la misma longitud.

Los ejecutantes de cuerdas deben tocar “armónicos” cuando el compositor escribe en la partitura el símbolo “o” sobre las notas implicadas. La técnica para tocar armónicos en instrumentos de cuerda es rozando apenas con el dedo sin presión sobre la superficie de la cuerda, a la mitad o a un tercio de su longitud. Esto inhibe que se genere la fundamental y la nota que se escucha corresponde respectivamente a una octava, o bien a una octava y una quinta aguda, con un sonido de calidad tímbrica brillante, metálica y tenue.

La producción de notas en los instrumentos de metal se logra mediante la serie de los armónicos. El ejecutante puede seleccionar uno de los primeros 12 armónicos modificando la presión y la técnica de los labios al soplar. De manera natural, los intervalos tonales son amplios en la parte baja del registro de un tubo de longitud determinada. La habilidad para tocar solamente estas notas de la serie de armónicos es el rasgo característico de instrumentos tan simples como el *bugle* (flicorno) o el *posthorn* (corneta de posta). El aumento de tubos al cuerpo principal hizo posible la emisión de otras notas; estos tubos adicionales se denominan en inglés *crooks* o *shanks*. Esta innovación permitió la emisión de una nueva nota fundamental (más grave) y su serie de armónicos correspondiente. Más adelante, la adaptación de válvulas para abrir o cerrar los tubos amplió la versatilidad de los instrumentos de metal hasta abarcar la escala cromática completa con la simple presión de las

llaves para seleccionar tubos adicionales fijos de diferentes longitudes. El trombón ya contaba con esta posibilidad, así como con efectos de deslizamiento, *portamento* y vibrato, gracias a la vara que se desliza en el interior del tubo para controlar la longitud total del mismo.

6. *Timbre*

Por lo antes expuesto y como regla general, cada nota emitida por un instrumento musical consiste en un tono fundamental, el cual suele establecer el tono de la nota, junto con cierto número de armónicos (sobregudos cuyas frecuencias son múltiplos simples de la fundamental). El color tonal o “timbre” particular de cada instrumento deriva del número de armónicos presentes y su intensidad. El oído humano adiestrado tiene la capacidad de distinguir no sólo las diferentes familias instrumentales sino también la de reconocer violines, flautas, clarinetes y otros instrumentos individuales.

Al igual que la mayor parte de los instrumentos de percusión, en el piano no es posible generar notas de sonido continuo; las notas comienzan a decaer desde el momento mismo en que son golpeadas, siendo los armónicos más agudos los primeros que tienden a desaparecer, de manera que el timbre se suaviza conforme el volumen disminuye. En la capacidad para reconocer diferentes instrumentos también influye el “ataque” o “transiente” con el que cada nota comienza. El transiente puede contener frecuencias muy agudas que incluso rebasan el límite de la audición humana. Esto explica la dificultad que enfrentan los fabricantes de instrumentos musicales electrónicos ya que logran la generación y combinación de una familia de sobregudos que simulen el sonido de una flauta o un oboe, y sin embargo, el sonido obtenido puede desconcertar ya que carece de “ataque” (véase INSTRUMENTOS MUSICALES ELECTRÓNICOS). Los transientes también son difíciles de registrar y reproducir con fidelidad puesto que requieren “amplitudes de banda” amplias, así como circuitos y altavoces de respuesta rápida.

7. *Resonancia*

Para que una fuente de sonido irradie ondas sonoras de manera eficaz debe ser capaz de poner en vibración un volumen sustancial de aire. Los diapasones y las cuerdas de violín, por ejemplo, son relativamente ineficaces al respecto pues su movimiento corta el aire que desplaza sin transmitirle mucha energía. Sin embargo, es posible producir sonidos mucho más fuertes si el mango del diapason o los extremos de las cuerdas tensas se apoyan

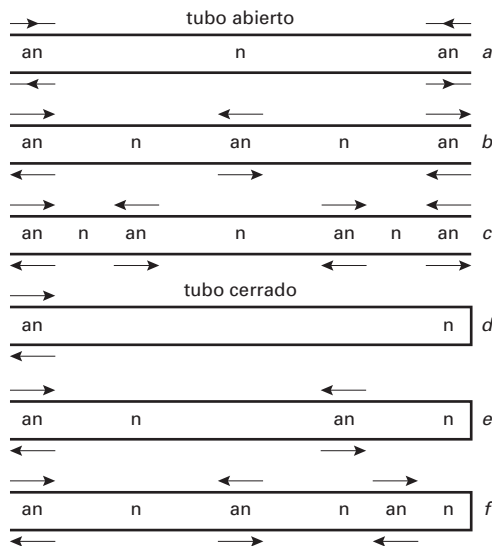


Fig. 5. Diagrama que muestra los nodos (n) y antinodos (an) en tubos abiertos y cerrados.

contra una mesa o, mejor aún, contra una caja hueca de madera; de tal manera, las vibraciones iniciales se transmiten a la mesa o la caja y las vibraciones simpáticas resultantes tienen la capacidad de producir un mayor desplazamiento de aire.

Conforme los instrumentos musicales evolucionaron se hallaron nuevas maneras de aumentar el volumen sonoro bajo el principio fundamental de la resonancia, cuyo planteamiento es que cualquier estructura con masa y elasticidad tiene una o más frecuencias vibratorias “naturales” relativamente fáciles de estimular. Tomando como ejemplo un simple columpio de jardín, los niños descubren de inmediato que con la aplicación de un muy pequeño impulso en cada “ciclo”, el movimiento natural aumenta y alcanza amplitudes mucho mayores. El columpio se comporta igual que un resonador afinado que responde de inmediato a la fuerza aplicada a su propia frecuencia natural, pero cuya respuesta a otras frecuencias es menor. Entre los equivalentes musicales de este ejemplo están los tubos de resonancia colocados debajo de cada barra de instrumentos como la marimba o el vibráfono.

Sin embargo, en la construcción de la caja de resonancia (o cuerpo) de un piano o de un violín es necesario lograr un resonador perfectamente calibrado capaz de reforzar los tonos de las cuerdas en un amplio rango de frecuencias fundamentales y armónicas. En la práctica, los instrumentos de la familia del violín no alcanzan la misma resonancia en todas las frecuencias; en cierto modo discriminan frecuencias dependiendo de su forma particular, la tensión y las técnicas de barnizado usadas para lograr calidades tonales, respuestas y sonoridades más agradables. Por lo tanto, cada instrumento imprime su particular “color” al sonido y siempre existirán pequeñas diferencias.

Muchos instrumentos tienden a reforzar los armónicos de una banda de frecuencias en particular sin importar cuál sea la fundamental que se toque. Esta región tonal se conoce como “formante”, y el ejecutante, de manera consciente o subconsciente, deberá aprender a controlarlo. La voz humana es un ejemplo excelente de las diferencias físicas que contribuyen a los colores individuales; y de hecho, el sonido de cada vocal se caracteriza por tener dos regiones formantes fijas.

Los efectos importantes de la resonancia en los sonidos musicales se pueden apreciar también en cualquier habitación donde se ejecute música. Toda habitación tiene frecuencias resonantes naturales, conocidas como series armónicas o “eigentonos” (al., “tonos propios”),

relacionadas con el largo, ancho y alto de la habitación. Similar a lo que sucede en un complejo tubo de órgano, en la habitación las ondas rebotan contra las superficies paralelas de las paredes, el piso y el techo. La resonancia selectiva en estas frecuencias de las series armónicas inevitablemente dará color al sonido, en particular en habitaciones rectangulares y pequeñas donde las frecuencias resonantes son lo suficientemente altas para entrar dentro del rango musical. Puede lograrse un cierto grado de control al implementar recubrimientos suaves que amortigüen las resonancias, o bien con paredes de forma irregular que aumenten la difusión de la energía sonora. Véase ACÚSTICA ARQUITECTÓNICA.

8. Tonos combinados y pulsos

Al sonar notas simultáneas, el oído humano es perfectamente capaz de distinguir cada una de ellas, sin embargo, dependiendo de lo cercana que sea la altura de las notas, se producirán efectos colaterales. Imaginemos que un instrumento toca constantemente la nota *la'* (440 Hz) mientras otro toca una nota de altura variable. Si el segundo instrumento también toca a 440 Hz, sonará un unísono perfecto y la nota simplemente incrementará su volumen, pero si la segunda nota se eleva ligeramente, digamos a 445 Hz, se escuchará una nota de algún tono intermedio cuyo volumen pulsará conforme los picos máximos y mínimos de las dos ondas se junten y separen. Estas pulsaciones se llaman “batimientos” y, en el ejemplo planteado (también conocido como “tono diferencial”), habrá cinco batimientos por segundo. Los afinadores profesionales de piano, para ajustar con exactitud el tono indicado, saben detectar y suprimir dichos batimientos.

La elevación de la altura del segundo instrumento del ejemplo genera una disonancia desagradable que varía dependiendo de la diferencia de frecuencia y se disminuye hasta cero en los familiares intervalos consonantes de tercera mayor (4:3), quinta justa (3:2) y octava (2:1). En el caso particular de la octava, así como para todos los armónicos adyacentes numerados, la diferencia de frecuencia es, de hecho, la fundamental. Esto explica el efecto conocido como “fundamental subjetiva”, audible por ejemplo cuando un radio pequeño parece reproducir notas graves que, por su reducido tamaño, normalmente sería incapaz de emitir. El batimiento entre los armónicos adyacentes provoca que el cerebro “escuche” la fundamental inexistente (véase BAJO ACÚSTICO, 1).

9. Propagación del sonido

La naturaleza invisible de las ondas sonoras ha motivado a los investigadores a improvisar modelos o analogías tanto para ayudar a su propia comprensión como para explicar al mundo en general la naturaleza del sonido. En 1660, por ejemplo, Robert Boyle, al suspender un reloj dentro de un frasco de vidrio al vacío, comprobó que el sonido requiere de un medio físico para su transmisión. Con aire en el frasco, el timbre de alarma del reloj se oía con claridad, pero conforme se iba extrayendo el aire del frasco, el timbre se desvanecía paulatinamente hasta volverse inaudible. Al volver a llenar de aire el frasco, el timbre de alarma podía oírse de nuevo. Experimentos similares con fuentes sonoras sumergidas en agua probaron que el sonido viaja con la misma facilidad a través tanto de los líquidos como de los gases. Los materiales sólidos también constituyen un medio eficaz para la transmisión del sonido, como lo atestiguan relatos de indios norteamericanos que presionaban sus orejas contra las vías del ferrocarril para escuchar los trenes a grandes distancias.

Por supuesto que el medio en sí no es el que viaja desde la fuente hasta el observador, simplemente transmite su movimiento vibratorio de manera similar a una cadena de personas que combaten un incendio pasando la cubeta de mano en mano, desde el depósito de agua hasta el sitio del fuego. En una onda sonora cada partícula del medio transmite la energía reproduciendo la vibración desde el lugar en que se encuentra. La velocidad de transmisión será mayor cuanto más cercanas entre sí se encuentren las partículas vibrantes, lo cual explica que la velocidad del sonido sea mayor en los líquidos que en los gases y mayor aun en los sólidos. Los valores comunes de velocidad de transmisión del sonido aparecen en la Tabla 1.

La velocidad del sonido en el aire aumenta aproximadamente 0.61 metros por segundo por cada grado centígrado de elevación de la temperatura. Cabe men-

cionar que la velocidad del sonido alcanza aproximadamente 1 200 km por hora. Al compararse con la velocidad de la luz y las ondas de radio (297 600 km por segundo) puede explicarse por qué el sonido de leña siendo cortada a lo lejos, llega al oído poco tiempo después de que el ojo ve el hacha golpear la madera. También deja claro por qué los músicos deben agruparse relativamente cerca para reducir los retrasos en la llegada del sonido ocasionados por una distancia excesiva.

Una analogía común para explicar la transmisión del sonido es la imagen de una piedra golpeando la superficie de aguas tranquilas y formando ondas que se expanden en círculos concéntricos cada vez mayores. Con el choque, la piedra empuja hacia abajo algunas partículas de agua que a su vez empujan las partículas contiguas y de tal manera el movimiento es transmitido a través de capas sucesivas de partículas. Inmediatamente después, las partículas regresan viajando hacia arriba y así sucesivamente. Esta singular onda de choque es análoga a un aplauso, por lo que es posible producir el sonido equivalente a una nota musical constante haciendo vibrar un émbolo hacia arriba y hacia abajo para generar ondas de radiación continua. Debe notarse, en primer término que el avance de la onda describe un círculo perfecto, lo cual demuestra que la velocidad de transmisión es igual en cualquier dirección; en segundo término, que un aumento en la frecuencia vibratoria no altera la velocidad de desplazamiento de las ondas sino que simplemente provoca que las crestas de las ondas se acerquen entre sí; y por último, que un aumento en la amplitud del movimiento del émbolo (más energía) tampoco altera la velocidad de las ondas pero sí aumenta la distancia y la magnitud a la que viajarán las ondas antes de que se disipe la energía.

Como se ha dicho, el sonido es vibración, y en la Fig. 1 ilustramos una manera de demostrar el movimiento de la punta de un diapason. Un método más versátil para mostrar –incluso registrar– la naturaleza vibratoria de las ondas sonoras es el fonógrafo, creado por Leon Scott en 1875. Consiste en una larga trompeta con una membrana delgada en su extremo más estrecho que es capaz de captar la energía sonora incidente. Sujeta a la membrana, una púa apoya su punta contra la superficie ahumada de un cilindro en movimiento. Al tocar una flauta cerca de la trompeta, la púa vibra en simpatía y traza una línea ondulada en el cilindro. El número de ciclos por segundo de la onda

TABLA 1. *Velocidad del sonido en varios medios a 15°C*

Medio	Metros por segundo	Pies por segundo
Aire	340	1 120
Agua	1 420	4 600
Madera (cedro)	4 400	14 500
Aluminio	5 100	16 700

trazada es la frecuencia, y la distancia que abarca un ciclo completo se denomina “longitud de onda”. Puesto que la velocidad de una onda es la distancia que viaja por segundo, la fórmula universal para la transmisión de ondas y de medios de grabación de todo tipo es: “velocidad = frecuencia \times longitud de onda”.

Puesto que la velocidad del sonido en el aire es de 340 metros por segundo, se establece que la longitud de onda de una nota con 340 Hz es de un metro, con 34 Hz es de 10 metros y así sucesivamente. Dentro del rango general aceptado de frecuencias audibles, 20-20 000 Hz, las longitudes de onda en el aire pueden abarcar desde 17 metros hasta 17 milímetros.

10. Radiación y reflexión del sonido

El concepto de longitud de onda está relacionado directamente con la manera en que las ondas sonoras viajan a partir de diversas fuentes sonoras, cómo son reflejadas al topar con obstáculos en su camino y con la manera en que se acrecientan o desvanecen en salones o salas de concierto.

Cuando una fuente sonora es pequeña comparada con la longitud de onda de la nota que irradia, las ondas viajan alejándose con igual fuerza en todas direcciones, describiendo una versión tridimensional análoga a las ondas de agua antes mencionadas, donde el frente de onda corresponde a una esfera en expansión. Puesto que la cantidad de energía original se extiende en un área mayor, la intensidad del sonido disminuye progresivamente (es decir, la energía que pasa a través de un área dada del frente de onda; véase *infra*, 11). Dado que el área de la superficie de una esfera es proporcional al cuadrado de su radio, la intensidad disminuirá el cuadrado de la distancia recorrida; esto se conoce como “regla del cuadrado inverso”.

En contraste, una fuente de mayor tamaño que la longitud de onda genera un frente de onda plano (o liso) cuya intensidad apenas disminuye con la distancia. Puesto que la longitud de las ondas sonoras abarcan desde varios metros hasta pocos milímetros, puede deducirse que la mayor parte de los instrumentos y altavoces son de tamaño mediano, por lo que tienden a irradiar notas graves (longitudes de onda largas) de manera poco eficaz en todas direcciones, y notas agudas (longitudes de onda cortas) con fuerza en direcciones específicas, partiendo de un eje común.

Al igual que otros tipos de ondas, las ondas sonoras rebotan o son reflejadas al topar con una pared o un obstáculo. Nuevamente, la longitud de onda es impor-

tante y un obstáculo debe ser relativamente grande para que la reflexión se lleve a cabo. Las ondas largas son desviadas por el obstáculo y prosiguen su viaje (proceso conocido como “difracción”). Cuando una onda topa con una gran superficie en ángulos rectos, es reflejada en sentido opuesto siguiendo su trayecto original. Esto establece un patrón de interferencia conocido como “onda estacionaria”, con picos máximos y mínimos de energía sonora calculados en múltiplos de un cuarto de la longitud de onda de la superficie de reflexión. Esto explica la existencia de “puntos muertos” en auditorios, así como resonancias indeseadas en cuartos pequeños (véase ACÚSTICA ARQUITECTÓNICA). Por supuesto que la reflexión es más eficiente en una superficie dura como el mármol, mientras que las superficies suaves o porosas absorben cierta cantidad de la energía sonora incidente. De manera similar, una superficie irregular tiende a dispersar o difundir el sonido.

Cuando un sonido reflejado alcanza el oído después que la onda directa, con un intervalo aproximado de 1/20 de segundo, se presenta como “eco” y se oyen dos sonidos distintos. Esto implica una distancia de unos 17 metros, lo cual explica el eco de los grandes salones, iglesias y calles de la ciudad. Otra experiencia común es el cambio de tono que ocurre cuando entre la fuente y el oyente hay un movimiento relativo; conocido como efecto Doppler, es perfectamente audible en el repentino descenso de tono de la sirena de un vehículo en movimiento, o a la inversa, al escuchar desde un tren en movimiento el sonido de una campana fija en un cruce de camino. La frecuencia audible real en dichos casos depende de la suma de las velocidades del sonido y del vehículo, de manera que, conforme más se aproxime una persona a la fuente sonora, mayor será el número de ciclos por segundo que perciba (tono más alto), y menor al alejarse (tono más bajo).

11. Intensidad del sonido

La sensación de “volumen” está relacionada con la magnitud de las vibraciones de aire que llegan a los oídos y, por lo tanto, dependerá de la potencia de la fuente sonora (medida en watts), y de la distancia entre la fuente y el observador. Sólo alrededor de 1% de la energía usada por un músico se transforma en sonido, el resto se pierde como calor por la fricción resultante. La Tabla 2 muestra el amplio rango de la potencia total que irradian algunas fuentes de sonido comunes.

TABLA 2. Niveles de potencia comunes

Fuente musical	Potencia (watts)
Orquesta de 75 músicos (<i>fff</i>)	70
Gran caza	25
Órgano tubular	13
Platillos	10
Trombón	0.6
Piano	0.4
Orquesta de 75 músicos (<i>mf</i>)	0.09
Flauta	0.06
Voz a volumen normal	0.000024
Violín (<i>ppp</i>)	0.000038

En la práctica, sólo una pequeña fracción del sonido irradiado por una fuente sonora alcanza los oídos de un oyente; la intensidad (la potencia que pasa a través de un área dada; véase *supra*, 10), por lo tanto, es muy baja. El oído humano es capaz de responder a un rango sorprendente de intensidades en una proporción de aproximadamente 10 millones de millones a uno. La relación entre intensidad y volumen subjetivo no es estricta, pero un aumento de 10 veces en intensidad difícilmente iguala una duplicación de volumen. Existen 12 niveles de magnitud entre los umbrales de sonido audible más bajo y más alto (véase OÍDO Y AUDICIÓN). Cada nivel se denomina Bel, pero suele ser más común y útil la unidad menor conocida como decibel (dB). La Tabla 3 muestra algunos ejemplos de niveles de intensidad. Nótese que el decibel es una unidad de nivel relativo y no de nivel absoluto, y que las cifras presentadas equivalen a un millón millonésimo de watt por centímetro cuadrado, respecto al “umbral de audición” normal.

TABLA 3. Niveles sonoros comunes

Fuente o situación	Nivel sonoro (dB)
Umbral del dolor	130
Orquesta sinfónica (<i>fff</i>)	110
Interior de un vagón de metro	94
Tránsito promedio de una calle	74
Habla conversacional	60
Sala de una casa suburbana	45
Estudio radiofónico	20
Umbral de audición	0

Este es el sonido más débil audible para el oído normal y corresponde a una amplitud de tímpano menor al diámetro de un átomo.

El oído no responde con la misma sensibilidad a todas las frecuencias, pero alcanza su pico máximo de agudeza en la región de 1 000-2 000 Hz. La frecuencia común de medición acústica es 1 000 Hz (kilohertz, abreviado como kHz), mientras que la “unidad de volumen” o “phon” se usa para describir el nivel de volumen de cualquier sonido en referencia al nivel de intensidad en dB de un tono de igual volumen a 1 000 Hz. Coincidentemente, un phon corresponde aproximadamente a la menor diferencia de volumen audible. JBO

📖 A. WOOD, *The Physics of Music* (Londres, 7/1975).

C. A. TAYLOR, *Sounds of Music* (Londres, 1976). M. CAMPBELL y C. GREATED, *The Musician's Guide to Acoustics* (Londres, 1987).

acústica arquitectónica. El sonido de la música en espacios cerrados y abiertos difiere notablemente. Desde el momento de su emisión, el comportamiento sonoro de la música permite calcular con sorprendente precisión las dimensiones y el grado de riqueza sonora y aislamiento del espacio acústico. Para una descripción del comportamiento elemental de las ondas sonoras, véase ACÚSTICA. En el siguiente artículo se analizan los diferentes efectos que las condiciones acústicas de un recinto provocan en el sonido.

1. Reflexión; 2. Efectos direccionales; 3. Reverberación; 4. Diseños para una buena acústica; 5. Problemas de los recintos pequeños; 6. Amplificación sonora; 7. Resonancia reforzada; 8. Aislamiento sonoro.

1. Reflexión

En un espacio completamente abierto el sonido parte de la fuente productora y viaja por el aire disminuyendo de intensidad hasta disipar toda su energía en forma de calor o en el frente de la onda sonora, siempre en expansión. En contraste, en el interior de una sala de conciertos las ondas sonoras rebotan muchas veces formando patrones cruzados de ida y vuelta dentro del espacio cerrado. El escucha no sólo oye el sonido directo sino toda una combinación de sonidos tardíos de menor intensidad. Estas múltiples reflexiones se retrasan dependiendo de su distancia de desplazamiento y, a cada reflexión, disminuye su intensidad sonora debido a la disipación normal y la absorción de las superficies reflejantes.

Una superficie reflejante casi perfecta, como un piso de madera pulida, reflejará prácticamente al 100% la

energía incidente, parte de la cual será absorbida si se colocan entrepaños o revestimientos blandos, materiales porosos, tejidos o biombos plegables. En la práctica, los materiales absorbentes discriminan frecuencias, por lo que un buen diseño acústico dependerá de la colocación cuidadosa de materiales aislantes para controlar la equitativa reflexión de las frecuencias graves, medias y agudas.

2. Efectos direccionales

Las fuentes sonoras pueden ser direccionales o no direccionales, dependiendo de la relación entre sus dimensiones físicas y las longitudes de onda de los sonidos emitidos (véase ACÚSTICA, 10). Las superficies reflejantes, sin importar su forma y tamaño, comparten estas características de direccionalidad y por lo tanto pueden modificar la difusión de los sonidos en un recinto, es decir, son útiles no sólo para discriminar frecuencias sino también para irradiar bandas de frecuencias definidas, tanto uniformes como direccionales. Las superficies curvas son esenciales, siendo las convexas las más útiles porque dispersan los sonidos y ayudan a crear condiciones auditivas uniformes. En las superficies cóncavas los sonidos se reflejan sobre sí mismos, generando ecos y puntos muertos.

Dos ejemplos de superficies cóncavas que debe evitarse son los domos y los techos abovedados. El Royal Albert Hall de Londres es un desafortunado ejemplo arquitectónico que combina la forma ovalada del recinto con un alto techo abovedado, lo cual provoca que se reflejen los sonidos en puntos específicos del espacio auditivo. Las constantes protestas que hubo durante años por los ecos y rebotes del recinto suscitaron la instalación de varias estructuras o plafones con forma de “plato volador” suspendidas del inmenso domo. La superficie inferior del plafón es convexa y disipa las ondas sonoras que viajan hacia arriba, mientras que en la parte superior, un revestimiento de material absorbente atrapa todos los sonidos que libran los plafones y rebotan del techo contra el plafón. De la misma manera, artesones, nichos y otras formas arquitectónicas deben ser de grandes proporciones para que su efecto dispersor atrape la mayor parte del espectro de frecuencias sonoras.

3. Reverberación

A pesar de que el escucha recibe el sonido directo junto con una especie de “cauda” formada por incontables ondas reflejadas, el oído común no percibe estos ecos como sonidos separados, pues el sistema auditivo

(véase OÍDO Y AUDICIÓN) no alcanza a discriminar los sonidos que se repiten con separación de un vigésimo de segundo y los integra en uno solo. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que las paredes paralelas pueden producir “ecos vibrantes”.

El efecto de prolongación del sonido se conoce como “reverberación”. Para lograr una difusión sonora uniforme es preferible que el sonido disminuya gradualmente, para lo cual se requiere un diseño acústico adecuado. El tiempo que un sonido tarda en volverse inaudible se denomina “tiempo de reverberación” (técnicamente, es el tiempo que tarda en disminuir a una millonésima parte de su valor original, es decir a -60 dB). El tiempo de reverberación se incrementa de manera directamente proporcional a las dimensiones del espacio cerrado—cuanto mayor sea la distancia, más larga será la disminución del sonido—, pero se reduce con materiales absorbentes. El público también amortigua la energía sonora de manera bastante eficaz, por lo que una sala sin público es más reverberante que estando llena. Para reducir esta diferencia, las butacas de las salas de concierto modernas se diseñan para que absorban aproximadamente la misma cantidad de sonido estando ocupadas o vacías.

4. Diseños para una buena acústica

Para conferencias, el criterio principal que debe regir en el diseño acústico es un volumen adecuado con alto grado de inteligibilidad. Esto significa un tiempo de reverberación corto; sin embargo, una acústica demasiado seca carecerá de la reflexión necesaria para que el sonido alcance un buen nivel de volumen en los lugares más alejados del estrado. Es importante considerar la forma del recinto y la disposición de las butacas; un piso en pendiente o escalonado ayudará al público de las filas finales a tener una mejor vista de los oradores en el estrado y a escucharlos con mayor claridad.

Para la música deben tomarse en cuenta condiciones acústicas adicionales, pues el diseño acústico tiene tanto de arte como de ciencia. A partir de un análisis de salas con “buena acústica”, Leo L. Beranek menciona 18 puntos de criterio de calidad en su libro *Music, Acoustics and Architecture* (Música, acústica y arquitectura). A lo largo de la historia, el crecimiento de las orquestas ha obligado a la construcción de salas de concierto más grandes. De tal manera, para la música barroca y de cámara, el tiempo de reverberación adecuado debe ser menor menor de 1.5 segundos; para la música clásica de aproximadamente 1.7 segundos y para la

música romántica de 2.2 segundos. Un mayor tiempo de disminución en las frecuencias bajas contribuye a un sonido lleno y cálido, mientras que una buena definición requiere menor tiempo de disminución en las frecuencias altas.

Las salas de concierto modernas suelen incorporar ciertos recursos para modificar las condiciones reverberantes y adaptarlas a diferentes tipos de espectáculos musicales y extramusicales. Un buen ejemplo es el Symphony Hall de Birmingham, Inglaterra (inaugurado en 1992), en el que un dosel circular móvil por encima del escenario refleja el sonido a partes específicas del auditorio; cuenta también con cámaras de reverberación ubicadas en la periferia del auditorio, que al abrirse aumentan el tiempo de reverberancia.

Los músicos ejecutantes requieren condiciones acústicas relajadas, con la sonoridad necesaria para poder tocar sin demasiado esfuerzo; estas condiciones pueden mejorarse colocando superficies reflejantes en puntos estratégicos cerca de los ejecutantes, lo cual facilita que escuchen claramente a los otros músicos. Al parecer no hay duda alguna de que los compositores de todos los tiempos, consciente o inconscientemente han escrito adaptándose al entorno en que su música habría de interpretarse.

5. Problemas de los recintos pequeños

En lo que respecta al sonido reverberante de una sala de conciertos grande, las ondas sonoras reflejadas al azar producen una difusión del sonido razonablemente consistente. En salas pequeñas, sin embargo, se producen patrones de interferencia diferentes a causa de las reflexiones múltiples entre paredes, techo y piso. Estas resonancias, denominadas “ondas estacionarias”, forman un efecto similar al de un tubo de órgano tridimensional y ocurren a frecuencias cuyas distancias entre las superficies enfrentadas son múltiplos de media longitud de onda. Las series armónicas o “eigentones” (al, “tonos propios”) que se generan por estas resonancias ocurren en las salas de cualquier tamaño y las frecuencias irregulares disparadas imprimen color al sonido. Se requiere una absorción adecuada de frecuencias bajas o bien un diseño especial sin paredes paralelas.

6. Amplificación sonora

En la mayoría de las salas de concierto, limitarse a la presentación de orquestas del tamaño y la fuerza sonora óptimas para la acústica del recinto, resulta tan impráctico como costoso. Por ello se utilizan sistemas elec-

trónicos de amplificación para instrumentos o voces de poco volumen. La forma y las deficiencias acústicas de muchas iglesias y salas de conferencias exigen reforzar el sonido en áreas determinadas o en el recinto completo. Los componentes básicos de un sistema de amplificación, denominado en inglés *public address* o “PA”, son micrófonos, amplificadores y altavoces. En la práctica, el funcionamiento de los sistemas de amplificación es delicado porque el sonido amplificado emitido por un altavoz es captado nuevamente por el micrófono y se vuelve a amplificar, generando una retroalimentación sonora difícil de controlar, como todos hemos podido constatar en múltiples ocasiones. Este “vicio” sonoro se aminora con el uso de micrófonos direccionales que tienen menor sensibilidad en los costados y, colocados sin apuntar hacia los altavoces, reducen la retroalimentación del sonido amplificado. Para lograr una amplificación sin retroalimentación más eficaz, se pueden incorporar altavoces direccionales, que dirigen las ondas sonoras hacia áreas determinadas.

7. Resonancia reforzada

En algunas salas de concierto se usa un recurso especial para reforzar el sonido llamado resonancia reforzada (in.: *assisted resonance*), que consiste en aumentar el tiempo de reverberación de bandas de frecuencia determinadas. Un ejemplo conocido es el Royal Festival Hall de Londres, en cuyo diseño original de 1948 se había calculado un periodo de reverberación promedio de 1.7 segundos y de 2.5 en las frecuencias bajas. Sin embargo, una vez terminada su construcción, el tiempo real de reverberación de las frecuencias bajas sólo alcanzaba 1.4 segundos; a pesar de que la definición sonora era excelente, recibió muchas críticas por su sonido carente de cuerpo. En 1964 se solucionó el problema con la instalación de 172 micrófonos en el techo, amplificadores y ecualizadores con bandas de frecuencia en el rango de 58-700 Hz y altavoces.

8. Aislamiento sonoro

En todo tipo de auditorio es indispensable un buen aislamiento de los sonidos externos, tanto los que viajan por el aire como los que se transmiten a través de la estructura de la construcción. Es muy importante elegir una zona tranquila, lo que no es fácil en una ciudad grande, e incluir en el diseño más capas de revestimiento en las paredes cercanas al paso de vehículos y otras fuentes de ruido. El sonido de los aviones constituye un problema cada vez mayor y obliga a la construcción de techos con

gruesas capas de aislamiento, plafones suspendidos, puertas con goznes aislantes y paredes con múltiples capas de revestimiento. En el Bridgewater Hall de Manchester (inaugurado en 1996), se ha logrado el aislamiento casi total de los sonidos externos; su imponente estructura de 22 500 toneladas descansa sobre 300 resortes aislantes, y su techo de tres capas tiene encima una plancha de acero con paneles acústicos.

Véase también SALAS DE CONCIERTO. JBO

📖 L. L. BERANEK, *Music, Acoustics and Architecture* (Nueva York, 1962). C. GILFORD, *Acoustics for Studios and Auditoria* (Londres, 1972).

acústico. 1. Término genérico con el que se denomina a los instrumentos cuyo sonido se transmite mediante un resonador hueco o caja acústica para diferenciarlos de los que se amplifican electrónicamente, como por ejemplo la guitarra acústica y su contraparte, la guitarra eléctrica; muchos instrumentos son tanto acústicos como electrónicos. JMO

2. Relativo al sentido del oído o la ciencia del sonido.

acht (al.). “Ocho”; *Achtel*, *Achtelnote*, “octavo”, “nota de octavo”, es decir *corchea; *Achtelpause*, “silencio de corchea”; *achtstimmig*, a ocho voces o partes; *Achtfuss*, registro de órgano de ocho pies (8’).

adagietto (it., dim. de *adagio*). Lento, pero menos que **adagio*; también se usa como título de un movimiento, como el famoso cuarto movimiento de la *Quinta sinfonía* de Mahler.

adagio (it.). Indicación de tiempo surgido a comienzos del siglo XVII y que a partir del siglo XIX suele referirse a un tiempo “muy lento”, equivalente a *lento* o *largo*; en el siglo XVIII en ocasiones implicaba la necesidad de ornamentación. En determinada música antigua, como la de Frescobaldi (donde aparece como *adasio*), probablemente significaba “sin prisa” (entre *largo* y *andante*). Ocasionalmente se ha interpretado como *adagissimo* (aún más lento). El término “adagio” suele usarse también para el movimiento lento de una obra de varios movimientos, independientemente de que aparezca la indicación por escrito.

Adam, Adolphe (Charles) (*n* París, 24 de julio de 1803; *m* París, 3 de mayo de 1856). Compositor francés. Después de realizar estudios en el Conservatorio de París con Reicha y Boieldieu, comenzó a escribir canciones para los teatros de *vaudeville*; colaboró con Boieldieu en la orquestación de la obertura de su ópera *La Dame blanche* (La dama blanca; 1825), y su primera ópera en un acto, *Pierre et Catherine* (1829), fue producida en la Ópera Comique (Ópera Cómica). Al término de la Revo-

lución de julio viajó a Londres, donde su cuñado Pierre François Laporte era director de Covent Garden; gracias a él se produjeron dos obras suyas en 1832. Su obra *Le Chalet* (1834) es considerada la primera verdadera ópera francesa, ligera y frívola, con un estilo próximo al lenguaje del *vaudeville* popular. Su reputación se extendió por toda Europa con la ópera *Le Postillon de Longjumeau* (1836), cuya aria “Mes amis, écoutez l’histoire” ha perdurado en el repertorio para tenor.

A su regreso de una visita a San Petersburgo, Adam escribió la obra por la que hoy en día es más recordado, el ballet *Giselle* (1841), notable por el uso recurrente del *Leitmotiv*. En 1847, a raíz de un desacuerdo con el director de la Ópera Cómica, compró el teatro de la Ópera Nacional, donde montó sus propias obras y de compositores franceses menos conocidos. Sin embargo, la Revolución de 1848 puso fin a este proyecto. En la ruina financiera, Adam dedicó tiempo al periodismo para complementar sus ingresos. En 1850 fue nombrado profesor de composición del Conservatorio de París. Continuó escribiendo *opéras comiques* como *Giralda* (1850), reconocida como una de sus piezas más refinadas, y *Si j’étais roi* (1852).

Compositor de unas 70 óperas, Adam es considerado precursor del estilo dramático italiano por su música fluida y elegante. También fue un prolífico compositor de popurrís, de arreglos para piano y de canciones como *Cantique de Noël* (1850). Sus dos volúmenes de reminiscencias, *Souvenirs d’un musicien* (París, 1857) y *Derniers souvenirs d’un musicien* (París, 1859) fueron publicaciones póstumas. SH

Adam de la Halle [Adan le Bossu] (*n* Arras, 1245-1250; *m* Nápoles, ?1285-1288). Poeta y compositor francés. Vivió y trabajó en Arras, al norte de Francia, pero estudió en París y suele ser descrito en las fuentes contemporáneas como “maistre”. A finales de la década de 1270 estuvo al servicio de Robert II, conde de Artois, con quien viajó por toda Italia. Allí entró al servicio de Charles de Anjou, quien murió en 1285. La vida profesional de Adam y su lugar de residencia después de esa fecha son inciertos, pero en 1288 su sobrino escribió sobre su partida de Arras y su muerte. Un tal “Adam le Boscu” se encontraba entre los ministriles contratados para la coronación de Eduardo II en 1307, pero bien pudo haber sido un miembro más joven de la familia.

Como compositor, Adam siguió la tradición cortesana de los **trouvères* en sus canciones monofónicas y alegres dramas musicales (de los cuales *Le Jeu de Robin et de Marion*, escrito mientras estaba al servicio de Charles

de Anjou en Italia, es el más conocido), así como en sus *chansons* y motetes compuestos en un estilo polifónico más complejo. JM

Adams, John (Coolidge) (*n* Worcester, MA, 15 de febrero de 1947). Compositor estadounidense. Estudió clarinete y composición en Harvard con Leon Kirchner, entre otros, después de lo cual aceptó un puesto como maestro y director de orquesta en el San Francisco Conservatory (1971-1981). Más adelante compositor residente de la San Francisco Symphony (1979-1985), presentó sus primeras obras importantes: *Harmonium* (1980) con coro y *Harmonielehre* (1984-1985). Éstas y otras obras tempranas, en particular *Phrygian Gates* para piano (1977), *Shaker Loops* para cuerdas (1978) y *Grand Piano Music* para conjunto instrumental (1981-1982), establecieron su reputación como compositor capaz de usar la repetición de estilo minimalista con elegancia, refinamiento y, en ocasiones, con humor, sin temor de recurrir a sus raíces en la música popular estadounidense y a la vez capaz de emular el gran desdoblamiento tonal de Wagner y Bruckner.

El estilo es el mismo en su primera ópera, *Nixon in China* (Houston, 1987), en la que líderes del mundo –Nixon, Mao y su esposa, Kissinger, Chou En-lai– están retratados en un momento histórico sosteniendo sólo pequeñas conversaciones y evocando situaciones nostálgicas. *The Death of Klinghoffer* (Bruselas, 1991), una segunda ópera con colaboración del mismo libretista (Alice Goodman) y el mismo director (Peter Sellars), muestra una respuesta más oscura frente a acontecimientos mundiales recientes, esta vez el secuestro de un crucero por guerrilleros palestinos. A partir de entonces, todas sus obras importantes han sido piezas orquestales, como la *Chamber Symphony* (Sinfonía de cámara, 1992), conciertos para violín (1993), clarinete (*Gnarly Buttons*, 1996) y piano (*Century Rolls*, 1997), y *Naive and Sentimental Music* (1998), obra con extensión de sinfonía. Estas obras en ocasiones denotan un mayor cromatismo y texturas más intrincadas que su música anterior; en partes de la *Sinfonía de cámara* y del *Concierto para violín*, el compositor recurre a una viva dinámica de ritmos sobrepuestos. No obstante, el movimiento armónico y los detalles repetitivos son similares, como lo es también la alegre mezcla de asociaciones clásicas y populares. PG

Adan le Bossu. Véase ADAM DE LA HALLE.

added sixth chord. Véase SEXTA AGREGADA, ACORDE DE.

Addinsell, Richard (Stewart) (*n* Londres, 13 de enero de 1904; *m* Londres, 14 de noviembre de 1977). Compo-

sitor inglés. Estudió en el RCM y en Oxford. Compositor de música ligera, alcanzó su primer éxito notable con el *Warsaw Concerto*, una especie de fragmento sub-rajmaninov para piano y orquesta compuesto para la película *Dangerous Moonlight* (1941). También fue autor de abundante música cinematográfica, revistas musicales y canciones para Joyce Grenfell, a quien acompañaba en el piano. PG

Addison, John (Mervin) (*n* West Chobham, Surrey, 16 de marzo de 1920; *m* Bennington, VT, 7 de diciembre de 1998). Compositor inglés. Estudió composición con Gordon Jacob en el RCM, oboe con Leon Goossens y clarinete con Frederick Thurston. Su experiencia práctica como instrumentista de alientos se reflejó en su primera obra importante, *Woodwind Sextet* (Sexteto para alientos de madera) de 1949. También produjo un ballet en 1952, *Carte blanche* y en el mismo año realizó el montaje de la ópera-balada *Polly* de Gay-Pepusch para el Aldeburgh Festival. Más adelante escribió música incidental para obras de teatro y para el cine, como *Reach for the Sky* (1956), *Tom Jones* (1963), *The Charge of the Light Brigade* (1968), *Sleuth* (1973) y *A Bride Too Far* (1977). PG/JDI

addolorato (it., “adolorido”). Con tristeza.

Adelaide. Canción para voz y piano op. 46 de Beethoven con un poema de Friedrich von Matthiesson (1794-1795).

Adélaïde, Concierto. Concierto para violín erróneamente atribuido a Mozart, de quien se dijo haberlo compuesto a los 10 años con dedicatoria a la princesa Adélaïde, hija del rey Luis XV de Francia. Fue estrenado en París en 1931 por Marius Casadesus, quien en 1977 admitió ser el autor de la obra.

Adès, Thomas (*n* Londres, 31 de marzo de 1971). Compositor inglés. Después de triunfar como intérprete en su juventud, estudió composición en Cambridge con Alexander Goehr y Robin Holloway. Muy pronto destacó como compositor por su excepcional seguridad de estilo y técnica en una música que amalgama la viveza del detalle con un nítido sentido del diseño general. Sus obras más sustanciales, como la ópera de cámara *Powder her Face* (Cheltenham, 1995), *Arcadiana* para cuarteto de cuerda (1994) y la obra sinfónica orquestal *Asyla* (1997), muestran poca empatía con el constructivismo riguroso del siglo XX, evitando la consistente fragmentación de textura y separación formal propias de una estética expresionista. Su afinidad con compositores tan diversos como Ives y Janáček, Ligeti y Nancarrow, en absoluto debilita la calidad individual y sutilmente elaborada de sus composiciones, cuya contrastante variedad

de estados de ánimo abarca desde el relajado tributo a la música *pop* hasta un intenso y tierno romanticismo.

AW

Adeste fideles (O come, all ye faithful). Himno en prosa para el día de Navidad, en la actualidad atribuido a John Francis Wade (1711-1786), maestro de latín y copista musical de Douai. El texto apareció por vez primera en *Evening Offices of the Church* (edición de 1760) y Samuel Webbe realizó la primera impresión de la melodía en *An Essay on the Church in Plain Chant* (1782).

Adieux, Les. Título en francés (el nombre completo es *Les Adieux, l'absence et le retour*) dado por el editor a la *Sonata para piano* no. 26 en *mi* bemol op. 81a de Beethoven (1809-1810), titulada por el autor *Das Lebewohl (Abwesenheit und Wiedersehen)*; fue dedicada a su patrono el archiduque Rudolph a raíz de su ausencia de Viena durante nueve meses.

adioses, Los. Véase *ADIEUX, LES*.

“adioses”, Sinfonía de los (*Abschiedsymphonie*). Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 45 en *fa* menor de Haydn (1772); en el *finale* adicional (*Adagio*), la orquesta se reduce paulatinamente hasta quedar a sólo dos violines. Haydn la compuso para persuadir al príncipe Nicolaus, su patrono, de no prolongar la permanencia de los músicos de la corte en la residencia de verano en Eszterháza y de que se les permitiera volver con sus familias a Eisenstadt. En el estreno de la obra, los músicos abandonaban el foro al terminar sus partes hasta dejar solamante a Haydn y al violinista Luigi Tomasini.

Adler, Guido (*n* Eibenschütz [Ivancice], 1 de noviembre de 1855; *m* Viena, 15 de febrero de 1941). Musicólogo austriaco. Estudió en el Conservatorio de Viena con Bruckner y se convirtió en un wagneriano ferviente, ofreciendo conferencias sobre el *Anillo* en Bayreuth en 1875-1876. Después abrazó la historia de la música, de la cual ha sido uno de los más distinguidos escritores. Profesor en Praga (1885) y después en Viena (donde fue sucesor de Hanslick en 1898), enseñó a prácticamente toda la siguiente generación de musicólogos alemanes, entre los que destacan Egon Wellesz, Knud Jeppesen y Hans Gál.

DA

Adler, Samuel (*n* Mannheim, 4 de marzo de 1928). Compositor y maestro estadounidense de origen alemán. Llegó a Estados Unidos en 1939 y estudió en Harvard con Walter Piston, Randall Thompson y Hindemith. Después de cumplir con su servicio militar como director de la Seventh Army Symphony, fue profesor de la North Texas State University y a partir de 1966 de la Eastman School, donde en 1973 fue nombrado director

del departamento de composición. Importante maestro y prolífico compositor en un estilo modernista moderado es autor de óperas, sinfonías, música para sinagoga y muchos otros géneros musicales.

PG

adoración. Tipo de canción folclórica religiosa característica de América Latina, sinónimo de aguinaldo y *villancico.

Adorno, Theodor W(iesengrund) (*n* Frankfurt, 11 de septiembre de 1903; *m* Visp, Suiza, 6 de agosto de 1969). Filósofo, sociólogo y musicólogo alemán. Estudió filosofía, trabajó como crítico musical y tomó clases de composición con Berg. En 1934 se vio obligado a emigrar, primero a Oxford y después a Nueva York en 1938; pasó algún tiempo en Los Ángeles para después volver a Frankfurt, donde se convirtió en un prominente miembro de la “Escuela de Frankfurt”. Dirigente y pensador social de izquierda cuya ideología estuvo profundamente influenciada por el ascenso del fascismo, el fracaso del marxismo y el existencialismo. De tal manera, fue un acérrimo defensor de la música de vanguardia, la cual insistía en que debía ser de “difícil” audición y quedar al margen de la “industria cultural” (su propio término) creada para la represión social. Sus abundantes escritos incluyen polémicas contra la música popular y el diletantismo musical.

Véase también SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA. AL

📖 L. ZUIDERVAART, *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion* (Cambridge, MA, 1991). M. PAD-DISON, *Adorno's Aesthetics of Music* (Cambridge, 1993); *Adorno, Modernism and Mass Culture: Essays on Critical Theory and Music* (Londres, 1996).

adornos y ornamentación. Embellecimiento de una línea melódica y, menos frecuentemente, de una línea armónica.

1. Introducción; 2. Hasta 1600; 3. El periodo barroco; 4. A partir de 1760.

1. Introducción

El arte de la ornamentación es una práctica común en muchos géneros, desde la música tradicional, popular y el *jazz* —géneros que por lo general no están escritos en notación o que consisten en simples guiones que ofrecen amplio margen para la improvisación—, hasta la música de arte occidental, cuya elaborada notación musical, en que la inventiva del ejecutante jugó un papel crucial en otras épocas, ha sido muy relegada por razones diversas. Puede decirse que el arte de la ornamentación alcanzó su punto culminante entre los siglos XVI y XIX, formando parte esencial de la técnica del ejecu-

tante virtuoso. C. P. E. Bach, por ejemplo (*Versuch*, 1753), sostenía que la ornamentación era indispensable:

Relacionan las notas y les dan vida ... Hacen sobresalir la expresión ... Los adornos contribuyen al refinamiento de la interpretación y dan significado al carácter de la música. Hacen tolerables las composiciones mediocres y, sin ellos, la mejor de las melodías se opaca, es vacua y carente de significado. [No obstante], el ejecutante deberá cuidarse de no incurrir en excesos, considerando los adornos como ingredientes que pueden arruinar un platillo gustoso.

La ornamentación sirve para variar el material musical repetido, sean secciones completas o pasajes más cortos. Se distinguen dos categorías generales: adornos pequeños u “ornamentos” agregados a notas solas, denominados “simples”; y adornos más extensos o decoraciones floridas agregadas a pasajes completos, denominados “compuestos” en los que la melodía original es embellecida a tal grado que puede ser difícil o imposible de distinguir. La segunda categoría era del dominio casi exclusivo del intérprete virtuoso, aunque suelen encontrarse reseñas de embellecimientos de mal gusto a cargo de músicos aficionados. Las *cadenzas* se prestaron de manera particular al embellecimiento, de donde evolucionó la **cadenza* solista (compuesta o *ad libitum*). Las agrupaciones corales e instrumentales con más de un intérprete por cada voz tendieron a la ornamentación escueta, agregando adornos ocasionales solamente cuando la coordinación del conjunto lo permitía.

Durante el siglo XVI la ornamentación se dejaba principalmente a la habilidad del intérprete para improvisar, pero en los siglos XVII y XVIII esta libertad se limitó en muchos niveles mediante indicaciones de notación más precisas y específicas. Los compositores del siglo XIX definieron más aún sus intenciones; algunos no esperaban ni toleraban cambio alguno en el material escrito, aunque muchos intérpretes célebres acostumbraban pasar por alto este criterio. Algunos desarrollos posteriores fueron la adopción de signos específicos para los adornos más frecuentes, como apoyaturas, mordentes, *glissandos*, trinos y grupetos. Algunos signos empleados desde el siglo XV prevalecieron de manera significativa hacia finales del siglo XVII. Los compositores franceses, en particular, clasificaron una cantidad enorme de adornos (*agréments*) con sus signos correspondientes; muchos de ellos se siguen usando en la actualidad, aunque generalmente con ligeras modificaciones de interpretación.

Los signos de ornamentación están bien documentados. Dos puntos respecto a su interpretación deben tenerse en mente. Primero, a lo largo de los siglos no ha prevalecido una práctica única en la aplicación de los adornos, ni siquiera al interior de un mismo país; los trinos, por ejemplo, han tenido muchos signos distintos y, de igual manera, el trino simple tuvo interpretaciones diferentes. El contexto interpretativo (tanto la fecha como el lugar) de un adorno dado deberá tomarse en cuenta. Segundo, incluso cuando exista una definición aparentemente definitiva, el gusto personal juega un papel importante. A este respecto, el pensamiento de Montéclair (*Principes de musique*, 1736) es significativo: “Es prácticamente imposible plasmar por escrito la manera de ejecutar estos adornos pues ni siquiera la demostración en vivo de un maestro experimentado basta para entenderlo”.

Las inconsistencias que presentan los documentos de una misma época han sido motivo de controversia. Las ediciones modernas pueden proporcionar consejos valiosos, pero la responsabilidad de una elección, después de la consulta de las fuentes disponibles, depende por entero del intérprete.

2. Hasta 1600

La documentación anterior al siglo XVI sobre la ornamentación improvisada es escasa. Es posible que el canto llano se haya desarrollado en cierto modo a través del embellecimiento de las líneas melódicas simples originales; un ejemplo factible serían los melismas extáticos de **jubilus* en algunos aleluyas. Los trovadores del siglo XII seguramente recurrieron a ornamentos en la decoración de la línea instrumental que doblaba la melodía principal en *heterofonía. El embellecimiento de la música polifónica era sin duda un asunto mucho más complejo, pues las funciones armónicas no podían pasarse por alto. No obstante, Hieronymus de Moravia, teórico de finales del siglo XIII, afirmaba que la ornamentación es adecuada para todo tipo de música. Hay testimonios que indican su uso, bajo determinadas circunstancias, por parte de compositores como Machaut, Dufay y Josquin, entre otros. El desarrollo gradual de la práctica alcanzó su máxima expresión hacia finales del siglo XVI.

Los tratados que proliferaron durante este periodo daban consejos sobre los estilos ornamentales simples y compuestos (disminuciones o *passagi*). Los dos adornos más importantes fueron el trémolo (una especie de medio trino sobre la nota principal) y el *gruppo* o *gruppo* (“grupo”, trino cadencial completo con un “turn”

o “grupito” final). Los virtuosos de finales del siglo XVI hicieron uso abundante de *passagi* cada vez más complejos y los tratados describían innumerables figuraciones y ejemplos para el estudio y la práctica.

Para los ejecutantes, la ornamentación instrumental constituyó una técnica esencial. Las transcripciones de piezas vocales para teclado despliegan abundantes embellecimientos que hablan de las habilidades de algunos ejecutantes para improvisar; en las líneas individuales de obras polifónicas con acompañamiento de teclado, los ejecutantes seguramente agregaban adornos, como sería el caso de un ejecutante virtuoso de *viola da gamba*. Todo parece indicar que los cantantes profesionales también llevaron a la práctica el arte de la ornamentación, tanto en piezas para voz sola con acompañamiento de laúd como en la polifonía vocal. Respecto a esta última, algunos estudiosos advirtieron contra el uso simultáneo de *passagi* en voces distintas.

3. El periodo barroco

a) *Italia*: Los primeros compositores de ópera rechazaron toda elaboración que resaltara valores musicales puros a expensas del significado del texto. Una excepción, justificada dramáticamente, aparece en *Orfeo* (1607) de Monteverdi, donde la súplica angustiada de Orfeo para ser admitido en el Hades (“Possente spirito”) es representada mediante embellecimientos virtuosos en el estilo barroco temprano. Salvo excepciones justificadas como ésta, en general hubo una fuerte reacción en contra de los excesos ornamentales de la época anterior. En *Le nuove musiche* (1602), Caccini despreció la práctica antigua porque destruía la forma y el sentido del verso.

Para finales del siglo XVII, la tendencia general se inclinó nuevamente por los valores musicales puros y el virtuosismo vocal, de modo que la ornamentación cobró nuevo auge. Las estrellas de la *opera seria* del siglo XVIII buscaron impresionar con despliegues sorprendentes de extensos embellecimientos improvisados, principalmente en las repeticiones *da capo*. Las transcripciones y relatos contemporáneos indican que fueron elaboraciones brillantes y muy imaginativas pero, como ocurre en nuestros días, la práctica fue objeto de críticas en algunos sectores. Benedetto Marcello satirizó esta práctica en *Il teatro alla moda* (Venecia, c. 1720):

Si el compositor moderno se viera precisado a darle clases a alguna de las cantantes virtuosas de la casa de ópera, debería dedicarse a enseñarle con todo cuidado una mala

pronunciación y un gran número de *divisions* y adornos, de modo que no se alcance a entender una sola de las palabras; procediendo así, la música destacará por encima del texto y podrá apreciarse mejor.

En el recitativo no se acostumbraba agregar adornos, excepto por las apoyaturas convencionales.

La música instrumental del Barroco italiano tardío siguió caminos similares. Los ejecutantes debían decorar los movimientos lentos con adornos floridos, por lo que la notación de estos movimientos en ocasiones consistía solamente en esquemas generales. Estienne Roger publicó en 1710 las *Sonatas* op. 5 de Corelli con adornos aparentemente propuestos por el propio compositor para las partes del violín solista en los movimientos lentos; aunque la autoría de estos adornos no se ha podido establecer con precisión, sin duda son representativos de la práctica ornamental de comienzos del siglo XVIII.

Los signos de adornos son raros en la música instrumental italiana del siglo XVII. Sin embargo, a comienzos del nuevo siglo, se volvieron más comunes los signos de trinos; por otra parte, se tomaron las notas pequeñas de adorno de la música francesa para representar otros adornos. De tal manera, las fuentes musicales comenzaron a preservar con mayor precisión las intenciones de los compositores, aunque en los movimientos lentos continuaba la práctica de embellecer las melodías, como se puede apreciar en los manuscritos autógrafos de Tartini.

b) *Francia*: En el tratado *Versuch* (1752), Quantz distingue los estilos francés e italiano de la siguiente manera:

Las piezas en el estilo francés son en su mayoría *pièces caractérisées*, compuestas con apoyaturas y trinos al grado en que prácticamente no permiten agregar nada más a lo que el compositor escribió. La música en el estilo italiano, sin embargo, deja mucho espacio para el criterio y la habilidad interpretativa del ejecutante.

Estos comentarios probablemente pueden aplicarse a la música barroca tardía en general. Mientras que la ornamentación improvisada perduró en el estilo italiano como un elemento importante la música francesa, al parecer, no se adaptó tanto a esta práctica e incluso los adornos más simples se indicaban mediante signos cuya explicación aparecía en tablas larguísimas de adornos al comienzo de la edición; en 1689, D’Anglebert escribió una tabla con no menos de 29 adornos.

Esta situación fue distinta a lo largo del periodo; las repeticiones del *air de cour* de comienzos del siglo XVII, por ejemplo, se interpretaban con infinidad de adornos. La práctica declinó más adelante bajo la influencia de Lully, quien calificaba de “ridículo” ese estilo de ornamentación, y solamente se conservaron los adornos simples. En los géneros instrumentales y en particular en la música francesa para clavecín, los *agréments* se consideraban elementos importantes y se indicaban mediante notas pequeñas o signos. En el prólogo de su primer libro de *ordres* (1713) para clavecín, François Couperin exige a los ejecutantes apegarse estrictamente a sus adornos escritos. Otros compositores no fueron tan estrictos y otorgaron mayor libertad de elección al ejecutante.

c) *Inglaterra y Alemania*: Los dos países sufrieron la influencia de los estilos ornamentales italianos y franceses en momentos distintos. La música inglesa para clavecín de finales del siglo XVII, por ejemplo, contenía los signos de ornamentación que, aunque distintos de los franceses, formaban parte de la práctica común. Estos adornos fueron descritos por Henry Purcell en *A Choice Collection of Lessons* (3/1699). En la ópera inglesa dominó el estilo italiano, como puede apreciarse en las obras de Handel, quien incluso en sus oratorios admitía una modesta ornamentación.

Durante el siglo XVII, la práctica ornamental en Alemania era muy cercana a la italiana; sin embargo, con el aumento en la popularidad de la música francesa a partir de 1700, se adoptaron muchos de los signos franceses. Bach los empleó profusamente y los describió en un manuscrito fechado en 1720. Puesto que estos signos se encuentran también en la música que no sigue el “estilo francés”, están sujetos a una diversidad de interpretaciones. La extraordinaria síntesis de los estilos italiano, francés y alemán lograda por Bach hace del tema de la ornamentación en su música un tema sumamente complejo. En general dejó poco margen para agregar adornos que no fueran los más simples y prefirió escribir en el intrincado estilo ornamental italiano. El método se aprecia no sólo en sus transcripciones de composiciones italianas sino también en sus obras originales, como el movimiento lento del *Concierto italiano* y las dos versiones de *sarabandes* de las *Suites inglesas* nos. 2 y 3.

Poco después de la muerte de Bach se publicaron tres importantes tratados alemanes: los de Quantz (1752) y C. P. E. Bach (1753) antes mencionados, y el de Leopold Mozart, *Versuch* (1756). Los tres proporcionan información detallada sobre las prácticas ornamentales de

mediados de siglo, además de consejos valiosos sobre la ornamentación libre. Por otra parte, las sonatas de C. P. E. Bach con repeticiones ornamentadas, publicadas en 1760, ofrecen un interesante contraste al compararlas con el estilo ornamental de su padre.

4. A partir de 1760

La evolución del estilo clásico trajo consigo cambios fundamentales de actitud y gusto respecto a la ornamentación. Uno fue el deseo de preservar con mayor detalle las intenciones del compositor y otro proporcionar a los diletantes una guía para la ejecución de los adornos. La verdadera importancia de estos cambios es que, paralelamente con las transformaciones en el estilo musical, obedecieron a una “simplicidad noble” de concepción más dramática.

Los hábitos anteriores perduraron mucho más tiempo en la ópera italiana, donde los cantantes mantuvieron la práctica ornamental hasta bien entrado el siglo XIX, aunque cada vez más en contra de los deseos de los compositores. En el prólogo de *Alceste* (1769), Gluck arremetió, sin mayores resultados, en contra de la vanidad de los cantantes. Para la interpretación de su ópera temprana *Lucio Silla*, Mozart esbozó algunas elaboraciones en el gusto imperante, pero en sus óperas posteriores escribió los adornos completos, sugiriendo con ello que nada o muy poco se debía agregar. Rossini adoptó también una postura contra los excesos todavía presentes hacia 1810, plasmando por escrito toda la ornamentación. Este proceso gradual tuvo como resultado un estilo más natural y la ornamentación era considerada la afectación de una época caduca.

Los compositores ejercieron un claro control de la ornamentación en la música instrumental. Durante el periodo clásico, el embellecimiento improvisado se volvió menos necesario y quizá menos deseable y, en consecuencia, hubo también una disminución en el uso de los signos de ornamentación. Mientras que Mozart y Beethoven acostumbraron agregar adornos en la práctica, sobre todo en los movimientos lentos, para la publicación de sus obras escribieron detalladamente todos los adornos requeridos. Solamente algunos pasajes esquematizados de los conciertos de Mozart publicados póstumamente requieren de la elaboración de algunos adornos; se dice que Beethoven montó en cólera cuando Czerny agregó algunas notas en la interpretación del *Quinteto* op. 16.

En la época romántica siguieron empleándose signos para los adornos simples, como trinos, grupetos y

mordentes. Los adornos compuestos tendieron a aparecer por escrito, resolviendo ambigüedades en algunos casos, pero creando mayores conflictos en otros. Aunque muchos han considerado casi sagrada la notación de los compositores del siglo XIX, las grabaciones más antiguas demuestran que en la práctica, incluso las composiciones más elaboradas eran embellecidas libremente sin apego a la notación original.

Durante el siglo XX, los compositores siguieron una práctica notacional de exactitud nunca antes vista, cerrando prácticamente todo espacio a la ornamentación espontánea o a la mala interpretación de los signos. Más adelante, algunos compositores de vanguardia devolvieron al ejecutante un espacio para volcar su creatividad; pero la ornamentación improvisada, en el sentido de la decoración melódica, ha dejado de ser un aspecto de la música de arte occidental moderna. Agregar adornos a una pieza de Berg, por ejemplo, sería tan impensable como interpretar sin ornamentación uno de los movimientos lentos de una sonata de Corelli.

Véase también INTERPRETACIÓN MUSICAL.

SMcV/NPDC

📖 R. DONINGTON, *The Interpretation of Early Music* (Londres, 1963, 4/1989). F. NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music* (Princeton, NJ, 1978, 3/1983). R. DONINGTON, *Baroque Music: Style and Performance* (Londres, 1982). H. M. BROWN y S. SADIE (eds.), *Performance Practice*, 2 vols. (Londres, 1989). C. BROWN, *Classical and Romantic Performing Practice* (Oxford, 1999).

Adriana Lecouvreur. Ópera en cuatro actos de Cilea con libreto de Arturo Colautti basado en el drama de Eugène Scribe y Ernest Legouvé (Milán, 1902).

Adson, John (m Londres, 29 de junio de 1640). Cornetista, flautista de pico, arreglista y compositor inglés. En 1614 fue designado *London wait* (músico contratado por la ciudad para eventos públicos), puesto que desempeñó hasta su muerte. A partir de 1633 ocupó también un puesto como músico de la corte. La publicación de sus *Courtly Masquing Ayres* (1621), una colección de alegres danzas para *consort* instrumental, contiene arreglos de obras de compositores de la corte no identificados, así como obras originales del propio Adson. JM

aeliphone. Véase VIENTO, MÁQUINA DE.

Aeolian-Skinner Organ Co. Compañía estadounidense fabricante de órganos fundada en 1901 por Ernest M. Skinner (1866-1961) al sur de Boston, MA. Skinner desarrolló registros con la capacidad de imitar instrumentos orquestales. La empresa se asoció, en 1931, con la Aeolian Co. y fue cerrada en 1973. Entre sus órganos

más conocidos están los de la catedral Grace de San Francisco (1934) y el Kennedy Center de Washington, DC (1969). AL

aeroducto, flauta de. Véase FLAUTA DE AERODUCTO.

aerófono. Término usado en *organología para clasificar los instrumentos de viento en general, sean instrumentos en los que el aire vibra afuera del mismo (como en el *bullroarer* o *bramadera) o en su interior (como todos los *instrumentos de viento en sí). No abarca instrumentos de viento cuya clasificación se ajusta mejor a otras categorías, como los que tienen cuerdas (como el *arpa eólica) o las percusiones que suenan por la acción del viento (como las campanas de viento o *wind chimes*). Véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS. JMO

Aevia [Aeuia]. “Palabra” formada con las vocales de “Alleluia”. Se usó como abreviatura similar a *Evovae.

afectos, doctrina de los (al.: *Affektenlehre*). Concepto ideado a comienzos del siglo XX por musicólogos alemanes (Hermann Kretzschmar, Arnold Schering) para describir una teoría estética del Barroco relacionada con la expresión musical. En seguimiento de los antiguos oradores griegos y latinos que pensaban que el uso de ciertos modos de *retórica influían en las emociones o sentimientos de los oyentes, los músicos teóricos de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII argumentaban que el “afecto” de un texto debía reflejarse en su musicalización mediante la apropiada elección de la tonalidad y de las cualidades meticulosamente elaboradas de la melodía, de modo que provocara el afecto adecuado en el oyente.

Este difícil concepto fue en su momento objeto de muchos tratados teóricos, pocos de los cuales coinciden en los detalles. Ya hacia 1602, Caccini había hecho referencia a “motivar los afectos del espíritu”, pero sus más conocidos expositores teóricos –Heinichen, Mattheson, F. W. Marpurg y Quantz– escribieron sobre ello en la primera mitad del siglo XVIII. Abogaban por la unificación de los afectos, afirmando que cualquier pieza sola o movimiento, ya fuera vocal o instrumental, debía contener sólo un sentimiento –alegría, pesar, amor, odio, rabia, etc.–, y enumeraron y describieron diferentes categorías de afectos, ejemplificando las formas para reflejarlos en la música.

Teoría semejante tenía que ser fruto natural de una era racionalista –el deseo de imponer sistema y orden a la respuesta emocional humana–. Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) sostenía que “Todo lo que carezca de afectos loables no es nada, hace nada ni significa nada”. El siglo XIX, con sus visiones tan dife-

rentes sobre el impulso creador y la respuesta emocional espontánea, no tenía cabida para una teoría tan formal y racionalista. Es interesante notar que esta teoría ha sido parcialmente revivida por el reciente interés en el proceso narrativo de la música.

Véase también FIGURAS, DOCTRINA DE LAS. JN/BB *affabile* (it.). “Afable”, es decir, de manera gentil y complaciente.

affannato, affannoso (it.). “Entrecortado”, “agitado”.

Affekt (al.). “Fervor”; *affektvoll*, “lleno de fervor”; *mit Affekt*, “con calidez”, “con pasión”. En Alemania, durante la época barroca, el término se usaba para describir el carácter expresivo de una pieza. Véase también AFECTOS, DOCTRINA DE LOS.

Affektenlehre (al.). Véase AFECTOS, DOCTRINA DE LOS.

affetto, affetti (it., “afecto”, “afecciones”). 1. Término que aparece en el título de diversas publicaciones de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, probablemente para enfatizar el carácter “afectivo”, “emocional”, de la música. Véase AFECTOS, DOCTRINA DE LOS.

2. En las sonatas para violín antiguas, tipo de adorno (**tremolo* o **arpeggio*).

affettuoso, affettuosa (it.). “Con afecto”, “delicado”; con *affetto* (it.), *affectueusement* (fr.), “con afecto”, es decir, con calidez. El término fue usado a comienzos del siglo XVII por Caccini, Monteverdi y Frescobaldi, entre otros, y fue muy usado en el siglo XVIII por Couperin y Leclair para movimientos lentos; como indicación independiente de tempo, se ubica entre *adagio* y *andante*. *affrettando* (it.). “Aprisuradamente”.

afinación. Por afinación se entiende el procedimiento de regular la altura de un instrumento musical. En los instrumentos de cuerda, la tensión de las cuerdas se ajusta girando las clavijas hasta que alcancen el tono deseado. En los instrumentos de teclado, se afina primero la nota *do*’ tomando como referencia el tono de un diapasón de horquilla o cualquier otro aparato similar; la nota siguiente es *sol*, que se afina respecto a *do*’ prestando atención al batimiento que se genera entre los dos sonidos simultáneos: a menor frecuencia de los batimientos, más cercana será la afinación correcta. Las notas siguientes son *re*’, *la* y así sucesivamente en una secuencia alternada de cuartas y quintas justas hasta completar la octava central (en casos determinados, se procede mediante intervalos de tercera y de sexta mayor). Después se procede a la afinación de las otras octavas y, por último, de las otras cuerdas o tubos que no formen una octava completa. Por los ajustes de *temperamento requeridos, existirán siempre batimientos ligeros entre algunas notas.

Los instrumentos de viento se afinan ajustando la longitud del tubo mediante, por ejemplo, el tubo de afinación de algunos instrumentos de metal, la abrazadera de la lengüeta de un oboe y la parte de la embocadura de una flauta, entre otros. En los vientos de madera, la afinación de las notas individuales está determinada por la posición y el diámetro de cada perforación. Tanto en vientos de madera como de metal, la afinación puede controlarse también mediante técnicas de digitación y de embocadura: la presión de aire, el ángulo de incidencia de la insuflación de aire en las flautas, presión de los labios contra la lengüeta de un clarinete o la tensión y la forma de los labios en la boquilla circular de un viento de metal. En el corno, la afinación se controla también introduciendo una mano en la campana. Los instrumentos de percusión con parche se afinan tensando el parche mediante mecanismos diferentes.

JMO

W. A. SETHARES, *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale* (Londres, 1998).

afinación de solista (in.: *solo pitch*). *Afinación ligeramente más alta que lo normal usada ocasionalmente por los solistas porque ofrece un sonido más brillante.

afinación discontinua (in.: *re-entrant tuning*). Afinación que no sigue una secuencia de alturas sucesivas. Entre los instrumentos que suelen afinarse de esta manera están, entre otros, el *banjo de cinco cuerdas, el *sistro, la *tiorba y el *ukulele.

afinación pitagórica. Sistema de afinación en que los intervalos de cuarta y quinta no son temperados. Se nombró en homenaje al célebre filósofo griego Pitágoras, cuyos cálculos sobre los intervalos basados en razones proporcionales de segmentos de cuerda (octava = 2:1, quinta = 3:2, etc.; véase MONOCORDIO) conformaron los fundamentos de gran parte de la teoría musical medieval y renacentista. Un rasgo distintivo de la afinación pitagórica es que, en comparación con otros sistemas de afinación, los intervalos de segunda y tercera mayor son más grandes, mientras que los de segunda y tercera menor son más pequeños. La cualidad expresiva de las segundas en particular ha llevado a pensar que este sistema de afinación es particularmente bueno para la polifonía medieval tardía.

Fuentes como el *Codex Robertsbridge* (British Library Add. 28550) indican que para mediados del siglo XIV ya se usaban los teclados de cromatismo completo; parece probable que dichos instrumentos se hayan afinado dentro de un ciclo de 11 quintas puras y una “quinta del lobo”, conforme lo establece el sistema pitagórico (véase

TEMPERAMENTO). La sucesión de 12 quintas puras excede de la distancia que media entre siete octavas por una pequeña fracción denominada “coma pitagórica”, por lo que la quinta del lobo, ligeramente menor que una quinta pura por una coma pitagórica, se requiere para compensar dicha diferencia. En los instrumentos antiguos, la quinta pitagórica generalmente se situaba entre *sol*♯ y *mib*, aunque también podía ubicarse en otras partes. En el siglo XV era común encontrarla entre las notas *si* y *fa*♯. LC

📖 F. R. LEVIN, *The Harmonics of Nichomachus and the Pythagorean Tradition* (Filadelfia, 1975). E. C. PEPE, “Pythagorean tuning and its implications for the music of the Middle Ages”, *The Courant*, 1/2 (1983), pp. 3-16.

afinación sostenida. Véase SHARP PITCH.

África. Véase SUDÁFRICA.

Africaine, L' (La africana). Ópera en cinco actos de Meyerbeer con libreto de Eugène Scribe (París, 1865); fue comenzada en 1837 pero Meyerbeer fue constantemente interrumpido por cambios en el libreto y murió un año antes de su representación. Se hicieron modificaciones subsiguientes tanto al libreto como a la música, en particular por François-Joseph Fétis, quien recortó la obra para reducir sus seis horas de duración.

African Sanctus. Obra de David Fanshawe para dos sopranos, piano, órgano, coro, percusión, guitarras eléctricas principal y rítmica, y grabaciones en cinta hechas en África (Londres, 1972; revisada en Toronto, 1978).

Afro-Cuban jazz (jazz afrocubano). Estilo moderno del jazz que combina el *bebop con elementos musicales latinoamericanos característicos de origen cubano. El trompetista Dizzy Gillespie fue una de las principales figuras importantes del jazz en explotar el estilo, produciendo diversas grabaciones clásicas de la década de 1940 (como *Afro-Cuban Suite*, 1948); por su parte, Stan Kenton popularizó el estilo en el ámbito de la *big band* con grabaciones como *Peanut Vendor* y *Machito* (1947). Tadd Dameron, Charlie Parker y Bud Powell fueron otros adeptos al estilo. PGA

Agende (al., del lat. *agenda*, “a realizarse”). “Liturgia”, “rito”. Rito del servicio de la iglesia protestante alemana.

agevole (it., “confortable”). Con ligereza y libertad.

agiatamente (it., “confortable”). Librementemente; no confundir con *agitatamente* (véase AGITATO).

agile, agilement (fr.). “Ágil”, “con agilidad”.

Agincourt Song. Canción inglesa que conmemora la victoria del país en Agincourt en 1415, tiempo en el que probablemente fue escrita. Es para dos voces y coro a tres partes. La melodía se ha incluido en algunos libros

modernos de himnos y Walton la usó en su música cinematográfica para *Henry V* (1944).

agitato (it.). “Agitado”, “nervioso”; *agitatamente*, “de manera agitada”.

Agnus Dei (lat., “Cordero de Dios”). Parte del oficio ordinario de la *misa que se entona durante el reparto del pan. Suprimida de la sagrada comunión anglicana desde 1552, se reimplantó oficialmente en los años sesenta del siglo XX (véase COMMON PRAYER, BOOK OF).

agógico (del gr. *agōgē*, “principal”). 1. Término introducido por Hugo Riemann (*Musikalische Dynamik und Agogik*, Leipzig, 1884) para describir la acentuación requerida por la naturaleza de una frase musical particular y no por el pulso métrico regular de la música (acentuación métrica). Por ejemplo, cualquiera de las siguientes notas de un pasaje pueden destacarse mediante un ligero alargamiento expresivo a manera de *acento: la primera nota, la más aguda o la cadencia final de una frase; una nota significativamente más alta o baja que las anteriores y alcanzada por salto; una disonancia penetrante a punto de resolver en consonancia.

2. En un sentido más amplio, “agógico” se refiere a los aspectos expresivos de la interpretación logrados por una modificación rítmica, como por ejemplo *rallentando*, *accelerando*, *rubato* o *calderón*.

Agon. Ballet de Stravinski con coreografía de George Balanchine (Nueva York, 1957).

agregado. Término usado en el análisis de la música atonal, por lo general bajo la forma de “agregado de 12 notas”, para denotar un breve pasaje donde cada nota de la escala cromática aparece una sola vez.

Agrell, Johan Joachim (*n* Loth, Ostergotland, 1 de febrero de 1701; *m* Nuremberg, 19 de enero de 1765). Compositor, violinista y clavecinista sueco. Hijo de un sacerdote, estudió en la Universidad de Uppsala, donde formó parte de la orquesta universitaria. Trabajó en Kassel (1734-1746) para después ocupar el puesto de *Kapellmeister* en Nuremberg, donde sus responsabilidades incluían la dirección de música en muchas de las iglesias de la ciudad, así como la composición de obras vocales (hoy perdidas) para ocasiones especiales. Su música instrumental muestra una tendencia hacia el estilo *galant* y en su época adquirió fama como compositor de sinfonías, género de reciente aparición. Escribió también algunos conciertos para clavecín. LC

agréments (fr.). Término genérico para los “pequeños adornos” de la música francesa de los siglos XVII y XVIII. Véase ORNAMENTOS Y ORNAMENTACIÓN, 3b.

Agricola, Alexander (*n* c. 1446; *m* Valladolid, agosto de 1506). Compositor franco flamenco. Al igual que muchos de sus contemporáneos, pasó gran parte de su vida profesional en Italia –en Milán, Florencia y al servicio de la corte aragonesa en Nápoles–, aunque además trabajó brevemente en Cambrai y en diversas ocasiones para la capilla real francesa. En 1500 entró al servicio de Felipe el Hermoso, duque de Borgoña y rey de Castilla y murió durante una visita con la corte a España, aparentemente a causa de la peste. En términos tanto de cantidad como de calidad, las composiciones de Agricola están al nivel de las obras de Compère y Brumel, pero son menos numerosas y, en su conjunto, menos innovadoras que las de Josquin. Sus obras seculares –*chansons* y piezas instrumentales– eran bastante conocidas; también escribió misas (Petrucci publicó una colección de éstas en 1504), motetes y diversas piezas litúrgicas. Gran parte de su producción denota su gusto por las líneas melódicas alegres, sincopadas y decorativas, en contraste con el estilo declamatorio más sencillo que Josquin desarrollaba en ese tiempo. JM

Agricola, Johann Friedrich (*n* Döbitschen, Saxe-Altenburg, 4 de enero de 1720; *m* Berlín, 2 de diciembre de 1774). Musicógrafo, compositor, maestro de canto y organista alemán. Hijo de un oficial gubernamental, aprendió música desde la infancia. Estudió leyes en la universidad de Leipzig, tiempo en el que tomó algunas lecciones con J. S. Bach, antes de trasladarse a Berlín en 1741. Bajo el pseudónimo de Flavio Anicio Olibrio publicó escritos en 1749 y 1751 sobre los estilos francés e italiano, favoreciendo a la música italiana en oposición a F. W. Marpurg, defensor del estilo francés. Escribió muchos otros artículos y colaboró con Jakob Adlung en la publicación de su *Musica mechanica organoedi* (Berlín, 1768).

Como compositor, Agricola logró colocar sus óperas italianizadas en la corte de Federico el Grande; sin embargo, solía tener dificultades para acatar los gustos de su patrono. Disfrutó de mayor éxito como maestro de canto; su traducción de *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (bajo el título *Anleitung zur Singerkunst*, 1757) de Tosi fue de gran importancia y Burney declaró que era considerado el “mejor maestro de canto de Alemania”. También fue un reconocido organista, dirigió una serie de conciertos en su propia casa y escribió muchas canciones, piezas para teclado y obras sacras. LC

Agrippina. Ópera en tres actos de Handel con libreto de Vincenzo Grimani (Venecia, 1709).

aguador, El. Véase *DEUX JOURNÉES, LES*.

Aguilera de Heredia, Sebastián (*n* ?Zaragoza, c. 1565; *m* Zaragoza, 16 de diciembre de 1627). Sacerdote y compositor español. Fue organista en las catedrales de Huesca y Zaragoza. Sus obras incluyen piezas para órgano, salmos a cuatro voces, el *Canticum Beatissimae Virginis* (Zaragoza, 1618), y 36 versiones del *Magnificat*, de cuatro a ocho voces. WT

aguinaldo. Véase ADORACIÓN.

Ägyptische Helena, Die (La Helena egipcia). Ópera en dos actos de Richard Strauss con libreto de Hugo von Hofmannsthal (Dresde, 1928; revisado en Salzburgo, 1933). *ähnlich* (al.). “Similar”, “parecido”.

Aho, Kalevi (*n* Forssa, 9 de marzo de 1949). Compositor, escritor y maestro finlandés. Estudió composición con Rautavaara en la Sibelius Academy de Helsinki; escribió su *Primera sinfonía* (1969) siendo estudiante y se graduó en 1971. Hoy es un compositor prolífico y sólido, con 11 sinfonías a su cuenta. Las primeras muestran una preocupación tradicionalista por el contrapunto, el cual domina con gran maestría; con la *Quinta* (1975-1976) entró en lo que él mismo llamó su fase “maximalista”, caracterizada por densidad orquestal y urgencia expresiva; las últimas sinfonías (hasta la no. 11, 1998-1999) muestran una apertura posmoderna, incorporando una diversidad estilística inicial a una forma sinfónica heredada de Bruckner, Sibelius y Shostakovich. Entre sus óperas destacan el monodrama *Avain* (La llave, 1979) y *Hyönteiselämä* (Vida de los insectos, 1987); también es autor de una considerable cantidad de música de cámara y vocal. MA

Aichinger, Gregor (*n* Regensburg, 1564; *m* Augsburg, 21 de enero de 1628). Compositor alemán. En 1578, mientras asistía a la Universidad de Ingolstadt, conoció a Jacob Fugger (miembro de la familia internacional de banqueros), quien en 1584 lo contrató como organista a su servicio en Augsburg. Durante sus viajes por el extranjero fue discípulo de Giovanni Gabrieli en Venecia. Después de convertirse al catolicismo romano, volvió a Alemania como sacerdote y ocupó varios puestos eclesiásticos en Augsburg. Sus obras sacras corresponden al estilo clásico polifónico de Lassus, pero la influencia veneciana es evidente en sus *Cantiones ecclesiasticae* (1607), una de las primeras publicaciones alemanas que incluyeron una parte para continuo junto con las instrucciones sobre su utilidad en la interpretación. BS

Aida. Ópera en cuatro actos de Verdi, con libreto de Antonio Ghislanzoni basado en un argumento de Auguste Mariette (Cairo, 1871; Milán, 1872). Contrario a lo que

suele decirse, no fue escrita para la apertura del Canal de Suez en 1869, tampoco fue comisionada por el Khedive de Egipto para la inauguración de la nueva casa de ópera en el Cairo, que fue inaugurada en 1869 con *Rigoletto*.

air (aire). 1. Término usado en Inglaterra entre los siglos XVI y XIX para referirse a una canción o melodía, por ejemplo el *Londonderry Air*. Véase también *AYRE*.

2. En Francia, también en el siglo XVI, *air* se refería a una canción para voz sola con acompañamiento de laúd. Había diversos tipos, como el **air de cour* y el **air à boire*. El término podía aplicarse a música tanto instrumental como vocal en las obras escénicas de los siglos XVII y XVIII, donde los aires servían como interludios entre pasajes de recitativo acompañado. Había cuatro tipos principales de aires operísticos: el *air* en “diálogo” con acompañamiento de continuo, usado como una alternativa del recitativo; el *air* “monólogo”, por lo general una pieza larga en la escala del aria italiana, reservada para momentos de crisis o reflexión emocional; el *air* “máxima”, una reflexión ligera sobre los avatares de la vida, por lo común cantada por personajes secundarios; y canciones de danza.

3. Al igual que en Francia, en Inglaterra a comienzos del siglo XVII, el aire formaba parte de entretenimientos escénicos como las **masques* (como en *Courtly Masquing Ayres*, 1621, de Adson).

4. El aire llegó a la *suite de los periodos Barroco y Clásico como movimiento opcional más lírico que de danza. Un ejemplo de este tipo de aire es el segundo movimiento de la *Suite orquestal* no. 3 de Bach, en la actualidad conocido como “Aire sobre la cuerda de *sol*”.

air à boire (fr.). “Canción de beber”. Un tipo simple de *air* (véase *AIR*, 2) que gozó de gran popularidad a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. A partir de 1694, su demanda pública fue tan grande que se editaron colecciones mensuales a lo largo de 30 años. Entre los compositores de *airs à boire* destacan Campra, Charpentier, Couperin, Lully y Rameau.

air de cour (fr., “aire cortesano”). Tipo de canción estrófica breve cultivada en Francia a finales del siglo XVI y la primera mitad del XVII. Por lo general era para cuatro o cinco voces sin acompañamiento, o para voz sola con acompañamiento de laúd o teclado. Los *airs de cour* solían publicarse en colecciones que reunían obras de diversos compositores. *Livre d'airs de cour* (1571), de Adrian le Roy fue la primera publicación con ese título. Entre los más importantes compositores del género destacan Gabriel Bataille, Michel Lambert, Pierre Guédron, Antoine Boësset y Étienne Moulinié.

El *air de cour* derivó del *vaudeville* homofónico popular (véase *VAUDEVILLE*, 1) y asimiló la influencia del estilo declamatorio de la **musique mesurée*. La libertad rítmica y la adaptación fluida del texto características del género, demostraron ser de vital importancia en el subsecuente desarrollo de la música francesa. Lully, en particular, asimiló estos elementos en sus propias obras, donde jugaron un papel importante en la consolidación del lenguaje estilístico del recitativo francés.

-/JBE

aire. Véase *AIR*, *AYRE*.

Aire sobre la cuerda de *sol*. Nombre con el que se conoce un arreglo para violín y piano (o cuerdas) de *Wilhemj (1871), del segundo movimiento (*Aire*) de la *Suite orquestal* no. 3 en *re* mayor de Bach; en el arreglo, la melodía está transportada a *do* mayor para que sea interpretada exclusivamente en la cuerda más grave (*sol*) del violín.

aire y variaciones. Véase *VARIACIONES*, *FORMA DE*.

Ais (al.) En el sistema alemán, la nota *la* sostenido; *Aisis*, la nota *la* doble sostenido (*la* ×).

aisé (fr.). “Con calma”, es decir, sin prisa.

Akademie (al.). “Academia”. En el siglo XVIII, el término también se refería a un concierto o recital.

Akhmatova: Requiem. Obra de Tavener para soprano y barítono solistas con orquesta, con texto que combina poemas de Anna Ajmatova con oraciones para los muertos de la liturgia ortodoxa (1979-1980).

Akhmaten. Ópera en tres actos de Glass con libreto propio y de Shalom Goldman, Robert Israel y Richard Riddell (Stuttgart, 1984).

Akkord (al.). “Acorde”.

Akzent (al.). “Acento”, “énfasis”; *akzentuieren*, “acentuar”, “enfatar”.

al segno (it., “al signo”). Una indicación para ir al signo (§) significa “volver al signo” (es decir, igual que *dal segno*) o bien “continuar hasta llegar al signo”. Véase también *DA CAPO*.

Alain Jehan (Ariste) (*n* Saint Germain-en-Laye, 3 de febrero de 1911; *m* Petit-Puy, *ca* Saumur, 20 de junio de 1940). Compositor y organista francés. Su hermana es la distinguida organista Marie-Claire Alain (*n* 1926). Estudió órgano con Marcel Dupré y composición con Paul Dukas y Jean Roger-Ducasse en el Conservatorio de París (1927-1939). Murió trágicamente en el frente al comienzo de la segunda Guerra Mundial. Entre sus obras para órgano, muy individuales y modales, destacan *Deux Danses à Yavishita* (1934), *Le Jardin suspendu* (1934) y *Variations sur un thème de Clément Jannequin* (1937),

de inspiración oriental. Las dos magníficas *Fantaisies* (1934 y 1936) se caracterizan por sus armonías místicas en el estilo de Scriabin y titilantes patrones en *ostinato*. Mejor conocida es la obra *Litanies* (1937), donde las repeticiones temáticas en el estilo litúrgico culminan en un clímax incandescente. PG/AT

Alaleona Domenico (n Montegiorgio, Ascoli Piceno, 16 de noviembre de 1881; m Montegiorgio, 28 de diciembre de 1928). Compositor, director, musicólogo y maestro italiano. Como historiador y director de coros, encabezó el resurgimiento del interés en la música coral italiana antigua. Sus investigaciones sobre divisiones iguales de la octava llevaron a la construcción de un “armonio pentafónico”, que usó en su única ópera, *Mirra* (Roma, 1920). También escribió un *Réquiem* para coro y muchas canciones. ABUR

alba (provenzal). “Canción del amanecer”; género cuyo tema es la separación de los amantes y generalmente incluye la participación de un guardián que les advierte de la proximidad del peligro. Fue integrada al repertorio de los *Minnesinger* bajo el nombre de *Tagelied*.

Albéniz, Isaac (Manuel Francisco) (n Camprodon, Cataluña, 29 de mayo de 1860; m Cambò-les-Bains, 18 de mayo de 1909). Pianista y compositor español. Hizo su primera aparición pública como pianista en Barcelona a los cuatro años de edad. Tres años más tarde le fue negado el ingreso al Conservatorio de París por ser demasiado joven y en 1872 viajó como polizón en un barco hacia el continente americano. Al cabo de una gira en los Estados Unidos, donde sobrevivió tocando el piano, otros viajes por Europa y periodos de estudio en los conservatorios de Leipzig y Bruselas, regresó a Barcelona. Allí conoció a Felipe Pedrell, quien inició al pianista antes ligado a la música de salón, en la música folclórica de su propio país. Más adelante, perfeccionó su técnica pianística con Liszt en Budapest.

Una gira inglesa en 1889 le redituó suficiente dinero para cubrir un periodo de estudio en París con d’Indy y Dukas. En 1890 regresó a Londres, donde fue protegido por el banquero Francis Burdett Money-Coutts (lord Latymer), quien le pagó un alto sueldo para el montaje de sus históricos y legendarios libretos ingleses de ópera. El único éxito de esta colaboración fue *Pepita Jiménez* (Barcelona, 1896), tema español mucho más acorde al temperamento del compositor. En 1893 se estableció en París, donde sus composiciones comenzaron a llamar la atención y merecer respeto, aunque problemas de salud lo obligaron a vivir en el sur de Francia durante casi toda la última década de su vida.

Albéniz tomó sus materiales de la música de salón europea y la música folclórica española, pero –al igual que sus amigos Debussy y Ravel– se deleitó en la amplia paleta colorística armónica del estilo impresionista, del cual fue uno de los expertos precursores. Sus obras más importantes son las que escribiera para su propio instrumento, así como las dos *Suites españolas* (1886-1889) junto con las 12 piezas en cuatro libros que conforman *Iberia* (1906-1908) que son una vívida evocación de los paisajes y sonidos de su país natal, mientras ponen a prueba la técnica pianística del intérprete. *Iberia*, en particular, con sus brillantes efectos instrumentales, se revela como un compendio deslumbrante de vigor rítmico, sutileza armónica y absoluto virtuosismo pianístico. WT/CW

W. A. CLARK, *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic* (Londres, 1999).

Albert, Eugen (Francis Charles) d’ (n Glasgow, 10 de abril de 1864; m Riga, 3 de marzo de 1932). Pianista y compositor alemán con padres de distinto origen. Ganó una beca para la National Training School of Music, donde estudió piano con Ernst Pauer. A los 17 años ganó también la beca Mendelssohn, que le permitió estudiar en Viena y en Weimar con Liszt. Fue protegido y apoyado por Brahms y Hanslick, pero su inclinación por el régimen alemán durante la primera Guerra Mundial lo hizo perder el afecto del público británico. Uno de sus seis matrimonios fue la tormentosa relación que sostuvo con la pianista Teresa Carreño durante tres años.

Las obras de concierto de d’Albert muestran influencia de Brahms; incluyen música para piano, canciones, música de cámara, una sinfonía (1886), dos conciertos para piano (1884, 1893) y un concierto para violonchelo (1899). En las 20 óperas que lo ocuparon cada vez más, las influencias son más eclécticas. *Die Abreise* (1898) es una deliciosa comedia sentimental en un acto que refleja el lado más ligero de Cornelius, mientras que *Tiefland* (1903), su mayor éxito, importó hábilmente el verismo a Alemania. Ambas obras guardan un sitio en el repertorio. *Die toten Augen* (1916) es una obra poswagneriana con fuerte influencia de Strauss. WT/JW

Albert, Heinrich (n Lobenstein, Turingia, 8 de julio de 1604; m Königsberg [Kaliningrado], 6 de octubre de 1651). Compositor alemán. Primo y discípulo de Schütz, estudió leyes en Leipzig, pero a partir de 1630 se estableció en Königsberg como organista de la catedral. Es importante por su contribución a la canción alemana, en particular con *Arien oder Melodien* (1638-1650), una extensa colección de canciones sacras y seculares con

acompañamiento instrumental, diseñadas para crear una atmósfera espiritual en eventos familiares como bodas, aniversarios y funerales. Muchos de sus textos son de Simon Dach, líder sucesor de Opitz en el círculo de poetas de Königsberg. WT/BS

Albert Herring. Ópera de cámara en tres actos de Britten con libreto de Eric Crozier, adaptación del cuento corto de Guy de Maupassant *Le Rosier de Madame Husson* (1888) (Glyndebourne, 1947).

Alberti, Giuseppe Matteo (*n* Bolonia, 20 de septiembre de 1685; *m* Bolonia, 1751). Violinista y compositor italiano (no hay que confundirlo con Domenico Alberti, creador del “bajo de Alberti”). Toda su vida profesional permaneció en Bolonia como violinista de San Petronio y, a partir de 1734, como *maestro di capella* de San Domenico; fue miembro de la Accademia Filarmonica y asumió su presidencia durante varios años a partir de 1721. Compuso agradables y melódicos conciertos para violín y sonatas que fueron particularmente populares en Inglaterra y otras partes del norte de Europa. Los conciertos, aunque no ofrecen grandes dificultades técnicas, fueron los primeros en mostrar la influencia de Vivaldi, mientras que las sonatas siguen más el estilo de Corelli. Alberti también contribuyó al desarrollo del repertorio boloñés de sonatas para trompeta. DA/ER

Alberto, príncipe (consorte) [Franz Karl August Albert Emanuel, príncipe de Saxe-Coburg-Gotha] (*n* Rosenau, Coburg, 26 de agosto de 1819; *m* Londres, 14 de diciembre de 1861). Organista y compositor alemán. En 1840 desposó a la reina Victoria. Entusiasta amante de la música, compositor e intérprete en su juventud, intentó moldear el gusto musical británico promoviendo a los clásicos alemanes y vieneses, en particular la música de Mendelssohn. Se esforzó por ampliar la banda de la corte hasta hacerla una orquesta completa capaz de interpretar a Bach, Schubert y Mendelssohn en el Palacio de Buckingham y en el Castillo de Windsor. También fue director del *Concert of Ancient Music* (Concierto de Música Antigua, 1846) y responsable de la implantación del concepto de colegio nacional de música, mismo que eventualmente se materializó en la National Training School (más adelante el Royal College of Music).

El príncipe Alberto dejó alrededor de 40 canciones terminadas y otras en borrador, junto con algo de música para iglesia y la cantata *Invocazione all'armonia*, presentada varias veces durante el año de la Great Exhibition (Gran Exhibición) de 1851. Su estilo musical estuvo profundamente influenciado por Mendelssohn.

Alrededor de 1882 se publicó una edición de sus composiciones. WT/JDI

Albicastrò, Henricus [Weissenburg, Johann Heinrich von] (*n* antes de 1670; *m* después de 1738). Compositor y violinista, posiblemente de origen suizo, radicó en Holanda. Ocupó el puesto de oficial de caballería en la Guerra de Sucesión española y se registró como estudiante de música en la Universidad de Leiden en 1681. Más adelante vivió en Ámsterdam, donde aparecieron sus nueve publicaciones de música instrumental. Sus sonatas para violín solo siguen el patrón de *sonata da chiesa* corelliano y usan técnicas avanzadas, como dobles cuerdas en el estilo alemán y figuraciones italianas. Tanto sus sonatas como sus conciertos, que en cierto modo se parecen a los de Torelli, son notables por sus texturas contrapuntísticas y su rica y atrevida armonía. J. J. Quantz reconoce en su propia música la influencia de Albicastrò, cuyas obras estudió junto con las de Biber. DA/ER

Albinoni, Tomaso Giovanni (*n* Venecia, 14 de junio de 1671; *m* Venecia, 17 de enero de 1751). Compositor italiano. Hijo de un próspero papelerero, entró al negocio de la impresión y logró obtener un permiso para hacer y vender naipes; a la muerte de su padre en 1709 ya no se encontraba realmente vinculado con esta profesión y se perfilaba para ser *musicò veneto*. Nada se sabe sobre su educación musical, pero es posible que haya sido alumno de Legrenzi. Jamás tuvo puesto alguno como músico a sueldo en Venecia y prefirió mantenerse como diletante, aunque carecía del nivel social y de los más amplios intereses artísticos y culturales normalmente asociados con el término. Sus contactos con otros músicos venecianos fueron, por lo mismo, limitados y su propia reputación como músico dependía por completo de sus actividades como compositor (aunque su esposa era una conocida cantante y se dice que él dirigió una exitosa escuela de canto).

A juzgar por las dedicatorias escritas en sus publicaciones y los encargos operísticos que recibía, sin duda Albinoni gozaba del patrocinio de aristócratas europeos y destacados representantes de la Iglesia, como el cardenal Ottoboni, el duque de Mantua, el Gran Príncipe Ferdinando III de Toscana, el emperador Carlos VI y el elector de Baviera. En 1722, este último lo invitó a Munich para producir una ópera para una boda real. Compuso cerca de 50 óperas, la mayor parte para Venecia (ahora perdidas) y publicó 10 colecciones de música instrumental; la última aparecida en 1735. En 1741 parece haber renunciado a la composición del todo;

de hecho, nada se sabe de la década final de su vida, excepto que pasó en cama los dos últimos años.

En su tiempo Albinoni fue famoso en toda Europa, sobre todo por sus sonatas y conciertos, particularmente populares entre amateurs y considerados a la par con los de Corelli y Vivaldi; sus cantatas para solista también gozaban de popularidad pero son menos conocidas hoy en día. Quizá debido a su relativo aislamiento profesional pudo desarrollar un lenguaje musical distintivo, que combina su notable don melódico con una aproximación personal a la armonía cromática y mucha más afinidad por las texturas contrapuntísticas que sus contemporáneos, como Vivaldi. Su tratamiento del violín, sin embargo, es más conservador que el de Vivaldi, en particular en el uso de las posiciones superiores. El tan interpretado y grabado *Adagio en sol* menor, atribuido a Albinoni, es una composición moderna de Remo Giazotto basada en un fragmento de una de sus obras.

📖 M. TALBOT, *Tomaso Albinoni: The Venetian Composer and his World* (Oxford, 1990).

alborada. “Canción matutina”. La palabra se aplica en la actualidad a un tipo de música instrumental en ocasiones interpretada con gaitas y pandero, cuya característica esencial es su tendencia a la libertad rítmica. Rimski-Korsakov (*Capricho español*) y Ravel (*Alborada del gracioso*, el cuarto de los *Miroirs* para piano) han hecho uso del género. Véase también ALBA; AUBADE.

Alborada del gracioso. Pieza para piano de Ravel, la cuarta de sus *Miroirs* (1905); orquestó la obra en 1918.

Albrechtsberger, Johann Georg (n Klosterneuburg, 3 de febrero de 1736; m Viena, 7 de marzo de 1809). Organista, compositor, teórico y maestro austriaco. Después de estudiar en su ciudad natal asistió a la escuela en Melk Abbey y más adelante estudió filosofía en el seminario jesuita de Viena. Alrededor de 1775 fue organista en Raab (Győr) en Hungría y desempeñó puestos similares en la Baja Austria y Melk. Fue nombrado segundo organista de la corte de Viena en 1772 y promovido a primer organista en 1792. Un año más tarde fue nombrado *Kapellmeister* de la catedral de San Estaban, puesto que ocupó hasta su muerte. Albrechtsberger fue seguidor del “estilo antiguo”: era un experto del contrapunto, con la asimilación de las técnicas tanto de Bach como de Palestrina. Prolífico compositor de música de iglesia y obras instrumentales, fue autor también de un importante tratado de composición. Enseñó a toda una generación de músicos vieneses, incluyendo a Beethoven (quien, al igual que Mozart, lo tenía en alta estima) y Hummel. DA

Albright, William (n Gary, IN, 20 de octubre de 1944; m Ann Arbor, MI, 17 de septiembre de 1998). Compositor, organista y pianista estadounidense. Estudió con Ross Lee Finney y George Rochberg en la Universidad de Michigan, más adelante en París con Messiaen (1968-1969), para después volver a Michigan para completar sus estudios universitarios y en 1970 incorporarse al cuerpo docente de la facultad. Su descubrimiento del *ragtime* y la música de *stride piano* durante sus años de estudiante fueron una revelación. Interpretó y grabó gran parte de este repertorio, mismo que se refleja en sus composiciones. En el campo de la música para órgano –algunas veces vinculado al *ragtime* en su característico estilo exuberante– contribuyó a la ampliación del repertorio en el campo de la música para órgano no sólo con sus propias obras sino mediante comisiones a otros compositores. PG

Album für die Jugend (Álbum para los jóvenes). Op. 68 para piano de Schumann, colección de piezas para intérpretes jóvenes (1848).

Alceste. Ópera en tres actos de Gluck con libreto en italiano de Ranieri Calzabigi basado en Eurípides (Viena, 1767); Gluck hizo una versión revisada con libreto traducido al francés por Marie François Louis Gand Le-blanc Roulet (París, 1776). En el prefacio de la partitura de la versión italiana, Gluck expuso sus ideas sobre la reforma operística. La historia de Eurípides también fue tema de óperas de Lully (1674), Handel (1727), Anton Schweitzer (1773) y Wellesz (1924).

Alcina. Ópera en tres actos de Handel con libreto anónimo basado en *Orlando furioso* (1516) de Ariosto (Londres, 1735).

Aldeburgh Festival. Festival de música inglés establecido en 1948. Véase FESTIVALES, 2.

alegre dama de Perth, La. Véase *JOLIE FILLE DE PERTH, LA. alegres comadres de Windsor, Las.* Véase *LUSTIGE WEIBER VON WINDSOR, DIE.*

Aleko. Ópera en un acto de Rajmaninov con libreto de Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko basado en *Los gitanos* (1824) de Pushkin (Moscú, 1893).

alleluya, alleluia. Forma latina de la exclamación hebrea “hallelujah” (alabado sea el Señor). Aparece en la Biblia hebrea como encabezado de 20 salmos, lo cual indica su posible uso como refrán en el Templo de Jerusalén. Subsecuentemente se usó en las ceremonias religiosas de la Iglesia cristiana como una aclamación y un responso. En el occidente latino, la palabra “alleluia” estaba asociada con la época de Pascua en particular, pero en el oriente griego se cantaba a lo largo de todo el año litúr-

gico en momentos alegres y penitenciales. En el servicio bizantino del Orthros, aparece como adorno de los salmos del Polyeleos en las fiestas y sustituye el responsorio de apertura “Dios es el Señor” en tiempos de ayuno. Con la única excepción del Sábado Santo, un *alleluiarion*, es decir un aleluya (originalmente melismático) con versos, es cantado en toda la Liturgia Divina Ortodoxa del Oriente, entre las lecturas apostólicas y el Evangelio. Al parecer, la Iglesia romana retomó el repertorio bizantino de *alleluiaria* a finales del siglo VII o comienzos del VIII. Además de su uso particular en las Vísperas de Pascua romanas antiguas, se volvió parte tradicional del propio de la misa romana, cantado entre el gradual y el Evangelio. En tiempos de penitencia y en misas de difuntos se reemplaza por el *tracto; tanto el aleluya como el tracto se cantan antes de la Pascua y el Pentecostés, y en el periodo siguiente al Sábado de Gloria en la Semana Santa se cantan dos aleluyas en lugar de un gradual y un aleluya. -/ALI

Alemania. Si bien los territorios germano-parlantes han sido considerados “los países musicales *par excellence*”, esto sólo es aplicable a un periodo de 250 años a partir de c. 1650. Mientras que los conocedores ingleses del siglo XIX y principios del XX consideraban a Alemania (junto con Austria) la Meca de la música, un análisis más realista muestra que tanto Francia como Italia tal vez hayan tenido una contribución más sustancial durante periodos más largos, en tanto que los Países Bajos, Inglaterra y Rusia, aún con tradiciones menos consistentes, de alguna manera influyeron también en el curso de la música occidental. El interés por la historia de la música alemana, más que en su nacionalismo, radica en su diversidad y su capacidad de asimilación. Tal afirmación podría considerarse un anatema para Wagner y sus seguidores, como también lo sería para el régimen político de 1933-1945, pero está más acorde con la percepción actual del internacionalismo como una virtud.

1. De la Edad Media a 1520; 2. De 1520 a la Guerra de los Treinta Años; 3. El Barroco alemán; 4. 1750-1815; 5. 1815-1870; 6. La Alemania unificada; 7. A partir de 1914.

1. De la Edad Media a 1520

Gran parte de los actuales territorios de Alemania y Austria estuvieron bajo la jurisdicción de Carlomagno, el primer emperador católico romano (coronado en 800). Después del Tratado de Verdún de 843, el imperio carolingio se dividió y Sajonia y Baviera quedaron en su extremo oriental. La región albergaba muchos

monasterios enormes donde trabajaron notables teóricos musicales, desde Hucbald hasta Wilhelm de Hirsau (m 1091). Algunos monasterios tenían escuelas de canto que cultivaban el canto llano y el desarrollo de la polifonía provenientes de Francia y Flandes.

En un principio, la música secular era prácticamente insignificante. La divulgación del ideal caballeresco francés del siglo XII sirvió como inspiración de muchas canciones cortesananas amorosas cantadas por músicos errantes como Walther von der Vogelweide; las cortes ducales de Hohenstaufen en Franconia y Suabia fueron los centros de esta música. Además del amor cortesano, el material poético de los **Minnesinger* alemanes en ocasiones trataba sobre temas rurales y religiosos. La tradición de la *Frauenlob*, idolatría por la dama noble, duró hasta el siglo XIV. La sociedad alemana se distinguía no tanto por la corte aristocrática como por las ciudades independientes que abundaban en su territorio. Uniones de comerciantes formaron asociaciones conservadoras de **Meistersinger* (retratados con realismo en la ópera de Wagner *Die Meistersinger von Nürnberg*), cuyas reglas perpetuaban los antiguos ideales de los *Minnesinger*, en particular en lo que se refiere a su predilección por la monofonía.

La polifonía tardó mucho en arraigar, apareciendo por vez primera en la música para órgano. En Alemania se construían órganos en Aquisgrán, Estrasburgo y Freising en el siglo IX, y en Colonia en el siglo X. El organista ciego Conrad Paumann, empleado en Munich, realizó innumerables viajes en el siglo XV en los que tuvo contacto con la música de Italia y Borgoña. Su influencia impulsó la predominancia de la música para órgano en Alemania que continuaría hasta bien entrado el siglo XVIII. El Buxheimer Orgelbuch ofrece un buen panorama del estilo y las formas de la música compuesta hacia el siglo XV por la escuela de organistas alemanes. Las técnicas polifónicas aparecen en la música vocal de este periodo, donde el equivalente alemán de la *chanson* se denominaba comúnmente **Tenorlied*, porque la melodía principal estaba a cargo de una de las voces. Este tipo de canciones, junto con las *chansons* de Francia y Borgoña, se encuentran en diversos e importantes libros de canciones recopilados en la segunda mitad del siglo XV, que introdujeron la música alemana a la escena internacional. Sin embargo, la influencia de las ideas renacentistas tuvieron tan escasa repercusión en Alemania que los actuales historiadores alemanes describen dicho periodo no como renacimiento sino como “gótico tardío”.

2. De 1520 a la Guerra de los Treinta Años

Los conflictos religiosos opacaron el renacimiento alemán. En 1517 Martín Lutero colgó sus famosas 95 tesis en la puerta de la Schlosskirche de Wittenberg y la *Reforma pronto dividió a Alemania en diversas facciones. Algunas de las autoridades del norte y la mayoría de las ciudades independientes se convirtieron al protestantismo, mientras que la mayor parte de los estados del sur conservaron el catolicismo. Aunque muchas sectas protestantes no aprobaban la música litúrgica elaborada, Lutero lo hacía y conservó gran parte de la misa católica romana con traducción al alemán. Su principio de participación congregacional tuvo como resultado el *coral, en el que se cantaban textos en alemán con melodías seculares más antiguas. La importancia de la música para el pueblo fue estímulo para una nueva generación de compositores alemanes, así como para la aparición de numerosas casas editoras de música alemanas (véase IMPRESIÓN Y PUBLICACIÓN DE MÚSICA, 4). Pertenecientes a la nueva generación, aún sin convertirse a la nueva religión, Stoltzer y Senfl compusieron música para la iglesia reformada, aportando versiones polifónicas para el *Kyrie*, el *Gloria* y el *Magnificat*, así como motetes, en su mayoría con textos vernáculos y ocasionalmente en latín. Otra figura importante fue Johann Walter, consejero musical de Lutero y el primero de los grandes *Kantors* protestantes. La música para el servicio luterano tendía a ser conservadora, en contraste con la escrita para las iglesias católicas romanas por compositores que seguían en contacto con Italia y Francia.

Desde el siglo XIV, las ciudades libres mantenían grupos de músicos civiles conocidos como **Stadtpfeifer* (gaiteros del pueblo). Dichos grupos (*Stadtpfeifereien*) consistían principalmente en ejecutantes de vientos que, además de crear gran cantidad de música instrumental, impulsaron notablemente la construcción de instrumentos musicales. Nuremberg se hizo famosa tanto por sus trompetas y trombones como por sus laúdes y violas, mientras que la tradición de Paumann rindió frutos en la música para órgano de Arnolt Shlick y Paul Hofhaimer.

Los años entre el Tratado de Augsburgo en 1555 y el comienzo de la Guerra de los Treinta Años en 1618 se cuentan entre los más pacíficos de la historia alemana y permitieron establecer el patrón básico de composición musical que regiría durante los dos siglos siguientes. En el sur, a imitación de los principados italianos, las cortes predominantemente católicas tenían muchas

Kapellen para las que contrataban como *Kapellmeister* a compositores que habían estudiado o visitado Roma. En Munich, Lassus ocupó dicho cargo desde 1563 hasta su muerte en 1594, tiempo en el que empleó a muchos jóvenes músicos italianos; parte de su música se ha relacionado con el concepto de **musica reservata*. En Dresde, la dirección de la corte musical estuvo a cargo del italiano Antonio Scandello desde 1568 hasta su muerte en 1580, mientras que Philippe de Monte, quien pasara muchos años en Italia, fue *Kapellmeister* de la corte imperial de los Habsburgo en Viena y Praga.

Los príncipes protestantes eran grandes admiradores de la espléndida música litúrgica de las cortes católicas y enviaban a sus músicos jóvenes a realizar estudios en Italia. El más famoso de todos fue Heinrich Schütz, discípulo de Giovanni Gabrieli de 1609 a 1612, cuyo dominio del gran estilo veneciano es característico de toda una generación de músicos alemanes de principios del siglo XVII. Este conocimiento de la música italiana moderna, combinado con la antigua tradición del coral y la polifonía, imprimió a la música protestante alemana una riqueza de estilo que teóricos como Michael Praetorius quisieron categorizar en la primera mitad del siglo XVII. El segundo volumen de su *Syntagma musicum* proporciona un registro pictórico invaluable de prácticamente todos los instrumentos conocidos en la época. La controversia suscitada por la *musica reservata* trajo como consecuencia cierta polémica en torno a los efectos emocionales de la música, dando como resultado la denominada doctrina de los *afectos.

3. El Barroco alemán

La Guerra de los Treinta Años provocó la ruina económica de Alemania, afectando profundamente la vida artística en prácticamente todas partes. Finalmente se delimitó la división entre protestantes y católicos, estableciendo sus centros en Berlín y Viena respectivamente. Siguieron existiendo 350 cortes más pequeñas que daban empleo a muchos músicos. Hubo una migración general de la población hacia las ciudades libres, mientras que las iglesias protestantes, que contaban con escuelas de canto y tenían una eficaz organización de la música para toda la comunidad, se volvieron más poderosas. Uno de los puestos más codiciados era el de Kantor, que implicaba no sólo ser director del coro y organista, sino también de la música de la escuela, incluso con derecho a trabajar para alguna otra organización de la ciudad. Las ciudades también se ocupaban de mantener a los llamados "músicos de la ciudad".

El virtuosismo de sus trompetistas era altamente valorado y la gran calidad que en general tenían sus ejecutantes de alientos se manifiesta en la gran popularidad que tienen en Alemania instrumentos menores de la familia de maderas de doble caña, como el oboe d'amore y el oboe da caccia. Por último, en las ciudades se establecieron las universidades, que a menudo contaban con florecientes clubes musicales.

El prestigio de las grandes cortes, junto con la proliferación de las más pequeñas y el poder de las ciudades independientes, dieron impulso al gran periodo de la música alemana, aun cuando la influencia italiana siguiera fuertemente arraigada en las cortes del sur. La Guerra de los Treinta Años retrasó la introducción de la ópera; *Dafne* (1627), ópera perdida de Schültz, aparece como un ejemplo aislado. Cuando se declaró la paz, compañías establecidas en Venecia y en el norte de Italia probaron fortuna en Innsbruck y Viena. *Il pomo d'oro* (1668) de Cesti marcó el comienzo de una fuerte tradición operística en Viena, donde la corte contrató tanto a Draghi como a Caldara y Fux. Sus óperas estaban en italiano y se comisionaba a poetas cortesanos como Apostolo Zeno y Pietro Metastasio para escribir libretos. Siguió en turno Salzburgo, Dresde, Munich y Hanover, al grado que incluso la música litúrgica se apegaba al estilo italiano y se volvía más opulenta. Se usaban grandes conjuntos musicales para interpretar misas en el estilo policoral veneciano; una de ellas, escrita para una celebración especial en Salzburgo, requería no menos de 53 voces e instrumentos, distribuidos en ocho grupos.

La primera casa de ópera pública alemana abrió sus puertas en Hamburgo en 1678 con la escenificación de *Adán y Eva*, de Theile. A pesar de la costumbre de incluir arias en italiano en algunas obras, logró consolidarse una tradición operística alemana independiente con destacados compositores como Keiser, Telemann y Handel. Leipzig estableció su propia casa de ópera en mayo de 1693 con el estreno de *Alceste* de Nicolaus Strungk. Se produjeron más de 100 óperas entre 1693 y 1720 pero, puesto que la ópera no constituía una propuesta comercial sólida, sólo sobrevivió en las casas italianizadas de las grandes cortes. Las cortes menores destacaron por la excelencia de sus orquestas. A principios del siglo XVIII, el repertorio orquestal era italiano en su mayor parte y las obras de Corelli y Vivaldi gozaban de gran popularidad. Esta boga se incrementó con la visita de violinistas como Veracini, Locatelli y el propio Vivaldi, pero los que dominaron la escena

fueron los violinistas alemanes. Con J. S. Bach, entre otros compositores, surgió una nueva escuela de compositores alemanes.

A partir de las décadas de 1670 y 1680 las cortes imitaron los modelos franceses además de los italianos. La única contribución alemana de esta época radica en la música para las grandes iglesias protestantes del norte de Alemania. El órgano siguió teniendo un papel protagonista y la espléndida música para el instrumento incluía *toccatas* virtuosas, fugas aprendidas y arreglos de melodías corales. Un largo linaje de organistas, desde Buxtehude en Lübeck, Pachelbel en Nuremberg y Viena, o Georg Böhm en Lüneburg, hasta J. S. Bach en Weimar, se encargaron de componer el repertorio esencial del organista. También existe un rico repertorio alemán de música para clavecín que en ocasiones refleja los gustos franceses (como sucede con las obras de Froberger y algunas suites de J. S. Bach), pero que por otra parte llega a ser de alta exigencia técnica para el intérprete, como *El clave bien temperado* de Bach. Estos compositores también escribieron música litúrgica extremadamente elaborada, con muy escasos elementos tomados de los modelos católicos, aunque el propio Bach admitió que su gran *Misa* en *si* menor sigue el modelo de la misa al estilo napolitano tan en boga (véase MISA, 3). La célebre *Abendmusiken* de Buxtehude impuso una moda por lo que podríamos denominar conciertos religiosos, en los que se interpretaban extensas cantatas. Esta moda, que eventualmente se incorporó al uso litúrgico, alcanzó su mejor momento en las cantatas compuestas por J. S. Bach para sus iglesias de Leipzig (véase CANTATA, 3). En oposición al estilo dramático de los oratorios, la liturgia vernácula y su centralización en la Biblia impulsaron también a la música litúrgica. La **Pasión*, género que consistía esencialmente en la musicalización de alguna de las descripciones bíblicas de los acontecimientos en torno a la Crucifixión, reunió una serie de estilos musicales de una manera que sólo pudo darse en el contexto de la Alemania protestante.

4. 1750-1815

La riqueza de esta tradición local, junto con su capacidad de asimilación de elementos italianos y franceses, continuó durante los 65 años siguientes, no sin algunos cambios de énfasis y lugar. Varias guerras extendieron más aún el poder de los reyes prusianos de Berlín y de los emperadores habsburgos en Viena, pero otro grupo de estados comenzó a surgir como una tercera fuerza: Sajonia, Württemberg, Baviera y varios ducados de

Turingia. Algunos de sus gobernantes se convirtieron en grandes patronos de la música. En Mannheim se fundó una refinada orquesta bajo la dirección de Johann Stamitz, relacionado con muchos compositores importantes del momento (véase MANNHEIM, ESCUELA DE; SINFONÍA, LA), pero la importancia de esta agrupación decreció con el traslado de la corte a Munich en 1778. Poetas y compositores italianos obtuvieron puestos vitales, como en el caso particular de Viena, donde los libretistas Lorenzo da Ponte y Giovanni Casti sucedieron a Metastasio, mientras que Piccinni, Paisiello, Sarti y Salieri se encontraban entre los compositores más demandados, a pesar de la inmensa superioridad de Mozart a quien no se apreciaba en ese tiempo.

Al término de la Guerra de los Siete Años, en 1763, era imperativo atender a una audiencia cada vez mayor, por lo que la tan popular ópera *buffa* italiana pronto fue importada por Alemania y Austria. Después de la interrupción provocada por la guerra, en la década de 1760 se revivió la tradición del **Singspiel* y obras como *Erwin und Elmire* y *Claudine von Villa Bella* de Goethe, con música de Reichardt, pudieron comprobar su arrastre popular. En los años siguientes a la Revolución francesa, los compositores alemanes fueron reemplazando gradualmente a los extranjeros en la mayoría de las ciudades principales. En Berlín, la tendencia conservadora de Federico el Grande, quien gobernó de 1740-1786, se reflejaba en su elección de compositores como los hermanos Graun, Hasse y los hermanos W. F. y C. P. E. Bach. La estabilidad vienesa lograda por la emperatriz María Teresa y su hijo José II trajo una prosperidad que permitió a muchos nobles mantener orquestas personales y conciertos frecuentes, a la vez que impulsó el florecimiento de la ópera tanto italiana como alemana. En las cortes alemanas menores, la sinfonía arraigó con tremendo entusiasmo y los hermanos Stamitz y sus contemporáneos compusieron cientos de ellas. Con el desarrollo del piano los conciertos para el instrumento se volvieron muy populares, en especial en conciertos públicos, para los que virtuosos como Mozart alquilaban salones y pagaban orquestas con la finalidad de atraer grandes audiencias a la presentación de sus nuevas obras.

Estas oportunidades de trabajo en la corte, a la par del pensamiento filosófico de la Ilustración, quizá contribuyeron a la decadencia de los Kantor protestantes y a la desaparición de los tiempos gloriosos de la música litúrgica de Lübeck y Hamburgo. A pesar de un periodo de austeridad en las ceremonias durante la década de 1780, se escribieron obras magníficas para la Iglesia

católica romana, principalmente en el sur de Alemania y Austria. Tanto los hermanos Haydn como Mozart escribieron espléndidas misas con orquesta, solistas y coro (véase MISA, 4).

La Revolución francesa y las subsecuentes guerras napoleónicas terminaron por alejar la influencia extranjera dominante del movimiento alemán. Los ingresos de la nobleza se derrumbaron provocando una severa reducción de sus pensiones musicales, como lo demuestra el despido de Haydn de la corte Eszterháza. Las orquestas fueron sustituidas por cuartetos de cuerda y, al prescindir de los servicios del *Kapellmeister* asalariado, la nobleza simplemente comisionaba obras a compositores independientes. Las campañas napoleónicas que se internaban violentamente en Alemania alimentaron los sentimientos antifranceses e interrumpieron las relaciones con los estados italianos, lo que estimuló el trabajo de los músicos alemanes.

Si bien es cierto que los franceses concibieron en un principio los aspectos principales del pensamiento romántico —el enaltecimiento de la naturaleza, del hombre simple, del pueblo en oposición a la nobleza y de la figura heroica—, también es cierto que los alemanes se encargaron de desarrollarlo con mayor solidez (véase ROMANTICISMO, EL). Hubo un resurgimiento del verso lírico, en particular en la obra de Goethe, que sirvió de inspiración a compositores como Beethoven y Schubert para la creación de un nuevo tipo de canción que, alejada de la tradición de la cantata italiana, seguía un estilo melódico simple con preponderancia del acompañamiento de piano (véase *LIED*). En esta época, el *Singspiel* era tratado con el mismo respeto que la ópera italiana. La primera interpretación de *Die Zauberflöte* de Mozart en el Theater auf der Wieden de Emanuel Shikaneder en 1791, en lugar de alguna casa de ópera cortesana, elevó el *Singspiel* al nuevo nivel de seriedad que Beethoven mantuvo en *Fidelio*.

5. 1815-1870

Con el Tratado de Viena de 1815, gran parte del norte de Italia quedó bajo dominio austriaco y, en lugar de los 300 estados alemanes de antes, quedaron sólo alrededor de 30, con el estado prusiano en ascenso. Muchos aristócratas pasaron a ser súbditos de otros nobles y comenzó la formación de una nueva clase media, reforzada por ricos industriales y comerciantes. Los gustos de esta sociedad de clase media se denominaron en ocasiones *Biedermeier*, denotando un arte costoso y más personal, en lugar de las extravagancias revolucionarias de

los románticos. La burguesía económicamente solvente que adquiría pianos para sus propios salones sociales, demandaba un tipo de música más al alcance de sus posibilidades técnicas; esto propició la proliferación de piezas cortas denominadas *Moments musicaux*, bagatelas o *Albumblätter*, como las que compusieron principalmente Schubert y Beethoven en su última etapa. También fueron muy populares las canciones con acompañamiento de piano, cuyos textos solían reflejar las costumbres de vida de la clase media, como se aprecia en los ciclos de Schumann *Frauenliebe und –Leben* y *Dichtersliebe*. El concepto denominado Schubertiada, que describe una reunión informal de amigos para cantar y escuchar música y poesía, era la esencia de este nuevo arte burgués.

Las clases medias prefirieron las óperas alemanas ligeras o cómicas de Nicolai y Lortzing a las óperas francesas o las obras heroicas italianas; estas últimas se presentaban exclusivamente en las grandes casas de ópera con subsidio estatal en Berlín, Dresde y Viena; en otras ciudades, la municipalidad tenía a su cargo los teatros en los que se alternaban dramas teatrales y óperas. La calidad de la música en general no era muy alta y es notorio que muchos ambiciosos compositores alemanes, como Meyerbeer y el joven Wagner, buscaron triunfar en el extranjero. A pesar de todo, el panorama ofrecía muchas oportunidades para la composición operística y había gran cantidad de orquestas, aunque las ciudades con menores ingresos debían contentarse con orquestas formadas por una mezcla de músicos profesionales y amateur. En Leipzig, la orquesta de la Gewandhaus contaba siempre con buenos músicos, bajo la dirección de violinistas de renombre; hacia 1840 tuvo como director a Mendelssohn. Las orquestas pequeñas se unían para ocasiones importantes y festivales. El Festival del Bajo Rin se celebraba alternadamente en Düsseldorf, Aquisgrán y Colonia, incluyendo en el repertorio habitual conciertos para intérpretes virtuosos que servían para atraer al público. La música sinfónica tendía a la música del pasado, con obras de Mozart, Haydn y Beethoven como ingrediente principal y como justificación para las formas conservadoras de las composiciones orquestales de Schumann y Mendelssohn.

El interés alemán por el pasado resurgía con la aparición de las primeras grandes manifestaciones de la musicología, como los libros de Carl von Winterfeld sobre Palestrina y Giovanni Gabrieli o las ediciones completas de las obras de Handel, Bach y otros compositores anteriores. Las sociedades corales aficionadas de la clase

media seguían el ejemplo de la Singakademie de Berlín, cuya música cumplía con las expectativas generales; hasta antes de 1933, Alemania contaba con más de 150 sociedades corales. El rescate de *La Pasión según san Mateo* de Bach a cargo de Mendelssohn en 1829, fue una clara manifestación del interés general por profundizar en el conocimiento histórico. Para la población católica, el movimiento *ceciliano mantuvo vivo el interés por la polifonía y el canto llano del pasado.

El establecimiento de instituciones alemanas de enseñanza—la más reconocida fue fundada por Mendelssohn en Leipzig en 1843—, junto con una fuerte consciencia nacional, ayudaron a que los estudiantes no fueran enviados a los conservatorios italianos. Se fundaron escuelas de música entre 1845 y 1869 en Colonia, Munich, Dresde, Stuttgart y Berlín, a las que acudían músicos de todas partes, convencidos de que Alemania era el centro de la vida musical, visión compartida por todos los alemanes. Muchos periódicos musicales aparecidos en las décadas de 1830-1840 se afanaban en ofrecer puntos de vista críticos; el más importante fue *Neue Zeitschrift für Musik* de Schumann, publicado por primera vez en Leipzig en 1834. Los primeros grandes musicólogos científicos comenzaron a trabajar en los aspectos históricos a partir de la década de 1860.

Así como las revoluciones de 1848 amenazaron la estabilidad de la vida burguesa, alrededor de 1850 hubo manifestaciones de descontento musical. Weimar se convirtió en el centro de una nueva escuela alemana de compositores influenciados por las ideas anti-clásicas de Liszt, con músicos como Bülow y Cornelius. Liszt dirigió presentaciones de óperas de Verdi, Donizetti, Berlioz y Wagner, entre éstas el estreno de *Lohengrin*. En 1861, Liszt contribuyó a la fundación de la *Allgemeiner Deutscher Musikverein*, una sociedad dedicada a la promoción de la música alemana moderna y a la protección de los músicos y sus familias. Un año antes, jóvenes discípulos de Schumann, como Brahms y Joachim, habían publicado un manifiesto contra estos músicos modernos que sólo sirvió para alentar más a la nueva escuela alemana.

Wagner fue la gran excepción de la tendencia conservadora general de la cultura musical alemana, convirtiéndose en el compositor alemán más representativo del siglo XIX. El tema de su ópera *Der fliegende Holländer* fue inspirado por las leyendas del norte y sus experiencias personales durante una feroz tormenta en el Mar del Norte, mientras que *Tannhäuser* y *Lohengrin* se remontan a la Edad Media alemana, bajo un tratamiento

puramente romántico. Wagner se convirtió en el músico alemán más controvertido; sus teorías sobre el teatro y el drama musical, firmemente arraigadas en la literatura y las tradiciones alemanas, se vieron influenciadas por la filosofía de Hegel y Schopenhauer, partiendo de los planteamientos musicales de Beethoven. Sin embargo, Wagner era inaceptable para las instituciones alemanas establecidas; sus esfuerzos para reorganizar la educación alemana fracasaron y tuvo muy poco éxito en su intento de elevar la calidad musical de las casas de ópera. No fue sino hasta después del asombro internacional despertado en 1876 por el primer festival de sus óperas en Bayreuth que Wagner logró influir seriamente en la creación de los nuevos parámetros de interpretación y las condiciones del trabajo musical, así como en la exigencia de una nueva actitud, más seria, por parte de público. La aproximación alemana al teatro y la música, esencialmente religiosa, alcanzaba así su culmen.

6. La Alemania unificada

La guerra austro-prusiana de 1866 situó a Prusia a la cabeza de una Alemania unificada, postura consolidada con la guerra franco-prusiana de 1870-1871 y con el fin del segundo imperio francés, lo que abrió paso al surgimiento del imperio alemán bajo la dinastía Hohenzollern y su monarquía.

El impacto del wagnerismo de ninguna manera se limitó a Alemania y fue aceptado en mayor o menor grado tanto en el resto del mundo occidental como en Rusia. Dentro de Alemania, esta nueva seriedad de la ópera wagneriana era irreconciliable con el *Singspiel*. Como resultado directo, el repertorio de la Volksoper se desvió hacia la *opereta, inspirando las seductoras obras vienesas de Johann Strauss el joven, Lehár, Oscar Straus y otros. Compositores de influencia wagneriana incluyeron a Weingartner, Siegfried Wagner y Humperdinck; sin embargo, el único compositor que realmente logró un tratamiento original con los métodos wagnerianos fue Richard Strauss, cuyas obras *Salomé* y *Elektra* combinan métodos de drama musical con el interés por los personajes perversos. Después de coquetear con el umbral de la tonalidad en *Elektra*, Strauss dio marcha atrás para componer su inmortal obra *Der Rosenkavalier* y nunca más volver al atonalismo.

Todas las canciones de Strauss acusan influencias del espíritu de los versos o de los cantantes para quienes fueron compuestas, y sólo en ocasiones se inclinó intencionalmente hacia Wagner. Wolf, compositor de

más de 600 *Lieder* de magnífica hechura, era un wagneriano incondicional, pero imprimió en muchas de sus canciones una cualidad irónica que refleja la creciente distancia entre el artista sensible y los intereses de una Alemania bajo el poder prusiano. Las sinfonías y los ciclos de canciones de Mahler, director de la ópera estatal vienesa entre 1897 y 1907, constatan también la creciente enajenación de las minorías menospreciadas por la "raza privilegiada" (él mismo era de origen judío). Asimismo, denotan una conciencia plena de la imperfección de la existencia y su naturaleza efímera, derivada de la filosofía de Schopenhauer y reflejada en *Tristán*.

Solamente el austriaco Bruckner encontró la manera de preservar cierta confianza en el estilo wagneriano en sus sinfonías y su música litúrgica, esta última de carácter retrospectivo y en el estilo contrapuntístico característico del movimiento ceciliano, muy activo en el momento. En la primera década del siglo XX, fuera de Alemania, destacaban verdaderos músicos progresistas como Debussy y Scriabin, cuya original postura musical era congruente con la difusión creciente de la vida de concierto, las casas de ópera y las instituciones educativas. El nacionalismo de finales del siglo XIX se reflejó en la aparición de ediciones de compositores alemanes del pasado como Bach, Handel, Schütz y muchos otros, bajo las series *Denkmäler deutscher Tonkunst* y *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Las publicaciones de Ambros y Riemann, pensadas principalmente para su difusión internacional, siguen ofreciendo el marco histórico musical que se usa en la actualidad.

7. A partir de 1914

La postura de Alemania como centro de la actividad musical europea se vio profundamente afectada por la primera Guerra Mundial. Las principales instituciones musicales sufrieron poco daño físico, pero la ignominia de la derrota, el fin del control prusiano y el golpe dado al viejo estilo de la vida de concierto del centro y el sur de Alemania, fueron situaciones difíciles de superar. Austria se redujo a una pequeña franja de territorio principalmente montañoso, en la que sólo Viena era capaz de mantener instituciones artísticas a gran escala.

Las reacciones variaron según el lugar. El conservadurismo tradicional de Austria se reflejó en el Festival de Salzburgo, fundado en 1920 (los primeros conciertos fueron a partir de 1921) por Max Reinhardt, Richard Strauss y su libretista, Hugo von Hofmannsthal. Por otra parte, la partida de los Hohenzollerns de Berlín

imprimió una nueva vitalidad a la vieja ciudad del Kaiser. Las tres compañías serias de ópera en Berlín fueron: la Staatsoper, dirigida por Max von Schillings; su filial, la Kroll Oper, dirigida por Klemperer; y la Städtische Oper, bajo la dirección de Bruno Walter. La audaz compañía Kroll incluyó en su programación mucha música contemporánea de autores como Weill y Hindemith, pero era demasiado adelantada para el gusto general y terminó fusionándose con la compañía Staatsoper. En Viena apareció un grupo de compositores de compromiso social encabezado por Schoenberg y sus discípulos Berg y Webern. Schoenberg y Berg transformaron el Romanticismo tardío en *expresionismo. Las dos óperas de Berg, *Wozzeck* y *Lulu*, se apegaron a la tradición temprana de Strauss, pero reflejando una conciencia social distintiva.

En 1930, estudiantes hitlerianos se manifestaron en contra de la ópera de Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* en Leipzig, aludiendo a la “impureza” del compositor judío. Con el establecimiento del régimen nazi en 1933, incidentes como éste fueron muy frecuentes; los artistas judíos fueron despedidos de los cargos públicos y el antintelectualismo nazi trajo como resultado la prohibición de toda la música de los compositores judíos. Para 1935, muchos instrumentistas judíos, a quienes también se les prohibía formar parte de las orquestas, habían emigrado al extranjero. Para 1938, la *Anschluss* (toma del poder) de Austria hizo casi imposible conseguir visas para salir del país. De los compositores de renombre, sólo Strauss y Orff permanecieron en Alemania; Furtwängler y Knappertsbuch fueron algunos de los directores de la vieja generación que permanecieron. En pocos años, la vigorosa vida musical de Alemania fue destruida y sólo quedaron intactos el baluarte nacionalista de Bayreuth y las principales compañías de ópera, pero bajo estrecha vigilancia de la Gestapo. La segunda Guerra Mundial completó este proceso prohibiendo todas las actividades artísticas bajo la política de “todos los sacrificios por la guerra”; no obstante, las casas de ópera que habían logrado subsistir siguieron funcionando hasta 1944. Los históricos y bellos teatros de Munich, Viena y Dresde, entre otros, fueron destruidos, la Staatsoper de Berlín fue bombardeada dos veces y reconstruida una, y la mayoría de los notables trabajos antiguos de impresión y edición quedaron destruidos por completo.

Al término de la guerra, Alemania tuvo una rápida recuperación gracias tanto a su tradición musical como al regionalismo de una nación que quedaba dividida

en oriente y occidente; así, una parte de las capitales de Austria y Alemania estuvo bajo la ocupación aliada estadounidense, británica y francesa, y la otra bajo el control comunista. No tardaron mucho en reactivarse teatros y orquestas en la mayoría de las ciudades de Alemania occidental. A pesar de su severa crisis económica, Austria demostró su compromiso con la música dando prioridad a la reconstrucción del Teatro de la Ópera de Viena. El teatro de Bayreuth, cuya infraestructura permaneció prácticamente intacta durante la guerra, sufrió el maltrato de las tropas estadounidenses y los refugiados que albergó. Dos nietos de Wagner organizaron el primer festival de la posguerra en 1951, en el que Furtwängler dirigió el concierto inaugural, mientras que Knappertsbusch y Karajan se ocuparon de las representaciones operísticas.

En contraste, los festivales de Salzburgo nunca se interrumpieron y recibieron todo el apoyo para reiniciar sus actividades bajo la protección estadounidense tres meses después de la rendición nazi, en agosto de 1945. A imitación del festival de Salzburgo han surgido otros festivales más especializados, como la semana de Bach en Ansbach y el festival de música contemporánea de Donaueschingen. La música antigua ha recibido un fuerte impulso con el desarrollo de la musicología y los intereses de las compañías discográficas y televisivas. Ciudades comparativamente pequeñas como Kassel, con una vieja tradición de patronazgo organizado, cuentan en la actualidad con magníficas casas de ópera, bien equipadas, en las que se producen obras muy complejas. En ciudades mayores como Hamburgo, Munich, Stuttgart y Viena, se siguen representando las óperas más extravagantes y ambiciosas. Muchos siguen considerando a la Filarmónica de Berlín como la mejor orquesta del mundo.

El efecto provocado por el éxodo de artistas durante la década de 1930 ha sido muy difícil de revertir. Contados intelectuales volvieron de Londres y Estados Unidos donde fueron maestros de la siguiente generación de compositores y estudiantes. Estos países exportaron algunos de sus propios cantantes e instrumentistas a las casas de ópera y las orquestas alemanas. Stockhausen fue el primer compositor alemán de peso en el periodo de la posguerra. Aunque su punto de partida fue la música electrónica en Francia, sus intenciones y actitudes musicales siguieron siendo muy “alemanas”. Entre los compositores alemanes cuya música se ha interpretado en la escena internacional destacan Henze, Zimmermann y Rihm.

Todo análisis de los logros musicales alemanes debe en primer lugar hacer hincapié en su enfoque esencialmente religioso. Después de rechazar el Renacimiento, Alemania encontró en el periodo ilustrado una continuación de sus metas y creencias protestantes, mientras que en el periodo romántico hizo del arte una religión en sí. Stockhausen se inclina por las filosofías orientales con esa misma seriedad religiosa. En segundo término, la música alemana en sus puntos más elevados ha mostrado una tendencia por la abstracción y la lógica; la fuga, la forma sinfónica y la doctrina de los afectos son marcadamente alemanes, como también lo fue el simbolismo numérico de su Barroco tardío. En ópera, los compositores se inspiraron más en lo filosófico que en lo individual, en particular Beethoven, Wagner, incluso Richard Strauss, aún cuando en éste la preocupación por el individualismo fue mayor que en aquéllos. En contraste, los compositores del sur de Alemania y Austria, en especial Mozart y Schubert, fueron en general más individuales y capaces de crear una música más ligera, quizá debido a la influencia de los artistas italianos.

DA/AJ

📖 B. HOSLER, *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in 18th-Century Germany* (Ann Arbor, MI, 1981). T. BAUMANN, *North German Opera in the Age of Goethe* (Cambridge, 1985). D. PARR y P. WALKER, *German Sacred Polyphonic Vocal Music between Schütz and Bach* (Warren, MI, 1992). J. DAVERIO, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology* (Nueva York, 1993). G. WEBBER, *North German Church Music in the Age of Buxtehude* (Oxford, 1996). D. WYN JONES (ed.), *Music in Eighteenth-Century Austria* (Cambridge, 1996). M. H. KATER, *The Twisted Muse: Musicians and their Music in the Third Reich* (Nueva York, 1997); *Composers of the Nazi Era* (Nueva York, 2000).

Alessandro. Ópera en tres actos de Handel con libreto de Paolo Antonio Rolli, en una adaptación de *La superbia d'Alessandro* (1690) de Ortensio Mauro (Londres, 1726); se reestrenó con el título de *Rossane* (Londres, 1743).

Alexander Balus. Oratorio de Handel con texto recopilado por Thomas Morell (1748).

Alexander Nevski. Cantata (1939) de Prokofiev para mezzosoprano, coro y orquesta, arreglo de un texto de Vladimir Lugorski y del propio compositor. Esta obra es una adaptación de la música compuesta por Prokofiev para la película del mismo nombre del cineasta Sergei Eisenstein (1938).

Alexander's Feast. Obra (1736) de Handel, versión de la *Ode for St Cecilia's Day* (1697) de Dryden, con aumentos

tomados de *The Power of Music* de Newburgh Hamilton. Más tarde, Mozart volvió a orquestrar la obra.

Alfano, Franco (n Posillipo, cr Nápoles, 8 de marzo de 1875; m San Remo, 27 de octubre de 1954). Compositor italiano. Estudió en los conservatorios de Nápoles y Leipzig. Su primer gran éxito lo obtuvo con la ópera *Risurrezione* (Turín, 1904, basada en Tolstoi), obra que revela la influencia de compositores anteriores al verismo italiano. *La leggenda di Sakuntala* (Bologna, 1921, rev. 1952) es una ópera exótica con fuerte influencia de los modelos franceses de *fin de siècle*. También escribió ballets, obras orquestales y música de cámara. Alfano es recordado en la actualidad principalmente por haber completado *Turandot* de Puccini a partir de los apuntes del compositor. PG/RP

Alfonso und Estrella. Ópera en tres actos de Schubert con libreto de Franz von Schober (Weimar, 1854). También usó la obertura de esta ópera en *Rosamunde*, pero no se trata de la pieza conocida como obertura de *Rosamunde* (que fue compuesta para *Die Zauberharfe*).

Alfred. *Masque* de Arne con libreto de James Thomson y David Mallett (Cliveden, hoy en Berkshire, 1740); contiene la canción "Rule, Britannia!". Arne la amplió de dos a tres actos y la revisó; fue escenificada como oratorio y se representó varias veces en el escenario londinense durante la década de 1950.

Alfvén, Hugo (Emil) (n Estocolmo, 1 de mayo de 1872; m Falun, 8 de mayo de 1960). Compositor, director y violinista sueco. Estudió en el Conservatorio Real de Estocolmo (1887-1891) y después tomó clases privadas de composición con Johan Lindegren. Después de continuar sus estudios en el extranjero, trabajó como director coral y director musical de la orquesta de la Universidad de Uppsala. La producción coral de Alfvén es muy extensa, pero aparte del oratorio *Herrans bön* (La plegaria del Señor, 1901), en la actualidad son más conocidas sus cinco sinfonías y sus piezas orquestales de música programática, como *Midsommarvaka* (Vigilia de verano, 1903), en la que un estilo esencialmente romántico tardío se revitaliza gracias al tratamiento imaginativo de melodías folclóricas suecas. PG/SJ

Ali-Zadeh, Franghiz (Ali Aga Kızı) (n Baku, 28 de mayo de 1947). Compositora y pianista azerbaijanesa. Estudió composición con Kara Karaiev y piano con Khalilov en el Conservatorio Estatal de Azerbaiján, en el que después se desempeñó como maestra hasta obtener el puesto de profesora en 1996. Como pianista ha promovido la nueva música de compositores rusos y europeos. En 1992 se trasladó a Turquía. Sus obras incorporan

elementos estilísticos europeos y azerbaijanos tradicionales; entre ellas están *Gabil Sajahy* para violonchelo y piano (1979), el ballet *Empty Cradle* (1993), música cinematográfica, así como piezas de cámara vocales e instrumentales. JK

Aliab'iev, Aleksandr Aleksandrovich (n Tobolsk, Siberia Occidental, 4/15 de agosto de 1787; m Moscú, 22 de febrero/6 de marzo de 1851). Compositor ruso. Tuvo una vida realmente agitada. Luchó en la guerra contra Napoleón y marchó con el ejército ruso en Dresde y París en 1812. En 1825 se le declaró culpable de homicidio sin premeditación (al parecer atacó a su oponente en una partida de cartas) y después de tres años de prisión fue exiliado a su Siberia natal. A comienzos de la década de 1830 se le autorizó viajar al Cáucaso por motivos de salud; más adelante se trasladó a Orenburg hacia el norte de Rusia, para finalmente establecerse en Moscú.

Compositor prolífico y emprendedor, Aliab'iev es conocido principalmente por su canción gentil con matices folclóricos, *Solovey* (El ruiseñor, 1826), la cual fue interpretada por diversos cantantes –como Adelina Patti y Pauline Viardot– en la escena de la lección de canto de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini; también existe una transcripción para piano de Liszt (1842), Glinka la usó en unas *Variaciones para piano* (1833) y el propio Aliab'iev la usó en el movimiento lento de su *Tercer cuarteto de cuerda* (1825). Sus obras de cámara suelen inclinarse por el estilo de su tiempo, pero algunas (como el *Tercer cuarteto*) se distinguen por su frescura rítmica y armonía audaz. En lo que se refiere a su música escénica, sólo los vodevils se interpretaron en vida del compositor y sus óperas permanecieron en manuscrito. GN/MF-W

alientos [maderas, alientos-madera]. Término aplicado a la sección de la orquesta occidental que comprende flautas e instrumentos de lengüeta (oboes, clarinetes y fagotes). Aunque originalmente estos instrumentos eran fabricados comúnmente en madera, se han utilizado muchos otros materiales, incluyendo metal (flautas y saxofones), plástico (clarinetes y flautas de pico), hueso, marfil y vidrio. Tales instrumentos, que se tocan soplando en su interior, son clasificados en la *organología (junto con los *metales e instrumentos de fuelle como el *órgano, las gaitas y el *acordeón) como *aerófonos (véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS).

Los ensambles de instrumentos de aliento son comunes desde el Renacimiento: los *consorts* de flautas de pico del siglo XVI fueron revividos en el XX. Las bandas

de pífanos y tambores han sido asociadas con el ejército y con brigadas de muchachos; pequeñas bandas de alientos (Harmonien) con varias combinaciones de clarinetes, fagotes, oboes y cornos proporcionaban música cortesana y doméstica en el siglo XVIII; y el quinteto de alientos formado por los cuatro alientos principales y el corno ha sido popular desde el inicio del siglo XX. JMO

Alison, Richard. Véase ALLISON, RICHARD.

Alkan [Morhange] (Charles-) **Valentin** (n París, 30 de noviembre de 1813; m París, 29 de marzo de 1888). Pianista y compositor francés de origen judío. Una de las figuras más fascinantes y sorprendentes de la música romántica, como niño prodigio ganó el primer premio de *solfège* en el Conservatorio de París a los siete años de edad. Una vena de misantropía y timidez en su personalidad provocó que su vida profesional de conciertos fuera esporádica. Rara vez tocaba fuera de París y se retiró de la escena de conciertos durante largas temporadas. Virtuoso, con sorprendente habilidad técnica y amplio repertorio, al igual que Chopin con quien entabló una buena amistad, su producción se centró casi exclusivamente en el piano (una sinfonía en *si* menor, escrita en 1844 está perdida y dos cantatas inscritas en el *Prix de Rome* del Conservatorio de París siguen sin publicarse). Una de las pocas obras que no incluyen piano, la *Marcia fúnebre sulla morte d'un papagallo* (Marcha fúnebre por la muerte de un papagayo) manifiesta, por lo menos, un cierto sentido de lo grotesco. Prácticamente toda la música de su primera etapa siguió el estilo brillante pero insípido de Kalkbrenner y Herz; sin embargo, a partir de *Trois morceaux dans le genre pathétique* (1837), sus composiciones muestran mayor individualidad e imaginación.

Entre las obras más significativas de Alkan destaca la *Grande sonate: Les quatre âges* (1848), novedosa obra en cuatro movimientos con tonalidades progresivas (*si* menor/mayor; *re* sostenido menor/*fa* sostenido mayor; *sol* mayor; y *sol* sostenido menor), en que narra la vida de un hombre desde los 20 años de edad (un espléndido *scherzo*) hasta su penosa decrepitud prematura a los 50 (el cuarto movimiento titulado “Prométhée enchaîné”, con indicaciones para ser interpretada “extrêmement lent”). En la parte central destaca el segundo movimiento cinematográfico (los 30 años, “Quasi Faust”), adaptación de la forma sonata con temas que guardan cierta similitud con los de una sonata de Liszt escrita algunos años después y en cuya parte climática,

el pianista debe enfrentar el reto de una fuga a siete voces. El tercer movimiento, “Heureux ménage”, retrata un hombre de familia en sus 40, feliz y libre de la angustia faustiana y rodeado por “les enfants”, representados con semicorcheas, con quienes recita una oración antes de meterlos a la cama. Muy rara vez se interpreta la obra completa, pero el segundo movimiento se interpreta en ocasiones como *tour de force*. La *Sonatine* (1861), más concisa que la *Grande sonate* y compuesta muchos años después, carece de referencias programáticas, pero aún así representa el tremendo reto técnico que exigen también los *12 études* en todas las tonalidades mayores op. 35 (1847).

Sin embargo, la obra mejor lograda de Alkan es la colección que acompaña su op. 35, los *12 études* en todas las tonalidades menores op. 39 (1857). Esta extensa colección no son simples estudios convencionales, sino piezas comparables con el *Clavier-Übung* de Bach; conforman la obra una obertura, una sinfonía (en cuatro movimientos) y un concierto (en tres movimientos), junto con un “Scherzo diabolico” y dos piezas adicionales: “Comme le vent” y “En rythme molossique”. Dado que los movimientos de la sinfonía y del concierto son estudios individuales, su secuencia tonal no es convencional, como tampoco lo es su duración (el primer movimiento dura casi media hora). El sello distintivo del estilo maduro del compositor está impreso en esta obra. Con armonía predominantemente diatónica, su música abunda en disonancias cáusticas, resultado de la rigidez en la escritura de las partes. Alkan en muy raras ocasiones compromete la lógica de su tratamiento contrapuntístico. Esta rigidez se reflejó también en su interpretación pianística que rechaza el condescendiente estilo *rubato* de muchos de sus contemporáneos. Bajo un tratamiento rítmico y métrico muy personales, en su música abundan los ritmos repetitivos en *ostinato*; su interés por el *zorcico* vasco, danza popular en compás de cinco tiempos, se vio reflejada en dos *impromptus* en compás de cinco tiempos y otra pieza en compás de siete tiempos.

En el aspecto melódico, Alkan estaba profundamente influenciado por Mendelssohn, Schumann y, en particular, Chopin pero, salvo en muy escasas excepciones, su música carece del talento lírico de dichos compositores. Esta podría ser la razón principal por la que su música quedó al margen del repertorio pianístico, a pesar de la profundidad intelectual de sus mejores obras. Su música fue verdaderamente admirada por Liszt y Busoni. Las piezas cortas, más líricas y

accesibles, rara vez muestran un Alkan en plenitud, excepto algunas obras fascinantes (como *Heraclitus y Democritus*); pero la dificultad excesiva y las dimensiones heroicas de sus grandes obras las condena a ser poco interpretadas, excepto por pianistas que tengan la técnica, la resistencia y, necesariamente, el tiempo libre requeridos. KH

📖 R. SMITH, *Alkan*, 2 vols. (Londres, 1976-1987). B. FRANÇOIS-SAPPEY y ARNOULD (eds.), *Charles Valentin Alkan* (París, 1991).

alma (al.: *Seele, Stimme, Stimmstock*; fr.: *âme*; in.: *soundpost*; it.: *anima*). En los instrumentos de la familia del violín, el alma es un cilindro pequeño de madera de pino dispuesto en el interior de la caja acústica; colocado a presión entre las tapas superior e inferior, soporta la presión ejercida por el puente y transmite sus vibraciones a la tapa inferior. Se debe colocar justo debajo de la pata del puente que se encuentra junto a la primera cuerda. Si bien el término inglés *soundpost* (poste de sonido) se refiere a su función acústica, la voz en español “alma” y sus equivalentes en otros idiomas denota una función de calidad sonora “espiritual”. AB/JMO

Alma Redemptoris mater. Véase ANTÍFONAS DE LA VIRGEN.

alman [*almain*]. Véase ALLEMANDE.

Almira. Ópera en tres actos de Handel con libreto de Friedrich Christian Feustking basado en un texto italiano de Giulio Pancieri (Hamburgo, 1705).

alondra, **Cuarteto “la (Lerchenquartett)**. Sobrenombre del cuarteto de cuerda en *re* mayor op. 64 no. 5 de Haydn (1790), llamado así por el tema ascendente del violín al comienzo de la obra. El ritmo del último movimiento dio origen al sobrenombre de *Cuarteto “Hornpipe”*, menos utilizado.

Alpensinfonie, Eine (Una sinfonía alpina). Poema tonal op. 64 (1911-1915) de Richard Strauss, con 22 secciones, relata un día en las montañas y está escrito para orquesta de más de 150 músicos, con máquinas de viento y truenos.

alphorn (in., “corno de los Alpes”). Tipo de trompeta larga de madera, originaria de los alpes suizos y austriacos. Se construye con madera de árbol joven partido en dos mitades, ahuecadas y vueltas a unir, y suele ir recubierto con una corteza apretada a manera de entorchado. Se tocan instrumentos similares en Escandinavia, los Balcanes, América del Sur y África Occidental. El instrumento normalmente se asocia con los pastores de las montañas altas, pero también existen versiones de tierras bajas en los pantanos de Holanda y en la frontera entre Rusia y Polonia. El toque del *alphorn* suizo

ha sido imitado por muchos compositores como Beethoven, Brahms, Rossini y Wagner.

Also sprach Zarathustra (Así hablaba Zaratustra). Poema tonal op. 30 de Richard Strauss basado en el poema del mismo nombre de Friedrich Nietzsche (1895-1896). Delius adaptó 11 secciones del poema en *A *Mass of Life*.

alt. 1 (it.). “Alto”; término para las notas de la octava que se encuentran en un rango de *sol*’ a *fa*”, que se dice están en *alt* (las de la octava superior se dice que están en *altissimo*). Suele usarse en referencia a la voz.

2 (al.). Voz “alto” o “contralto”. Como prefijo para nombres de instrumentos, se refiere a la voz contralto de una familia instrumental.

alta (it.). 1. “Alto”.

2. Tipo de danza del siglo XV equivalente al **saltarello*.

3. Conjunto instrumental normal de volumen fuerte (*alta musica*) del siglo XV conformado por dos (en ocasiones tres) caramillos y una trompeta a vara o, años después, un sacabuche. Véase también *HAUT*, *BAS*.

Altenberglieder (*Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg*). Cinco canciones para voz y orquesta, op. 4 (1912) de Berg, con textos de tarjeta postal escritos por Peter Altenberg (pseudónimo de Richard Engländer, 1862-1919). Schoenberg dirigió el estreno de dos de ellas en Viena en 1913, pero provocaron una reacción tan hostil que se vio obligado a suspender el resto del programa; las canciones completas no se interpretaron sino hasta 1952 en Viena.

Altenburg, Johann Ernst (n Weissenfels, 15 de junio de 1734; m Bitterfeld, 14 de mayo de 1801). Trompetista, organista y teórico alemán. Hijo de Johann Caspar Altenburg (1689-1761), trompetista militar, Johann Ernst aprendió a tocar en el registro alto de la trompeta en su época de estudiante en 1752. Entró al gremio de los trompetistas sólo para enfrentarse a la penosa perspectiva de falta de trabajo. En consecuencia estudió órgano, pero tuvo la oportunidad de retomar su viejo instrumento durante la Guerra de los Siete Años, en la que fue contratado como trompetista de campo del ejército francés. Al término de la guerra volvió a

tocar el órgano pero el mejor puesto que pudo conseguir fue como organista de iglesias pequeñas en algunos pueblos. Se le conoce por su tratado (Halle, 1795) sobre el “arte heroico y musical de trompetistas y timbaleros”, valioso documento sobre la técnica de la trompeta en el Barroco tardío. DA/LC

alteración, accidente. Signos usados en la notación musical para indicar una nota ajena a la tonalidad de una pieza o fragmento musical, o bien para suprimir el efecto de alguno de estos signos. Los signos se escriben antes de la nota que afectan: el sostenido eleva la nota un semitono; el bemol la descende un semitono; el doble sostenido y el doble bemol, respectivamente, la elevan y la descenden un tono entero; el becuadro (natural) cancela el efecto de cualquier otra alteración. Estos signos y sus nombres en español, inglés, francés, alemán e italiano, se muestran en la Tabla 1 (algunas formas antiguas aparecen entre paréntesis).

Los orígenes de estos signos pueden rastrearse en la *Aliae regulae* (c. 1030) de Guido d’Arezzo. Guido sugería que podían usarse dos formas diferentes de la letra b para escribir las notas *si* bemol y *si* natural, estableciendo *b rotundum* (del latín “redondo”) para el primero y *b quadratum* (del latín “cuadrado”) para el segundo. Estas son las alteraciones más antiguas que se conocen en la música occidental y evolucionaron en los signos modernos de bemol (♭) y becuadro (♮) y, a partir de éstos, en el signo de sostenido (♯).

En el uso actual, un signo de alteración es válido para la nota a la que antecede (pero no para la misma nota en octavas superiores o inferiores) durante todo lo que reste del compás, a menos que se especifique lo contrario con otro signo. Algunos compositores acostumburan escribir determinadas alteraciones entre paréntesis para clarificar pasajes o acordes complicados. Sin embargo, en la música anterior a 1700 (inclusive en música tardía), una alteración no es válida para todo el compás sino únicamente para la nota a la que antecede y para las repeticiones inmediatas de esa misma nota (una práctica observada por Bach). Cuando

TABLA 1

	♯	♭	♯ ♯ ♯	♭♭	♮
Español	sostenido	bemol	doble sostenido	doble bemol	becuadro, natural
Inglés	sharp	flat	double sharp	double flat	natural
Francés	dièse	bémol	double dièse	double bémol	bécarre
Alemán	Kreuz	Be	Doppelkreuz	Doppel-Be	Auflösungszeichen, Quadrat
Italiano	diesis	bemolle	doppio diesis	doppio bemolle	bequadro

una alteración afecta una nota con una ligadura que cruza sobre una barra de compás, su efecto sigue siendo válido para la nota ligada del siguiente compás. En el siglo XVII se adoptaron las formas modernas de doble sostenido y doble bemol; la aparición del primero se remonta a 1615 en *Il secondo libro de ricercare* de Trabaci.

En relación con la música medieval y del Renacimiento (hasta c. 1600), se desconoce hasta qué grado las alteraciones no se especificaban por escrito; lo que se ha podido establecer es que, con excepción de las tablaturas, en las partituras de este periodo no se especificaban todas las alteraciones requeridas por la música, dejando su aplicación a criterio del intérprete. Los principios que rigen la aplicación y la práctica de las alteraciones implícitas han sido objeto de gran controversia; en las ediciones eruditas modernas, las alteraciones recomendadas por el editor suelen aparecer en tipografía pequeña por encima de las notas correspondientes, indicando que en las fuentes originales no aparecen. Para ahondar en este tema véase MÚSICA FICTA; véase también HEXACORDO. -/AP

alternatim (lat., “alternancia”). Término con el que se describe la práctica de alternancia interpretativa musical entre dos o más ejecutantes, o entre grupos de intérpretes. En los ritos eclesiásticos, esta práctica es frecuente en la entonación de salmos y cánticos. Desde finales del siglo IV se ha practicado la alternancia de versos cantados, costumbre que conserva la liturgia cristiana actual bajo el nombre de salmodia antifonal.

Otra práctica más antigua era la alternancia entre un solista y la congregación o el coro; el solista cantaba los versos del salmo y el coro respondía con un refrán. La salmodia responsorial es un tipo de *alternatim* de práctica común en el *prokeimenon* y el *alleluiarion* de la liturgia bizantina, así como en el gradual, el tracto y el aleluya de la misa romana.

A partir del siglo X se acostumbró en Occidente componer arreglos polifónicos de las partes a cargo del solista en la salmodia responsorial, testimonio de ello son las notables colecciones polifónicas de Winchester, a finales del siglo X, y de Notre Dame de París, a finales del siglo XII. Una vez desarrollado el canto coral a varias voces, las partes del coro fueron polifónicas, como en las composiciones de Taverner, Tallis y Sheppard.

Géneros estróficos tales como los himnos suelen interpretarse en *alternatim* y, de igual modo, lo polifónico puede alternar con versos en canto llano, como en los himnos y secuencias de Dufay.

A partir del siglo XV el órgano se utilizó cada vez más como sustituto de la polifonía vocal (véase *VERSET*). El repertorio más notable de música para órgano en *alternatim* fue escrito entre los siglos XVII y XVIII por compositores franceses como François Couperin y Grigny.

DH/ALI

alternativo (it.), **alternativement** (fr.). Término de uso frecuente en la música de danza del siglo XVIII que se refiere a una sección central contrastante (como en los *bourrées* de las suites de Bach), más adelante conocida como “trío”. En ocasiones el término se refiere a la pieza completa, en cuyo caso aparentemente implica que las dos secciones contrastantes pueden “alternarse” a discreción del intérprete.

Althorn (al.). La *trompeta tenor en *mi* bemol (*Eb*).

altiste (fr.). 1. “Ejecutante de viola”.

2. Cantante contralto (alto).

alto (it., “alto”). 1. Para la voz contralto masculina, véase CONTRALTO MASCULINO.

2. Voz femenina con registro grave formalmente llamada *contralto (en una agrupación coral normal SATB, la A representa la parte de contralto o alto, pero también puede representar una parte vocal masculina).

3. En una familia instrumental se refiere a un miembro de tono intermedio con un rango más grave que la soprano (in.: *treble*) y más agudo que el tenor.

(fr.). 4. “Viola”.

alto horn (in., “trompeta alto”). Nombre estadounidense para la *trompeta tenor en *mi* bemol (*Eb*).

altura [diapasón] (in.: *pitch*). Dimensión espacial del sonido musical que indica su calidad aguda o grave.

1. Introducción; 2. Altura moderna; 3. Diapasones históricos; 4. La elevación del diapasón en el siglo XIX.

1. Introducción

El concepto subjetivo de la altura del sonido está íntimamente relacionado con la frecuencia, es decir, el número de vibraciones por segundo. Se ha corroborado que dicha relación no es exacta, pues intervienen otros factores variables como la intensidad, el timbre y la duración. Sin embargo, en este artículo no se tomarán en cuenta estas ligeras diferencias y trataremos la altura como equivalente a la frecuencia. No nos ocuparemos de la altura relativa de las notas de una *escala, sino de la altura en términos absolutos, es decir, el parámetro de referencia usado en la fabricación y la afinación de los instrumentos y que permite tocar en conjunto. Con este propósito, se usa la nota *la'* como referencia para determinar la altura general del instrumento, ensamble

o pieza musical. Se le llama también “altura, diapasón o *la* de concierto” (fr.: *diapason*). El *la*’ exacto puede producirse con un *diapasón de horquilla (in.: *tuning-fork*), un *corista de lengüeta (in.: *pitchpipe*; pequeño tubo que se sopla con la boca) y, en tiempos recientes, con afinadores electrónicos. En la orquesta, el oboe, uno de los alientos de madera al que menos afectan los cambios de temperatura, es el instrumento que proporciona el *la*’ de concierto, excepto cuando en la música interviene un instrumento de teclado. Para instrumentos que deben conservar su afinación por largo tiempo, como pianos y órganos, los afinadores suelen usar afinadores electrónicos portátiles que producen con exactitud el sonido en la altura deseada.

La medición de la frecuencia se determina en ciclos por segundo o hertz (Hz). La frecuencia es una escala de medida “proporcional”, por lo que al elevarse la altura una octava, su frecuencia se duplica. De tal manera, si el *do*’ tiene 256 Hz, el *do*” tendrá 512 Hz. Otra forma de medición de la frecuencia es “aritmética”, que simplemente divide la octava en 1 200 partes iguales denominadas “cents” (100 cents por semitono en el temperamento igual). Véase también ACÚSTICA, 4.

2. Altura moderna

El parámetro convencional de altura actual, *la*’ = 440 Hz, se estableció en una conferencia internacional celebrada en 1939. El parámetro internacional anterior era de 435 Hz, la quinta parte de un semitono inferior, excepto en Inglaterra, donde era de 439, prácticamente igual al parámetro actual. La intención era que este acuerdo de 440 pudiera perdurar por largo tiempo, sin embargo, existe una tendencia de elevación gradual de la altura con el paso del tiempo. Los motivos de esto son tan enigmáticos como los resultados. Quizá un solista piense que puede lograr un efecto más brillante al tocar con una afinación ligeramente más alta que el acompañamiento (siempre y cuando permanezca dentro de la tolerancia que permite al oído distinguir la altura); o tal vez las cuerdas de una orquesta toquen con una afinación un poco más alta, anticipándose a la elevación natural de los alientos en el curso de la interpretación. Por lo mismo, en los conciertos para piano en Berlín, la afinación de los pianos puede alcanzar una altura de 450 y, para compensar esta diferencia de altura, algunos fabricantes alemanes de instrumentos de viento se han visto obligados a afinar sus instrumentos a una altura de 446 o superior, lo que implica un regreso muy cercano a la antigua “afinación sostenida” (véase

infra, 4) que fue el parámetro de altura convencional hasta hace relativamente poco tiempo en muchos países, incluyendo Inglaterra.

3. Diapasones históricos

A lo largo de los cinco últimos siglos y hasta donde ha sido posible establecer a partir de antiguos *diapasones de horquilla, órganos y algunos instrumentos de aliento, la altura de la afinación ha variado alrededor de 300 cents en promedio (tres semitonos). El *la*’ ha cambiado desde el equivalente al *sol*’ actual hasta un *sib*’ y más arriba aún, lo cual no es un valor tan significativo si se considera el largo tiempo transcurrido. Rara vez una altura determinada ha prevalecido por completo en todos los lugares y bajo cualquier circunstancia, aunque los músicos, en sus viajes de un país a otro, han tendido a conservar una altura convencional que ha perdurado en algunos casos durante periodos relativamente largos, con épocas de inestabilidad y cambios constantes. En la Tabla 1 se muestran aproximadamente las alturas convencionales que han prevalecido desde la década de 1690.

TABLA 1. Alturas aproximadas de 1690 a la fecha.
Las alturas se indican en intervalos de cuarto de tono

<i>la</i> ’ = 466 altura adoptada en algunos momentos históricos	(<i>sib</i> ’ moderno)
<i>la</i> ’ = 452 “altura sostenida” anterior	
<i>la</i> ’ = 440 altura internacional actual	(<i>la</i> ’ moderno)
<i>la</i> ’ = 422 altura “barroca-clásica”	
<i>la</i> ’ = 415 “altura histórica” o “altura barroca” usada comúnmente en la actualidad	(<i>sol</i> #’ moderno)
<i>la</i> ’ = 403 altura barroca francesa superior	
<i>la</i> ’ = 392 altura barroca francesa común	(<i>sol</i> ’ moderno)

El siglo XVIII ha sido uno de los periodos más estables de la historia en cuanto a la altura. Entre aproximadamente 1740 y 1820, la altura de concierto se ubicó entre *la*’ = 420-428 (es decir, cerca de un cuarto de tono inferior a la actual altura de 440). Esta fue la altura alemana *Cammerton* (altura de concierto) en que la música de Mozart se interpretó originalmente, como también la mayor parte de la música de Bach, Handel y Beethoven. La altura francesa podía ser insignificamente inferior, pero en la primera parte del siglo era claramente inferior, adoptándose en Inglaterra y Alemania temporalmente a causa de la fuerte influencia francesa

en la fabricación de instrumentos de aliento barrocos. De tal modo, las flautas de pico fabricadas en Londres por Bressan, quien había llegado de París antes de 1700, pueden estar casi un tono por debajo de la altura moderna. En Alemania, esta altura baja se denominó “*Cammerton* bajo” (o “altura francesa”) y estaba aproximadamente un tono por debajo del *Cammerton* normal.

En las interpretaciones modernas de la música del siglo XVIII con instrumentos originales o réplicas, se ha adoptado ampliamente la altura $la' = 415$, un semitono inferior a la altura internacional moderna. Aunque suelen surgir algunas complicaciones, esta altura permite a los ejecutantes de teclado transponer correctamente un semitono cuando deben tocar en instrumentos afinados en la altura actual; asimismo, es una altura en la que pueden tocar satisfactoriamente muchos de los instrumentos de aliento de época, como también instrumentos de cuerda que han sido restaurados a su estado original (véase VIOLÍN). Por lo mismo, las réplicas de instrumentos de aliento antiguos suelen fabricarse con esta altura, aunque en tiempos recientes ha habido una tendencia más especializada de fabricación, alternativa o por encargo, de instrumentos con diapasones aproximadamente un cuarto de tono superior o inferior a éste.

En algunos países del siglo XVIII, como Italia, se usaron también diapasones más altos. Los testimonios al respecto son más escasos, pero se ha dicho que las alturas de concierto eran superiores al *Cammerton* alemán, con un diapasón veneciano casi un tono más alto, según Quantz. Superiores aun fueron los diapasones de los órganos, no sólo en Alemania sino también en los órganos hechos en Inglaterra por fabricantes alemanes. El término alemán para estas alturas era *Chorton*. Por las partes orquestales de J. S. Bach es bien sabido que la parte de continuo para órgano pudo haberse tenido que escribir un tono entero por debajo de la tonalidad de los otros instrumentos, incluso tono y medio, para hacerlos concordar.

A lo largo del siglo XVI y gran parte del XVII los diapasones estimados han variado significativamente. En Alemania, Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, ii, 2/1619) mencionaba dos alturas distintas con diferencia de un tono. Muchos instrumentos de aliento que han sobrevivido, en especial los italianos aunque también algunos alemanes, parecen estar en la región del diapasón barroco italiano, que alcanzaba hasta los 460 Hz, mientras que los instrumentos franceses tenían ya una altura inferior. Igual que las voces, los instrumentos de cuerda, solos o combinados entre sí, solían elegir su

altura preferida, excepto, claro está, cuando había acompañamiento de órgano. En este caso, el rango de las voces y en particular el límite superior, puede indicar las alturas de afinación de los órganos, aunque evidentemente constituye un parámetro impreciso y aproximado.

4. La elevación del diapasón en el siglo XIX

Para 1820, las alturas de concierto europeas comenzaron a elevarse rápidamente, alcanzando la región de $la' = 434$ en París, Londres y Viena por igual, y hasta 440 hacia 1830, con elevaciones graduales poco tiempo después. Hubo varias causas posibles: la tendencia de los solistas a interpretar con una afinación ligeramente sostenida, en particular en los grandes salones y ante audiencias más populares; y en especial, la inmensa proliferación de bandas militares (de las que solían salir los músicos orquestales) y su tendencia a tocar con afinación sostenida para ganar brillantez sonora, sobre todo tocando al exterior, lo que a su vez influyó en los fabricantes de instrumentos. Esta fue una época difícil para los instrumentistas de aliento. El corno principal de la Ópera de París en 1829, que había mandado acortar su instrumento para ajustarse a esta elevación de la altura, objetó enérgicamente cuando se propuso bajar la altura. Asimismo, durante algún tiempo se adaptaron mecanismos de afinación deslizables en instrumentos como el fagot para que los ejecutantes pudieran aceptar compromisos en diferentes teatros y casas de ópera.

En 1834, J. H. Scheibler, importante científico alemán especialista en el tema del diapasón, recomendaba usar como altura común de afinación el $la' = 440$ (la altura internacional moderna), la cual estableció mediante un promedio de las afinaciones usadas para el gran piano en Viena. Sin embargo, elevaciones posteriores que alcanzaron la región de 453 Hz en la década de 1850 impulsaron a los directores de teatros y conservatorios de toda Europa a colaborar enviando diapasones de horquilla y comentarios a una comisión establecida en París que en 1859 estableció una altura de $la' = 435$, el *diapasón normal* o “altura convencional” antes mencionada. No obstante, la aceptación internacional de este parámetro común tardaría muchos años en llegar. En 1879, fue preciso elevar la altura del órgano de Covent Garden de 441 a 446, pues resultaba imposible para los instrumentos de aliento tocar por debajo de esa altura.

El resultado general fue una polarización de la altura en “baja” y “alta”; la “baja” era el *diapason normal* (confirmado en una conferencia celebrada en Viena

en 1885) y la “alta” se usaba en circunstancias que impedían bajar la altura, como en las bandas militares. A partir de la década de 1870, la altura “alta” o “sostenida” en Inglaterra era aproximadamente de 452, tanto para los conciertos sinfónicos como para las bandas militares, mientras que la altura baja se usaba solamente en determinadas ocasiones de 1890 en adelante, igual que en los Estados Unidos. Para 1930 muchas orquestas inglesas de provincia seguían usando la altura sostenida, por lo que un instrumentista de aliento que aceptara trabajar fuera de su región habitual estaba obligado a cambiar de instrumento a bajo o alto, según fuera el caso.

Muchas bandas de viento conservaron sus instrumentos de altura sostenida durante mucho tiempo después de la segunda Guerra Mundial, hasta que se volvió imperativo enfrentar el gasto de adquirir instrumentos de afinación baja para poder participar en concursos (que congregaban bandas inmensas) y coincidir con los instrumentistas que ya habían realizado el cambio. La abolición de la altura sostenida ha tenido grandes ventajas para las asociaciones corales. Obras como la *Sinfonía “coral”* de Beethoven, con partes corales que se mantienen largo tiempo en la región aguda, se vuelven demasiado demandantes para las sopranos cuando la altura es de $la' = 452$. En los años anteriores a su sordera, Beethoven habría podido distinguir este cambio de un semitono inferior en la afinación. AB/NT

📖 A. MENDEL, *Studies in the History of Musical Pitch* (Ámsterdam, 1968) [incluye tres artículos de A. J. ELLIS]; *Pitch in Western Music since 1500: A Re-examination* (Kassel, 1979). C. KARP, “Pitch”, *Performance Practice: Music After 1600*, ed. H. M. BROWN y S. SADIE (Londres, 1989), pp. 147-168.

altura francesa. Altura de referencia usada en el siglo XVIII, aproximadamente un tono más bajo que la actual; véase ALTURA, 3.

altus (lat., “Alto”). En la música vocal antigua, forma abreviada para *contratenor altus* (voz aguda por encima del tenor), es decir, la voz superior inmediata del tenor en un conjunto vocal. Véase CONTRATENOR.

Alwyn, William (n Northampton, 7 de noviembre de 1905; m Southwold, 11 de septiembre de 1985). Compositor, flautista y maestro inglés. Estudió con J. B. McEwen en la RAM (1920-1923), escuela en la que después enseñó composición (1926-1955). En 1926 se incorporó como flautista a la LSO. Menospreció sus obras anteriores a 1939 (que incluyen conciertos, varios cuartetos de cuerda y un oratorio de grandes dimensiones, *The Marriage*

of Heaven and Hell, de 1936) por considerarlas técnicamente inferiores. Después de 1939 destacan en su producción creativa cinco sinfonías, junto con óperas, canciones y piezas de cámara. Escribió también música para unos 120 documentales filmicos y 69 películas, como *Desert Victory* (1943), *Odd Man Out* (1946) y *The Fallen Idol* (1948). Su apología artística está consagrada en el poema-ensayo *Daphne, or The Pursuit of Beauty*, que escribió en 1972 ya estando jubilado en Southwold. JDI

📖 F. ROUTH, “William Alwyn”, *Contemporary British Music William Alwyn: A Catalogue of his Music* (Hindhead, 1985) [incluye breve biografía].

alzato [*alzati*] (it., de *alzare*, “levantar”, “quitar”). Instrucción para retirar, por ejemplo, la sordina en el curso de una interpretación.

Alzira. Ópera en un prólogo y dos actos de Verdi con libreto de Salvadore Cammarano basado en la obra teatral de Voltaire *Alzire, ou Les Américains* (1736) (Nápoles, 1845).

all', alla (it.). “A la”, “en la”, es decir, a la manera de, como **alla zingarese*.

alla breve (it.). Indicación que significa “duplicar la velocidad”; de tal manera, un compás de 4/4 *alla breve*, duplica su velocidad para convertirse en un compás de 2/2 (esto significa que la blanca se convierte en la nueva unidad básica de tiempo, en sustitución de la negra escrita en el indicador de compás).

alla mente (it.). Pasaje improvisado.

all'ongarese (it., “en el estilo húngaro”). Música en el estilo “húngaro”, es decir, basada en danzas gitanas, muy popular a comienzos del siglo XIX; compositores como Beethoven y Schubert escribieron piezas para piano “all'ongarese”. Más avanzado el siglo, las danzas húngaras de Liszt, Joachim y Brahms dieron un nuevo impulso a la popularidad del estilo húngaro.

alla Palestrina (it., “En el estilo de Palestrina”). Para el siglo XVII esta expresión se denominó *stile antico* o *stile osservato*. El estilo fue restablecido en el siglo XIX por el movimiento *ceciliano. El académico danés Knud Jeppesen fue el primero en hacer un análisis detallado de la polifonía de Palestrina (*The Style of Palestrina and the Dissonance*, trad. al in. 1927, 2/1946), libro que tuvo una influencia de gran alcance en la enseñanza del contrapunto.

alla turca (it., “en el estilo turco”). Término aplicado a la música del periodo Clásico compuesta al supuesto estilo turco, a menudo con instrumentos de percusión, derivado de la música *jenízara tradicional. Ejemplos

notables son el *Rondo alla turca* (de la *Sonata para piano en la* K331/300i) y *Die Entführung aus dem Serail* (El rapto del serrallo) de Mozart. SS

alla zingarese (it.). “En el estilo gitano”.

alla zoppa (it., “cojo”, “cojeando”). 1. Término usado en el siglo XVII para referirse a movimientos de danza con ritmo sincopado.

2. Término que se refiere más específicamente a un ritmo en el que se acentúa la segunda corchea de un compás de 2/4 (Ej. 1).

Ej. 1



allant (fr.). 1. “En marcha”, es decir, **andante*; *un peu plus allant*, “un poco más rápido”.

2. “De manera continua”, como *allant grandissant*, “creciendo continuamente”, es decir, aumentando el volumen.

allargando (it.). “Ampliando”, es decir, volverse más lento, por lo general a la par de un *crescendo*.

alle (al.). “Todos”, es decir *tutti* (véase *TUTTO*).

allegramente (it.), **allégrement** (fr.). “Alegremente”; véase *ALLEGRO*.

allegretto (it., dim. de *allegro*). Se refiere a un tiempo más rápido que *andante* pero más lento y ligero que *allegro*. El término también se usa para referirse a una pieza o movimiento breve con tiempo marcado como *allegretto* o *allegro*.

Allegri, Gregorio (n 1582; m Roma, 7 de febrero de 1652).

Compositor y cantante italiano. Después de pasar sus primeros años como niño corista y después como tenor en la iglesia romana de S. Luigi dei Francesi, se volvió discípulo de G. M. Nanino en 1600. Más adelante ocupó varios puestos como cantante y compositor hasta su designación como tenor del coro papal. Escribió abundante música sacra tanto en estilo *concertato* como contrapuntístico, pero se conoce mejor su arreglo del *Miserere* que se cantaba en la Capilla Sixtina cada año durante la Semana Santa. Irónicamente, la música sigue un estilo **falsobordone* poco evidente, cuyo interés radica casi por completo en los adornos agregados tradicionalmente por los cantantes y, por lo tanto, seguramente no pertenecientes a Allegri. Dichos pasajes fueron mantenidos en secreto papal hasta 1840, pero Mozart los transcribió de memoria al cabo de dos audiciones (o tal vez sólo una) a sus 14 años, una sorprendente proeza. DA/TC

allegro (it.). “Brillante”, “vivo”. El término se usó en un principio más como una marca expresiva que como una indicación de tiempo, como *allegro e presto, andante allegro*, pero ahora significa simplemente “rápido”. También se usa para una pieza o movimiento rápido, en particular el primer movimiento (en forma sonata) de una sonata, sinfonía u obra similar con varios movimientos.

Allegro, il Penseroso ed il Moderato, L'. Obra coral (1740) de Handel con texto de Charles Jennens basado parcialmente en Milton.

allein (al.). “Solo”; como *eine Violine allein*, “un violín solo”.

Alleluiasymphonie. *Sinfonía* no. 30 en *do* mayor de Haydn, llamada así porque en su primer movimiento cita parte de un *alleluia* de Pascua en canto llano (1765).

allemande (fr., “alemán”; it.: *alemana, allemanda*) [*alman, almaine*]. Danza de pareja popular desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII; como forma instrumental fue un de los cuatro movimientos comunes de la **suite* barroca. La música de la *allemande* apareció por primera vez en libros de danzas (como los publicados por Phalèse y Susato); su tiempo era binario y moderado y con frecuencia le seguía una danza más viva en tiempo ternario (la “tripla”).

La forma instrumental de la *allemande* (en oposición a la danza) se desarrolló a partir del siglo XVII; existen ejemplos para conjuntos e instrumentos solistas como laúd, guitarra y teclado (el *Fitzwilliam Virginal Book* contiene más de 20). Como parte de la *suite* barroca, después de la *allemande* seguía una *courante* con el mismo material temático (como la *Suite para teclado en re menor* de Handel), con carácter fluido e imitativo y por lo general al cuádruple del tiempo de la *allemande*.

Hacia comienzos del siglo XIX, “à l’allemande” se refería simplemente a cualquier danza “en el estilo alemán”, como por ejemplo el *ländler* (como en la *Bagatela* op. 119 de Beethoven). -/JBE

Allen, Sir Hugh (Percy) (n Reading, 23 de diciembre de 1869; m Oxford, 17 de febrero de 1946). Director, organista y pedagogo inglés. Al término de sus estudios en la Reading School recibió el nombramiento de organista asistente de la catedral de Chichester. Una beca para órgano en el Christ’s College de Cambridge en 1892 antecedió a sus puestos en St Asaph (1897-1898), Ely (1898-1900) y el New College de Oxford (1901-1918). A la muerte de Parry en 1918, fue nombrado director del RCM; ese mismo año también sucedió a Walter Parratt como profesor de música en Oxford. Se retiró del RCM en 1937 pero mantuvo su puesto en Oxford hasta su

muerte en un accidente de carretera. Competente director coral, trabajó con los coros de Bach de Londres y Oxford. Dirigió el Leeds Festival de 1913 junto con Elgar y Nikisch. DA/JDI

📖 C. BAILEY, *Hugh Percy Allen* (Londres, 1948).

allentando, allentamente (it.). “Bajando la velocidad”; véase también *RALLENTANDO*.

Allison [Alison], **Richard** (fl 1588-1608). Compositor inglés. Al parecer, fue un músico al servicio de la nobleza y la aristocracia, con patronos como Ambrose Dudley, el duque de Warwick y sir John Scudamore. Allison compuso obras ingeniosas para conjuntos instrumentales combinados y adaptaciones más serias de salmos métricos, algunos de los cuales (publicados en 1599) suelen tener partes de acompañamiento para laúd, *orpharion*, sistro y bajo de viola. JM

allmählich (al.). “Gradualmente”.

allo. Abreviatura de **allegro*.

amabile (it.). “Amable”, “querible”.

Amadei, Filippo (fl 1690-1730). Compositor y violonchelista italiano. En Roma, fue un instrumentista activo bajo el patronazgo del cardenal Ottoboni, de 1690 hasta c. 1719; también compuso cantatas y oratorios. En sus conciertos londinenses de 1719 se le conoció como “Sigr Pippo”. En 1720 ingresó a la orquesta de la Royal Academy of Music bajo la dirección de Handel. La ópera *Muzio Scevola*, escenificada en 1721, fue compuesta en colaboración con Amadei, Giovanni Bononcini y Handel. Amadei escribió también arias para otras producciones de la Royal Academy. Es probable que haya regresado a Roma alrededor de 1723 para entrar nuevamente al servicio del cardenal Ottoboni hasta 1729. DA/ER

Amadigi di Gaula (Amadís de Gaula). Ópera en tres actos de Handel con libreto anónimo adaptado del libreto *Amadis de Grèce* (1699) de Antoine Houdar de Lamotte (Londres, 1715).

Amahl and the Night Visitors. Ópera en un acto de Gian Carlo Menotti con libreto propio; fue la primera ópera para televisión (NBC, Nueva York, 1951; escenificada en Bloomington, IN, 1952).

amarevole, amarezza (it.). “Amargo”, “con amargura”.

Amati. Familia italiana de constructores de violines que trabajó en Cremona. Andrea (*n* antes de 1511; *m* 1577) creó y perfeccionó el violín, la viola y el violonchelo. Sus hijos Antonio (c. 1540-1607) y Girolamo (c. 1561-1630) experimentaron con la forma. El hijo de Girolamo, Nicola (1596-1684), fue el constructor más refinado de la familia con instrumentos ligeramente más anchos y

de extraordinaria respuesta (Grand Amatis); tuvo entre sus alumnos a Andrea *Guarneri y Antonio *Stradivari.

AL

ambitus (lat., “circuito”). El rango de una melodía de canto gregoriano.

Ambros, August Wilhelm (*n* Mauth [Vysoké Mýto, cr Praga], 17 de noviembre de 1816; *m* Viena, 26 de junio de 1876). Escritor austriaco especializado en música. Distinguido abogado y funcionario público en Praga y después en Viena, cuya pasión por la música lo llevó a escribir gran cantidad de artículos de música para la prensa, culminando con una sobresaliente historia de la música en tres volúmenes (Leipzig, 1862-1868); se agregaron dos volúmenes póstumos elaborados con sus anotaciones y transcripciones. Profesor activo, se involucró en proyectos como la Central Commission for the Study and Preservation of Artistic and Historical Monuments (Comisión para el Estudio y Preservación de Monumentos Artísticos e Históricos) y la St Cecilia Association. Fue de los primeros en reconocer la grandeza de muchos compositores del Renacimiento. DA/LC

âme (fr., “alma”). Poste de resonancia o alma de un instrumento de cuerda.

Amén (heb., “así sea”). Palabra final de una oración en el culto judío, cristiano y musulmán. Muchas veces ha sido incorporada por los compositores en obras de grandes dimensiones, como el “Amen Chorus” del *Messiah* de Handel, así como en obras más breves para uso litúrgico. El denominado *Amén de Dresde fue compuesto por J. G. Naumann para la capilla real de Dresde; fue conocido en toda Sajonia y lo usaron Wagner en *Parsifal* y Mendelssohn en su *Sinfonía de la “Reforma”*.

amener (fr., “dirigir”). Danza ternaria del siglo XVII que se encuentra en las suites instrumentales de Heinrich Biber y J. C. F. Fischer. El término *amener* probablemente deriva de **branle*, danza en la que una pareja dirige a los demás participantes.

América Latina. 1. Diversidad de tradiciones; 2. México y Centroamérica; 3. Sudamérica hispanoparlante; 4. Brasil; 5. La región del Caribe.

1. Diversidad de tradiciones

América Latina, con una población de más de 340 millones de habitantes, se extiende desde México y Cuba hasta el Cabo de Hornos, en el sur del continente americano. En general, la música de América Latina puede considerarse una fusión de las culturas indias nativas, con elementos importados de África y Europa. Lo que

imprime a cada música regional su carácter distintivo es la influencia relativa de cada uno de estos elementos culturales. La música rural de las tierras altas de los países que cuentan con una importante población indígena (es decir México, Guatemala, Perú, Bolivia y Ecuador), integra diversos elementos autóctonos, como melodías “concisas” o “fuera de tono” y elementos festivos rituales. En el siglo XX, compositores destacados de México (Carlos Chávez, Candelario Huízar, Daniel Ayala, Silvestre Revueltas), Guatemala (Jesús y Ricardo Castillo) y Perú (Daniel Alomía Robles, Teodoro Valcárcel, Andrés Sas), incorporaron magistralmente en sus obras melodías indígenas originales y estilizaciones de las mismas.

Por otra parte, las influencias africanas predominan tanto en la música folclórica como en la música culta de las naciones de las islas caribeñas, en las que a partir de 1550 la mano de obra indígena local fue reemplazada con esclavos africanos provenientes del sur del desierto del Sahara. Entre las naciones de habla hispana, las influencias africanas han moldeado la música folclórica de las costas de México, Guatemala, Honduras, Panamá, Venezuela, Colombia, Ecuador y Perú. Las marimbas del sur de México y Guatemala, así como los tambores de piso ejecutados por la población negra de las costas de Colombia y Ecuador, se consideran de origen africano. En Brasil, país de habla portuguesa que comprende la mitad del territorio y de la población de América del Sur, la influencia africana es mucho mayor; las obras de brasileños mulatos como José Joaquim Emerico Lóbo de Mesquita (c. 1745-1805) y Nunes Garcia (véase *infra*, 4), tal vez no denoten un lenguaje musical africano, pero el repertorio brasileño de *samba de roda* y las danzas procesionales de *maracatu* ejemplifican indiscutiblemente los elementos africanos que persisten en la actualidad.

Así como los elementos indígenas, relativamente débiles, que conforman la música de América Latina en general, o los elementos africanos que destacan en las regiones de Brasil y del Caribe, toda la música de América Latina es innegable heredera de los modelos europeos. La amplia variedad de guitarras que abundan en la música folclórica regional de América Latina, deriva en su totalidad de los modelos europeos; inclusive el *charango*, vihuela pequeña o laúd popular andino con trastes y cuerpo de caparazón de armadillo, tuvo su predecesor en un instrumento de cinco órdenes dobles y afinación variable descrito por Mersenne. Los violines y trompetas que imprimen a la música mexi-

cana de *mariachi* su color característico, son de origen europeo, aun cuando no se ejecuten con las técnicas europeas. Asimismo, muchos ritmos latinos, y en particular los acordes armónicos tonales, también derivan principalmente de modelos europeos. Los ritmos sesquiálteros (es decir, ritmos rápidos con hemiola o alternancia de compases de 6/8 y 3/4) que imprimen la viveza al *son jarocho* de la región de Veracruz, en México, con acompañamiento de arpa y jaranas (vihuelas pequeñas) son de origen español, como también lo son las hemiolas de la *marinera* peruana y de la *vidalita* argentina. La estructura armónica de la música de América Latina es igualmente convencional.

2. México y Centroamérica

Mucho antes de la llegada de los conquistadores españoles, el territorio mexicano fue la cuna de grandes civilizaciones. En la época en que el *organum* surgía en Europa, los totonacas de la región de Veracruz tocaban flautas de arcilla con tres y cuatro tubos, que podían producir acordes de tres o cuatro sonidos. Algunas flautas arcaicas de arcilla, halladas en excavaciones arqueológicas en Tabasco, cuentan con una protuberancia cercana a la embocadura que desvía el aire hacia una “cámara reverberante”, produciendo un timbre similar al de un instrumento de lengüeta. Los mayas, con sus delicadas flautas de seis perforaciones provenientes de la isla de Jaina, fueron la cultura griega del México antiguo; los aztecas, con sus flautas de cuatro perforaciones, equivaldrían a los romanos. Entre las culturas maya y azteca aparecieron los toltecas, quienes ejecutaron flautas con cinco perforaciones talladas en huesos humanos.

En el pensamiento del pueblo mexica (descendiente de los aztecas), regía el principio de la dualidad masculino-femenina como origen del universo, de donde se desprende la importancia que dieron a instrumentos como el *teponaztli*, pequeño tambor de madera hueca, con dos lengüetas fijas que se golpean con sendas baquetas de punta de caucho; o el *huehuetl*, tambor vertical cilíndrico de grandes dimensiones, con parche de piel de jaguar o de venado, que se golpea con baquetas gruesas o con las manos; estos dos instrumentos de percusión, con la capacidad para producir por lo menos dos sonidos fundamentales, fueron parte esencial de los ritos ceremoniales. Los músicos mexicas fueron tan apreciados que se les exentaba del pago de impuestos.

Con la Conquista, la cultura mexica asimiló la música europea en todos sus aspectos. Para 1561, la cantidad

de músicos indígenas en la Nueva España era tan grande, que Felipe II expidió una cédula solicitando la reducción “del número excesivo de indígenas que tocan trompetas, clarines, sacabuches, flautas, cornetines, dulzainas, pífanos, violas, rabeles y otros instrumentos, en gran desorden y variedad”. En 1865, las autoridades eclesiásticas mexicanas extendieron una nueva petición a la corona para “limitar el número excesivo de cantantes indígenas”.

Los indígenas mexicanos tuvieron una capacidad extraordinaria para asimilar la música europea y aprendieron de inmediato a construir réplicas ingeniosas de los instrumentos europeos, a la par que siguieron construyendo los propios; por esto, para mediados del siglo XVI habían logrado desarrollar acompañamientos instrumentales con posibilidades tímbricas hasta entonces desconocidas, y comenzaron también a escribir su propia música. De acuerdo con el cronista de indias Juan de Torquemada (1565-1624), “sus villancicos, su polifonía a cuatro voces, algunas misas y otras obras litúrgicas, todas compuestas con gran ingenio, han sido juzgadas como obras de arte de alto nivel por los maestros de composición españoles”. Entre los compositores indígenas cuyas obras han sido publicadas, Tomás Pascual (*fl* Guatemala, 1595-1635) y Juan Mathías (*fl* México, a mediados del siglo XVII) muestran el dominio que alcanzaron los músicos indígenas sobre las formas menores. El más notable compositor colonial de origen indígena fue don Juan de Lienas (activo en la Ciudad de México entre 1630 y 1650), autor de sublimes *Salves*, misas y Lamentaciones; de sus obras, se han editado y grabado una misa a cinco voces y cuatro *Salves* vocales a cuatro voces. Gran parte de su música, descubierta en la década de 1970, es para coro doble.

Los principales compositores mexicanos anteriores a 1800 nacidos en España o de ascendencia española, fueron Hernando Franco (maestro de capilla de la catedral, 1575-1585), Antonio Rodríguez de Mata (1625-1643), Luis Coronado (1643-1648), Francisco López Capillas (1654-1674), Antonio de Salazar (1688-1715) y Manuel de Zumaya (1715-1739); todos ellos legaron repertorios importantes. Tanto López Capillas como Zumaya nacieron en la Ciudad de México. Zumaya, considerado el más grande de los compositores de la Nueva España, compuso la primera ópera mexicana, *Il Partenope* (1711), con libreto de Silvio Stampiglia que, tiempo después, también utilizaría Handel. Ignacio de Jerusalem (1749-1769), compositor de extraordinaria sensibilidad melódica nacido en Lecce, fue el primer

italiano que tuvo a su cargo, simultáneamente, tanto la dirección musical de la catedral como la del Teatro Coliseo.

En la ciudad de Puebla, los compositores más prominentes fueron Gaspar Fernandes (organista y maestro de capilla nacido en Portugal, 1606-1629) y su sucesor Juan Gutiérrez de Padilla (1629-1664), nacido en Málaga. Entre los autógrafos de Fernandes se cuentan más de 250 *chanzonetas* y villancicos festivos, que ocasionalmente incorporan giros de dialectos y ritmos de influencia africana. Bajo la dirección de Padilla, la música en Puebla alcanzó su máximo esplendor, legando una importante cantidad de obras para coro doble, entre ellas cuatro misas a ocho voces; fue un maestro extraordinario de ilustres discípulos y dignos sucesores como Juan García Zéspedes (1619-1678).

Con la Independencia, la inestabilidad social y política se dio un serio vacío en las actividades musicales, lo que anuló las posibilidades de educación formal y desarrollo de los músicos novohispanos en todo el continente. Los compositores mexicanos del siglo XIX centraron sus esfuerzos en la música operística italiana, único género con el que podían aspirar a la fama en esa época, y en las formas menores de música de salón; a lo largo del siglo destacaron Aniceto Ortega (1825-1875), Cenobio Paniagua (1812-1882), Tomás León (1826-1893), Melesio Morales (1838-1908), Felipe Villanueva (1862-1893), Gustavo Emilio Campa (1863-1934) y Ricardo Castro (1864-1907). El vals *Sobre las olas*, de Juventino Rosas (1868-1894), músico de origen indígena otomí, es tal vez una de las obras de América Latina más conocidas a nivel mundial. Aparte del himno nacional mexicano, compuesto en 1854 por Jaime Nunó (1824-1908), músico catalán radicado en el país, una de las melodías mexicanas del siglo XIX más divulgadas por el mundo es *Las golondrinas* de Narciso Serradell (1862), una melancólica canción de despedida.

La canción mexicana de concierto más conocida del siglo XX es *Estrellita* de Manuel M. Ponce (1882-1948); entre las obras mayores de este notable compositor destaca el *Concierto del sur* (1941), escrito para el guitarrista Andrés Segovia. El principal responsable del surgimiento de la escuela de composición mexicana del siglo XX fue Carlos Chávez (1899-1978) quien, a partir de la década de 1920, impulsó la incorporación de elementos indígenas y autóctonos para la creación de una música nacionalista identitaria. Su contemporáneo Silvestre Revueltas (1898-1940), fue uno de los más refinados exponentes del nacionalismo mexicano, con obras sin-

fónicas extraordinarias como *Sensemayá* (1938). La generación de compositores que continuó y clausuró el movimiento nacionalista mexicano estuvo formada por músicos como José Pablo Moncayo (1912-1958) y el indígena huichol Blas Galindo Dimas (1910-1993), cuyas obras *Huapango* (1941) y *Sones de mariachi* (1940), respectivamente, lograron capturar la colorida esencia de la danza folclórica mexicana. El compositor español Rodolfo Halffter (1900-1987), quien llegó al país como asilado político en 1940, fue una influencia crucial para los jóvenes compositores que buscaron abandonar los modelos nacionalistas para abrazar la modernidad de las vanguardias. De esta generación se desprendieron músicos como Manuel Enríquez (1926-1994), Héctor Quintanar (*n* 1936), Mario Lavista (*n* 1943), Federico Ibarra (*n* 1943) y Juan Trigos (*n* 1965), quienes han incursionado en los diferentes estilos de la música del siglo XX. Nuevas generaciones de compositores mexicanos irrumpen en la escena internacional de la música del siglo XXI con valiosas propuestas eclécticas, en ocasiones de clara identidad mexicana.

3. Sudamérica hispanoparlante

Los instrumentos musicales predilectos de los indígenas peruanos fueron las *antaras* (rondadores o flautas de pan) y las *quena-quenas* (flautas rectas). Si bien estas flautas, halladas en excavaciones arqueológicas en la costa de Perú, indican que el sistema musical de Nazca tuvo la posibilidad de utilizar microtonos en los registros agudos, las melodías de los incas fueron predominantemente pentatónicas. En Cuzco, la capital inca, tanta importancia se daba al colorido de la gran diversidad de tambores como al timbre de *qquepas* (trompetas) y *pincollos* (flautas) en las ceremonias rituales dedicadas a su deidad solar o al deceso de sus gobernantes. Para 1560, Cuzco importaba la música europea de la más alta calidad. Partituras impresas de misas de Morales (1544) llegaron a la capital inca apenas una década después de su publicación. El compositor más distinguido del siglo XVI en Sudamérica fue Gutierre Fernández Hidalgo (c. 1547-1623), autor de obras litúrgicas de extraordinaria belleza e intensidad que aún se conservan, como diversos *Salve*, *Magnificat* y salmos. La primera composición polifónica editada en la Nueva España fue una exquisita canción tipo marcha para coro mixto con texto en quechua, el idioma de los incas, aparecida en Lima en 1631.

Entre los compositores de origen español peninsular llegados a Lima, capital virreinal del Perú (el dominio más rico del imperio español), destacan el célebre

organista de la capilla real portuguesa Estacio de la Serna (activo en Lima entre 1612 y 1614) y Tomás de Torrejón y Velasco (1676-1728). Basado en un libreto escrito en 1660 por Pedro Calderón de la Barca, Torrejón y Velasco compuso la zarzuela *La púrpura de la rosa*, si no la primera, sí la más antigua que se conserva, escenificada en el palacio virreinal de Lima en 1701. Como sucedió en el resto de la Nueva España, las cruentas y prolongadas luchas independentistas propiciaron que, a partir de 1821, Perú perdiera su hegemonía musical. José Bernardo Aizado (1788-1878), quien en ese mismo año compusiera el himno nacional peruano, emigró a Chile y se convirtió en director musical de la catedral de Santiago. La música peruana del siglo XX recibió un fuerte impulso con la llegada de músicos importantes como el belga Andrés Sas (1900-1967) y el alemán Rodolfo Holzmann (1910-1992).

En 1717, Argentina recibió al italiano Domenico Zipoli (1688-1726). Gracias a sus ediciones de obras para teclado, Zipoli fue el músico más reconocido de todos los misioneros jesuitas enviados a Argentina y Paraguay antes de 1767. Buenos Aires, capital de Argentina, fundada antes de 1776, destacó en el siglo XIX como un importante centro musical del continente americano de habla hispana, con sus propias publicaciones musicales y una intensa vida operística y de concierto. El actual Teatro Colón (con cupo para 3 950 personas), inaugurado en 1908, fue precedido por el antiguo Teatro Colón (1857-1888), el Teatro de la Ópera (1872), el Teatro Nacional (1882) y otros más, en los que se representaron óperas italianas, francesas y, en menor número, argentinas. Alberto Ginastera (1916-1983), el más renombrado compositor sudamericano de su generación, alcanzó reputación internacional con sus óperas. Otros compositores argentinos reconocidos en el mundo son Arturo Berutti (1862-1938), Constantino Gaito (1878-1945) y Juan José Castro (1895-1968). También el extraordinario intérprete y compositor de música de tango, Astor Piazzolla, incursionó en el terreno de la ópera con *María de Buenos Aires* (1967), una de sus obras más ambiciosas.

Compositores chilenos del siglo XX, como Enrique Soro (1884-1954), Alfonso Leng (1894-1974), Domingo Santa Cruz (1899-1987), Alfonso Letelier Llona (1912-1984) y Juan A. Orrego-Salas (*n* 1919), evitaron la música escénica. En Santiago de Chile se encuentra uno de los más importantes centros de investigación musicológica de América del Sur; la *Revista musical chilena*, fundada en 1945, continúa siendo una de las

más importantes y respetadas publicaciones periódicas editadas en Latinoamérica.

4. Brasil

La más antigua obra musical brasileña fechada que se conoce es un recitativo y aria compuesto en 1759 por Caetano de Mello Jesus, maestro de capilla de la catedral de Bahía. En 1763, la capital se trasladó a Río de Janeiro, donde el sacerdote mulato José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) se convirtió en maestro de capilla de la catedral en 1798. El magnífico repertorio de música litúrgica de todos los géneros que se conoce de Garcia recuerda a Haydn y a Mozart, músicos a los que admiraba profundamente, pero también reflejan su propia creatividad melódica. Su discípulo Francisco Manuel da Silva (1795-1865) compuso el himno nacional de Brasil en 1831.

En la época del imperio brasileño (1822-1889, que llegó a su fin con la abdicación de Pedro II), Río de Janeiro aportó la mejor biblioteca del sur del continente, la más floreciente industria editorial de música de toda Latinoamérica, temporadas de conciertos en las que se presentaron virtuosos como Thalberg y Gottschalk y, sobre todo, una floreciente vida operística. Carlos Gomes, protegido de Pedro II, compuso dos óperas para Río antes de trasladarse a Milán, donde se produjeron ocho de sus óperas entre 1867 y 1891.

Heitor Villa-Lobos (1887-1959), quien opacara a todos los demás compositores sudamericanos de su generación, fue prácticamente el único músico brasileño en lograr un impacto significativo en Europa. Inspirado por los nacionalismos nacientes y consciente de lo que se requería para impactar a la crítica europea, irrumpió con nuevas formas de concierto en obras como *Chôros* y *Bachianas brasileiras*, fincó su lenguaje musical en la música folclórica y popular de Brasil, e incluso se dio a conocer como descendiente de una tribu indígena brasileña. Aunque opacados por la imponente figura de Villa-Lobos, otros destacados músicos brasileños del siglo XX han sido, entre otros, Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), Camargo Guarnieri (1907-1993), Cláudio Santoro (1919-1989), Édino Krieger (*n* 1928) y Marlos Nobre (*n* 1939).

5. La región del Caribe

La inmensa riqueza de las colonias continentales hizo a España descuidar sus posesiones caribeñas. Cuba no tuvo un compositor de primer orden hasta que apareció Esteban Salas y Castro (1725-1803). En el siglo XIX,

el primer compositor cubano de género dramático que llamó la atención en Europa fue Caspar Villate (1851-1891), quien logró montar tres de sus óperas en París, La Haya y Madrid. Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), Alejandro García Caturla (1906-1940) y Amadeo Roldán (1900-1939), tipificaron las tendencias de derecha, centro e izquierda de la música cubana de su generación. De los tres, Roldán, autor de *Danza negra* (1928) y *Poema negro* (1930), fue el más comprometido con la herencia cultural africana de Cuba y, por lo mismo, tal vez el que goza de mayor prestigio en la Habana de hoy. Ernesto Lecuona, expatriado en España, publicó zarzuelas, refinada música para piano y canciones que aún perduran entre las composiciones más difundidas del repertorio de música latinoamericana.

En la segunda mitad del siglo XVIII, Haití (Saint-Domingue) fue escenario de continuas temporadas de ópera y otras obras escénicas de Gluck, Piccinni, Monsigny, Duni, Blaise y Rousseau, entre otros. Después de Toussaint l'Ouverture y Henri Christophe, se abandonó esta tradición de presentar obras francesas y se reemplazó con una cultura musical de tendencia africana con predominancia de tambores.

El mulato Juan Manuel Olivares (1760-1797) estuvo a la cabeza de la música en los años de máximo esplendor musical de la época colonial de Venezuela. Dos de sus discípulos fueron Juan José Landeta (1780-1814) a quien se atribuye la música del himno nacional venezolano, *Gloria al bravo pueblo*, y Lino Gallardo (1773-1837). El renombrado compositor venezolano y director musical de la catedral de Venezuela, Cayetano Carreño (1774-1836), fue abuelo de la célebre pianista Teresa Carreño. El Conservatorio de Caracas recibió el nombre de José Ángel Lamas (1775-1814), quien es considerado el compositor venezolano más talentoso de su tiempo. El más destacado compositor venezolano del siglo XIX, José Ángel Montero (1832-1881), compuso la primera ópera escrita por un venezolano, *Virginia* (1873), estrenada en Caracas y repuesta ahí en 1969. RST/CW

📖 R. STEVENSON, *Music in Mexico: A Historical Survey* (Nueva York, 1952); *The Music of Peru* (Washington, DC, 1960). G. CHASE, *A Guide to the Music of Latin America* (Washington, DC, 1962). R. STEVENSON, *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley, CA, 1968); *Foundation of New World Opera* (Lima, 1973). D. MALMSTRÖM, *Introduction to Twentieth Century Mexican Music* (Uppsala, 1974). R. STEVENSON, *A Guide to Caribbean Music History* (Lima, 1975); *Latin American Colonial Music* (Washington, DC, 1975). G. BÉHAGUE, *Music in Latin America: An*

Introduction (Englewood Cliffs, NJ, 1979). C. E. ROBERTSON (ed.), *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performance* (Washington, DC, 1992).

American in Paris, An (Un americano en París). Poema tonal de Gershwin (1928).

American Musicological Society (AMS; Sociedad Estadunidense de Musicología). Fundada en 1934 para el “avance en la investigación en diversos campos de la música como rama del aprendizaje”, la AMS sostiene una conferencia anual y coordina juntas dentro de sus 15 divisiones regionales. Entre sus publicaciones están la revista trimestral *Journal of the American Musicological Society* (JAMS) y un boletín informativo bianual (*Newsletter*). JBO

American organ (in., “órgano estadounidense”). Variante de *órgano de lengüetas que se diferencia del *armonio por tener fuelles de succión en lugar de fuelles de presión.

“American” Quartet (Cuarteto “americano”). Sobre nombre del *Cuarteto de cuerda en fa* op. 96 (1893) de Dvořák, llamado así debido a que lo compuso en los Estados Unidos con material temático afroamericano.

Amériques. Obra orquestal de Varèse (1921); incluye partes para silbato ciclónico, sirena de incendios, llamador de cuervos y otros objetos sonoros.

Amfiparnaso, L'. Comedia madrigal en un prólogo y 13 escenas de Orazio Vecchi con texto propio (posiblemente en colaboración con Giulio Cesare Croce). Esta obra para cinco voces, cuya escenificación no estaba considerada, se estrenó en Módena en 1594 (publicada en 1597).

Amico Fritz, L'. Ópera en tres actos de Mascagni con libreto de P. Suardon (pseudónimo de Nicola Daspuro) basado en Erckmann-Chatrian (Roma, 1891).

Ammerbach, Elias Nikolaus (n Naumburg, cr Leipzig, c. 1530; m Leipzig, sep. 29 de enero de 1597). Organista y arreglista alemán. Estudió en la Universidad de Leipzig y de 1561 a 1595 fue organista en Santo Tomás en Leipzig. Publicó algunas llamativas obras para teclado, con algunos arreglos de danzas e himnos. Su primer libro, *Orgel oder Instrument Tablatur* (Leipzig, 1571), fue la primera música alemana impresa para órgano; para indicar las notas usó letras con los valores rítmicos escritos por encima. Sus instrucciones para la ornamentación y la digitación constituyen valiosas fuentes de información sobre la escuela alemana de órgano. DA/LC

Amner, John (n Ely, 1579; m Ely, 1641). Músico de iglesia, organista y compositor inglés. Toda su vida adulta activa transcurrió al servicio de la catedral de Ely,

donde sirvió de organista y fue nombrado *Master of the choristers* en 1610; también fue canónigo menor. En 1613 recibió el grado de B. Mus. de la Universidad de Oxford, y Cambridge lo distinguió con un título similar un año antes de su muerte. Amner es mejor conocido por sus himnos y su música religiosa escritos en la tradición polifónica de Byrd y Gibbons. En 1615 publicó *Sacred Hymnes*, una colección de piezas para uso personal que contienen el encantador *anthem* navideño *O ye little flock*. JM

amor brujo, El. Ballet en un acto de Falla basado en una leyenda gitana andaluza con argumento de Gregorio Martínez Sierra (Madrid, 1915); incluye canciones originalmente pensadas para ser cantadas por la bailarina principal, y la conocida **Danza ritual del fuego*. Falla hizo una adaptación para suite orquestal en 1916.

amor de las tres naranjas, El (*Lyubov' k tryom apel'sinam*). Ópera en un prólogo y cuatro actos de Prokofiev con libreto propio basado en el drama de Carlo Gozzi, *L'amore delle tre melarance* (1761), adaptado por Vsevolod Meyerhold, Vladimir Solov'iov y Konstantin Vogak (Chicago, 1921, con el título *L'Amour des trois oranges*). Prokofiev compuso una suite orquestal basada en esta obra (1919, revisada en 1924).

amore (it., “amor”; fr.: *amour*). 1. La palabra se usa como indicación expresiva, como *amorevole*, *amoroso* (it.), “con amor”; *amorevolmente*, *amorosamente* (it.), “amorosamente”, “cariñosamente”.

2. En relación con nombres instrumentales (como *viola d'amore* y *flûte d'amour*), el término se refiere a un tono más rico y redondo que el del instrumento original y en ocasiones de tono más bajo. Las maderas “d'amore” suelen tener campana con forma de globo y los instrumentos de cuerda tienen cuerdas simpáticas (es decir que vibran por simpatía). JMO

amoroso (it.). “Con amor”, “afectuoso”. El cuarto movimiento de la *Sinfonía* no. 7 de Mahler lleva la indicación *Andante amoroso*. Véase también AMORE, 1.

Amy, Gilbert (n París, 29 de agosto de 1936). Compositor francés. Estudió con Messiaen y Milhaud en el Conservatorio de París (1955-1960), en el que también recibió lecciones de Boulez. A partir de 1962 se especializó en la dirección de música contemporánea y fue sucesor de Boulez como director de los conciertos de la *Domaine Musical* (1967-1973). Sus primeras obras siguen un estilo similar al de Boulez, pero en las décadas de 1970 y 1980, tuvo un giro paulatino hacia una música más continua, relajada e inclusive romántica. PG

An der schönen, blauen Donau (Junto al bello río Danubio). Vals, op. 314 (1867) de Johann Strauss (ii). Es conocido simplemente como *El Danubio azul*.

An die ferne Geliebte (Al amante en la distancia). Ciclo de canciones, op. 98 (1815-1816) de Beethoven. Estas seis canciones para voz y piano tienen textos tomados de la poesía de Alois Jeitteles. No debe confundirse este ciclo con las canciones de Beethoven *Lied aus der Ferne* y *Der Liebende* (las dos de 1809), con texto de Christian Ludwig Reissig, y *An die Geliebte* (1811, revisada en ?1814), con texto de J. L. Stoll.

Anacreontic Society. Sociedad londinense fundada en 1766 para músicos aristocráticos amateur, con algunos músicos profesionales como miembros honorarios. Se reunían en un taberna de la calle Strand donde cantaban canciones, *catches* (cánones rítmicos a tres o más voces) y *glees* (canciones para voces masculinas sin acompañamiento) antes y después de la cena. La sociedad contaba con gran reputación (la membresía era muy cotizada) y Haydn la visitó en 1791. Su canción constitutiva, cantada en toda reunión, era *To Anacreon in Heaven* de John Stafford Smith, melodía que años después se adaptó como himno nacional de los Estados Unidos, *The Star-Spangled Banner*. La sociedad se disolvió en 1794.

El mismo nombre fue usado por una sociedad de conciertos en Belfast (1814-1866), creada para impulsar la música orquestal.

anacrusa (al.: *Auftakt*; fr.: *anacruse*; in.: *anacrusis, upbeat*). Tiempo “débil” o *upbeat* del compás que anticipa el primer tiempo “fuerte” o **downbeat* del siguiente compás (Ej. 1). Véase DIRECCIÓN DE ORQUESTA.

Ej. 1



anacrusa (del gr. *anakrousis*, “golpear hacia arriba”). Nota o notas iniciales de una frase musical, que preceden al **tiempo fuerte* o acentuado. En poesía el término se refiere a la sílaba inicial no acentuada de un verso.

análisis. 1. Introducción; 2. Historia; 3. Schenker y la estructura subyacente; 4. Schoenberg y el entramado musical; 5. *Set theory* (teoría de grupos); 6. Conclusiones.

1. Introducción

Análisis es interpretación –incluso una especie de ejecución–, pues los analistas trabajan con los materiales y significados de las composiciones y comunican sus

conclusiones de manera hablada o escrita. Por un lado, la interpretación analítica puede considerarse crítica derivada del estudio metódico regido por conceptos y especulaciones personales que suelen ser más instintivas que conscientes, sin importar el nivel de conocimiento del analista. Por otro lado, la interpretación analítica aplica toda una gama de teorías acerca de la música, técnicas de análisis y procedimientos compositivos que merecen ser escuchados por derecho propio. Históricamente, estas dos formas de análisis se han clasificado como hermenéutica y formalista respectivamente.

La interpretación **hermenéutica* pone énfasis en métodos interpretativos de evaluación tanto de los contextos histórico, social y estético, como del material musical de la composición, métodos que no reparan en comentarios sobre el contenido expresivo y el contexto genérico de cualquier tipo de música, y no exclusivamente de la que contenga textos o indicaciones programáticas escritas. En contraste, la interpretación formalista centra su análisis en las funciones melódica, armónica, contrapuntística y rítmica de una composición, así como en todos sus elementos estructurales, a pequeña o gran escala. Para el estudio del desarrollo de una obra musical, los analistas dependen principalmente de la edición más confiable de la partitura; pero el arduo proceso generativo de dicha edición a partir de borradores, bosquejos y otros documentos no suele formar parte del análisis, a menos que el analista cuente con la preparación académica y aptitud requeridas para la interpretación de esos materiales.

Todo esto indica que el análisis es una disciplina progresiva, en la cual la interpretación de la obra integra una variedad de técnicas y procedimientos. Si bien los analistas suelen presentar los resultados de sus investigaciones no sólo como relevantes, sino también como verdaderos (según su propia experiencia y comprensión de la obra), son conscientes de que sus “afirmaciones”, aunque no necesariamente provisionales, son en cierto modo parciales y factibles de ser complementadas con posturas analíticas diferentes, tanto hermenéuticas como formalistas. Estas posturas, sobra decirlo, no excluyen una a la otra, y muy pobre resultaría un análisis que no contribuyera a intensificar, incluso transformar la experiencia aural de la música en quienes tienen la capacidad de comprender el análisis. El propósito último del análisis es ofrecer interpretaciones que permitan una mejor apreciación de la obra musical, tanto estética como conceptualmente, o por lo menos una alternativa distinta de la que se tenía antes de conocer el análisis.

2. Historia

Si bien antes del siglo XIX no había una sistematización teórica de técnicas de análisis, el material sobre teoría musical era abundante. Desde los tiempos de Platón, Aristóteles, Aristoxeno y otros pensadores griegos de la antigüedad, pasando por filósofos medievales como *Boecio, hasta llegar a los escritores de comienzos del Renacimiento, la especulación sobre la fuerza espiritual y psicológica de la música trajo consigo un consistente interés por el estudio del sonido como fenómeno acústico natural a disposición del ser humano para su manipulación creativa. Hacia finales del siglo XV, con la asimilación del concepto de compositor como alguien que escribía música para ser interpretada por otros, y no como un mero intérprete de sus propias obras (véase COMPOSICIÓN), hubo entre los teóricos una creciente tendencia a discutir acerca de composiciones específicas y sus creadores.

Por lo mismo, fue relativamente corto el paso entre el análisis crítico y técnico de compositores, plasmado en los tratados de *Tinctoris, *Glarean y *Zarlino anteriores al siglo XVI, y los primeros trabajos de análisis genuino, como el estudio de Burmeister sobre el carácter retórico del motete de Lassus *In me transierunt* (1606). No fue sino hasta muchos años después que el análisis pasó de ser un método práctico para la enseñanza de la composición, como se aprecia en los tratados de Kirnberger y Koch de finales del siglo XVIII, a un estudio con sustento técnico y motivado esencialmente por la admiración de la obra en cuestión. De hecho, ensayos como el de E. T. A. Hoffmann sobre la *Quinta sinfonía* de Beethoven (1809-1810), o el estudio de Schumann sobre la *Symphonie fantastique* (1835) de Berlioz, por encima de toda intención pedagógica, son una ventana abierta a los misterios y retos plasmados por el genio creador en su momento más imaginativo e imperturbable.

Del siglo XIX en adelante, los escritos críticos y técnicos tendieron a vincularse estrechamente, a la par que la enseñanza académica daba mayor importancia a los procedimientos compositivos de las obras maestras que eran codificados e imitados por los estudiantes, pocos de los cuales aspiraban a alcanzar un grado de maestría comparable. Hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, Arnold *Schoenberg y Heinrich Schenker, radicados en Viena, comenzaron a producir una serie de obras teóricas en las que revelaban una diferente y contrastante perspectiva del análisis en la enseñanza de la composición y la apreciación crítica.

Entre ambos establecieron temas centrales de análisis musical cuya trascendencia sigue vigente.

3. Schenker y la estructura subyacente

En lo que respecta a la música tonal –o por lo menos música de finales del siglo XVII a comienzos del XX que se ajuste inequívocamente a la clasificación de música tonal–, los principios teóricos y analíticos de Heinrich Schenker (1868-1935) irrumpieron como el método más exhaustivo y sofisticado para establecer la importancia relativa entre todos los elementos contrapuntísticos, armónicos y melódicos de una composición, en referencia tanto a las relaciones verticales como horizontales. Como puede apreciarse en el Ej. 1, hay una inmensa diferencia entre la interpretación schenkeriana de la estructura tonal y la de teóricos (como Schoenberg) que cifran la constitución vertical de los acordes para comprender su relación con la tonalidad principal (como en I 6-3), pero muestran un menor interés por la significancia relativa y funcional dentro de la estructura general. No menos radical –y distinta de la de Schoenberg– fue la manera en que Schenker evitó especulaciones superficiales sobre el material temático y menospreció la significancia de categorías formales generales (ternaria, rondó, sonata, etc.), por considerarlas simples estructuras secundarias de la composición dentro de la verdadera estructura tonal.

Los diversos tratados de Schenker abundan en valiosos ejemplos analíticos que no especifican los procedimientos analíticos aplicados, y la dificultad para reconocer y sistematizar dichos procedimientos se debe a que fueron desarrollados en menos de tres décadas. Por otra parte, en sus escritos más importantes, en particular *Das Meisterwerk in der Musik* y *Der freie Satz*, no sólo incluye una explicación –a menudo con argumentos densos e indirectos– de su propia concepción de la estructura tonal, sino también un ataque contra esos compositores, desde Wagner hasta Schoenberg y Stravinski, que parecían buscar la destrucción de lo que él más valoraba. Mucho habla a favor de la fuerza de sus percepciones técnicas el hecho de que otros analistas y teóricos se hayan convencido de ellas, a pesar del desagradable lenguaje en ocasiones racista que usó para expresarse. La visión de Schenker se centraba en un arte derivado de la naturaleza (la *serie armónica expresada en la triada), consumado por unos pocos expertos alemanes que “habían logrado crear, incluso en sus obras de mayor extensión, entidades factibles de ser escuchadas y percibidas como una unidad”; más aún, una unidad

particular cuya “finalidad lo es todo”. Schenker integra la noción de unidad y finalidad bajo el concepto del *Ursatz*, una estructura básica a dos voces que genera todas las composiciones tonales verdaderas, en la que una voz superior desciende por tono a partir de una nota de la triada de tónica hasta la tónica misma.

El Ej. 1a es una adaptación del análisis de Schenker del Vals op. 39 no. 1 de Brahms; el *Ursatz* aparece en la parte superior, junto con otros dos niveles subsecuentes que representan el *background* (nivel básico) y el *middleground* (nivel intermedio) de la estructura. El esbozo del *foreground* (nivel principal) de Schenker de los primeros ocho compases se muestra en el Ej. 1b. Esto deja en claro que la técnica esencial consiste en reducción y abstracción; las abundantes repeticiones y duplicaciones de la música en sí ni siquiera aparecen representadas en el nivel principal, y el registro de la línea de bajo se modifica para que el ejemplo quepa en un sólo pentagrama.

Aún así, sería un error considerar que el proceso analítico schenkeriano consiste en la progresiva eliminación de todos los elementos decorativos, motivicos y otros recursos menos importantes hasta reducir la música a su *Ursatz* abstracto y sin ritmo –lo que pondría en duda el análisis de los cientos de composiciones que puedan compartir la misma estructura básica–. Una descripción más precisa sería considerar el proceso analítico como una suma de varios niveles independientes, pero aún así interrelacionados, clasificables en tres tipos básicos (principal, intermedio y básico), en los que todos tienen como finalidad la coherencia musical –la proyección y elaboración en torno a una tónica unificadora–. Esta elaboración, o prolongación, en concordancia con los procesos lineales de la conducción de voces, fue vista por Schenker como una derivación de los procedimientos del contrapunto estricto (“conducción de voces” es la traducción más precisa del término alemán *Stimmführung*; la traducción “escritura de partes o voces” no es adecuada puesto que no implica una finalidad). Este análisis hace una clara distinción entre elementos estructurales y decorativos (de prolongación), y sistematiza las relaciones funcionales de tal modo que el analista pueda descubrir las más importantes y exclusivas de la obra, así como los elementos que comparte con otras composiciones tonales.

El interés que llevó a Schenker a ser un adepto incondicional del estilo clásico de composición fue la integración orgánica que se genera a partir de una estructura subyacente, en la que el contraste y la diversidad

no sólo se subordinan a fuerzas unificadoras, sino que se generan a partir de la evolución espacial y temporal de dichas fuerzas. Este concepto constituyó uno de los aspectos más logrados de la filosofía estética del siglo XIX, que sin embargo, deja de lado ciertos conceptos complementarios sin los cuales gran parte de la música romántica y todo el arte moderno son inconcebibles. Ciertamente, las ambigüedades temporales y locales, inclusive las discontinuidades del concepto schenkeriano de la música tienen un lugar, pero nunca tendrán el papel fundamental y la importancia decisiva que la expresión musical no clásica hace posible.

4. Schoenberg y el entramado musical

Los escritos teóricos de Schoenberg manifiestan ciertos elementos de este análisis alternativo de menor profundidad orgánica. Lejos de perseguir un modernismo exhaustivo –independientemente de cualquier otra cosa, rara vez hacen referencia al cromatismo total y a la técnica de 12 notas–, las teorías de Schoenberg suelen destacar características superficiales de acordes específicos, el significado inmediato de ideas temáticas generativas y las diferentes cualidades de los modelos formales convencionales. Estas ideas, que fueron continuadas por una larga genealogía de teóricos alemanes del siglo XIX, tuvieron gran influencia en la práctica analítica anterior a 1900, a pesar de que –igual que las nociones de Schenker sobre la estructura tonal– son difíciles de sistematizar en principios y procedimientos directos para la enseñanza académica del análisis.

Después de Schoenberg mismo, Rudolph Réti (1885-1957) y Alan Walker (n 1930) fueron algunos de los teóricos que estudiaron el grado en que una forma básica (en ocasiones equiparada con el término alemán *Gestalt* o *Grundgestalt*) puede servir como célula temática generativa, transformada en una diversidad de formas que, a pesar de su aparente contraste, interconectan todos los temas a lo largo del entramado musical. Tales líneas de experimentación quedan inevitablemente inconclusas y son susceptibles de ser objetadas con argumentos específicos por su incapacidad para establecer procedimientos suficientemente globales. El Ej. 2 muestra la interpretación de Réti de la interconexión temática de la obra *Kinderszenen* de Schumann. Correspondió a Hans Keller (1919-1985) llevar hacia otro plano el proceso completo de análisis temático mediante sus análisis “compuestos” y “funcionales” que, desarrollados a la par o intercalados, ayudan al oyente bien preparado a oír el proceso evolutivo y la

Ej. 1a

The musical score is divided into three main sections:

- Ursatz:** The first section consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a fermata over a whole note. The bottom staff is a bass clef with a 3/4 time signature, also starting with a treble clef, a 3/4 time signature, and a fermata over a whole note. The label "Ursatz" is placed between the two staves.
- Background (nivel básico):** This section consists of a single treble clef staff with a 3/4 time signature and a key signature of three sharps. It features a complex, multi-layered texture with many overlapping notes, creating a dense harmonic background. The label "Background (nivel básico)" is placed to the left of the staff.
- Middleground (nivel intermedio):** This section is a piano score in 3/4 time with a key signature of three sharps. It is marked "Tempo giusto" and "f" (forte). The right hand plays a series of chords and melodic fragments, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The score includes dynamic markings like "p" (piano) and "cresc." (crescendo). A measure number "(47)" is indicated at the end of the section.

(continúa)

Ej. 1a (continuación)

t.a. = tono auxiliar (vecino).

Adaptación del análisis de Schenker de *Der freie Satz*, Fig. 49, 2.

interconexión motivica de la obra, y no simplemente a comprenderlo por escrito.

Sin embargo, las justificaciones analíticas de las múltiples implicaciones y tendencias compositivas del entramado musical se diversificaron apropiadamente aún más en las últimas décadas del siglo XX. Por una parte, la nueva ciencia de la psicología cognitiva, adoptada por un grupo de importantes escritores, desde Leonard B. Meyer y Eugene Narmour hasta John Sloboda y Fred Lerdahl, justificó una nueva definición sobre la manera y el grado en que los procesos y patrones de transformación musical pueden ser percibidos por los oyentes. Por otra parte, ha habido intentos de desarrollar procedimientos analíticos compositivos que hagan uso de técnicas derivadas del estudio sistemático de la lingüística. La semiología o *semiótica en esencia estudia sistemas de signos y, al igual que la psicología cognitiva, sus aplicaciones musicales, desarrolladas por Jean-Jacques Nattiez y Raymond Monelle entre otros, han sido muy valiosas para contrarrestar la tendencia que favorece las estructuras profundas o abstractas que se encuentran no sólo en Schenker sino en gran parte de la teoría

Ej. 1b

Foreground (nivel principal)

postonal (véase *infra*, 5). Psicólogos y semiólogos cognitivos coinciden en que el entramado real de una composición merece un estudio cercano y metódico con métodos que impliquen la clara definición del grado de similitud y diferencia, no sólo en la tonalidad sino en todas las partes constitutivas.

5. Set theory (*teoría de grupos*)

El énfasis schenkeriano en establecer la dirección, unidad y elaboración de los elementos musicales a partir de la triada tonal, difícilmente puede transferirse sin modificación a la música anterior a la consolidación del

Ej. 2

No. 1



No. 2



No. 3



No. 4



No. 5



No. 6



No. 7



No. 8



No. 9



No. 10



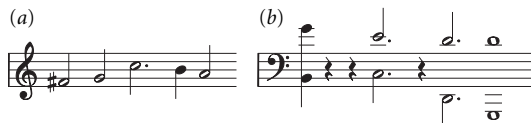
No. 11



No. 12



No. 13



Tomado de Rudolph R eti, *The Thematic Process in Music* (1962).

sistema tonal y la armonía tri adica, a pesar de que las jerarquías particulares de la composición modal anteriores a 1600 y posteriores a 1900 permiten demostrar varios niveles estructurales dentro de la conducción de voces. De igual modo, pocos avances ha logrado la aplicación del análisis de conducción de voces en la música postonal o atonal; esto es comprensible, pues ante texturas excesivamente fragmentadas, resulta difícil la identificación de conexiones lineales y de cualquier sentido de direccionalidad. Asimismo, gran parte de la música atonal es aparentemente atem tica, por lo que la identificación de células y formas básicas resulta una labor igualmente azarosa debido a la falta de prin-

cipios generales para integrar un amplio repertorio en una clasificación común.

Una solución a este problema ha sido el desarrollo de un método para identificar todo tipo posible de agrupación de tonos e *intervalos clasificados (in.: *class) sin referencia a funciones triádicas o tonales. Este procedimiento reduce el número total de grupos o *sets a una cantidad manejable, con la posibilidad de relacionar ciertos grupos aparentemente diferentes dentro de un mismo grupo básico o "forma primaria". De tal manera, si se considera el grupo *do-reb-mib* como una forma primaria (pues el menor de los dos intervalos clasificados aparece en primer término), entonces *mib-reb-do* y

Ej. 3

do-mib-reb pueden considerarse permutaciones de este grupo primario y no grupos distintos. Como resultado, el número total de grupos de forma primaria que contienen entre tres y nueve tonos clasificados es de 220.

Este procedimiento deriva de los principios matemáticos de la *set theory*. La figura decisiva en el desarrollo de este método analítico fue Milton Babbitt (*n* 1916), compositor estadounidense que, si bien jamás estudió con Schoenberg, asimiló sus métodos a partir del análisis de su música. Sin embargo, no fue sino hasta el comienzo de la década de 1970 que otro estadounidense, Allen Forte, publicó la primera lista exhaustiva de las posibilidades analíticas de la *set theory* (*The Structure of Atonal Music*, 1973). El Ej. 3 muestra el método gráfico de análisis aplicado por Forte en la pieza para violín y piano, op. 7 no. 3, de Webern, con grupos de diferentes tamaños identificados por su número de clasificación de tono correspondiente (que en este caso comprenden del 3 a 8). De tal manera, 3-1 es el primero del grupo de tres tonos y 3-9 el noveno (la letra Z se usa para identificar una propiedad asociativa característica del sistema). A partir de la década de 1970 muchos escritores como Joseph Straus han partido del trabajo de Forte aprovechando la clara codificación de los procedimientos analíticos de este teórico.

La *set theory* es sin duda un método analítico útil sobre todo para abordar obras de grandes dimensiones

Tomado de Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (1973).

como *Wozzeck* de Berg, en las que el tipo de relaciones son menos obvias pero de mayor interés estético que las de miniaturas como las Piezas para piano op. 19 de Schoenberg. Para facilitar proyectos tan ambiciosos, existen en la actualidad programas computarizados que identifican los grupos y definen sus relaciones, aunque este procedimiento “mecánico” suele generar dudas en quienes son conscientes de las dificultades que implica la división –fragmentación– adecuada de una

composición que permita conocer sus grupos constitutivos. Aun así, el método analítico de la *set theory* se ha generalizado y se usa con frecuencia, sea como método independiente o como parte de un ejercicio más amplio dentro del estudio hermenéutico y “formal” de obras atonales complejas. Independientemente del caso particular de la composición dodecafónica, en que el análisis puede partir del conocimiento de la identidad de los grupos elegidos por el compositor, la dificultad que ofrece la música atonal para el tipo de sistematización o práctica aplicable a la composición modal o tonal, constituye un reto particular para una interpretación analítica de la música.

6. Conclusiones

Ninguna explicación breve de lo que implica el procedimiento analítico basta para justificar el análisis, mucho menos para explicar por qué esta actividad puede ser tan satisfactoria. El objetivo del análisis no es ensalzar (ni siquiera perfeccionar) una técnica analítica en particular, sino mostrar que el contenido expresivo y formal de una gran obra maestra puede realzar su valor mediante las convenciones y los procedimientos específicos de dicha técnica. El magnífico estudio de Schenker sobre la *Sinfonía “Eroica”* de Beethoven, con sus gráficas de niveles principal, intermedio y básico de los cuatro movimientos de la obra, puede significar muy poco o nada sobre la concepción y creación de la obra, y menos aún sobre la naturaleza y la importancia de su conexión con el concepto de lo heroico. Y, mientras el análisis de una composición dodecafónica de Webern parece aproximarse más al propio pensamiento del compositor sobre cuestiones de técnica y procedimiento, aún así, muchos aspectos de esa composición, más que ofrecer certezas, sólo podrán ser objeto de la especulación –de manera informada, por supuesto– de los analistas.

Un análisis, sea verbal o gráfico, será siempre una especie de *alter ego* de la composición. Pero en lo que respecta a su ejecución, la lectura de un texto analítico –en la medida en que tenga el objetivo de persuadir a los escuchas de que se trata de una interpretación personal convincente de la partitura– contribuye a reforzar el carácter del analista como alguien que busca fundir la subjetividad con la autoridad para comunicar una convicción. Por lo tanto, es lógico que el análisis de la interpretación musical haya adquirido tanta relevancia desde la década de 1980, bajo una perspectiva musicológica que reconoce en la idea de la interpretación

un concepto tan complejo y diverso como la composición en sí o como los principios teóricos y las técnicas analíticas aplicables a la interpretación musical. AW

📖 I. BENT y W. DRABKIN, *Analysis, The New Grove Handbooks in Music* (Londres, 1987). J. DUNSBY y A. WHITTALL, *Music Analysis in Theory and Practice* (Londres, 1988). J. N. STRAUS, *Introduction to Post-Tonal Theory* (Englewood Cliffs, NJ, 1990). M. EVERIST (ed.), *Models of Musical Analysis: Music before 1600* (Oxford, 1992). J. DUNSBY (ed.), *Models of Musical Analysis: Early Twentieth-Century Music* (Oxford, 1993). I. BENT (ed.), *Music Analysis in the Nineteenth Century*, i: *Fugue, Form, and Style*; ii: *Hermeneutic Approaches* (Cambridge, 1994). N. COOK, *Analysis through Composition: Principles of the Classical Style* (Oxford, 1996). A. CADWALLADER y D. GAGNÉ, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach* (Oxford, 1998).

anapesto. Pie poético compuesto por tres sílabas: débil-débil-fuerte. El adjetivo es “anapéstico”. En relación con su equivalencia en los modos rítmicos, véase NOTACIÓN, 2.

Ancient Voices of Children. Obra (1970) de Crumb para soprano y niño soprano con conjunto instrumental, con texto de Federico García Lorca.

ancora (it.). 1. “Otra vez”, indicación para repetir una sección.

2. “Aún”, “todavía”, como *ancora più forte*, “más fuerte aún”.

anche (fr.). “Lengüeta”, “caña”.

andamento (it., “caminando”). Término del siglo XVIII que se refiere a una secuencia (véase SECUENCIA, 1) o a un sujeto de fuga más largo de lo normal.

andante (it., “caminando”). Moderadamente lento; a partir de finales del siglo XVIII se ha usado para indicar una velocidad entre **adagio* y **allegro*. *Più andante* o *molto andante* suelen significar más lento que *andante*. El término también se usa para una pieza o movimiento con un tiempo moderadamente lento y de naturaleza menos solemne que un *adagio*.

Andante favori. Pieza para piano de Beethoven, originalmente escrita como el movimiento lento de su *Sonata para piano en do* op. 53 (1803), “Waldstein”, pero separada de aquélla y publicada como obra independiente.

Andante spianato. Op. 22 para piano (1834) de Chopin, compuesta como introducción a su *Gran Polonesa en mi bemol* (1830-1831) para piano y orquesta.

andantino (it.). Diminutivo de *andante*, usado en la actualidad para indicar un tiempo ligeramente menos lento que *andante*, aunque en el siglo XVIII implicaba un tiempo más lento que *andante*. El término también se usa para una pieza o movimiento con ese tiempo.

Anderson, Julian (David) (*n* Londres, 6 de abril de 1967). Compositor inglés. Estudió con John Lambert y Alexander Goehr y con Tristan Murail en París. Su mezcla característica de refinamiento tímbrico y texturas libres, fluidas y translúcidas se debe en cierto modo a Oliver Knussen, sin duda otro importante mentor. Anderson ganó el premio para compositores jóvenes de la *Royal Philharmonic Society* en 1992 y obtuvo su primer gran éxito con *Khovorod*, obra comisionada por la London Sinfonietta en 1994. Combina sus actividades de maestro de composición en el RCM, con la producción constante de obras nuevas, entre las que destacan dos grandes partituras orquestales comisionadas por la BBC, *The Crazy Moon* (1996) y *Stations of the Sun* (1998). AW

Anderson, Laurie (*n* Chicago, 5 de junio de 1947). Compositora e intérprete estadounidense. Estudió historia del arte en el Barnard College y escultura en la Columbia University; a mediados de la década de 1970 comenzó a ofrecer recitales con su voz (y en su idiosincrático lenguaje poético), con tecnología electrónica avanzada y una postura a medio camino entre música experimental y estrella de *rock*. Con *Big Science* (1982) y álbumes posteriores ingresó al mundo del *rock*, pero ha logrado manter su individualidad como intérprete de vanguardia con obras como la ópera *Songs and Stories from Moby Dick* (1999). PG

Anderson, Leroy (*n* Cambridge, MA, 29 de junio de 1908; *m* Woodbury, CT, 18 de mayo de 1975). Compositor estadounidense de ascendencia sueca. Estudió música e idiomas en el New England Conservatory y en Harvard y, de 1929 a 1935 se desempeñó como organista, director de coro, director de orquesta y maestro. En 1935 se volvió compositor y arreglista *freelance*, trabajando principalmente para la Boston Pops Orchestra, la cual dirigía ocasionalmente. Después de servir en el ejército (1942-1946) volvió a la Boston Pops que, gracias a la grabación de sus obras, le confirió prestigio internacional. Su música ligera y a menudo humorística, con novedosos efectos orquestales, incluye *Jazz Pizzicato* (1938), *Fiddle-Fiddle* (1947), *Sleigh Ride* (1948) y *The Typewriter* (1950). PGA

André. Familia alemana, de origen francés, de compositores y editores de música. Johann [Jean] André (1741-1799) tomó lecciones de bajo continuo mientras se preparaba para ocupar un puesto en el negocio familiar de manufacturas de seda. En Frankfurt comenzó a traducir *opéras comiques*. Su primer obra escénica original, *Die Töpfer* (1773), fue admirada por Goethe, quien le

comisionó la música para su libreto *Erwin und Elmire* (1775). Escribió cerca de 20 *Singspiele*, otras obras escénicas y canciones. En 1774, André dejó la empresa familiar de seda para establecer una casa editora de música en Offenbach. Entabló relaciones con Pleyel, Haydn y Gyrowetz y, para 1797, su editora contaba con un centenar de obras publicadas.

Su hijo Johann Anton (1775-1842) estudió en Mannheim. A la muerte de su padre tomó la casa editora familiar, introdujo el proceso litográfico y abrió filiales en París y Londres. En 1800, en Viena, compró el "Mozart-Nachlass" a la viuda del compositor y a partir de entonces se entregó a catalogar y preparar ediciones de las obras de Mozart; preparó el camino no sólo para Otto Jahn y Ludwig Köchel sino para todos los estudios posteriores sobre Mozart. Recibió varios encargos de la corte y compuso dos óperas y música instrumental y vocal dentro de la mayoría de los géneros clásicos; de su *Lehrbuch der Tonsetzkunst*, sólo completó dos de los seis volúmenes programados. Tuvo varios hijos músicos, **Carl August** (1806-1887), **Julius** (1808-1880) y **Jean Baptiste** (1823-1882); August continuó a cargo de la casa editorial (1817-1887), misma que pasó a manos de sus descendientes. En la actualidad es conocida por sus abundantes archivos. AL

Andrea Chénier. Ópera en cuatro actos de Giordano con libreto de Luigi Illica (Milán, 1896).

Andricu, Mihail (Gheorghhe) (*n* Bucarest, 3 de enero de 1895; *m* Bucarest, 4 de febrero de 1974). Compositor, pianista y maestro rumano. Estudió en el Conservatorio de Bucarest (1903-1909), en el que más adelante fue maestro (1926-1959); realizó grandes viajes como acompañante de Enescu. Prolífico compositor, de elegante estilo neoclásico y música finamente trabajada en el estilo de Haydn, su producción comprende tres ballets, 11 sinfonías (1944-1970), 13 *sinfoniettas* (1945-1972), ocho suites para orquesta (1924-1967), tres sinfonías de cámara (1927, 1961, 1965) y conciertos para violín (1960) y violonchelo (1961), así como música de cámara, obras para piano, canciones y piezas corales. MA

Andriessen, Hendrik (Franciscus) (*n* Haarlem, 17 de septiembre de 1892; *m* Heemstede, 12 de abril de 1981). Compositor, organista y maestro holandés. Hermano del compositor, pianista y maestro Willem Andriessen y padre de los compositores Louis y Jurriaan (1925-1996) Andriessen. Tomó lecciones de piano y órgano con Louis Robert y J. B. de Pauw, y de composición con Bernhard Zweers en el Conservatorio de Ámsterdam (1914-1916), en el que más adelante enseñó armonía

(1926-1934). Organista de gran reputación, desempeñó puestos en St. Joseph en Haarlem, como sucesor de su padre (1913-1934), así como en la catedral de Utrecht (1934-1949); sus improvisaciones, con uso frecuente de canto gregoriano, fueron muy admiradas. Fue muy apreciado también como educador, fue director del Conservatorio Real de La Haya (1949-1957) y maestro en la Universidad Católica de Nijmegen.

El estilo de Andriessen, que revela un gusto por lo monumental, se basa en una gran preparación contrapuntística inspirada en su amor por Bach. La combinación de armonías diatónicas y cromáticas le permiten el uso libre de la disonancia dentro de un marco estrictamente tonal (y en ocasiones con inflexiones modales). Compuso prolíficamente para el órgano, produciendo uno de los más grandes e importantes repertorios del siglo XX, que incluye *Fête-Dieu* (1916), *Sonata da chiesa* (1927), *Passacaglia* (1929), *Sinfonía* (1940) y *Tema y variaciones* (1949). Escribió cuatro refinadas sinfonías (1930, 1937, 1946, 1954), abundante música sacra, incluyendo dos misas y dos versiones del *Te Deum*, así como música de cámara y canciones. La talla de Andriessen aún tiene que ser reconocida. Su voz, anclada en el pasado con proyección hacia el futuro, es por completo original; su música es majestuosa y de belleza exquisita. MA

Andriessen, Louis (Joseph) (n Utrecht, 6 de junio de 1939). Compositor y maestro holandés, hijo de Hendrik Andriessen. Estudió con su padre (a partir de 1953) y tomó lecciones de composición con Kees van Baaren en el Conservatorio Real de La Haya (1957-1962), y más adelante con Berio en Milán y Berlín (1962-1965). Su música de vanguardia y conciencia política tuvo un impacto considerable en Holanda hacia finales de la década de 1960. En 1972 formó el conjunto de alientos De Volharding (Perseverancia) para la promoción de la música nueva; en 1976 formó Hocketus, otro grupo experimental que duró hasta 1978. Andriessen regresó como maestro a su *alma mater* en 1974 y a partir de 1978 asumió la cátedra de composición.

Su revelación como compositor fue en 1976 con *De Staat* ("La República", inspirada en Platón), para cuatro voces femeninas y conjunto instrumental. Es un prolífico compositor que abarca un rango extraordinariamente amplio de combinaciones instrumentales y vocales: *The Garden of Ryoan-gi* (1967) para tres órganos electrónicos; *Hoe het is* (Cómo es, 1969) para electrónica en vivo y 52 cuerdas; *The Nine Symphonies of Beethoven* (1970) para orquesta y campana de vendedor de helados; *Workers Union* (1975) para "cualquier

grupo de instrumentos de alto volumen"; y *De Stijl* (El estilo, tercera parte de la trilogía *De Materie*, 1984-1985) para cuatro voces femeninas, narradora femenina, ocho voces y gran conjunto instrumental. Ha compuesto también abundante música para conjuntos más convencionales, aunque la música en sí no sea en absoluto convencional. Andriessen, creador de un estilo minimalista personal y muy distinto del desarrollado en la costa occidental de los Estados Unidos, está abierto a una amplia variedad de influencias que van desde la música medieval, Bach, Ives y Stravinski, hasta Charlie Parker y Miles Davis, todas ellas amalgamadas en un estilo expresivo capaz de combinar una ola de alto voltaje eléctrico con un irónico sentido de lo macabro, como su *Trilogy of the Last Day* (1996-1997). MA

▢ E. RESTAGNO (ed.), *Andriessen* (Turín, 1996).

Andrieu, Jean-François d'. Véase DANDRIEU, JEAN-FRANÇOIS.

Anerio, Felice (n Roma, c. 1560; m Roma, 26 o 27 de septiembre de 1614). Compositor italiano. Niño corista de S. Maria Maggiore y niño soprano de la Cappella Giulia, ocupó diversos puestos como cantante hasta su nombramiento como *maestro di cappella* del Collegio Inglese. Músico muy solicitado en Roma, en 1594 fue sucesor de Palestrina como compositor de la capilla papal; más adelante fue comisionado, junto con Soriano, para reformar el Gradual católico romano (véase CANTO LLANO, 3). Escribió música sacra en el estilo de Palestrina, así como música más ligera; algunas de sus *canzonettas* inspiraron (por no usar un adjetivo más fuerte) el conocido libro *Canzonets to Two Voyces* de Morley. DA

Anerio, Giovanni Francesco (n Roma, c. 1567; m Graz, junio de 1630). Compositor italiano, hermano de Felice Anerio. Su vida profesional en Roma fue similar a la de su hermano. Durante algunos años se desempeñó como *maestro di cappella* de la catedral de Verona y en la década de 1620 se trasladó a Polonia como director de la música del rey Segismundo III. También seguidor de Palestrina, compuso algunos motetes para voz solista en un estilo más moderno, así como algunas piezas en diálogo importantes dentro de la historia temprana del oratorio (véase ORATORIO, 1). DA

Anfang (al.). "Comienzo"; *vom Anfang*, "desde el comienzo", por lo tanto es equivalente a **da capo*.

Anfossi, Pasquale (n Taggia, 25 de abril de 1727; m Roma, ?febrero de 1797). Compositor de ópera italiano. Después de comenzar su vida profesional en Nápoles como violinista de orquesta de teatro, se volcó a la composición, estudiando con Sacchini y Piccini. En la década

de 1770 trabajó principalmente en Roma y Venecia. A finales de 1782 viajó a Londres, donde su ópera *Il trionfo della costanza* se representó en el King's Theatre el 19 de diciembre; más adelante fue director musical en dicho teatro para después volver a Italia en 1786. En julio de 1792 fue designado *maestro di cappella* de S. Juan de Letrán en Roma, donde permaneció hasta su muerte. Escribió más de 60 óperas –posiblemente más de 70– tanto heroicas como cómicas, muchas de ellas son espectaculares y están basadas en temas exóticos. Compuso además música sacra y cerca de 20 oratorios. LC

ángel en llamas, El (*Ognenniy angel*). Ópera en cinco actos de Prokofiev con libreto propio basado en la novela de Valery Bryusov (1907). Compuesta entre 1919 y 1923 y revisada en 1926-1927 (París, 1955). Prokofiev usó material de esta ópera en su *Tercera sinfonía en do menor* (1928).

angelica (it., “laúd de ángel”; fr.: *angélique*; al.: *Angelika*). Tipo de laúd grande de finales del Barroco, parecido a una tiorba pequeña pero con 16 o 17 cuerdas afinadas en escala diatónica, de modo que parece un arpa con cuerpo de laúd. JMO

anglaise (fr.). 1. Tipo de danza campesite de los siglos XVII y XVIII, por lo general en tiempo binario rápido (como en la *Suite francesa* no. 3 de Bach).

2. Cualquier danza que se crea relacionada con Inglaterra (como el hornpipe; véase *HORNPIPE*, 2).

Anglebert, Jean-Henry d'. Véase D'ANGLEBERT, JEAN-HENRY.

angosciosamente (it.). “Angustioso”, “angustiosamente”.

ängstlich (al.). “Ansioso”, “inquieto”.

anhalten, anhaltend (al.). “Seguir”, “continuar”.

Anhang (al.). “Apéndice”, “suplemento”. Término usado en las ediciones académicas de música para referirse a los apéndices que puedan contener, por ejemplo, lecturas alternativas o variantes de ciertos fragmentos de música o texto. También puede usarse para apéndices de catálogos con obras adicionales.

anima (it., “alma”). Alma o poste de resonancia de un instrumento de cuerda.

animando (it.). “Animando”; *animandosi*, “animarse”; *animato* (it.), “con ánimo”. Frecuentemente usado como calificativo de *allegro*, en cuyo caso indica tiempo rápido (cada vez más rápido).

animé (fr.). “Animado”, es decir, en tiempo rápido moderado.

animo, animoso (it.). “Con espíritu”, “animado”.

Animuccia, Giovanni (*n* Florencia, c. 1500; *m* Roma, marzo de 1571). Compositor italiano. Poco se sabe de su vida,

excepto que estuvo a cargo de los cantantes de la Cappella Giulia de Roma a partir de 1555, año en que reemplazó a Palestrina. Fue amigo de Filippo Neri y el primer *maestro di cappella* del famoso oratorio de S. Girolamo (véase *ORATORIO*, 1), para el cual escribió algunos *laudi*. Experimentó también con un estilo coral más simple, acatando las exigencias del *Concilio de Trento que establecía que el texto debía ser claramente audible. Prolífico y destacado compositor, fue el primero en escribir ciclos extensos de madrigales en Florencia. DA/TC

anmutig (al.). “Con gracia”.

Anna Amalia, duquesa de Saxe-Weimar (*n* Wolfenbüttel, 24 de octubre de 1739; *m* Weimar, 10 de abril de 1807). Compositora y patrona alemana. Sobrina de Federico el Grande, a los 16 años desposó al duque Ernst de Saxe-Weimar; a la muerte de éste, dos años después, asumió la regencia, hasta que en 1775 fue sucedida por su hijo mayor. Estudió con Ernst Wolf y se caracterizó por rodearse de grupos de escritores, artistas, músicos e intelectuales notables como Wieland, Herder y Goethe. El clacisismo en Weimar no sólo fue literario; tanto *Die Jagd* de J. A. Hiller como *Alceste* de Anton Schweitzer se estrenaron en Weimar y Anna Amalia compuso la música para *Singspiel Erwin und Elmire* y la obra teatral *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen*, ambas de Goethe. Su música es ingeniosa y está bien resuelta, no menos profesional que la de otros compositores de su época, aunque su verdadero logro fue ser patrona y creadora de un centro artístico único en su tiempo y ejemplo para años posteriores. WT/JW

Anna Amalia de Prusia (*n* Berlín, 9 de noviembre de 1723; *m* Berlín, 30 de marzo de 1787). Compositora y patrona alemana. Fue la hermana más joven de Federico el Grande y aprendió música con el organista catedralicio Gottlieb Heyne (1684-1758), convirtiéndose en competente ejecutante de instrumentos de teclado con cuerdas, así como de órgano; al parecer también tocaba el violín, el laúd y la flauta. Estudió composición con J. P. Kirnberger y escribió una pasión-oratorio, *Der Tod Jesu*, con libreto del poeta K. W. Ramler. Sus veladas musicales atrajeron a artistas ilustres de toda Europa, aunque no gustaba en absoluto de los estilos modernos de su época. Legó una inmensa biblioteca musical que en la actualidad se conserva en la Königliche Bibliothek de Berlín. LC

Anna Bolena. Ópera en dos actos de Donizetti con libreto de Felice Tomani basado en *Enrico VIII ossia Anna Bolena*, de Ippolito Pindemonte, y *Anna Bolena*, de Alessandro Pepoli (Milán, 1830).

Anna Magdalena, libros de. Dos colecciones de música para teclado de Bach (de su **Clavier-Büchlein*) compuestas en 1722 y 1725 para su segunda esposa, Anna Magdalena.

Années de pèlerinage (Años de peregrinaje). Tres volúmenes de piezas para piano de Liszt, compuestas entre 1835 y 1877. El libro 1 (publicado en 1855), basado en temas suizos, contiene muchas piezas compuestas entre 1835 y 1838, se publicó como *Album d'un voyageur* y fue revisado más adelante; el libro 2 (1858) trata sobre temas italianos; el libro 3 (terminado en 1877) es una colección más heterogénea y muchas de sus piezas llevan títulos que hacen referencia a la estancia de Liszt en Villa d'Este, cerca de Tívoli.

anónimo. Término genérico usado para designar autores desconocidos de tratados medievales, como el Anónimo IV (*fl* en el siglo XIII).

anreissen (al., “romper en el acto”). En la ejecución de instrumentos de cuerda, significa un *pizzicato* de fuerza excepcional.

Ansatz (al.). 1. En instrumentos de viento, “embocadura”.

2. En instrumentos de cuerda, “ataque”.

3. En canto, ajuste del aparato vocal.

4. En la ejecución del piano, “toque”.

Anschlag (al.). 1. En la ejecución del piano, “toque”.

2. Doble **apoyatura*, como segunda acepción del término.

3. “Ataque”.

anschwellend (al.). “Incrementando”, es decir, aumentando el volumen.

Ansermet, Ernest (*n* Vevey, 11 de noviembre de 1883; *m* Génova, 20 de febrero de 1969). Director suizo. Después de comenzar la carrera de matemáticas, estudió música en París y Génova y fue director autodidacta. Obtuvo su primer éxito como director en 1915 dirigiendo los ballets rusos de Diaghilev, con los cuales realizó extensas giras. En 1918 fundó la Orquesta de la Suisse Romande, la cual dirigió durante cerca de medio siglo. Exagerado en cuestiones de detalle y claridad, fue un extraordinario intérprete de música contemporánea que estrenó obras de Stravinski, Ravel, Falla, Satie y otros; desarrolló técnicas para dirigir complejas obras de vanguardia. Se le considera particularmente destacado como intérprete de música francesa. JT

Ante-Communion (in.). Primera parte de la sagrada comunión en el servicio anglicano.

antecedente y consecuente. Términos que se refieren a un procedimiento común para la construcción de frases musicales. De acuerdo con Schoenberg (*Fundamentals*

of Musical Composition, 1967), un **periodo*, en su forma más simple, se compone de dos partes complementarias: una frase (o motivo) inicial o antecedente y una frase (o motivo) consecuente, las dos, por lo general, de dimensiones iguales (véase Ej. 1). Lejos de ser una antítesis del antecedente, el consecuente suele tener características iguales o similares al antecedente. El equilibrio se logra mediante la armonía. Si el antecedente expone una progresión de tónica a dominante, el consecuente tenderá a resolver en la tónica; de acuerdo con Schoenberg, esto ocurre “cuando el periodo es una pieza completa (como en las canciones infantiles)”. En estructuras más sustanciales con un antecedente centrado en la armonía de tónica, el consecuente puede desarrollarse en la dominante, en algún otro acorde, o bien permanecer en la tónica. AW

Ej. 1



Beethoven, Trío “Archiduque”, segundo movimiento, compases 1-8.

Antheil, George [Georg] (Johann Carl) (*n* Trenton, NJ, 8 de julio de 1900; *m* Nueva York, 12 de febrero de 1959). Compositor estadounidense de origen alemán. Después de estudiar con Ernest Bloch se trasladó a Europa donde de inmediato se incorporó al movimiento de vanguardia; se relacionó con James Joyce y fue admirado por Ezra Pound. Su obra más conocida, el *Ballet mécanique*, originalmente concebida en 1923 como acompañamiento de una película abstracta de Fernand Léger, se transformó después en una obra de concierto para ocho pianos, pianola, ocho xilófonos, dos timbres de puerta eléctricos y hélice de avión. Representación de lo que Antheil denominó “ingeniería musical”, la obra afirma la supremacía de la estructura rítmica, mostrando la influencia de Stravinski en sus cambios métricos, obstinados y desarrollo de unidades rítmicas pequeñas; igual que la *Airplane Sonata* para piano (1922), representa el arte de la “era de las máquinas”, encabezado por los “futuristas” italianos.

En 1933, Antheil regresó a los Estados Unidos y su música se volvió mucho más conservadora, con vigoroso contrapunto y construcción temática neoclásicas.

En este nuevo periodo compuso varias obras dramáticas y orquestales, así como partituras de ballet para George Balanchine (*Dreams*, 1935) y para Martha Graham (Course, 1936). PG

📖 E. POUND, *Antheil and the Treatise on Harmony* (Chicago, 1927/R1968). G. ANTHEIL, *Bad Boy of Music* (Garden City, NY, 1945/R1990).

anthem (in., “himno”). Pieza coral en lengua inglesa y de extensión moderada para uso religioso, por lo general con texto en prosa tomado de la Biblia o la liturgia. El término no se usa en referencia a la entonación de textos litúrgicos invariables como los *cánticos (véase también SERVICIO). Algunos “anthems” tienen textos en verso —desde paráfrasis de salmos e himnos hasta poemas originales—, aunque estos cantos no se denominaron *anthem* sino hasta bien entrado el siglo XIX. Por extensión extraeclesiástica, la palabra se usa como denominación inglesa para *himno nacional (*national anthem*).

El *anthem* se ha cantado en la Iglesia de Inglaterra desde los tiempos de la Reforma y ha sido una de las formas más características de la música inglesa, con una evolución muy al margen de los lenguajes continentales europeos. En diferentes etapas de su larga historia, el *anthem* ha alcanzado momentos de gran belleza y creatividad; en tiempos recientes, diferentes ramas del protestantismo lo han incorporado a sus servicios.

El *anthem* es susceptible de un amplio rango expresivo y de significado. Algunos *anthems* están indicados para el culto cotidiano y otros para ocasiones especiales; unos son de carácter público y extrovertido, y otros expresan emociones más íntimas. El *anthem* puede consistir en una parte única y homogénea o bien ser grandes dimensiones con contrastes de intensidad, tonalidad y carácter entre sus diferentes secciones. Común a todo tipo de *anthem* es la música coral que define, guía y realiza la religiosidad de una congregación.

1. El *anthem* catedralicio hasta 1714; 2. El *anthem* catedralicio a partir de 1714; 3. El *anthem* parroquial y no anglicano.

1. El *anthem* catedralicio hasta 1714

El origen de la palabra *anthem* es anterior a la Reforma. Anglicismo de *antífona, originalmente se refería a un canto llano latino breve entonado antes de un salmo, o bien a uno más extenso cantado al final de los oficios diarios de Laudes, Completas y Vísperas, en particular como canto devocional para la virgen o cualquier otro santo. Los textos de estas antifonas también se ponían en polifonía. Los primeros *anthems* en inglés datan de

poco antes de la instauración oficial de los servicios ingleses impuestos por la Act of Uniformity (Ley de Uniformidad, 1549); algunos eran adaptaciones de antífonas y motetes latinos, y otros quizá se derivaron de cantos devocionales personales. En sus *Injunctions* (Mandatos, 1559), Isabel I estableció la función y el carácter del estilo *anthem* que predominaría durante los siguientes cuatro siglos:

In the beginning, or in the end of common prayers, either at morning or evening, there may be sung an hymn, or such-like song, to the praise of Almighty God, in the best sort of melody and music that may be conveniently devised, having respect that the sentence of the hymn may be understood and perceived.

Al comienzo o al final de las oraciones ordinarias, tanto de la mañana como de la tarde, podrá entonarse un himno o canto similar para la veneración de Dios todopoderoso. La música y las melodías deberán elegirse cuidadosamente, teniendo en mente la claridad de las palabras y la fácil comprensión del mensaje del himno.

De tal manera, el *anthem* reformado quedaba fuera de la liturgia diaria y consentía un amplio margen para la elección tanto del texto como de la música. De hecho, este mismo mandato otorgaba permiso para el canto congregacional de salmos métricos en iglesias parroquiales. En catedrales y otros sitios con agrupaciones corales se cantaban *anthems* hasta cuatro veces al día, antes y después de las oraciones matutinas y vespertinas (también denominadas maitines y vísperas). En la revisión de 1622 del *Book of Common Prayer* (Libro de oraciones ordinarias) se aumentaron nuevas oraciones para el final del servicio. La tradición tan arraigada de entonar un *anthem* después de la tercera oración, que para entonces había dejado de ser la oración final, se reforzó con una sentencia muy divulgada desde su aparición: “In quires and places where they sing, here followeth the anthem” (En coros y y otras intervenciones cantadas, entonad después un *anthem*). Esto propició que el *anthem* se incluyera como parte del servicio por primera vez, sin que ello implicara el abandono de la práctica de entonar otro *anthem* antes de comenzar el servicio.

Los *anthems* isabelinos antiguos seguían el modelo de la antífona o del motete latinos, pero acataban con exactitud la orden de la reina de que fueran en su mayor parte silábicos, con el mínimo de contrapunto. *Anthems*

sencillos y de gran belleza a cuatro voces con este carácter fueron escritos por Tye, Tallis, Sheppard y Mundy, a menudo para coros masculinos pequeños sin voces infantiles, y que por lo mismo no pasaban del registro agudo de contralto (*meane*); se acompañaban con órgano.

La edad de oro del *anthem* fue aproximadamente de 1590 a 1640, tiempo en el que varias catedrales, y en particular la Chapel Royal, contaron con recursos suficientes para mantener buenos coros masculinos de niños para desarrollar así un programa musical más ambicioso. Byrd, Gibbons y Tomkins encabezaron un grupo numeroso de compositores encargados de la producción de un repertorio magnífico. Además del sereno tono devocional de los *anthems* antiguos, los compositores ahora podían representar las vivas y contrastantes emociones de alabanza, amor, penitencia, pena y temor descritas en las plegarias, incluso podían recurrir a figuras al estilo del madrigal para realzar el texto. La dotación convencional era de cinco voces; también se usaban de seis a ocho, aunque fue poco común. En el **verse anthem* se alternaban voces solistas y coros, ocasionalmente acompañados con violas. Sin embargo, en contraste con la *seconda pratica* italiana, los compositores de *anthems* jamás llevaron la expresión verbal del texto hasta sus límites y conservaron el contrapunto imitativo, a menudo alternándolo con secciones homofónicas. Gibbons representó al típico compositor anglicano que supo mantener el equilibrio entre la expresividad y la sobriedad, con un exquisito tratamiento de los recursos expresivos de los patrones acentuales característicos del inglés.

Una segunda etapa de apogeo ocurrió durante la Restauración (1660-1714) que siguió al interregno puritano. Nuevamente, la Chapel Royal monopolizó a los mejores cantantes y compositores; además, Carlos II exigió el uso de los estilos franceses con los que estuvo en contacto durante su exilio. Los *anthems* escritos en este periodo para la Chapel Royal usaron profusamente ritmos firmes en tiempo ternario con valores de puntillo, con *ritornellos*, acompañamiento y oberturas para violines. Para complacer el gusto personal del rey, se evitó la melancolía, la profundidad expresiva y el contrapunto erudito. A raíz de la explotación de la voz espectacular de algunos cantantes solistas, el *verse anthem* perdió terreno y abrió paso a la nueva variante de “*anthem* para voz sola”, que consistía esencialmente en una cantata para voz sola que terminaba con un breve aleluya o un amén a cargo del coro.

Los compositores más importantes del momento, Locke, Humfrey, Blow y Purcell, poseían dotes extraor-

dinarias y, cuando no escribían música para el rey, seguían caminos más interesantes. Cultivaron técnicas barrocas de intensidad expresiva, quizá una derivación tardía de la escuela de Monteverdi, con uso abundante de la disonancia y el cromatismo. A la vez, hubo un notable resurgimiento de las tradiciones contrapuntísticas isabelinas, sobre todo en las catedrales de provincia, con los *full anthems* (cantados por todo el coro, a diferencia de los *verse anthems* que se entonaban alternando versos). La reina Ana (1702-1714) fue la última soberana inglesa que mostró un interés personal por la Chapel Royal; durante su reinado, compositores como Croft, Clarke y Weldon se apegaron a los convencionalismos de la época (sin que se les condicionara a ello).

2. El *anthem* catedralicio a partir de 1714

En el siglo XVIII, una vez terminadas las guerras religiosas y dinásticas, la Iglesia de Inglaterra entró en un periodo de paz, confianza y esplendor esporádico. Bajo una nueva ola de influencia italiana, el *anthem* tendió a dividirse en secciones independientes, como recitativo, aria, conjunto instrumental y coro; las arias se volvían cada vez más elaboradas y los coros enfatizaban la grandeza por encima de la intensidad. Los espléndidos *anthems* de Handel para la coronación de Jorge II (1727) y el funeral de la reina Carolina (1737) ejemplifican este nuevo ideal, a cuya cabeza estaba su contemporáneo inglés Greene, quien vivía su mejor momento dentro de esta conmovedora vena compositiva. Compositores georgianos posteriores como Boyce, Crotch y Attwood, siguieron escribiendo y publicando *anthems*, en ocasiones muy elaborados pero de escasa originalidad. Las dimensiones, la forma y la predilección por la voz solista propiciaron la exclusión del *anthem* del repertorio moderno. Se siguieron cultivando las tres formas de *anthem*: *full*, *verse* y para solista, pero los *full anthems* se interpretaban con menos frecuencia e incluso en éstos se intercalaban versos para voz sola en las secciones corales. Sin embargo, después de 1800 se hizo popular un nuevo tipo de *full anthem* breve que solía utilizar musicalizaciones de oraciones religiosas de la temporada.

En la época victoriana, este estilo de *anthem*, más íntimo y conmovedor, fue desarrollado por compositores como Goss, Walmisley y Stainer. Era evidente la fuerte influencia de los maestros clásicos, en particular de Mozart; otras influencias posteriores fueron Spohr, Mendelssohn y Gounod. Frente al declive de las condiciones de los coros catedralicios, la maestría incompa-

rabable de Samuel Sebastian Wesley transformó el *anthem* de gran escala incorporando una magnífica selección de textos de gran fuerza dramática y su manejo personal de la disonancia. La reforma y la reducción de gastos de los coros catedralicios, especialmente después de 1870, junto con el aumento del número de coros disciplinados en muchas iglesias parroquiales, fueron un nuevo incentivo tanto para los editores como para los compositores. La publicación de *anthems* en ediciones económicas no tuvo precedentes y los mejores solían pertenecer a compositores no vinculados profesionalmente con la Iglesia, como Parry, Stanford y Vaughan Williams. No es de sorprender que el carácter secular y a menudo sinfónico que comenzó a prevalecer en el *anthem* lo llevó a otro breve florecimiento a comienzos del siglo XX. Como resultado del desarrollo extraeclesiástico del género, apareció el himno-*anthem*, que incorporaba himnos y villancicos populares, así como textos poéticos en lugar de los de las escrituras.

Algunos compositores posteriores como Herbert Howells, el estadounidense Leo Sowerby y el canadiense Healey Willan, siguieron manejando el *anthem* como parte importante de su producción. Asimismo, a comienzos del siglo XX hubo un resurgimiento de las antiguas glorias de la música catedralicia, en particular de los periodos isabelino y jacobino, que ha perdurado hasta nuestros días. Por otra parte, la innovación victoriana de reemplazar el *anthem* con arreglos de himnos, fragmentos de oratorios y cantatas, partes de misas, motetes y adaptaciones, no ha desaparecido por completo, con lo cual, la tradición del *anthem* ha tomado rumbos más eclécticos.

Los cambios litúrgicos, a partir de la década de 1960, han tendido a suprimir las oraciones matutinas y vespertinas antes centrales en el Oficio de la misa, contexto común para los *anthems*, y han impulsado el predominio del canto congregacional sobre el coral. La única referencia a los *anthems* que hace el nuevo libro para el servicio de la misa, *Common Worship* (2001), es para aclarar que “himnos y *anthems*” son una de las tres opciones de *The Book of Common Prayer* para finalizar el servicio de las “oraciones matutinas y vespertinas”, siendo las otras un sermón y otras plegarias. Con la constante disminución en la asistencia congregacional y la escasez de coristas, sólo unos pocos coros catedralicios y colegiados tienen la capacidad de rendir justo tributo a los grandes *anthems* del pasado y enfrentar los retos que presentan los nuevos. Estos contados coros suelen tener sorprendentes niveles interpretativos y se

esfuerzan afanosamente por defender y preservar la gran tradición catedralicia. Pero inevitablemente, igual que las misas y cantatas sacras anteriores, los *anthems* se han movido del servicio eclesiástico al concierto coral y al estudio de grabación, y en la actualidad son más apreciados como música en sí y no como parte integral de una experiencia religiosa.

3. El *anthem* parroquial y no anglicano

A finales del siglo XVII, las iglesias parroquiales anglicanas, en su mayoría sin órgano, comenzaron a organizar coros voluntarios a los que se les pedía “as much as may be, to imitate their mother churches and *cathedrals*” (en la medida de lo posible, imitar a sus iglesias madre y a las catedrales). A partir de 1701 (en el libro de Henry Playford, *Divine Companion*), se comisionó a los compositores del momento la producción de *anthems* simplificados para los coros parroquiales. Pronto fueron imitados por maestros de canto rurales que desarrollaron un tipo de *anthem* muy alejado de los cánones de la música de arte, pero que constituían una forma de expresión legítima para los cantantes rurales que después de 1760 solían acompañarse con ensambles de iglesia. Esta tradición se ha revalorado y está resurgiendo en la actualidad bajo el nombre de “west gallery music” (música de iglesias parroquiales). Sin embargo, en la época victoriana esta práctica disminuyó paulatinamente conforme los organillos y armonios fueron desplazando a los grupos instrumentales, y los tradicionales cantantes de galería fueron reemplazados con grupos corales vestidos con sobrepelliz ubicados en el presbiterio. Como consecuencia, hubo un regreso a la música de arte y compositores profesionales como Goss y Stainer se entregaron nuevamente a la práctica de escribir himnos parroquiales sencillos.

El *anthem* rural del periodo georgiano dio lugar a un sorprendente florecimiento de *anthems*, sobre todo en comunidades congregacionistas y unitarias de los Estados Unidos (1770-1810), con Billings a la cabeza, tendencia vencida por la prosperidad urbana. Tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos, muchas iglesias protestantes no anglicanas adoptaron el canto del *anthem* a menudo con participación congregacional. Tanto el sistema de solfeo *tónica sol-fa en Inglaterra como el sistema *fasola o de *formas de nota en sus colonias americanas, facilitaron a los cantantes sin preparación el canto de *anthems* escritos por compositores profesionales. En la actualidad, muchas iglesias protestantes urbanas de los Estados Unidos cuentan con numerosos

coros y músicos que, en las partes del servicio correspondientes al *anthem*, interpretan tanto *anthems* originales compuestos en Inglaterra o en los Estados Unidos, como otros tipos de música sacra. NT

📖 E. A. WIENANDT y R. H. YOUNG, *The Anthem in England and America* (Nueva York, 1970). P. LE HURAY, *Music and the Reformation in England, 1549-1660* (Cambridge, 2/1978). N. TEMPERLEY, *The Music of the English Parish Church* (Cambridge, 1979). W. J. GATENS, *Victorian Cathedral Music in Theory and Practice* (Cambridge, 1986). I. SPINK, *Restoration Cathedral Music, 1660-1714* (Oxford, 1995).

anthems, national. Véase HIMNOS NACIONALES.

anticipación, anticipo. Nota que aparece inmediatamente antes del acorde al que pertenece; en el Ej. 1, la corchea *mi* forma parte del siguiente acorde de *do* mayor y es una anticipación del mismo.

Ej. 1



Antico, Andrea (*n* Montona, Istria, c. 1480; *m* después de 1538). Editor musical y compositor italiano. Estuvo activo en Roma y Venecia, donde fue el principal competidor de Ottaviano *Petrucci. Mientras que Petrucci imprimía música con el método de impresiones múltiples, Antico lo hacía en una sola impresión con grabados en madera hechos por él mismo. Publicó principalmente música secular, con varios libros de *frottolas* y madrigales de compositores como Arcadelt y Verdelot. Sus escasas publicaciones sacras incluyen motetes de Willaert. JWA

antífona. Tipo de canto litúrgico entonado como refrán de los versos de un salmo. La palabra griega *antiphonon* fue usada por algunos escritores griegos antiguos para referirse a la “octava”. Su significado como canto independiente del rito cristiano, interpretado junto con salmos, data del siglo IV, y era práctica habitual en las iglesias de Antioquía y Jerusalén.

Las antífonas proselitistas cantadas por las multitudes ortodoxas y arias en las calles de Constantinopla durante el episcopado de san *Juan Crisóstomo (398-404), establecieron patrones de salmodia que posteriormente dominaron los oficios y la liturgia procesional del rito bizantino catedralicio maduro. Así, el término *antiphonon* se usó para nombrar el conjunto de entonaciones, versículos y refranes que formaban parte de cada salmo antifonal. En la Iglesia ortodoxa oriental

moderna, el término suele referirse a: (1) salmos antifonales tomados de ritos invariables de Constantinopla, organizados en grupos de tres para la Liturgia Divina; (2) por extensión, al Salmo 103, el Salmo 145 y las Beatitudes (la *Typika*), que en el uso monástico palestino se agregan al comienzo de la Liturgia Divina de muchos días; (3) los *anavathmoi*, cantos poéticos del *oktoechos*, originalmente entonados en domingo y en los Orthros festivos a manera de refranes de los salmos de la Ascensión (Salmos 120-133); y (4) las 15 antífonas de la Pasión, cantadas hoy en día sin sus versos en el Orthros del viernes Santo.

La descomposición de formas salmódicas antiguas también se encuentra en el occidente latino, donde la repetición de una antífona después de cada verso de un salmo fue cada vez menos frecuente a partir del siglo IX; en su lugar, las antífonas solían cantarse únicamente antes y después de un salmo. Las fuentes musicales más antiguas (aparecidas a partir del siglo X) indican que en la Edad Media muchos de los salmos entonados en los servicios diarios contienen alrededor de 1 200 antífonas e incluso más de 2 000. La mayor parte eran de estilo sencillo y muchas tenían melodías “prototipo”, es decir melodías populares adaptadas al número de sílabas del nuevo texto. El modo de la antífona determina el tono salmódico para la entonación del siguiente salmo. En consecuencia, hay muchas colecciones de antífonas ordenadas tonalmente (primero todas las antífonas en el modo de *re*, después en el modo de *mi*, y así sucesivamente), contenidas en libros denominados “tonarios”, pero el principal libro de música de antífonas fue el *antifonario.

En el rito romano, las antífonas eran más frecuentes en los salmos del Oficio (los grupos más grandes correspondían a Maitines, Laudes y Vísperas), pero se usaban también en la misa para los cantos del introito, el ofertorio y la comunión. Existen dos categorías especiales de antífonas no relacionadas con los salmos y por lo general de estilo nada simple: las *antífonas de la virgen María, cantadas diariamente en las Completas a partir del siglo XIII, y las antífonas procesionales, cantadas en las procesiones religiosas o en los lugares en que la procesión se detenía (estaciones). DA/ALI

📖 O. STRUNK, *Essays on Music in the Byzantine World* (Nueva York, 1977). D. HILEY, *Western Plainchant: A Handbook* (Oxford, 1993). E. NOWACKI, “Antiphonal psalmody in Christian antiquity and early Middle Ages”, *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, ed. G. BOONE (Cambridge, MA y Londres, 1995), pp. 287-316.

antífona votiva. Antífona latina que se canta junto con un versículo y una colecta al término de un oficio religioso, en específico el de Completas, en la que se trata un tema distinto al del servicio principal (véase MEMORIAL). Aunque el término se refiere con mayor frecuencia a las cuatro *antífonas de la virgen María que siguieron vigentes después del *Concilio de Trento, fuentes más antiguas como el libro coral de Eton contienen muchas otras. ALI

antifonario [*antifonal*; *antiphonal*, *antiphonale*]. Libro litúrgico del rito romano que contiene los cantos del *Oficio de las Horas (es decir Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas). Los antifonarios seculares y monásticos se caracterizan por el número y el orden de sus cantos. Las ediciones modernas anteriores al Concilio Vaticano Segundo (1962-1965) incluyen el *Antiphonale monasticum* (1934) publicado por los monjes benedictinos de Solesmes, y la edición vaticana para iglesias seculares publicada en 1912 (rev. 1949). El *Psalterium monasticum* (1981) y el *Liber hymnarius* (1982) reflejan los cambios litúrgicos promovidos con la promulgación en 1971 de la Liturgia de las Horas (Liturgia Horarum).

Véase también LIBER USUALIS. AP/ALI

antífonas de la virgen. Se refiere a las *antífonas devocionales de la virgen María que acostumbran cantarse al término de una de las horas del *Oficio Divino. En el rito apostólico romano se cantan al final de las *Completas. Véase también ANTÍFONAS.

antífonas de la virgen María [*Beatae Mariae Virginis*] [*antífonas marianas*]. Antífonas del rito romano entonadas en honor de la virgen María sin después entonar salmos. Aunque existen antífonas muy antiguas, las más conocidas y elaboradas datan del siglo XI en adelante. A partir del siglo XIII, se acostumbró cantar una en las Completas diarias. Las más conocidas son *Alma Redemptoris mater*, que se canta desde el comienzo del Adviento hasta el 2 de febrero; *Ave regina coelorum*, del 2 de febrero al miércoles Santo; *Regina coeli laetare*, del domingo de Pascua al viernes previo al Pentecostés; y *Salve regina*, del domingo de la Trinidad hasta el sábado previo al primer domingo de Adviento. -/ALI

antífonas marianas. Véase ANTÍFONAS DE LA VIRGEN.

antifonía. Término derivado del canto cristiano que se refiere a la entonación de un canto con dos coros alternados. "Antifonía" también se refiere a la alternancia en la música polifónica coral e instrumental (véase *CORI SPEZZATI*), y suele aparecer en estudios etnomusicológicos sobre prácticas similares de "pregunta y respuesta" en la música no occidental. PW

Antígona. Dramas de Sófocles y Eurípides que han sido tema de diversas óperas de compositores como Hasse (1743), Gluck (1756), Zingarelli (1790), Honegger (1927) y Orff (1949); Mendelssohn (1841) y Saint-Saëns (1894) escribieron música incidental para el drama de Sófocles.

antimasque (in.). Una de las entradas o movimientos del género *masque.

Antony and Cleopatra. Ópera en tres actos de Barber con libreto de Franco Zeffirelli basado en Shakespeare (Nueva York, 1966).

Antwort (al.). "Respuesta", en una *fuga.

Aperghis, Georges (n Atenas, 23 de diciembre de 1945). Compositor griego. Se estableció en Francia en 1963. Sus primeras obras muestran clara influencia de Xenakis, pero su mayor afinidad sin duda ha sido con el compositor Mauricio Kagel. Aperghis describe su estilo como "faire musique de tout" (hacer música de todo). La mayor parte de sus obras, incluso las instrumentales, incorporan elementos teatrales. En 1976 formó el Atelier Théâtre et Musique para interpretar su propia música. Aperghis ha compuesto seis óperas, como *Tristes tropiques* (basada en Lévi-Strauss, 1996). *Récitations* para soprano (1982), obra basada en conceptos lingüísticos y narrativos se interpreta con bastante frecuencia. ABUR

aperto (it., "abierto"). 1. "Claro", "inteligible".

2. Término usado en la técnica de ejecución del corno para indicar notas abiertas sin presión de válvulas.

3. En la música del siglo XIV servía para indicar finales alternativos de secciones (véase también *OUVERT* Y *CLOS*).

4. En algunas de sus primeras obras, Mozart utilizó el término como calificativo de *allegro*, pero se desconoce la verdadera intención del compositor.

aplausos. La costumbre de demostrar aprobación por la música mediante manifestaciones ruidosas, por lo general palmeando las manos y en ocasiones pateando el piso, es tan antigua como la música misma y es motivada por la necesidad espontánea de un público para manifestar satisfacción y entusiasmo. El volumen de los 15 segundos finales de una interpretación condiciona en gran medida el nivel del aplauso que le sigue; un final brillante e intenso suele "hacer temblar el teatro" sin importar el mérito o demérito de la composición y de la interpretación (una nota aguda al final de una obra vocal suele provocar un efecto similar).

El público acostumbra aplaudir al término de la parte cantada de un aria operística (aplausos a menudo acompañado con esporádicos gritos de "bravo"), opa-

cando, en consecuencia, la belleza del posludio orquestal; lo mismo ocurre al finalizar la *cadenza* solista de un concierto, aunque esto es menos común debido a que el público que asiste a los conciertos orquestales suele ser más conocedor que el de la ópera. En la ópera, por igual, el aplauso suele irrumpir antes de la caída del telón, y todo efecto escénico espectacular acostumbra celebrarse con fuertes aplausos sin importar lo que esté sucediendo en ese momento entre el director y los músicos. El público en ocasiones aplaude o ríe con las situaciones humorísticas que aparecen en los *subtítulos para el público, justo antes de que el intérprete cante el texto correspondiente. El público de ballet por lo general aplaude no sólo después de cada intervención de un solista y de los *pas de deux*, sino también cuando el intérprete estelar entra a escena.

El público, tanto en teatros como en salas de conciertos, en ocasiones se pone de pie para “dar una ovación”; pero en general, el público de hoy es mucho más reservado que el de antes, pues ahora no se considera adecuado aplaudir al final de cada movimiento de una sinfonía, un concierto o una sonata, por emotivo que éste sea. También se considera impropio aplaudir entre las canciones de los recitales de *Lieder* y entre las piezas instrumentales de los conciertos de música antigua.

Se ha discutido mucho sobre el derecho del público a expresar su desaprobación. En algunos países son comunes los silbidos, pero en general existe el criterio común de que las protestas enturbian la atmósfera social. Si bien en Inglaterra el abucheo era poco común, desde la década de 1980 ha atraído a los medios de comunicación. No es raro que al final de una ópera el público aplauda calurosamente al elenco y al director, pero abucheé al director de escena y al escenógrafo. Los aplausos descoordinados y a ritmo lento (que en Inglaterra significan desaprobación) pueden tener connotaciones expresivas distintas en diferentes partes del mundo.

En ocasiones, el público acostumbra manifestar más que simples protestas ruidosas, y arrojar naranjas al escenario parece haber sido un modo ampliamente aceptado para mostrar decepción. En los conciertos futuristas de Marinetti en Italia, a comienzos de la década de 1920, el público solía arrojar tanto utensilios de barro como frutas y verduras, y cuando hacia 1930 se interpretó en Frankfurt *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* de Weill, se arrojaron bombas pestilentes y en la “reyerta” posterior, un hombre murió golpeado por un tarro de cerveza. De acuerdo con Grétry, a me-

diados del siglo XVIII el público de la ópera en Roma, cuando reconocía algún tipo de plagio, tenía por costumbre gritar el nombre del compositor plagiado, por lo que era frecuente oír gritos como “¡Bravo Sacchini! ¡Bravo Cimarosa! ¡Bravo Paisiello!”.

En la década de 1770, Burney escribió que en las iglesias italianas se prohibía aplaudir durante las interpretaciones musicales, por lo que los concurrentes “tosen, carraspean y se suenan la nariz para expresar su admiración”. Esto recuerda que en las iglesias inglesas del siglo XVII, los feligreses acostumbraban emitir un sonido gutural para expresar su aprobación en determinadas partes del sermón. Si bien en la actualidad no se acostumbra aplaudir durante un sermón, en los conciertos celebrados en iglesias se siguen las costumbres de la sala de conciertos; sin embargo, en los conciertos de música sacra, en particular las Pasiones de Bach, el aplauso está fuera de lugar, cuando menos hasta el final de la obra (incluso entonces, el mejor reconocimiento que el público puede dar a los intérpretes es un momento de silencio). Por otra parte, los oratorios de Handel, pensados para salas de concierto y teatros, se celebraban de la misma manera que las obras seculares de la época.

El aplauso también puede inducirse. El *claque* o grupo de personas contratadas para aplaudir, ha formado parte de la vida musical y teatral de muchos países; fue muy común en Londres a mediados del siglo XIX, en especial en la Royal Italian Opera, y a comienzos del siglo XX en la Metropolitan Opera de Nueva York.

Véase también *ENCORE*.

PS/DA/AL

Apollo. Véase *APOLLON MUSAGÈTE*.

Apollon musagète (*Apollo musagetes*; “Apolo, guía de las musas”). Ballet en dos escenas para cuerdas de Stravinski con coreografía de Adolph Bolm (Washington, DC, 1928) y posteriormente, en el mismo año, con coreografía de George Balanchine (París). En 1947, Stravinski revisó esta obra que en la actualidad se conoce como *Apollo*.

Apostel, Hans Erich (n Karlsruhe, 22 de enero de 1901; m Viena, 30 de noviembre de 1972). Compositor austriaco nacido en Alemania. Inició su vida profesional en la Ópera de Karlsruhe y en 1921 se trasladó a Viena, donde se desempeñó como maestro privado y posteriormente como corrector de un editor musical. Estudió con Schoenberg y Berg y utilizó la técnica dodecafónica en todas sus obras tardías, combinada con estructuras formales definidas. La música de Apostel estuvo prohibida durante el periodo nazi, pero después se interpretó con frecuencia y recibió varios premios. Compuso

obras para orquesta, para muchos instrumentos solos, para conjuntos instrumentales diversos, así como varios ciclos de canciones. ABUR

Apostles, The (in., “Los apóstoles”). Oratorio op. 49 de Elgar para seis solistas, coro y orquesta, con textos bíblicos compilados por el compositor (1903); posteriormente, Elgar compuso una obra complementaria, *The *Kingdom*.

apothéose (fr.). Obra que rinde homenaje a una persona fallecida, como las dos *apothéoses* de François Couperin para Corelli (1724) y Lully (1725). Véase también TOMBEAU.

apoyatura. Véase APOGGIATURA.

Appalachia. *Variations on an Old Slave Song* (Variaciones sobre una antigua canción de esclavos) de Delius, para barítono, coro y orquesta (1903). La obra es una reelaboración de su *American Rhapsody* para orquesta (1896).

appalachian dulcimer (in., “dulcema de los apalaches”). Tipo de cítara originaria del sureste de los Estados Unidos, muy usada en la actualidad por músicos folclóricos. Su caja de resonancia es ligeramente curva, tiene diapason y tres o más cuerdas, dos de ellas bordonas. La cuerda melódica se afina en el tono de dominante. JMO

Appalachian Spring. Ballet en un acto para 13 instrumentos de Copland con coreografía de Martha Graham (Washington, DC, 1944). Copland la arregló en una *suite* (1944), para la cual hizo además una segunda orquestación (1945). También orquestó el ballet completo (1945).

“Appassionata”, Sonata. Título concebido por el editor de la *Sonata para piano* no. 23 en *fa* menor op. 57 de Beethoven (1804-1805) para una edición para dos pianos (1838).

appassionato, appassionata (it.). “Con pasión”.

appena (it.). “Apenas”, “poco”; véase PEINE, A.

Appenzeller, Benedictus (*n* c. 1480-1488; *m* después de 1558). Compositor flamenco. Estuvo al servicio de la capilla de María de Hungría en Bruselas desde 1536 hasta por lo menos 1551, año en que la acompañó en un viaje por Alemania. Su obra más conocida, un lamento por la muerte de Josquin, sugiere que tal vez estudió con él. Compuso también misas, motetes, arreglos del *Magnificat*, *chansons* y danzas. JM

applied music (in., “música aplicada”). Término estadounidense que designa un curso de estudios de interpretación, a diferencia de los cursos de teoría.

appoggiando (it., “con apoyo”). Estilo interpretativo en el que varias notas sucesivas se conectan íntimamente y se tocan de manera enfática.

appoggiatura (it., “apoyatura”; de *appoggiare*, “apoyarse”; al.: *Vorschlag*; fr.: *appoggiature*). Nota disonante que se “apoya” en una nota de la armonía tomando parte de su valor rítmico. La disonancia típica está a una distancia de un tono por arriba o por debajo de la nota principal. En la actualidad, el término tiene dos usos: el más común se refiere a un recurso armónico en el que una de las notas del acorde se prolonga y mantiene momentáneamente como nota discordante del acorde siguiente; el uso más específico se refiere a un *adorno. El adorno de apoyatura ha recibido muchos nombres diferentes (fr.: *appuyé, coulé, port de voix*; in.: *forefall, backfall*), con formas de notación e interpretación que difieren de un siglo a otro. Un signo barroco para la *appoggiatura* fue el gancho (Ej. 1). Su signo actual más común es una nota pequeña cuyo valor escrito no necesariamente corresponde a la duración interpretativa real.

Ej. 1



Poco después de 1750, escritores alemanes clasificaron la interpretación de la apoyatura en dos categorías básicas. La primera corresponde a la apoyatura larga (normal), que toma la mitad del valor de la nota principal o, si aparece antes de una nota con puntillo, toma dos terceras partes de su valor (en tiempo compuesto, una apoyatura que antecede a una nota con puntillo a su vez ligada a otra nota, toma el valor completo de la nota con puntillo). La segunda categoría corresponde a la apoyatura breve (Ej. 2a); en ciertos casos (como cuando la nota principal pertenece a una serie de notas reiteradas, o cuando la nota principal es corta y es seguida por otras del mismo valor) la apoyatura debe interpretarse con un valor mucho más breve (pero aun así sobre el tiempo), como en los ejemplos 2b y 2c. Cualquiera que sea el caso, es característico que las dos notas estén ligadas y se toquen en *diminuendo*. Existe también la “apoyatura de paso”, que se usa exclusivamente como nota de relleno entre dos notas separadas por intervalo de tercera, y no se toca sobre el tiempo sino antes de éste (caso excepcional para la interpretación de una apoyatura).

Tanto la apoyatura larga común y corriente como la ocasional apoyatura breve, son recursos característicos del periodo Clásico, pero la notación e interpretación de

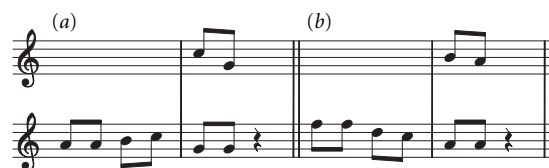
Ej. 2



la apoyatura antes de 1750 es un tema mucho más complejo y polémico. En la música de Bach, por ejemplo, existen casos en los que la apoyatura larga es inadecuada y el intérprete debe decidir cuándo acortar el adorno a una tercera o cuarta parte del valor de la nota principal, dependiendo del contexto melódico y armónico. El uso de la apoyatura como recurso expresivo improvisado fue común en el Barroco. Igual que muchos otros adornos (como el trino, con el cual suele asociarse), el hecho de que la apoyatura no se indicara en la notación no impidió su uso ni descartó su necesidad. En el recitativo vocal de finales del siglo XVIII, por ejemplo, se acostumbraba incluir una apoyatura en frases melódicas que terminaban con una misma nota repetida, como se muestra en el Ej. 3.

A lo largo del siglo XIX, los compositores comenzaron a escribir las apoyaturas largas con todas las notas implícitas, mientras que para la apoyatura breve se usaba el nuevo signo ♪ (con la plica y el ganchillo cruzados con una línea oblicua). El desacuerdo entre académicos del siglo XX sobre la interpretación de la apoyatura breve antes o después del tiempo, refleja las ideas contradictorias de los teóricos del siglo anterior. Tratados y tablas de ornamentación del siglo XIX sugieren que ambas interpretaciones eran comunes; en la práctica, la velocidad a la que se tocan dichas notas de adorno, en combinación con los sutiles matices rítmicos de una buena interpre-

Ej. 3



Ej. 4



tación, suelen dificultar al oído la labor de identificar con claridad si ocurren antes o sobre el tiempo.

La expresión “apoyatura doble” se ha usado en referencia a tres efectos distintos: dos apoyaturas simultáneas, la figura que se muestra en el Ej. 4, y el *portamento* (véase *GLISSANDO*, 2).

Apprenti sorcier, L' (El aprendiz de brujo). *Scherzo* sinfónico de Dukas (1897) basado en la balada *Der Zauberlehrling* de Johann Wolfgang von Goethe, basada a su vez en un diálogo de Luciano (siglo II d. C.). En la película *Fantasia* de Disney, Mickey Mouse representa al aprendiz.

appuyé (fr. “apoyado en”). “Enfático”; véase *APPOGGIATURA*.
apreciación de la música. Término común en la primera mitad del siglo XX, en particular en el Reino Unido y en los Estados Unidos, usado para describir el proceso de aprender a escuchar la música culta. Implica no sólo el disfrute de la música, sino además un conocimiento que puede ayudar a pasar del deleite al “entendimiento” a quienes no tienen suficiente preparación. La “apreciación musical” se puso en boga tanto en las escuelas como entre el público en general, y sus principios y métodos siguen siendo la base de gran parte de la enseñanza de la música, en particular en los Estados Unidos.

1. Historia; 2. Técnicas.

1. Historia

La enseñanza de la apreciación musical se ha centrado en las obras canónicas del repertorio europeo occidental a partir del siglo XVIII y no siempre tiene un enfoque cronológico o histórico. En la primera mitad del siglo XX, los pioneros de esta disciplina estaban convencidos de las propiedades morales, espirituales y sociales de la música de arte. La publicación de libros que buscaban explicar y promover las obras serias en un lenguaje común y sin tecnicismos tuvo una amplia afluencia. Estas décadas también presenciaron el nacimiento de las transmisiones de radio y el impacto creciente del desarrollo de tecnologías anteriores como el gramófono y la pianola; de este modo, la experiencia musical se trasladó de la escena pública al hogar.

Muchas personas vieron en estos adelantos nuevas oportunidades para impulsar la apreciación de la música, en especial entre la población de menores recursos. Así, la idea de escuchar música fue promovida como una actividad valiosa en sí misma y, bajo el estímulo de la antigua noción de superación personal, se logró la participación musical de un amplio público. En Inglaterra, Percy Scholes y Walford Davies fueron muy populares con sus respectivos programas de radio en la BBC; el programa semanal de Antony Hopkins, *Talking about Music*, dedicaba cada emisión a una obra distinta y se transmitió durante más de 20 años. Iniciativas actuales de divulgación de la apreciación musical incluyen la serie de televisión *Howard Goodall's Big Bangs* (2000), la serie de radio *Discovering Music*, así como innumerables CD-ROMs y páginas de internet.

2. Técnicas

En la enseñanza de la apreciación musical, es necesario distinguir entre las artes de componer, interpretar y escuchar, actividades que requieren habilidades y preparación específicas. El aprendizaje de la escritura armónica a cuatro voces y el perfeccionamiento de las técnicas de ejecución instrumental contribuyen mínimamente a mejorar la capacidad de apreciación musical del escucha, por lo que el desarrollo de la apreciación musical más bien se centra en tres áreas básicas. Primero, se requiere de un repaso histórico general para ubicar las obras en su contexto individual; por lo general se centra la atención en la vida y obra de los “grandes” compositores y las circunstancias bajo las que compusieron sus obras principales. Segundo, es necesario el conocimiento de las formas musicales para que el escucha aprenda a distinguir la aparición y transformación de los temas melódicos principales, los patrones armónicos y la forma general de la obra. Tercero, es importante que el oyente conozca la terminología musical básica y aprenda a distinguir lo que implican términos formales como sonata y rondó, indicaciones expresivas y de tiempo, así como referencias armónicas (por ejemplo, la tónica y la dominante).

Es requisito indispensable escuchar cada obra muchas veces con atención (motivo por el cual la apreciación musical como disciplina educativa coincidió con la aparición de la música grabada). La repetición ofrece al escucha mayor posibilidad de comprensión mediante el reconocimiento del material temático y el lenguaje musical empleados. Una vez que se conoce bien la obra, ahondar en algún tipo de análisis determinado, como

puede ser el desarrollo temático, los métodos de modulación y orquestación o los patrones de tensión y relajamiento, el individuo incrementa la comprensión, el deleite y la discriminación entre obras musicales buenas y malas.

Véase también EDUCACIÓN.

MP

aprendiz de brujo, El. Véase *APPRENTI SORCIER, L.*

Après-midi d'un faune, *Prélude à "L"* (Preludio a la siesta de un fauno). Obra orquestal de Debussy (1894), “impresión” de un poema de Stéphane Mallarmé con coreografía y participación dancística de Vaslav Nijinski para los Ballets Rusos de Diaghilev (París, 1912). Debussy pretendía componer un *Prélude*, un *Interlude* y un *Paraphrase finale*, pero sólo completó el *Prélude aquarelle* (fr., “acuarela”). Título que en ocasiones se le otorga a una pieza musical de textura delicada.

Aquin, Louis-Claude d'. Véase **DAQUIN, LOUIS-CLAUDE.**

Arabella. Ópera en tres actos de Richard Strauss con libreto de Hugo von Hofmannsthal basado en su novela *Lucidor* (Dresde, 1933).

arabesque (fr., “arabesco”; al.: *Arabeske*). Término cuyo uso original se refería al estilo ornamental del arte y la arquitectura árabes. En música tiene dos acepciones: 1. En ballet, *arabesque* es una postura en la que el peso del cuerpo se apoya en una pierna y la otra se extiende horizontalmente hacia atrás; los brazos pueden adoptar posiciones diferentes. Con este significado, el término data por lo menos del siglo XVIII.

2. Composición florida y delicada, como por ejemplo las *Deux arabesques* para piano de Debussy.

Araia, Francesco (*n* Nápoles, 25 de junio de 1709; *m* después de 1761). Compositor italiano. Hizo su debut como compositor a los 14 años y para 1735 había compuesto óperas para varias ciudades italianas. En ese año fue nombrado *maestro di cappella* de la corte imperial rusa en San Petersburgo, donde radicó y compuso óperas y cantatas hasta 1759, año en que volvió a Italia. En 1762 fue llamado de nuevo a San Petersburgo para componer música para la coronación del emperador Pedro III, pero tras el asesinato de éste, volvió nuevamente a Italia para instalarse en Bolonia. No se sabe cuándo ni dónde murió. ER

Aranjuez, Concierto de. Concierto (1939) para guitarra y orquesta de Rodrigo; el compositor lo arregló para arpa y orquesta.

Arban, (Joseph) Jean-Baptiste (Laurent) (*n* Lyons, 28 de febrero de 1825; *m* París, 9 de abril de 1889). Director y cornetista francés. Aunque su principal ocupación

fue como director de orquestas de salón e incluso de la orquesta de la Ópera de París, su obra pedagógica en el Conservatorio de París fue de particular importancia para las técnicas de ejecución de corneta y trompeta. Su método *Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn* (París, 1864) se sigue usando en la actualidad. CF

árbol de campanas (in.: *bell tree*). Juego cromático de pequeñas campanas de copa montadas concéntricamente una encima de la otra en un mango; se tocan a menudo en *glissando*. A veces se le llamaba así a la *media luna turca del siglo XIX.

Arbre des songes, L' (El árbol de los sueños). Concierto para violín de Dutilleux (1979-1985).

Arcadelt, Jacques (n ?1505; m París, 1568). ?Compositor francés. Gran parte de su vida transcurrió en Italia. Al parecer, desde joven estuvo en contacto con los Medici y la ciudad de Florencia, y es posible que aproximadamente a partir de 1537 haya trabajado en Venecia. En 1551 viajó a Francia para entrar al servicio de Carlos de Lorraine y quizá también de Enrique II. Fue uno de los primeros compositores de madrigales (escribió más de 200) y su primer libro de madrigales a cuatro voces (1539) fue uno de los primeros grandes éxitos de la música impresa, con 33 ediciones a lo largo de un siglo. La mayor parte de sus 126 *chansons* fueron compuestas en Francia; prácticamente todas las últimas son homofónicas. DA/TC

arcata (it., “arcada”). En instrumentos de cuerda con arco se refiere al “golpe de arco”; después de este término suelen escribirse indicaciones como *in giù* (abajo) o *in su* (arriba). *Arcato*, “con arco”, indica retomar el arco después de un pasaje en *pizzicato*.

arcicembalo. Término usado en Italia a mediados del siglo XVI por Nicola Vicentino para denominar un tipo de clavecín con 35 teclas por octava que puede producir microtonos. Véase TECLADO.

arco (al.: *Bogen*; fr.: *archet*; in.: *bow*). Vara, normalmente de madera, con pelo de caballo tenso entre sus extremos, que se usa para aplicar fricción a las cuerdas de un instrumento, lo que causa que vibren. El pelo debe estar tenso y debe aplicársele *brea u otro compuesto similar para provocar fricción contra la cuerda. El desarrollo del arco comenzó en Asia central aproximadamente en el 800 d. C., primero como un simple palo de fricción o tallo seco. Los arcos simples se tensan por la curvatura natural de la vara, como el arco de un arquero, que puede acentuarse con los dedos de la mano que sostiene el arco, actuando éstos sobre la vara y el pelo.

En algunas regiones de Asia y Europa, los primeros arcos consistían en una vara recta con el pelo atado holgadamente y el ejecutante podía tensarlo con los dedos de la mano del arco mientras tocaba.

En la Europa renacentista, la vara se volvió más recta y se insertó una *nuez de madera entre ésta y el pelo para elevarlo al nivel del *talón. La nuez “movible” se fijaba en una ranura en la vara, pero durante el siglo XVII se incrementó la tensión tirando la nuez hacia atrás con un tornillo. Un violín o una viola barroca típica usaba una vara finamente afilada hecha de madera de *snakewood*, casi recta o ligeramente curvada hacia fuera.

A finales del siglo XVIII, fabricantes como François Tourte en París y John Dodd en Londres desarrollaron el arco moderno de violín, que hoy se conoce con el nombre de Tourte, cuya punta es más fuerte y mantiene el pelo, llamado también “cerdas”, más lejos de la madera y con una curvatura interna que proporciona mayor resistencia. Los arcos modernos están fabricados de madera de pernambuco, pero en vista de que ésta se ha vuelto cada vez más cara y difícil de obtener, algunos fabricantes están experimentando con fibra de carbón y otros materiales sintéticos. Se fabrican también arcos más baratos hechos de fibra de vidrio y cerdas de *nylon* que son populares, pero aún nada es comparable al pelo de caballo y al pernambuco.

Al sostener el arco con la palma de la mano hacia abajo, como se hace siempre que el instrumento se sujeta horizontalmente (como en el caso del violín), la arcada hacia abajo (cuando el arco se pasa por las cuerdas) es la más potente; pero la arcada hacia arriba es más poderosa cuando el arco se sujeta con la palma hacia arriba, como en varios tipos de violines que se sostienen verticalmente, entre éstos las *gambas* (con la notable excepción del violonchelo y, a veces, del contrabajo). AB/JMO

arco (it.). “Arco”; *coll'arco* (con el arco), indicación para retomar el arco después de un pasaje en *pizzicato*.

arco musical. El instrumento de cuerda más antiguo y simple (se debate acerca de si surgió primero el arco del arquero o el arco musical). Se encuentra en todo el mundo y consiste solamente en una vara flexible con una cuerda (o cuerdas) tensa entre sus extremos. Algunos armónicos de la cuerda pueden hacerse resonar si el ejecutante sostiene el arco con la boca; también pueden producirse distintos armónicos al graduar la abertura de un resonador de calabaza apoyado contra el pecho del ejecutante (como en el *berimbau* brasileño).

Pueden obtenerse otras notas presionando la cuerda con el pulgar, un palo u otro objeto. Se utilizan técnicas de ejecución diferentes, como puntear, golpear o frotar la cuerda, o bien raspar las ranuras talladas a un lado de la vara. JMO

arch form (in.). Véase FORMA DE ARCO.

Archer, Violet (Balestreri) (n Montreal, 24 de abril de 1913; m Ottawa, 21 de febrero de 2000). Compositora, pianista y maestra canadiense. Estudió en el McGill Conservatorium de Montreal y en los Estados Unidos con Bartók y Hindemith. Fue maestra en McGill, en el North Texas State College, en la Universidad de Oklahoma y, de 1962 a 1978, en la Universidad de Alberta. Su música, con influencias del paisaje y el folclor canadienses, incluye una ópera y muchas obras orquestales, corales, de cámara y para piano. ABUR

📖 K. MACMILLAN y J. BECKWITH (eds.), *Contemporary Canadian Composers* (Toronto, 1975).

archet (fr.). “Arco”.

“Archiduque”, Trío. Sobrenombre del *Trío para piano en si bemol op. 97* de Beethoven, dedicado a su patrono el archiduque Rodolfo de Austria (1810-1811).

archilaúd (it.: *arciliuto*). *Laúd con cuerdas graves que corren a un costado y paralelas al diapasón y se afinan diatónicamente. Las cuerdas parten de un clavijero independiente dispuesto en una extensión del brazo. Es un instrumento similar a la *tiorba, pero con el cuerpo más pequeño y las cuerdas principales más cortas. Mientras que el archilaúd tiene dos *órdenes con la afinación del laúd renacentista común, la tiorba suele tener encordadura simple con *afinación discontinua.

archivos sonoros. Colecciones de grabaciones comerciales agotadas en formatos diversos, junto con grabaciones radiofónicas discontinuadas (a partir de principios de 1930) y grabaciones comerciales no distribuidas comercialmente (que han sobrevivido en copias únicas o copias de éstas). La mayoría de las grabaciones antiguas que han sobrevivido datan de después de 1900, aunque existen algunas grabaciones precursoras que se remontan a 1877. Las colecciones institucionales más antiguas fueron grabaciones de campo etnomusicológicas hechas con el fonógrafo de *cilindro de Edison; la primera fue la Phonogrammarchiv de la Akademie der Wissenschaften de Viena, seguida por la Berlin Phonogrammarchiv de comienzos de siglo. En 1912 Bartók escribió que había hecho entrega de alrededor de 1 000 cilindros fonográficos al Museo Etnográfico de Budapest.

Durante el periodo de la entreguerra se reunieron varias colecciones, muchas de ellas pertenecientes a esta-

ciones de radio. La colección de la Biblioteca del Congreso en Washington, DC, se inició a partir de una serie de donativos de la compañía discográfica Victor en la década de 1920, expandiéndose gracias al programa American Folk Song, dando como resultado el establecimiento de un laboratorio moderno de grabación en 1940. La idea del archivo sonoro no tuvo gran arraigo sino hasta el establecimiento de colecciones nacionales después de la segunda Guerra Mundial. En el Reino Unido, el British Institute of Recorded Sound fue la obra de la vida completa de un solo hombre, Patrick Saul; inaugurado en 1955, se convirtió en parte de la British Library en 1983, y poco después pasó a ser el National Sound Archive. LF

Arditi, Luigi (n Crescentino, 22 de julio de 1822; m Hove, mayo de 1903). Compositor y director italiano. Estudió en el Conservatorio de Milán y se inició en la música como violinista. Antes de los 20 años de edad su ópera *I briganti* (compuesta en 1841) se escenificó en Milán y para 1843 era director de ópera en Vercelli. Ese mismo año realizó un viaje a La Habana, donde escribió y produjo su ópera *Il corsaro*. Realizó giras como director en las principales ciudades de América del Norte, viajó a Constantinopla en 1856 y se estableció en Londres en 1858, donde fue designado director del Queen's Theatre. Dirigió en el Covent Garden y otros teatros, y produjo por primera vez en Inglaterra obras como *Mefistofele* de Boito y *Cavalleria rusticana* de Mascagni. Dirigió también los Promenade Concerts (Proms) en el Covent Garden (1874-1877). Autor de muchas óperas y una abundante cantidad de canciones y danzas, se le recuerda principalmente por dos conocidas canciones vals, *Il bacio* (El beso, 1860) y *Parla* (1870). Publicó sus memorias bajo el título *My Reminiscences* (Mis recuerdos, Londres, 1896).

PGA/RP

ardito (it.). “Audaz”; *arditamente*, “con decisión”, “atrevidamente”.

Arenski, Anton Stepanovich (n Novgorod, 30 de junio/12 de julio de 1861; m cr Terioki, Finlandia [hoy Zelenogorsk, Rusia], 12/25 de febrero de 1906). Compositor ruso. Estudió con Rimski-Korsakov en el Conservatorio de San Petersburgo y tiempo después fue maestro de armonía y contrapunto en el Conservatorio de Moscú (tuvo entre sus alumnos a Medtner, Rajmaninov y Scriabin). En 1895 regresó a San Petersburgo como director de capilla de la corte imperial, retirándose en 1901 con una generosa pensión que le permitió entregarse por completo a la composición.

Rimski-Korsakov tuvo razón al comentar en su libro *Historia de mi vida musical*: "Arenski pronto pasaría al olvido"; aún así, se siguen interpretando ocasionalmente su primer *Trío para piano* (1894) y sus *Variaciones sobre un tema de Chaikovski* (1894). Compuso tres óperas, música para piano, canciones, música de cámara y obras orquestales diversas como dos sinfonías (no. 1, 1883; no. 2, 1889), un *Concierto para piano* (1882) y un *Concierto para violín* (1901). Rimski-Korsakov comparó el estilo musical de Arenski con el de Anton Rubinstein, seguramente porque los dos reflejan claras influencias de otros compositores. En cuanto al estilo ecléctico de Arenski, es innegable la notoria influencia de Chopin, Mendelssohn, Chaikovski y del propio Rimski-Korsakov. Arenski murió de tisis tras largos años de adicción a la bebida y al juego que afectaron su salud y situación económica. GN/MF-W

Arezzo, Guido d'. Véase GUIDO D'AREZZO.

Argentina. Véase AMÉRICA LATINA, 3.

Argento, Dominick (n York, PA, 27 de octubre de 1927).

Compositor estadounidense. Estudió en el Peabody Conservatory, en la Eastman School y tomó clases privadas con Weisgall, quien le inculcó el gusto por la ópera. Profesor de composición de la Universidad de Minnesota (1959-1997), en 1964 colaboró en el establecimiento de la Ópera de Minnesota. En un estilo operístico que concede particular importancia a los efectos teatrales y al lirismo italiano, ha compuesto óperas como *Christopher Sly* (Minneapolis, 1963), *Postcard from Morocco* (Minneapolis, 1971), *A Water Bird Talk* (Brooklyn, 1975), *The Voyage of Edgar Allan Poe* (St Paul, 1985) y *Casa Nova's Homecoming* (St. Paul, 1995). Ha escrito también obras corales y canciones. PG

aria (it., "aire"; al.: *Arie*; fr.: *air*). Canción autónoma para voz sola, que por lo general forma parte de una ópera u otra obra grande.

1. Origen y significados; 2. El aria en la ópera italiana; 3. Aria y *air* en otros contextos.

1. Origen y significados

La canción como forma musical autónoma es universal y existe desde tiempos inmemoriales, pero su asociación con la palabra "aria" data del siglo XVI, con la generalización de la frase "l'aere veneziano" (a la manera veneciana) para referirse a una canción en ese estilo. En la colección impresa de canciones para voz sola de Caccini, *Le nuove musiche* (1602), la diferencia entre el "aria" y el "madrigal" estribaba en el texto estrófico del aria con repetición idéntica de la música o ligeras

variantes con cada estrofa. El término no tardó en usarse para denominar las partes de óperas, oratorios y cantatas que formalmente eran canciones líricas, y diferenciarlas de las partes discursivas de los *recitativos. Hacia 1650, esta aplicación del término se generalizó hasta establecerse como su significado principal (véase *supra*, 2); mientras que una canción escrita como pieza individual era denominada "canzona", "canzonetta", "arietta", "Lied", "Gesang" o "chanson". En el periodo Clásico, el aria de concierto con acompañamiento orquestal se desarrolló, a imitación del aria operística, como un recurso de lucimiento para cantantes solistas en conciertos públicos, mientras que los otros términos antes mencionados se reservan para canciones con acompañamiento de teclado, arpa o guitarra.

El término "aria", o su equivalente en francés *air*, se usó también como nombre de una danza de suite melódica y en forma binaria, o bien para obras como *Aria mit verschiedenen Veränderungen* (Aria con variaciones); título con el cual se publicaron las Variaciones "Goldberg" de Bach. En el siglo XVIII, la palabra "aria" se usaba en Inglaterra como sinónimo de "canción", de "melodía" (en referencia a una voz individual de un himno), o "carácter melódico" (como la referencia de un crítico sobre el carácter "carente de aire" ["*wanting in air*"] de una de las sinfonías de Haydn).

2. El aria en la ópera italiana

La canción estrófica, con o sin variaciones, es el tipo más antiguo de aria operística. Una de las más complejas es "Possente spirito", del *L'Orfeo* de Monteverdi (1607), que destaca por una magnífica elaboración de largos melismas y adornos, elementos característicos de las arias más notables. Hacia 1650, el número usual de cuatro o cinco estrofas se redujo a dos, y la forma musical, en un inicio muy variable, se unificó en ABB', ABA' o ABA, cada sección conformada por una o dos frases complementarias. Esta brevedad formal abrió la posibilidad de componer hasta 40 o 50 arias para una misma ópera. El acompañamiento instrumental más común a lo largo del siglo XVII era el continuo; asimismo, entre las estrofas solían intercalarse **ritornellos* instrumentales a tres y cinco partes. El *aria concertata*, aparecida en 1640, introdujo la combinación de líneas melódicas vocales e instrumentales y el acompañamiento instrumental para la voz.

A partir de 1670 se generalizó la forma ABA o **da capo*, llamada así porque al final de la sección B, el término *da capo* indicaba la repetición de la sección A.

Ésta por lo general consistía de una melodía simple formada por una frase antecedente y una consecuente, con una semicadencia a la mitad; en ocasiones, la frase consecuente se ampliaba con alguna repetición. Las principales innovaciones de esta etapa fueron el *motto* inicial (breve sección declamatoria que interrumpía y retomaba la frase), la “coda” final (sección final similar al *motto*), y el juego imitativo entre la voz y el bajo. Estos recursos fueron usados abundantemente por Legrenzi y Alessandro Scarlatti; la ópera *Eraclea* (1700) de Scarlatti es un magnífico ejemplo (véase ÓPERA, 3 y 5).

Entre 1700 y 1760, el forma *da capo* ampliada se convirtió en el modelo convencional, al menos en la *opera seria*. Dos estrofas conforman el texto, ya sean del mismo o de distinto tamaño. La sección A es una entidad completa en forma binaria en que la primera frase se repite dos veces, con una cadencia intermedia y un *ritornello* en tonalidad de dominante (o en relativo mayor cuando la tonalidad del aria es menor); la frase se repite al final en la tónica, con reiteración de palabras y melismas y un trino final que prepara una **cadenza* solista que concluye con la repetición del *ritornello* en tonalidad de la tónica. La sección B, desarrollada a partir de la segunda estrofa, solía ser más corta y menos estable, pasando por varias tonalidades vecinas. Para terminar, la primera estrofa se repetía nuevamente dos veces en la recapitulación de la sección A. El acompañamiento, principalmente a cargo de las cuerdas, dejaba al cantante la responsabilidad del color musical.

Metastasio, quien en la década de 1720 se convirtió en el libretista más prominente de *opera seria*, tuvo el acierto de incorporar símiles que se prestaban para la representación musical (pájaros, viento, flechas, guerras e imágenes similares). Las dos estrofas de sus arias solían expresar emociones contrastantes o complementarias, en especial cuando el personaje atravesaba por momentos de indecisión, oportunidad aprovechada por los compositores para dar un tratamiento distinto a la sección B, con cambios de tonalidad, modo, metro o tiempo. La recapitulación de la sección A también fue susceptible a variaciones con adornos y a una *cadenza* más espectacular que no necesariamente aparecían por escrito en la partitura. En ocasiones no se repetía el *ritornello*, en cuyo caso la indicación *da capo* se sustituía con el término *dal segno* (desde el signo). En manos de Vinci o Hasse, un aria podía durar hasta 12 o 15 minutos causando una ruptura total en la acción

dramática, con el cantante de pie al centro del escenario y de frente al público, ignorando por completo a los otros personajes, incluso al que las palabras estaban dirigidas.

A mediados del siglo XVIII, las críticas contra el *aria da capo* propiciaron la búsqueda de diferentes maneras para reducirla, por lo general haciendo la segunda A más breve, sin abandonar la tonalidad de tónica. Otro recurso más drástico consistió en reducir la sección A binaria a un enunciado único para las dos estrofas del texto. Esta forma, en su momento llamada “cavatina”, predominó en la ópera *Montezuma* (1755) de Graun. Una modificación posterior de *aria da capo* llegó a parecerse a la forma **sonata* al finalizar la sección A en tonalidad de dominante y a la repetición retomar la tonalidad de tónica, como el aria “Zeffiretti lusinghieri” de la ópera *Idomeneo* (1781) de Mozart. Otras formas se originaron en la *opera buffa* (véase ÓPERA, 6), como la forma binaria simple ABA'B'. Para los personajes serios de *opera buffa*, los compositores acostumbraban componer arias en el estilo de la *opera seria*, mientras que para personajes cómicos como Figaro, usaban mayor variedad de formas y recursos, como canciones que se prestaran para acompañarse con palmadas e interrupciones repentinas para la participación en las acciones escénicas.

A partir de la década de 1770 comenzó a evolucionar un nuevo tipo de aria de lucimiento para la *prima donna* y los personajes principales, denominada *rondò* (no confundir con el rondó instrumental; véase FORMA RONDÓ). En esta forma, la repetición de la melodía rompe con la forma *da capo* e introduce un cambio con nuevo material melódico a un tiempo más rápido (“Dove sono” de *Le nozze di Figaro* de Mozart es un buen ejemplo). Otro recurso común fue la aún más rápida “stretta”, que sirvió para abreviar esta sección repetida y alcanzar un final más brillante. A partir de estas dos formas evolucionó la *cabaletta cantabile*, común para el despliegue virtuosístico de las grandes luminarias de la ópera del siglo XIX. Para la época de Rossini, esta forma había desplazado casi por completo a los otros tipos de aria en óperas cómicas y serias por igual (sirva como ejemplo “Io sono docile”, de *Il barbiere di Siviglia*, 1816). La forma *cabaletta cantabile* a menudo se ampliaba con introducciones en recitativo y pasajes arioso denominados “scena”, así como con interpolaciones entre las dos secciones principales que incluían acciones escénicas, entradas de otros personajes e incluso un coro, como en “Casta diva” de

Norma (1831) de Bellini, aria en que la parte cantabile comienza con una flauta que anticipa la línea vocal. Para esta época, muchas arias destacaban por un rico color orquestal que a veces incluía un *obbligato*, como el de trompeta en “Cercherò lontana terra”, de *Don Pasquale* (1845) de Donizetti.

Para finales del siglo XIX, el aria como entidad autónoma comenzó a desaparecer y las formas se volvieron más variadas; las tradicionales y altamente predecibles *cabaletta* y *stretta* dejaron de gustar y el propio Verdi, en sus últimos años, buscó transformar la ópera convencional de “números” sucesivos en una forma operística fluida y continua que pudiera expresar la acción dramática de manera más realista y sin interrupciones artificiales. La canción como pieza escénica tendió nuevamente a conformar un movimiento de carácter uniforme, como una “romanza”, o bien una pieza elaborada que respondiera a las emociones cambiantes del personaje, como en “Ritorna vincitor” de *Aida* (1871). Con las obras de Puccini y el *verismo, el aria perdió toda expectativa de apegarse a una forma particular y difícilmente podía separarse del resto de la obra, de manera que el término mismo comenzó a perder su significado original.

3. Aria y air en otros contextos

En la **tragédie lyrique* francesa del siglo XVIII, el equivalente al *aria da capo* se denominó, confusamente, “ariette”, y cada uno de los cinco actos solía comenzar con una. Por otra parte, el término *air* se reservaba para denominar breves secciones *arioso* del recitativo. En las canciones de grandes dimensiones de las óperas francesas a lo largo de casi todo el siglo XIX, predominó la forma ternaria, como en “Je dis que rien ne m’épouvante”, de la ópera *Carmen* (1875) de Bizet. El *couplet*, canción de corte popular con dos estrofas y un refrán, fue un género característico de la **opéra comique* que se inclinó por la canción de carácter, como “Votre toast” de *Carmen*. Las óperas vernáculas de otros países se inclinaron por las canciones estróficas simples o en forma rondó que difícilmente podían elevarse a la categoría de “aria”. Mozart importó las arias italianizadas en sus **Singspiel*; asimismo, *Die Zauberflöte* contiene canciones estróficas para Papageno y arias modificadas (en forma sonata) para Pamina (*Ach, ich fühl’s*) y la Reina de la Noche (*Der Hölle Rache*). Beethoven, Weber y Wagner (en sus primeras óperas) continuaron esta tradición, pero el aria ya no tuvo cabida en los dramas musicales posteriores de Wagner.

Como parte integral del oratorio, el aria siguió un camino muy similar al de la ópera seria. En sus oratorios ingleses, Handel estructuró arias con mayor libertad formal que en sus óperas al estilo italiano, partiendo por lo general de la forma *da capo* y combinando elementos de aria, recitativo y coros en seguimiento de la acción dramática. Las cantatas italianas para solista de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII contenían arias bajo el modelo operístico. Bach, en sus cantatas y pasiones eclesiásticas, recurrió con frecuencia a la forma *da capo*, pero amplió significativamente el rango del color instrumental en sus acompañamientos. La mayor parte de los oratorios del siglo XIX fueron conservadores en los tipos de arias que usaron, evitando la *cabaletta* y otras piezas de exhibición. Para la época en que Elgar compuso la ópera *The Dream of Gerontius* (1900), el “aria” como tal ya era parte del pasado.

NT

aria de salida (it.: *aria di sortita*; in.: *exit aria*). En la *opéra seria* italiana del siglo XVIII, la primer aria cantada por cada uno de los personajes principales. Invariablemente ocupaba la parte final de una escena, después de lo cual el cantante abandonaba el escenario. JBE
Ariadne auf Naxos (Ariadne en Naxos). Ópera en un acto de Richard Strauss con libreto de Hugo von Hofmannsthal; la primera versión (Stuttgart, 1912) se presentó junto con una versión condensada de *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) de Molière, obra para la que Strauss había escrito música incidental, pero después se escenificó como obra independiente con un nuevo prólogo (Viena, 1916).

Ariane et Barbe-bleue. Ópera en tres actos de Dukas con libreto de Maurice Maeterlinck basado en Charles Perrault (París, 1907).

Arianna, L’. Ópera (*tragedia*) en un prólogo y ocho escenas de Monteverdi con libreto de Ottavio Rinuccini (Mantua, 1608); la partitura original se ha perdido y sólo se conserva la parte del *Lamento d’Arianna*. Alexander Goehr compuso una ópera con el mismo libreto de Rinuccini (Londres, 1995).

arietta (it., dim. de *aria*). Canción operística, más corta y menos desarrollada que el *aria. El término se usó por vez primera a mediados del siglo XVII.

ariette (fr.). En la ópera francesa del siglo XVIII, un *aria da capo* en el estilo italiano; en la **opéra comique*, una canción simple y breve.

Ariettes oubliées (*Ariettes* olvidadas). Seis canciones de Debussy para voz y piano con poemas de Paul Verlaine (1885-1887).

Ariodante. Ópera en tres actos de Handel con libreto adaptado de *Ginevra, principessa di Scozia* (1708) de Antonio Salvi, basado en *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (Londres, 1735). Méhul escribió una ópera en tres actos sobre el mismo tema, con libreto de François-Benoît Hoffman (París, 1799).

arioso (it.). 1. En la música vocal, término que indica un estilo lírico de interpretación, a diferencia del estilo declamatorio.

2. Por extensión, un breve pasaje de *recitativo con acompañamiento y metro regular de carácter melódico.

3. Aria breve en óperas de compositores como, por ejemplo, Handel, se refiere a un aria breve.

4. Aceptación poco común para referirse a una pieza o pasaje instrumental de carácter lírico (como la *Sonata para piano* op. 110 de Beethoven).

Ariosti, Attilio (Malachia [Clemente]) (*n* Bolonia, 5 de noviembre de 1666; *m* Inglaterra, ?1729). Compositor italiano. Hijo ilegítimo de la familia noble Ariosti, en 1688 ingresó como Frate Ottavio al monasterio Servite de Bolonia. En 1697, al cabo de una breve estancia en la corte de Mantua, fue enviado a Berlín como *Kapellmeister* de la princesa electora Sophia Charlotte, pero en 1703, a causa de su postura controversial como clérigo católico en una corte protestante, fue reclamado en Italia. Sin embargo, en lugar de esto entró al servicio de la corte austriaca como representante diplomático de José I en Italia; llevó una vida de lujos que estuvo a punto de costarle su expulsión de la orden monástica en 1711. A partir de 1716 se desempeñó exitosamente en Londres –asociado con Handel en la Royal Academy of Music–, pero todo rastro suyo desaparece a partir de 1728. Además de óperas, compuso muchas obras interesantes para *viola d'amore*, las cuales fueron muy populares en su tiempo. Algunas de sus obras se han transcrito para la viola y el violonchelo modernos. DA/ER

arlecchinesco (it.). Música con espíritu de arlequín.

Arlecchino (Arlequín). Ópera en un acto de Busoni con libreto propio (Zürich, 1917).

Arlen, Harold [Arluck, Hyman] (*n* Buffalo, NY, 15 de febrero de 1905; *m* Nueva York, 23 de abril de 1986). Compositor estadounidense. Entre sus canciones destacan “Get Happy”, “Stormy Weather”, “It’s Only a Paper Moon”, “That Old Black Magic” y “Over the Rainbow” (*The Wizard of Oz* [El mago de Oz], 1939). Compuso también música incidental como *St Louis Woman* (1946). PGA/ALA

Arlésienne, L' (La mujer de Arles). Música incidental de Bizet para el drama de Alphonse Daudet (París, 1872); consiste en 26 partes, algunas de las cuales usó también en el ballet de *Carmen*. Existen dos suites orquestales sobre esta obra, una de Bizet (1872) y otra, póstuma, de Ernest Guiraud (1879).

armadura. Grupo de signos de sostenido o bemol escritos al comienzo de una composición (después de la clave) o en el curso de una composición (por lo general después de una doble barra) para indicar la *tonalidad de la música. Por su posición en el pentagrama, los signos muestran cuáles notas deben tocarse sostenidas o bemoles consistentemente a lo largo de toda la pieza, en todas las octavas, estableciendo así la tonalidad principal de la música. El Ej. 1 muestra las 14 armaduras comunes, relativas a todas las tonalidades diatónicas mayores y menores. Cada armadura indica una de dos tonalidades: la nota blanca representa la tonalidad mayor, la negra la tonalidad menor con la misma armadura (la “relativa” menor, con la nota fundamental a distancia de tercera menor inferior a la tonalidad mayor).

Las notas principales de las armaduras “sostenidas” ascienden una quinta justa con la adición de cada sostenido, y la nota principal mayor está siempre un semitono arriba del último sostenido; las notas principales de las armaduras “bemoles” descienden una quinta justa con la adición de cada bemol, y la nota principal mayor está siempre una cuarta justa por debajo del último bemol (es decir, la correspondiente al penúltimo bemol). El orden de los sostenidos en la armadura también es por quintas ascendentes; el orden de los

Ej. 1



bemoles es por quintas descendentes y equivalente al orden inverso de los sostenidos.

Las tonalidades con seis sostenidos (*fa*# mayor y *re*# menor) son los equivalentes *enarmónicos de las tonalidades con seis bemoles (*solb* mayor y *mib* menor); las tonalidades con siete sostenidos (*do*# mayor y *la*# menor) son los equivalentes enarmónicos de las tonalidades con cinco bemoles (*reb* mayor y *sib* menor). Los compositores utilizan una u otra armadura de acuerdo con la conveniencia y la familiaridad, pero el “color tonal” puede también influir en su elección: por ejemplo, se supone que las tonalidades sostenidas sugieren colores brillantes, y las bemoles, colores sobrios (véase COLOR Y MÚSICA).

Aunque el uso de un bemol como armadura está en la notación en pentagrama más antigua (siglos XI-XII), la asociación de una armadura inicial con una tonalidad particular no ocurrió sino hasta el siglo XVIII. Los principios modales de la música medieval a menudo dieron origen a armaduras “parciales” en que las distintas voces tenían armaduras diferentes; las más graves solían tener un bemol más que las agudas. Los sostenidos en las armaduras no se hicieron comunes sino hasta el siglo XVII. Durante los periodos renacentista y barroco se utilizó un mayor rango de tonalidades de lo que sugieren las armaduras: las piezas en tonalidades menores a menudo se escribían con un bemol menos y en tonalidades mayores con un sostenido menos de lo normal en la actualidad, a la vez que las alteraciones “faltantes” aparecían regularmente en el curso de una pieza donde la notación moderna los incluiría en la armadura.

A finales del siglo XIX y en el XX, el cromatismo y la atonalidad contribuyeron al declive de la utilidad de la armadura. A la vez, algunos compositores experimentaron con armaduras “híbridas” e incluyeron tanto sostenidos como bemoles para llamar la atención sobre ciertas características tonales especiales en su música.

Véase también ALTERACIONES; CÍRCULO DE QUINTAS; MÚSICA FICTA; TONALIDAD. PS/JN

armadura parcial. Véase ARMADURA; MÚSICA FICTA.

Armide. Ópera en cinco actos de Gluck con libreto de Philippe Quinault basado en el poema de Torquato Tasso *Gerusalemme liberata* (1581) (París, 1777). Existen cerca de 50 óperas basadas en esta historia de Tasso, compuestas por autores como Lully (1686), Handel (*Rinaldo*, 1711), Jommelli (1770), Salieri (1771), Haydn (1784), Rossini (1817) y Dvořák (1904).

armonía. 1. Introducción; 2. Historia y teoría hasta 1900; 3. Historia y teoría a partir de 1900; 4. Práctica y principios; 5. La armonía a partir de 1900.

1. Introducción

La mayoría de las definiciones que ofrecen los diccionarios sobre este concepto musical tan conocido señalan su permanente ambigüedad y tienden a interpretar aspectos que abarcan desde la textura hasta la estética, con definiciones como: “combinación de sonidos musicales simultáneos que forman acordes y progresiones armónicas”; “efecto agradable que resulta de la distribución correcta de las partes; concordia; unidad” (*Pocket Oxford Dictionary*). La ambigüedad es, por una parte, estética, y está en la implicación de que sólo las consonancias placenteras pueden ser propiamente armoniosas; por otra parte, la ambigüedad es de textura, en tanto que es posible distinguir (en la música real y no en simples ejercicios técnicos) entre caminos armónicos, en los que se relacionan sonidos simultáneos, y caminos contrapuntísticos, en los que se relacionan sonidos sucesivos. Mientras que la historia de la teoría musical parece depender exclusivamente de dicha distinción entre armonía y *contrapunto, es evidente que la evolución de la naturaleza de la composición musical a lo largo de los siglos siempre ha considerado la interdependencia entre las dimensiones espaciales vertical y horizontal de la musical, en ocasiones integradas y en otras como recurso de tensión.

El enorme valor que las sociedades civilizadas confieren a la música que no sólo es armónica sino armoniosa, parece ser un resultado natural y correcto. Aún cuando la melodía vocal pura sin acompañamiento le anteceda históricamente y dicha música haya sido receptáculo de cualidades espirituales y líricas relevantes (canto llano, canción popular), existe una clara correspondencia entre el concepto de sociedad como un bien público de respaldo mutuo, y las manifestaciones de música concertada y teatral aceptadas colectivamente como manifestaciones “civilizadas”. La interpretación colectiva, como el canto de diferentes líneas vocales interdependientes con un mismo texto, puede considerarse el equivalente musical de una democracia civilizada. Tanto un himno como un himno nacional engloban la armoniosidad de rituales y creencias compartidas, mientras que instrumentos específicos como el órgano, el piano o la guitarra, a menudo denominados “instrumentos armónicos”, ofrecen un soporte armónico de acordes, sin el cual la línea melódica parecería incompleta. El desarrollo de la música popular del siglo XX sirvió para reforzar la función de soporte de la armonía con acordes, inseparable del discurso y de la comunicación musical. Tanto en esta música como

en la litúrgica, los “instrumentos armónicos” bien pueden ser electrónicos.

2. Historia y teoría hasta 1900

Desde la época de la cultura griega clásica, muchos escritores han disertado en torno a la naturaleza acústica de la armonía y sus efectos físicos y emocionales. Las investigaciones sobre la formación de los intervalos musicales o la construcción de determinadas escalas o modos anteceden por siglos a los primeros estudios de la combinación vertical de dos o más notas. Después de que a comienzos del siglo XVII los nuevos adelantos colocaron al recitativo con acompañamiento de acordes al frente de la práctica cultural, debieron transcurrir más de 100 años para que la palabra “armonía” apareciera en el título de una composición musical. Además, las investigaciones teóricas sobre la armonía comenzaron mucho tiempo antes de la publicación del tratado de Rameau (*Traité de l'harmonie*, 1722) y han continuado después de lo que muchos consideran el último ejemplo más significativo de proporciones similares, el *Harmonielehre* de Schoenberg, aparecido en 1911.

Tratados como éstos tienden a compartir ideas y valores íntimamente vinculados con la evolución de la tonalidad y de la composición tonal entre 1700 y 1900, de Monteverdi a Richard Strauss. El principio fundamental es que la armonía implica armoniosidad, es decir que crea un efecto placentero, respetando determinadas reglas compositivas establecidas que derivan de la idea de que no todos los acordes son iguales y que la combinación de diferentes notas de la escala genera diferentes grados de estabilidad e inestabilidad, de consonancia y disonancia. La sensación de que la música comunica tanto procedimientos como efectos mediante la diferenciación entre consonancia y disonancia, así como por medio de reglas establecidas para moverse entre estos dos tipos de armonía, estaba perfectamente establecida antes de 1700, época en la que predominaban las composiciones contrapuntísticas.

La estructuración de las frases y las formas musicales para obtener una puntuación final convincente, es decir las cadencias, fue una fuente productiva para el desarrollo y la divulgación de la teoría armónica; la integración de ambos principios alcanzó la cumbre de la sofisticación técnica y del poder expresivo en la música de Handel y Bach. Estudios de los procedimientos repetidos constantemente por estos maestros permitieron tanto a Rameau como a los teóricos posteriores la codificación de una práctica armónica. La tendencia

general del siglo XVIII a concebir la música a partir del *bajo fundamental como base o raíz de los acordes, concepto que fue desplazando gradualmente la noción anterior de análisis armónico basada en el *bajo cifrado, contribuyó también a la idea de que las reglas de la práctica armónica eran tan lógicas como aceptables y deseadas. Para el aprendizaje, se daba a los estudiantes ejercicios técnicos simples para la resolución de las disonancias y la construcción de progresiones armónicas coherentes, como preparación para la composición real y libre en la que dichas reglas se respetaban, pero ocasionalmente también se rompían. Una de las reglas más difundidas fue la prohibición del movimiento paralelo de las voces en intervalos de quinta y octava, con lo cual se logró una relativa independencia del movimiento de las voces que refuerza la interdependencia de la armonía y el contrapunto.

3. Historia y teoría a partir de 1900

El verdadero potencial para llevar a cabo un estudio realista de la naturaleza de las estructuras y las funciones armónicas de la música tonal partió de la propuesta de Heinrich Schenker en el siglo XX, que daba prioridad a los procedimientos contrapuntísticos básicos de fondo como elemento determinante de dichas estructuras (véase ANÁLISIS, 3). A partir de una idea en que las progresiones y las relaciones de los acordes en la superficie musical –con sus duplicaciones, su espaciamiento y sus colores instrumentales– son de menor importancia y significación que las estructuras simples reducidas a dos voces fundamentales, Schenker formuló una de las teorías musicales más radicales del siglo XX; su presentación fue más aún impactante por su determinación a limitarse al estudio de las “obras maestras” de los periodos Barroco, Clásico y Romántico. La alternativa no menos radical, propuesta por *Schoenberg, que plantea la superficie musical como la esencia misma y niega la existencia de una nota “no armónica” (contradiendo así los elaborados conceptos de Schenker sobre la prolongación, la elaboración contrapuntística y la armonía de fondo), trajo un cambio que permitió la clasificación de todo acorde formado por la sobreposición de tres a 12 notas a partir de un bajo o nota fundamental y sus intervalos respectivos. Sin embargo, para la conformación de una disciplina pedagógica eficaz, la teoría armónica siempre ha sido más dependiente de los principios que rigen las progresiones que de las diferentes estrategias para la clasificación de los acordes.

4. *Práctica y principios*

Por muchas razones, la indicación más importante para la práctica armónica tonal no se refiere a la disposición vertical sino a la dimensión horizontal. Los libros de texto indican que una buena armonía se logra cuando las notas constitutivas de cada uno de los acordes alcanzan un equilibrio entre la independencia y la interacción de las voces; los corales de Bach se usan como modelo perfecto de esta armonización, como se muestra en el Ej. 1. Las prácticas armónicas de los periodos Barroco, Clásico y Romántico, en gran medida se ciñeron esencialmente a los principios aceptados de la conducción de voces derivada de una concepción vocal, incluso a una línea de bajo que demandaba moverse por saltos interválicos más que por grados conjuntos. Esta armoniosidad se reforzaba con principios de estructuración rítmica y de organización formal que ponían énfasis en la regularidad de la estructuración de la frase musical como norma, así como en la clara distinción jerárquica entre partes más fuertes o acentuadas dentro de la métrica imperante y partes más débi-

les inevitablemente perceptibles como complemento intermedio o vínculo entre las partes fuertes, de manera que la jerarquía de las relaciones armónicas tonales pudiera integrarse.

La noción de integrar a la educación musical ejercicios de armonía con reglas fijas ayudó a reforzar el hecho reconocido de que la aplicación de las reglas de la armonía de ninguna manera implicaba un condicionamiento estilístico para el compositor; tampoco implicaba que al pasar de formas pequeñas a formas más extensas, el compositor tuviera la necesidad de cambiar la conformación armónica por una armonía libre o una serie de reglas por otras. Un movimiento sinfónico de 20 minutos de duración escrito por Mahler se moverá en un espectro tonal mucho más amplio que el de un movimiento de 10 minutos escrito por Haydn, y tendrá una paleta armónica más cromática y elaborada, con mayor proporción de contraste entre las consonancias y las disonancias. Conforme la resolución explícita de la disonancia se vuelve cada vez menos imperativa, la gramática armónica básica de Haydn y Mahler es

Ej. 1

The image displays a piano arrangement of the chorale 'Nun ruhen alle Wälder' by Johann Sebastian Bach. The score is presented in three systems, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The music features a variety of chordal textures, including triads, dyads, and more complex voicings, with some notes marked with accents or slurs. The bass line is particularly active, often moving in intervals that are not strictly stepwise, reflecting the vocal-style approach mentioned in the text.

Bach, armonización del coral Nun ruhen alle Wälder.

comparable, como lo son también en el ámbito operístico las de Handel y Verdi, o las de Mozart y Richard Strauss. La idea de que los compositores del siglo XIX tenían como propósito sistemático debilitar los principios tradicionales de la armonía –dicho así para suavizar el camino extremo planteado por Schoenberg– es simplista, pues su objetivo final seguía siendo realzar el camino que lleva a una consonancia conclusiva, a un final que tal vez se retrasa, pero que es evidente cuando aparece; esto es más patente en Wagner y muy frecuente en Liszt, a pesar de sus últimos experimentos. Los acordes cromáticos y las estrategias de disonancia de los compositores románticos contribuyeron al enriquecimiento de la tonalidad. Este panorama tonal siguió en uso a lo largo de todo el siglo XX y, a la par de iniciativas más radicales, continuó su desarrollo.

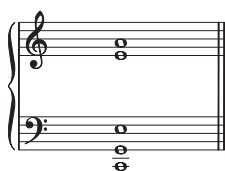
5. La armonía a partir de 1900

Las iniciativas radicales antes mencionadas suelen asociarse con el paso de la armonía tonal a la armonía postonal. Los modelos evolutivos de la historia de la música explican esta evolución aludiendo a la inevitabilidad del cambio y la decadencia de conceptos que, después de ser en extremo comunes, comenzaron en cierto modo a desgastarse. A partir de que Mahler finaliza una obra en un acorde que no es una simple tríada en posición de fundamental (Ej. 2), como en *Das Lied von der Erde* (1908-1909), o que Debussy, aproximadamente en la misma época, en su pieza para piano *Mouvement* cambia de una tonalidad diatónica mayor a una modalidad con tonos enteros, resulta evidente que el proceso evolutivo continuaría hasta que la tonalidad y la armonía fueran reemplazadas por sus opuestos. Este modelo fue respaldado por la “emancipación de la disonancia” de Schoenberg; sin embargo, en un intento por demostrar lo irrelevante de las comparaciones absolutas entre consonancia y disonancia, Schoenberg jamás pretendió desechar la oposición mucho más elemental y alternativa entre la estabilidad y la inestabilidad. Con la “emancipación” de la disonancia seguía desarrollar nuevas maneras de coherencia

y estabilidad por medios armónicos; dicho de otro modo, si era posible alcanzar una coherencia alejada de la estabilidad armónica, entonces la estabilidad o la consistencia –es decir los medios para que la música lograra complacer a los oyentes– debía perseguirse por otros medios.

El indicador más simple de dicho desarrollo puede apreciarse en una obra como la tercera de las *Cinco piezas orquestales* op. 16 (1909) de Schoenberg, en la que un solo acorde, disonante dentro de los parámetros convencionales, establece gracias a su contexto un parámetro de estabilidad que nos hace apreciar todo lo demás como meros elementos ornamentales e inestables (Ej. 3). Estilísticamente, resulta evidente que esta música no está tan alejada de los grandes logros expresivos de las últimas obras de los compositores románticos e impresionistas, que todavía usaron la armonía tonal. A partir de 1909 la música ha cambiado sustancialmente en su manera de abordar la creación o el rechazo de la estabilidad y la coherencia en términos armónicos. Mientras que muchos compositores originales, aunque no radicales, desde Stravinski hasta Schnittke, usaron acordes lo suficientemente cercanos a los convencionales como para establecer relaciones de consonancia y disonancia entre dichos acordes y sus diferentes funciones posibles (o la diferenciación de acordes tonales reales según el grado que ocupan en la escala, en el caso de existir un rechazo “funcional”), otros compositores han logrado librarse de la necesidad de alcanzar una coherencia por medio de la armonía, considerada como un glosario de acordes. Este tipo de música (véase por ejemplo *Klavierstück III* de Stockhausen, citada en el artículo RITMO, Ej. 2) recurre a formas, gestos e inclusive relaciones contrapuntísticas que establecen estrategias de textura independientes del pensamiento armónico. Por extrema que pueda considerarse esta música, también ofrece elementos para juzgar que la coherencia compositiva alcanzada mediante una estabilidad armónica, quizá podría perdurar como una condición necesaria si tiene la finalidad de complacer, y no sólo de estimular mediante la provocación

Ej. 2



Ej. 3



a un público más amplio que una minoría selecta; esto sólo podrá lograrse cuando la diferenciación tan arraigada entre la consonancia y la disonancia logre dejarse atrás de forma definitiva. AW

armonia (it.). 1. “Armonía”.

2. “Acorde”.

armonía abierta. Lo contrario de *armonía cerrada.

armonía de las esferas. Véase ESFERAS, MÚSICA DE LAS.

armonía funcional. Teoría de armonía tonal propuesta por Hugo Riemann (1849-1919) inventor del término. La teoría explica que cada acorde perteneciente a una tonalidad dada puede reducirse a una de tres funciones armónicas posibles: tónica, dominante y subdominante. De tal manera, un acorde de supertónica tiene función de subdominante. AW

armónica [órgano de boca]. Instrumento que se toca con la boca y cuenta con *lengüetas libres en su interior (una para cada nota) que vibran por la acción del aire. Los instrumentos más simples son diatónicos y consisten en una sola hilera de 10 conductos tallados en el interior de un bloque de madera de cedro que en la actualidad suele ser de plástico. Cada conducto tiene dos laminillas metálicas que sujetan una lengüeta, una colocada en la parte superior del bloque y otra en la parte inferior; la laminilla superior sólo permite el paso del aire al soplar, mientras que la inferior sólo lo permite al aspirar. Cuenta en total con 20 lengüetas, una para cada nota. Este mecanismo de laminillas y lengüetas está cubierto con dos láminas laterales que forman una caja de resonancia. Dependiendo de la tonalidad de cada armónica, las notas que suenan al soplar producen el acorde fundamental (de tal manera, en una armónica en *do* mayor los sonidos son *do, mi, sol*), mientras que las notas que suenan al aspirar producen un acorde de séptima de dominante (es decir *re, fa, la* y *si*). Las armónicas cromáticas cuentan con dos hileras contiguas de 12 conductos cada una que se abren o se cierran alternadamente por medio de un botón o palanca de resorte; si una hilera de la armónica está afinada en *do*, la otra estará afinada un semitono superior, es decir *do* sostenido.

El vibrato y otras modificaciones del sonido pueden obtenerse cubriendo el instrumento con las manos o mediante la técnica de *sobreagudos (in.: *overblowing*, soplar con fuerza para producir armónicos superiores), que también puede usarse para “torcer” la altura de la nota hasta un tono entero. Existen muchos tipos diferentes de armónicas, algunas con dos lengüetas para cada nota, pero una de ellas afinada ligeramente más

aguda para producir un efecto de tremolo. Las armónicas se fabrican en prácticamente todos los tonos; los instrumentos tenor y bajo, así como los diseñados para producir acordes simples, se usan para conjuntos de armónicas. La *melódica es una variante de armónica fabricada por la casa Hohner desde aproximadamente 1959.

Las armónicas de boca se originaron en Asia oriental hace miles de años. A partir de la introducción a Europa del *sheng chino a finales del siglo XVIII, comenzó la experimentación con lengüetas libres, pero la historia de la armónica se remonta a 1821 con el “Aura” de C. F. L. Buschmann de Berlín, diseñado principalmente como instrumento de referencia para la afinación. Christian Messner desarrolló esta idea en Trossingen, ciudad alemana que se convertiría en el centro de la producción de armónicas. Allí, en 1857 Matthias Hohner fundó la empresa que eventualmente ejercería un virtual monopolio en la fabricación de armónicas después de absorber gran parte de los talleres pequeños. JMO

📖 A. BAINES (ed.), *Musical Instruments through the Ages* (Harmondsworth, 1961, 2/1966). K. FIELD, *Harmonicas, Harps and Heavy Breathers: The Evolution of the People's Instrument* (Nueva York, 1993). M. HÄFFNER y C. WAGNER, *Made in Germany, Played in the USA: The History of the Mouth Organ in the USA* (Trossingen, 1993).

armónica de cristal [copofón]. Serie de recipientes de cristal de tamaño graduado (con su afinación natural), montados concéntricamente en un eje horizontal que gira mediante un pedal; al girar, los recipientes se sumergen en una artesa con agua en la parte inferior, de modo que se mantienen húmedos y responden inmediatamente a la fricción de los dedos. La armónica de cristal fue inventada por Benjamín Franklin en 1761. Puesto que los recipientes se encuentran muy cercanos entre sí, el instrumento permite tocar música de teclado. Mozart compuso un *Adagio* y *rondó* (K617) para armónica de cristal, flauta, oboe, viola y violonchelo. El instrumento revivió en Estados Unidos a finales del siglo XX. JMO

armónicos. Véase ACÚSTICA, 5; SERIE ARMÓNICA.

armónicos artificiales. Véase ACÚSTICA, 5.

armónicos naturales. Véase ACÚSTICA, 5.

armonio [órgano de lengüetas] (in.: *harmonium; American organ; reed organ*). Órgano que usa el sistema de *lengüetas libres, una para cada nota, que vibran mediante aire a presión, por lo general producido por un fuelle de pie. Inspirados en el *sheng chino, muchos constructores del siglo XVIII experimentaron con el

principio de la lengüeta libre. En la década de 1780, C. G. Kratzenstein inventó en San Petersburgo un prototipo de órgano de lengüetas, y en la primera década del siglo XIX, muchos constructores inventaron casi simultáneamente órganos de lengüetas genuinos, como Bernhard Eschenbach y J. C. Schlimbach en Alemania, Ebenezer Goodrich en Estados Unidos y G.-J. Grenié en París. Muchos otros constructores siguieron el ejemplo hasta que, hacia 1840, A. F. Debain acuñó el término “armonio”. La patente del nombre amparaba un delicado instrumento que sólo tenía un juego de lengüetas, pero hacia 1842 Debain ya construía modelos más grandes con diferentes registros o palancas de registro para producir toda una gama de colores tonales. Sus principales competidores fueron Jacob Alexandre y Victor Mustel en París. La mayor producción de estos instrumentos correspondió a Schiedmayer en Stuttgart, Alemania.

El armonio fue muy popular como instrumento doméstico y como sustituto de los órganos tubulares en iglesias pequeñas y capillas (y fuertemente impulsado por Berlioz para su uso en las casas de ópera), debido a su capacidad de abarcar el rango de un órgano grande y por ser un instrumento más pequeño y barato que el piano, pues las lengüetas son más económicas que las cuerdas.

Alexandre inventó el registro expresivo que permitía al ejecutante el control directo de la presión del aire y con ello controlar a placer la intensidad del sonido. También incorporó un registro de percusión mediante un pequeño martillo que percute la lengüeta y produce un ligero sonido percusivo que disfraza el característico ataque suave de la lengüeta. Tiene además otros registros comunes similares a los del *órgano, como los de 16 y 4 pies, que agregan octavas inferiores y superiores. El registro “Voix Céleste” está ligeramente fuera de tono y, combinado con el de “Clarinette”, produce un vibrato constante con la suma de los batimientos generados por ambos registros, mientras que el registro “Tremolo” genera una pulsación de aire.

Los fuelles del armonio producen el aire que pasa por las lengüetas, pero los constructores estadounidenses se inclinaron más por el mecanismo inverso de fuelles de succión. El *American organ*, también fabricado en Europa, tiene mayor estabilidad de tono y timbre, lengüetas más gruesas y un sonido más parecido al órgano tubular, pero con menor capacidad expresiva que el armonio.

A mediados del siglo XX se fabricaron órganos de lengüetas relativamente simples con un mecanismo

eléctrico para la insuflación del aire; algunos contaban con botones para producir acordes, como el acordeón de piano, pero pronto fueron reemplazados por los órganos electrónicos. En la India son muy comunes unos pequeños armonios que sustituyen a la **tambūrā* como instrumento con funciones de bordón o pedal, o bien para acompañar a cantantes e instrumentistas.

Muchos compositores escribieron música para armonio, como Rossini, Franck y Saint-Saëns; Dvořák compuso unas *Bagatelles* para dos violines, violonchelo y armonio.

📖 A. W. J. G. ORD-HUME, *Harmonium: The History of the Reed Organ and its Makers* (Londres, 1986). R. F. GELLERMAN, *The American Reed Organ and the Harmonium: A Treatise on its History, Restoration and Tuning* (Vestal, NY, 1996).

armonioso, armoniosamente (it.). “Armonioso”, “armoniosamente”.

Arne, Michael (*n* Londres, c. 1740; *m* Lambeth, 14 de enero de 1786). Compositor inglés. Hijo de Thomas Arne, fue criado por su tía, la actriz Mrs Cibber, quien lo introdujo al escenario. Su padre deseaba que fuera cantante, pero de acuerdo con Burney, él en cambio “logró desarrollar una gran fuerza expresiva en el clavecín”. Tocó y compuso música para los *pleasure gardens* y los teatros londinenses; escribió *Edgar and Emmeline* para Drury Lane en 1761 y más adelante triunfó con su musicalización de *Cymon* (1767) de Garrick. Su interés por la alquimia le acarreó serias dificultades económicas, viéndose obligado a cubrir una fianza para evitar la cárcel por sus deudas. En 1766 desposó a la cantante Elizabeth Wright, quien falleciera tan sólo tres años después; contrajo segundas nupcias en 1773 con una alumna que lo acompañó en una gira por Alemania entre 1771 y 1772. En Hamburgo dirigió la primera ejecución pública del *Messiah* de Handel en Alemania. DA/PL

Arne, Thomas Augustine (*n* Londres, baut. 28 de mayo de 1710; *m* Londres, 5 de marzo de 1778). Compositor inglés. Hijo de un tapicero, fue educado en Eton College y, aunque su padre pretendía que siguiera la carrera de leyes, estaba claro desde un inicio que su interés radicaba en la música. Aprendió violín con Michael Festing. Después de interpretar una versión pirata de *Acis and Galatea* de Handel en el Haymarket Theatre en 1732, en la que participaron su hermano y su hermana (posteriormente la actriz Mrs Cibber), Arne se involucró en una compañía de ópera que pretendía establecer en Londres el género en inglés, en franca competencia con las compañías de ópera italianas que por

entonces dominaban la escena. Escribió una ópera con el libreto *Rosamond* de Addison, estrenada en 1733, poco antes de la disolución de la compañía.

A partir de entonces, Arne se dedicó por completo al teatro. Los altibajos de su vida profesional coincidían con los de la mayoría de los músicos de teatro, pero al parecer su astucia lograba convencer a los administradores de los teatros para que contrataran a sus cantantes predilectos. Durante algunos años fue compositor huésped de Drury Lane, donde su puesta de *Comus*, pastorela de Milton y una de sus más exitosas obras teatrales, se interpretó por primera vez en 1738. Para Drury Lane compuso también canciones para producciones de las obras de Shakespeare en la década de 1740. En 1742 viajó con Handel a Dublín, donde además de su música, interpretó la de Handel. De vuelta en Londres, siguió componiendo para Drury Lane y su música, que incluye abundantes canciones y conciertos para teclado, fue muy popular en los *pleasure gardens*. Escribió el oratorio *Judith* para la Cuaresma de 1761. Su mayor logro llegó al año siguiente con *Artaxerxes*, una ópera completa en inglés, representada en Covent Garden, que siguió interpretándose hasta el siglo XIX. No menos popular fue su *pasticcio* *Love in a Village*.

La competencia entre los teatros era intensa y, a partir de la década de 1760, las producciones de Arne sufrieron serios altibajos; aunque halló cierto consuelo ofreciendo conciertos de *catches* (pieza canónica de ritmo complejo) y *glees* (canción coral *a cappella*), su situación económica fue precaria. Entre sus últimas obras teatrales destacan la “masque” *The Fairy Prince* (1771) y el sainete *May Day* (1775). Arne fue un talentoso compositor con notable don melódico (“Rule, Britannia!”, de su “masque” *Alfred*, 1740, es por mucho su melodía más conocida), autor de abundante música instrumental de calidad. Sin duda, el compositor teatral más prominente de su época. Su estilo musical integra con éxito elementos tanto del Barroco tardío como del Clasicismo. DA/PL

📖 R. FISKE, *English Theatre Music in the Eighteenth Century* (Oxford, 2/1986).

Arnell, Richard (Anthony Sayer) (*n* Londres, 15 de septiembre de 1917). Compositor inglés. Estudió con John Ireland en el RCM (1935-1938) y pasó la mayor parte de la década siguiente en los Estados Unidos, donde se produjo su ballet *Punch and the Child* en 1947. Sus otras obras incluyen cinco sinfonías, el “retrato sinfónico” *Lord Byron* y diversas piezas de cámara, en las que des-

pliega su talento para escribir música fluida y grácil en un estilo conservador pero cosmopolita. PG

Arnold, Malcolm (Henry) (*n* Northampton, 21 de octubre de 1921; *m* Norfolk, 25 de septiembre de 2006). Compositor inglés. Estudió composición en el RCM (1938-1940) y fue trompetista en orquestas londinenses hasta 1948, año en que se volvió compositor independiente de música cinematográfica (destaca *The Bridge on the River Kwai*, 1957). Su prolífica producción incluye sinfonías, conciertos y una variedad de música de cámara. Si bien su estilo refleja influencias de Sibelius, Bartók y Shostakovich, Arnold ha desarrollado un lenguaje distintivo por su expresividad y exuberancia. PG/AW

📖 H. COLE, *Malcolm Arnold: An Introduction to his Music* (Londres, 1989).

Arnold, Samuel (*n* Londres, 10 de agosto de 1740; *m* Londres, 2 de octubre de 1802). Organista, compositor y editor inglés. Se educó en la Chapel Royal de Londres y en 1764 fue clavecinista y compositor de Covent Garden, donde escribió *pasticcios* como *The Maid of the Mill* (1765). A partir de entonces tuvo una exitosa vida profesional como compositor y director de ópera, produciendo cerca de 100 óperas y otras obras escénicas (la mayoría para el Little Theatre del Haymarket), así como varios oratorios. Por breve tiempo fue dueño de los Marylebone Gardens y se desempeñó como organista y compositor de la Chapel Royal. Uno de sus proyectos más importantes fue la revisión de *Cathedral Music* de Boyce y una colección inconclusa de las obras de Handel. En 1787, Arnold y J. W. Callcott fundaron el Glee Club. Dos años más tarde, Arnold fue director de la Academy of Ancient Music y en 1793 fue nombrado organista de la abadía de Westminster. DA/PL

Aroldo. Ópera en cuatro actos de Verdi con libreto de Francesco Maria Piave basado en su propio libreto **Stiffelio* (Rimini, 1857).

aroma y música. La perfumería toma elementos del lenguaje musical y considera la composición de un perfume como una combinación de notas. La idea de formar una escala de perfumes fue concebida en 1865 por el célebre perfumista parisino Charles Piesse. En su libro *Des odeurs*, sostiene que “igual que hay una octava de notas, hay también una octava de olores”, y dispuso en notación musical un rango de seis octavas y media, asignando un perfume para cada una de las notas, desde el pachuli para el *do* más grave del piano hasta la algalia para el *fa* más agudo. Decía que los ramilletes de aromas deben agruparse de la misma manera que las notas de un acorde, según lo cual el acorde *do-mi-sol-do*

sería: geranio, acacia, azahar y alcanfor. Según Piesse, el buqué de una fragancia se puede crear seleccionando los aromas correspondientes a un acorde musical concordante. Su teoría tiene bases científicas y perceptivas semejantes a las de la teoría del *color y la música. La composición común de los perfumes hace referencia a tres niveles jerárquicos de notas: la nota superior (el aroma inicial), la nota central (los ingredientes fundamentales que predominan una vez que se ha disipado el aroma de la nota superior) y la nota inferior (las fragancias perdurables y profundas del perfume).

En 1891 se presentó en París un espectáculo público en el que se combinaban la música, el color y el aroma. La obra se llamó *La canción de Salomón, una sinfonía del amor espiritual en ocho artificios místicos y tres paráfrasis*, con “libreto” de Paul Roinard y “adaptaciones musicales” de Flamen de Labrely. El programa establecía estilos distintivos para cada uno de los ocho “artificios”: “Primer artificio: orquestación de palabras en ‘i’ matizadas en ‘o’; orquestación musical en *re mayor*; color anaranjado brillante; perfume de violetas blancas”, y así sucesivamente. Un significado posible de esta descripción es: predominio de las vocales “i” y “o” en la recitación, con música en tonalidad de *re mayor*, decoración escénica de color anaranjado brillante y perfume de violetas blancas diseminado en la atmósfera durante la representación.

Un año más tarde, Nueva York fue escenario de un experimento audaz de combinación de estímulos sensoriales en *A Trip to Japan in Sixteen Minutes Conveyed to the Audience by a Succession of Odours* (Viaje a Japón en 16 minutos, presentado al auditorio en una sucesión de aromas). La obra se anunciaba como “el primer concierto experimental de perfumes en los Estados Unidos” y también como “una melodía de aromas (con la participación de dos geishas y bailarín solista)”.

Los intentos de dirigirse a la vista y al oído con un juego de colores y sonidos simultáneos se han basado generalmente en el hecho de que tanto el sonido como la luz son estímulos que se manifiestan en “ondas vibratorias”. Esta correlación vibratoria excluye por completo a los aromas, ya que su diseminación se produce por la dispersión de partículas infinitamente pequeñas que se desprenden de la sustancia odorífera en el aire. PS/AL

Aron, Pietro. Véase AARON, PIETRO.

arpa (fr.: *harpe*; al.: *Harfe*; it.: *arpa*). Instrumento de cuerdas libres que se pulsan con los dedos por los dos costados de la caja. Las cuerdas parten de un “cordal” que corre a lo largo de la tapa superior de la caja acús-

tica, que describe a su vez una pendiente de un extremo al otro. El extremo opuesto de las cuerdas se sujeta al mástil o brazo, perpendicular a éstas, que cuenta con mecanismos de llave u otro recurso para tensarlas y afinarlas. Las arpas europeas por lo general son “arpas de marco”; cuentan con un poste o columna que une los extremos opuestos del mástil y la caja de resonancia y hace las veces de soporte estructural para la tensión de las cuerdas. La mayoría de las arpas de Asia y África, inclusive las antiguas, son “arpas abiertas” que carecen de columna de soporte. Las arpas abiertas pueden tener forma de “arco” o de “ángulo”.

1. Arpas abiertas; 2. Arpas de marco europeas: a) Arpas diatónicas medievales, b) Arpas cromáticas de dos y tres órdenes, c) Arpas de gancho, d) Arpas de pedales.

1. Arpas abiertas

Las arpas con forma de arco o “arqueadas” probablemente derivaron del arco musical (véase ARCO MUSICAL). El mástil arqueado del arpa tiene en la base un resonador de calabaza o de madera ahuecada cubierto con un parche de piel en tensión; por debajo del parche y separada de la base del mástil corre una tira de madera que hace las veces de cordal. Instrumentos de estas características se usaron en el Medio Oriente y Egipto hacia el tercer milenio antes de nuestra era y siguen usándose en el este y el centro de África. Las arpas arqueadas aparecieron también en la antigua India y fueron llevadas junto con el budismo a Myanmar (Birmania), Indochina e Indonesia. El arpa con forma de arco denominada *saung-gauk* es un instrumento común en Myanmar.

En las arpas con forma de ángulo o angulares el mástil está sujeto a la caja de resonancia y forma un ángulo recto con ésta. Este tipo de instrumento apareció en Mesopotamia hacia 1900 a.C., fue usado en el periodo helenístico y después se extendió por las rutas del islam y el budismo al este y centro de África. En China entró en desuso hacia el siglo XII y, en el sur y el sureste asiático, Persia y Turquía, en el siglo XVII, pero siguen siendo muy comunes en África Central y se encuentran en regiones aisladas de Georgia y Siberia occidental. Tanto las arpas arqueadas como las angulares se afinan sea con nudos de cuerda giratorios enrollados al brazo (nudos de afinación) o con algún tipo de clavijas.

2. Arpas de marco europeas

a) *Arpas diatónicas medievales*: La desventaja de todas estas arpas es la flexibilidad del mástil en su punto de

unión con la caja de resonancia, por lo cual, al tensar una cuerda, el mástil se vence ligeramente hacia la caja acústica y altera la afinación de las otras cuerdas. Este problema puede solucionarse con una columna de soporte que una el mástil con la caja acústica. Aparte de las arpas de columna talladas en piedra en las islas Cícladas griegas, que datan aproximadamente del año 2500 a.C., los ejemplos más antiguos de este tipo de arpa que se conocen en Europa aparecen en bajorrelieves escoceses de piedra de finales del siglo VIII d.C. y, aunque con menor claridad, también en el Salterio de Utrecht (816-835). La fuente de información principal sobre el arpa

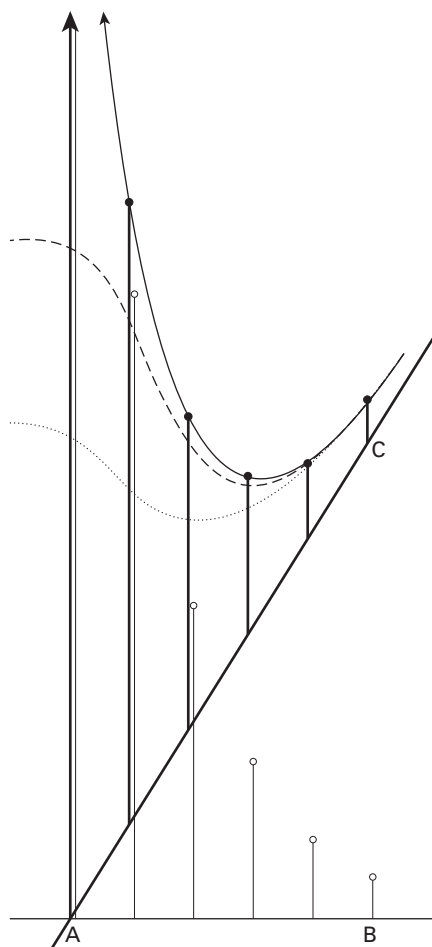


Fig. 1. Diagrama que muestra cuerdas con separación de octava; su longitud se duplica a cada octava superior. Las líneas delgadas representan cuerdas de diferente longitud en el plano horizontal AB. Las líneas gruesas representan las mismas cuerdas, pero en el plano inclinado AC (que representa además la inclinación de la caja de resonancia), que provocan una curvatura pronunciada del mástil. Las líneas punteadas y partidas representan otros tipos de curvatura del mástil, también a partir del plano AC.

proviene de la iconografía cristiana que suele ilustrar los salmos y las representaciones pictóricas del rey David. Las arpas abiertas siguieron representándose gráficamente hasta el siglo XII pero, a partir de entonces, sólo pueden encontrarse arpas de marco.

En las arpas de marco, las cuerdas se extienden verticalmente desde la caja acústica hasta las clavijas giratorias del brazo. La caprichosa curvatura del mástil o “curva armónica” es consecuencia de que las cuerdas parten del plano inclinado de la caja acústica y su longitud se duplica a cada octava superior (Fig. 1). En la práctica, un aumento de longitud de las cuerdas significa también un aumento de grosor y en cierta manera de tensión, lo que permite compensar la curvatura del mástil hacia el registro grave del instrumento con una forma menos pronunciada y más uniforme; este recurso es particularmente notorio en instrumentos muy pequeños, como las arpas medievales (líneas punteadas de la Fig. 1).

La iconografía europea medieval retrata tres tipos diferentes de arpa: la que se conoce hoy como arpa irlandesa (las arpas “célticas” modernas son también del mismo tipo), cuya primera evidencia histórica se remonta a c. 1270 en Lincoln, aunque era conocida también en otras partes de Europa; el arpa gótica, diseminada por toda Europa, que cuenta con una columna curva graciosamente tallada, con una cresta afilada cerca de la unión con la caja acústica; y el arpa medieval, más ligera y también de uso muy difundido, cuya columna es más corta y parte de la caja acústica, describiendo una ligera curvatura hasta el mástil que remata en una cabeza. Los tres tipos de arpa fueron diatónicas, aunque era posible ascender un semitono el sonido de las cuerdas presionándolas ligeramente cerca del mástil con el dedo.

Las arpas más antiguas que existen hoy en Europa son las arpas irlandesas y escocesas de Dublín y Edimburgo, que datan de los siglos XIV y XV. Por su tamaño pequeño pueden apoyarse en la rodilla o sobre una mesa baja; el fondo y los costados de la caja acústica están tallados de una sola pieza de madera, comúnmente de sauce o carpe; la tapa superior es independiente. La caja acústica es ancha en el registro grave, de donde parte una columna de soporte que se une al mástil, ambos fuertes y de curvatura pronunciada. Las arpas irlandesas usaban cuerdas de bronce o de plata, mientras que en Gales las arpas tenían fondo de piel y no de madera, y las cuerdas eran crines de caballo trenzadas. El uso tradicional de este tipo de instrumentos,

también conocidos por su nombre gaélico *clàrsach* o *cláirseach*, se mantuvo en Gales, Irlanda y Escocia hasta finales del siglo XVIII; a partir del siglo XIX ha habido varios resurgimientos de esta tradición instrumental.

Las arpas góticas y medievales, más ligeras, probablemente tuvieron cajas acústicas construidas en su totalidad con piezas largas de madera, con fondo de madera blanda, igual que todas las arpas modernas; además, el mástil y la columna de soporte eran más ligeros. Una técnica especial de ejecución de las arpas diatónicas consistía en pulsar las cuerdas con plectros de madera en ángulo: el ejecutante giraba los plectros y rozaba ligeramente las cuerdas vibrantes, produciendo un fuerte sonido zumbante y rico en armónicos.

b) *Arpas cromáticas de dos y tres órdenes*: Conforme la música polifónica comenzó a demandar un rango más amplio de notas cromáticas y los instrumentos de teclado se volvieron completamente cromáticos en el siglo XIV, las arpas también requirieron adaptarse a estas necesidades. El *arpa doppia* (arpa doble), inventada en España o en Italia, tenía dos o tres juegos de cuerdas, uno de ellos para las notas cromáticas. En las arpas dobles, los órdenes cromático y diatónico podían ser paralelos entre sí, cruzándose aproximadamente en el *do*², de manera que el ejecutante debía atravesar con los dedos las cuerdas diatónicas para alcanzar las cromáticas; o bien, podían cruzarse en forma de equis, como en España. En el arpa triple, los dos órdenes externos duplicaban la escala diatónica y el interior correspondía al cromático. Este instrumento fue particularmente popular en Italia en el siglo XVII y se mantuvo como el arpa de concierto común hasta el siglo XVIII (por ejemplo, el *Concierto para arpa* de Handel). El *arpa doppia* usada en el *Orfeo* (1607) de Monteverdi fue probablemente el arpa triple que sobrevivió hasta el siglo XX en Gales, donde ha habido un resurgimiento en tiempos recientes. Las arpas diatónicas simples y de dos órdenes, descendientes de instrumentos españoles renacentistas y barrocos, se usan en toda América Latina.

c) *Arpas de gancho*: El mantenimiento de las arpas de dos y tres órdenes era muy costoso, puesto que las cuerdas de arpa siempre lo han sido; esto propició que, hacia finales del siglo XVII, apareciera en Alemania un fuerte competidor: el arpa de gancho. Este modelo tenía sólo un orden de cuerdas y contaba con un mecanismo de ganchos giratorios individuales en el clavijero, cuyo movimiento rotatorio presionaba las cuerdas lo suficiente para modificar el sonido un semitono. El inconveniente era que el ejecutante debía disponer de una

mano libre por el tiempo necesario para girar los ganchos de una misma nota en todas las octavas; sin embargo, este modelo era mucho más ligero y económico que el arpa triple. Un sistema similar con elevadores en lugar de ganchos se usa en la actualidad en el arpa “céltica” popular introducida en la década de 1960; el primer modelo, denominado “Troubadour”, fue fabricado por Lyon & Healy en Chicago.

d) *Arpas de pedales*: A comienzos del siglo XVIII, diversos constructores bávaros y franceses comenzaron a experimentar con pedales para accionar los ganchos, cuyo mecanismo corría por el interior de la columna de soporte. Representaba una doble ventaja, pues permitía al ejecutante mantener las dos manos en las cuerdas y cada pedal modificaba la misma nota en todas sus octavas; por ejemplo, el pedal de *fa* elevaba todas las cuerdas de *fa* a *fa*[#]. El sistema francés de F.-J. Naderman usaba un *crochet* (gancho) que tiraba de la cuerda hacia el mástil y descansaba en un tope de metal fijo que presionaba la cuerda. El sistema de Georges y J.-G. Cousineau, que fue el arpa para la que Mozart escribió, contaba con *béquilles* (soportes) por pares que atrapaban la cuerda girando en direcciones opuestas. Hacia finales del siglo XVIII, Sébastien Érard inventó los *fourchettes* (tenedores), que consistían en un disco con dos pequeños pernos que al girar jalaban la cuerda. A mediados del siglo XIX, John Egan inventó en Dublín la primer arpa “irlandesa” moderna, copia del modelo de Érard que, en lugar de pedales, tenía teclas manuales en la columna de soporte.

Mientras tanto, Érard se había instalado en Londres y en 1810 inventó el arpa de pedal de doble acción, que es el instrumento de concierto de hoy. Las cuerdas se afinan en la escala diatónica de *do* bemol y cada cuerda cuenta con dos *fourchettes* (Fig. 2). Con este sistema, cada pedal puede bajar dos posiciones: la primera posición hace girar el *fourchette* superior (Fig. 2b) y la cuerda asciende un semitono; la segunda posición hace girar el *fourchette* inferior y la cuerda asciende un semitono más (Fig. 2c). Este modelo cuenta con siete pedales, uno para cada nota de la escala, de manera que cada cuerda puede tocar la nota bemol, natural o sostenida. El arpa de concierto moderna tiene 46 o 47 cuerdas que abarcan un rango de seis octavas y media.

El arpa de pedales compitió con otros instrumentos. Gustave Lyon comisionó a Debussy para escribir la obra *Danse sacrée et danse profane* para su arpa doble, fabricada por Pleyel, que consistía en 76 cuerdas cruzadas en forma de equis, una versión mejorada del antiguo

modelo español. Érard respondió al reto y comisionó a Ravel la obra *Introducción y allegro* para su arpa de pedales.

La casa francesa Camac introdujo en 1996 una nueva generación de arpas de pedales; con materiales y diseños modernos construyó instrumentos más ligeros, con mecanismos de pedales, guías y discos con tenedores más fuertes y precisos. En lugar de ser paralelas, las cuerdas se abren ligeramente en abanico, especialmente en el registro superior; la unión del mástil y la caja acústica es más baja y permite al ejecutante alcanzar con mayor comodidad los registros altos.

En el arpa moderna, el ejecutante pulsa las cuerdas con las yemas de los dedos aproximadamente en la parte central del instrumento. La técnica tradicional del arpa galesa, y posiblemente también de las arpas dobles y triples clásicas, consistía, según testimonio del último intérprete tradicional, en pulsar o “golpear las cuerdas” cerca de la caja acústica. Los arpistas irlandeses solían pulsar las cuerdas metálicas con las uñas, posiblemente también cerca de la tapa acústica. JMO

📖 J. RIMMER, “Harps in the Baroque era”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 90 (1963-1964), pp. 59-75.

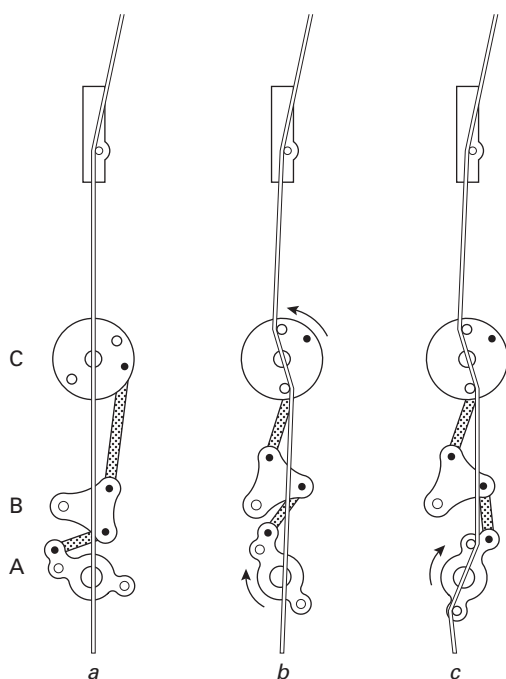


Fig. 2. Mecanismo del arpa de pedales al nivel del mástil. El perno superior hace las veces de puente con el pedal en la posición superior (a); el perno del disco superior se convierte en un nuevo puente con el pedal en la posición intermedia (b); lo mismo ocurre con el perno inferior cuando el pedal se encuentra en la posición inferior (c).

R. RENSCH, *The Harp: Its History, Technique and Repertoire* (Londres y Nueva York, 1969). J. RIMMER, *The Irish Harp* (Cork, 1969, 3/1984). O. ELLIS, *The Story of the Harp in Wales* (Cardiff, 1980, 2/1991). B. LAWERGREN, “Acoustics and evolution of arched harps”, *Galpin Society Journal*, 34 (1981), pp. 110-129. C. BORDAS IBÁÑEZ, “The double harp in Spain from the 16th to the 18th centuries”, *Early Music*, 15 (1987), pp. 148-163. M. VAN SCHAIK, *The Harp in the Middle Ages: The Symbolism of a Musical Instrument* (Ámsterdam, 1992). R. JACKSON, “Performance practice and the harp: Twelfth to nineteenth centuries”, *Historical Harp Society Bulletin*, 6/3 (1996), pp. 2-13. P. BRUGUIÈRE y J.-L. GROOTAERS (eds.), *Song of the River: Harps of Central Africa* (París, 1999).

arpa de puente. Grupo de instrumentos de África occidental del cual el más conocido es la *kora mandinka. Estos instrumentos fueron clasificados como *arpas-laúdes por Hornbostel y Sachs (véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS), pero como el mástil no tiene más función que sostener las cuerdas y estos instrumentos satisfacen en otros aspectos la definición de arpa (están cercanamente relacionados con otras arpas africanas desde el punto de vista estructural e histórico), el nombre “arpa de puente” fue propuesto para designar este grupo de instrumentos por los expertos en la década de 1970.

arpa doppia (it., “doble arpa”). Arpa cromática antigua que data aproximadamente de 1600, con un juego de cuerdas diatónicas y otro para las alteraciones. Véase ARPA, 2b.

arpa eólica. Instrumento de cuerdas que suena por la acción del viento. Su origen se remonta a tiempos antiguos; es mencionada en el salmo bíblico 137 y en las leyendas de muchas culturas sobre los orígenes de los instrumentos de cuerda, incluyendo la tradición homérica. El arpa eólica moderna tiene forma de *cítara, con cuerdas que se extienden a lo largo de una caja acústica, todas afinadas al mismo tono. Para hacerlo sonar, el instrumento se coloca en una ventana o un lugar donde pueda recibir el viento; las cuerdas en vibración generan diferentes armónicos dependiendo de su grosor y producen acordes suaves y etéreos. JMO

arpa-laúd. 1. Término genérico usado antiguamente para denominar un grupo de instrumentos de África occidental, de los cuales el más conocido es la *kora mandinka. En la clasificación actual se denominan *arpas de puente. RPA

2. Término genérico con el que se denomina un grupo de guitarras híbridas en boga a comienzos del

siglo XIX, principalmente entre mujeres aficionadas en Francia e Inglaterra. Eran instrumentos ligeramente más cortos que las guitarras convencionales, con cajas acústicas abombadas, generalmente de forma trapezoidal y fondo curvo, hechas con tiras delgadas de madera. El ejemplar más antiguo, un arpa-guitarra inventada por Edward Light en 1798, tenía ocho cuerdas de tripa afinadas en el acorde de *do* mayor. Modelos posteriores, como el arpa-laúd fabricada por Light en 1811 y su *dital harp* (arpa de tecla manual) de 1819, tenían cuerdas adicionales a un lado del diapasón, como la *tiorba, que partiendo de un “brazo” o “mástil” semejante al del arpa colocado en la parte superior del diapasón, se extendían hasta una “columna” situada en la parte inferior del cuerpo. También contaban con un mecanismo para elevar estas cuerdas un semitono. El más elaborado de estos instrumentos, más decorativo que práctico y que se usaba para acompañar canciones, fue el arpa Ventura, inventada en 1828 por Angelo Benedetto Ventura. Otro instrumento híbrido, contemporáneo de este último y con funciones similares, fue la *guitarra de lira. JMO

arpège (fr.). “Arpeggio”; *arpéger*, abrir un acorde; *arpègement*, la arpegiación de un acorde.

arpeggiando, arpeggiato (it.). En instrumentos de cuerda se refiere a un toque de arco rebotado para ejecutar acordes quebrados, de manera que cada rebote sea en una cuerda diferente. La *cadenza* del concierto para violín de Mendelssohn es un ejemplo característico.

arpeggiare (it., “tocar el arpa”). Indicación para arpeggiar las notas de un acorde a la manera del arpa, por lo general de grave a agudo. Véase *ARPEGGIO*, 1.

arpeggio (it., “arpegio”; fr.: *arpège*). 1. Las notas individuales de un acorde tocadas “por separado”, es decir, en sucesión de grave a agudo o viceversa. Este efecto es muy común en la música para teclado y para arpa (en los instrumentos de cuerda, los acordes de tres o cuatro notas también pueden arpegiarse pero no exactamente de la misma manera). El Ej. 1 muestra un arpeggio en notación moderna. Éste suele comenzar sobre el tiempo, aunque en ocasiones la última nota del acorde es la que debe coincidir con el tiempo. En la música para piano, pueden tocarse arpeggios simultáneos a dos manos, o bien arpeggios largos y continuos en los que una mano continúa el movimiento de la otra (se indica con

Ej. 1



una larga línea ondulada que abarca todas las notas del acorde en uno o dos pentagramas).

En los siglos XVII y XVIII, la ejecución de los arpeggios era variable y solía dejarse a discreción del intérprete. En algunas partituras del siglo XVIII, la palabra “arpeggio” aparece escrita antes de una secuencia de acordes, indicando que el intérprete puede improvisar arpeggios a voluntad en cualquier sentido. El teclado del continuo, en particular en los pasajes en recitativo, a menudo requiere acordes arpegiados.

2. Como ejercicios para el desarrollo de la técnica instrumental, los ejecutantes (en particular los pianistas) suelen practicar arpeggios de triadas; en la mayoría de los exámenes prácticos, es requisito indispensable interpretar escalas y arpeggios con destreza y soltura.

arpeggione. Instrumento de arco de seis cuerdas con la afinación de la guitarra (*Mi-La-re-sol-si-mi*); tiene trastes y se toca como un violonchelo. Inventado en 1823 por J. G. Staufer en Viena, Schubert compuso una sonata para el instrumento en 1824 (D821). JMO

arraché (fr.). “Arrancado”, “roto”; un *pizzicato* enérgico.

Arrau, Claudio (n Chillán, 6 de febrero de 1903; m Viena, 9 de junio de 1991). Pianista chileno. Estudió con Martin Krause en Berlín, en 1914 ofreció su primer recital y en 1915 apareció como solista bajo la dirección de Nikisch. Se forjó un prestigio internacional con sus ciclos de Mozart, Beethoven y Schubert, pero también interpretó a Chopin, Liszt, Debussy y Schoenberg. Artista reflexivo, con igual seguridad en el estudio de grabación que en la sala de conciertos, destacó también por sus sobresalientes clases magistrales. CF

📖 J. HOROWITZ, *Conversations with Arrau* (Nueva York, 1982, 2/1992).

arreglo (al.: *Bearbeitung*). Adaptación o transcripción para un medio distinto de aquel para el cual fue compuesta originalmente la música; por ejemplo, una canción adaptada para piano o una obertura orquestal adaptada para órgano. Antes de que el gramófono ofreciera la posibilidad de reproducir la música original, el recurso del arreglo era una práctica tan común como necesaria. Tal proceso, realizado con seriedad, implica mucho más que una simple transcripción musical en partitura, pues muchos pasajes funcionales para un medio pueden no serlo para otro. Por lo tanto el arreglista debe imaginar lo que el propio compositor habría escrito si el nuevo medio hubiese sido el original.

Antes del siglo XVII, los motetes, madrigales y otras piezas vocales solían interpretarse con instrumentos de cuerda o viento, con y sin voz, y la frase “aptos para

violos o voces” (en varios idiomas), suele aparecer en la primera página de las publicaciones de mediados del siglo XVI. Los “arreglos” eran prácticamente idénticos a los originales y cualquier cambio se debía exclusivamente a la ornamentación improvisada. De igual manera, los arreglos de dichas piezas para laúd o teclado, por lo general estaban escritos en tablatura con adornos floridos en las notas largas. Este procedimiento desembocó en la práctica de los intérpretes virtuosos de realizar elaboradas transcripciones de obras ya de por sí difíciles con el fin de deslumbrar a sus oyentes.

A comienzos del Barroco se hicieron arreglos de música instrumental y aumentó el grado de libertad del proceso de adaptación, como puede apreciarse en los arreglos para clavecín y órgano de Bach basados en conciertos para violín de Vivaldi. En periodos posteriores, la música de Bach mismo inspiró muchos arreglos; para su magnífica *Chacona* para violín solo, por ejemplo, Schumann escribió un elaborado “acompañamiento de piano”, mientras que Brahms y Busoni la arreglaron para piano: el primero en una versión para mano izquierda sola, y el segundo en una pieza prácticamente distinta. Puesto que el propio Bach reescribió por completo el preludio de su *Partita* en *mi* mayor para violín solo en un arreglo para órgano, difícilmente podría haberse quejado de esta licencia tomada por Busoni.

Mientras que Brahms y Busoni fueron continuadores de la tradición, los grandes pianistas del siglo XIX se inclinaron por escribir arreglos de obras para conjuntos instrumentales menos accesibles. En ese tiempo, los conciertos orquestales de buen nivel eran poco frecuentes en muchos pueblos, y las óperas más ambiciosas simplemente eran imposibles de ser representadas en muchas casas de ópera de provincia. Liszt transcribió para piano las sinfonías de Beethoven, así como abundantes obras vocales e instrumentales. Algunos de sus arreglos fueron relativamente simples y no exageraron la obra original, pero muchos otros exigían una técnica virtuosa difícil de encontrar en otros pianistas aparte del propio Liszt. En consecuencia, los mejores arreglos del siglo XIX fueron los que se basaron en obras virtuosísticas de origen, como las versiones de Schumann y Liszt de los *Caprichos* de Paganini para violín solo.

En otro sentido, los arreglos para dos pianos de finales del siglo XIX, que virtualmente abarcaban todo el rango de la música orquestal y de cámara, fueron igualmente significativos. Estos arreglos permitieron a mu-

chos pianistas abordar obras que rara vez o jamás habrían podido escuchar. Por otra parte, la tradición de dar a conocer las obras de esta manera —arraigada entre los editores de música por razones obvias— siguió hasta muy avanzado el siglo XX. Además, en el siglo XIX la extraordinaria demanda de arreglos sentimentales de obras clásicas para salón inspiró obras notables como el *Ave Maria* (1859) de Gounod, arreglo del primer preludio de *El clave bien temperado* de Bach. A lo largo del siglo XX, muchas obras clásicas han sido literalmente masacradas por compositores y arreglistas de jazz.

Son relativamente pocos los arreglos que han perdurado en el repertorio de concierto a partir de la segunda mitad del siglo XX, aunque aún se escuchan diversas versiones de la *tocatta* para órgano en *re* menor de Bach. *Cuadros de una exhibición* de Musorgski es una obra conocida principalmente por el arreglo orquestal de Ravel, aunque también existen otras versiones. Por otra parte, compositores como Stravinski arreglaron sus propias obras mayores, en parte motivados por las regalías de los derechos de autor. Arreglos como el de Musorgski-Ravel suelen justificarse argumentando que la música se beneficia de la transcripción a un medio distinto y hasta más apropiado; pero algunos concedores descalifican la escritura para piano de Musorgski, calificándola como incompetente y de carácter “orquestal”. En el caso del arreglo de Schoenberg del *Cuarteto para piano* op. 25 de Brahms para gran orquesta, el compositor argumentó que la obra original de Brahms se tocaba poco y siempre se interpretaba muy mal, como si tuviera la certeza de que su orquestación llegaría a convertirse en parte del repertorio habitual. En la época de la reproducción electrónica, los arreglos satisfacen el deseo de los compositores de trabajar con material ajeno, en parte como una forma de vincularse a la gran tradición, satisfaciendo así al público en formas en que su propia música quizá no siempre lo logre. AW

Arriaga (y Balzola), **Juan Crisóstomo** (Jacobo Antonio) (*n* Bilbao, 27 de enero de 1806; *m* París, 17 de enero de 1826). Violinista y compositor español. Su primera ópera, *Los esclavos felices*, fue escrita y producida en Bilbao cuando tenía sólo 13 años de edad. En 1821 ingresó al Conservatorio de París y, antes de su prematura muerte, completó tres cuartetos de cuerda, dos obras sacras, una segunda ópera, música incidental, numerosos estudios para piano, dos oberturas y una exquisita *Sinfonía* en *re* que aún se interpreta. Con el auge del nacionalismo español en la década de 1850, Arriaga se convirtió en una figura prominente y la refi-

nada esencia de su sinfonía y sus cuartetos justifica sobradamente su celebridad. WT/CW

Ars Antiqua (lat., “arte antiguo”). En los escritos teóricos franceses de comienzos del siglo XIV, sistemas de notación antiguos que habían sido desplazados por los adelantos técnicos del **Ars Nova*. Algunos historiadores han usado el término para referirse a toda la música polifónica de finales del siglo XII y todo el XIII, en particular la música del **Magnus liber organi* (una colección de música para el año litúrgico usada en muchas partes de Europa, atribuido a Léonin y al parecer revisado por Pérotin), incluyendo también el amplio repertorio de motetes del siglo XIII, en su mayor parte anónimos de colecciones manuscritas. En relación con los recursos de notación del período *Ars Antiqua*, véase NOTACIÓN, 1 y 2.

Ars Nova. “Arte nuevo”; título utilizado por Philippe de Vitry para su tratado musical (c. 1322). Con el tiempo se convirtió en el nombre común tanto del período musical, que abarcó aproximadamente de 1315 a 1375, como de la música compuesta en esos años. Vitry y algunos de sus contemporáneos distinguieron claramente entre el estilo musical anterior, al que llamaron *Ars Antiqua*, y el estilo de su tiempo que usaba nuevas técnicas compositivas. Estas nuevas técnicas, tal como Vitry lo describe en su tratado, se reducían esencialmente a un método de notación musical más avanzado con más subdivisiones del valor de las notas que el anterior. Vitry perfeccionó el sistema de notación propuesto por Franco de Colonia (c. 1280), estableciendo tres subdivisiones de valor de nota: de larga (*longa*) a breve, de breve a semibreve y de semibreve a mínima (un nuevo valor de nota). De tal manera, una nota con valor superior era divisible en dos o tres notas del valor inferior siguiente, lo cual ofrecía un número mucho mayor de subdivisiones. La relevancia del nuevo sistema de notación musical fue que posibilitó la notación de música rítmicamente compleja, de forma mucho más clara que lo que había sido posible hasta ahora.

Vitry fue la figura clave de un linaje de compositores y teóricos especulativos, que a la luz del pensamiento de Franco buscaron una expresión musical mucho más elaborada. De las obras del *Ars Nova* que han sobrevivido, las primeras que muestran los rasgos característicos de las enseñanzas de Vitry aparecen en la versión extendida del poema *Le Roman de Fauvel* (MS Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 146), que data aproximadamente de 1316-1318. Sin embargo, algunos motetes un poco anteriores mostraban ya los ras-

gos estructurales característicos del motete “vitriacano”, aunque sus autores no contaran con tantos valores de nota como los que hacía posible la nueva notación de la época de Vitry. El motete del *Ars Nova* se caracterizó principalmente por el recurso de la *isorritmia, en la que una o dos voces, escritas con valores de *longa* y de doble *longa*, se movían lentamente por debajo de dos voces superiores de movimiento rápido, escritas predominantemente con valores de semibreve y mínima.

No se conserva en la actualidad ninguna canción de Vitry, pero es de suponer que en sus obras seculares aplicó por igual su teoría de la notación, que se conoce por las numerosas citas de motetes que ilustran sus escritos teóricos sobre el *Ars Nova*. Machaut, el autor de canciones más prolífico del siglo XIV, adoptó y por momentos superó las reglas de notación de Vitry. La imposibilidad de conocer a ciencia cierta a los autores de la mayor parte del repertorio conocido de prácticamente todo el siglo XIV, ha hecho que la obra completa de estas dos sobresalientes figuras sea representativa de la música francesa del *Ars Nova*.

Queda claro que los adelantos de Vitry obedecieron a un deseo de explorar nuevos territorios musicales, por lo que el término “Ars Nova” necesariamente abarca tanto el concepto estricto del procedimiento técnico, como una conciencia manifiesta de la evolución del arte musical. Es interesante el hecho de que el concepto “arte nuevo” apareció en un momento en que la canción polifónica de arte comenzaba a destacar como un género de composición importante; las tres principales formas de canción del siglo siguiente—*ballade*, *rondeau* y *virelai*— adoptaron sus formas clásicas en las obras de Machaut, aunque la escasa cantidad de música que se conserva de este período imposibilita conocer el proceso evolutivo de estas formas. Sin duda, la nueva y compleja música, tanto sacra como secular, tuvo muchos rasgos en común, lo que incomodaba sensiblemente a las autoridades eclesiásticas, como demuestra la famosa bula del papa Juan XXII, *Docta sanctorum* de 1325, en la que atacaba a la “*novellae scholae discipuli*” (discípulos de la nueva escuela); en este caso, el calificativo “nueva” en absoluto se refería a una virtud. Jacobus de Liège fue otro teórico partidario de los caminos de la escuela antigua, distinguiendo entre su “música modesta” y la “música lasciva” de los modernos.

Es difícil establecer el final del período “Ars Nova”, pues su transición no está marcada por una referencia tan clara como la revolución de la teoría de la notación que impulsó la transición del *Ars Antiqua* al *Ars Nova*,

aunque sobra decir que a finales del siglo XIV se dieron cambios de gran magnitud. De tal manera, la noción de “Ars Nova” como periodo artístico es un concepto moderno introducido a comienzos del siglo XX y su delimitación sigue sujeta a la especulación académica. La propuesta más aceptada considera que debería abarcar toda la música francesa del siglo XIV; sin embargo, en años recientes se ha propuesto el término **ars subtilior* para referirse en concreto a la música de los compositores franceses de finales del siglo XIV (posteriores a Machaut).

Por otra parte, tampoco se ha llegado a un acuerdo para determinar si “Ars Nova” debería aplicarse también a la música italiana del siglo XIV. Ciertamente es que en Italia hubo cambios que condujeron a una notación rítmica más precisa aproximadamente en el mismo periodo de Vitry (de hecho, Vitry era muy conocido en algunos círculos italianos); sin embargo, a diferencia de lo sucedido en Francia, estas modificaciones no parecen reflejarse en una nueva percepción y concepción de la música, por lo que resulta más apropiado limitar el uso del término exclusivamente para la música francesa. ABUL

📖 D. LEECH-WILKINSON, “Ars Antiqua-Ars Nova-Ars Subtilior”, *Antiquity and the Middle Ages*, ed. J. MCKINNON, *Man and Music/Music and Society* (Londres, 1990), pp. 218-240. D. F. WILSON, *Music of the Middle Ages* (Nueva York, 1990). D. LEECH-WILKINSON, “The Emergence of *ars nova*”, *Journal of Musicology*, 13 (1995), pp. 285-317.

ars subtilior (lat., “arte más sutil”). El estilo de música vocal francesa de finales del siglo XIV. Compositores posteriores a Machaut desarrollaron este sofisticado y complejo estilo musical que recurrió a los nuevos valores de nota introducidos en el periodo del **Ars Nova* para la creación de esquemas rítmicos complejos. Véase NOTACIÓN, 3.

arsis y thesis (gr.). En la danza griega, originalmente “elevar” y “posar” el pie, respectivamente. Aplicados a la música, suelen referirse al **tiempo débil* y el **tiempo fuerte*.

En los siglos XVI y XVII, la frase *per arsin et thesin* significaba “inversión” (véase INVERSIÓN, 3). Por extensión, en el siglo XVIII esta misma frase se usó para una fuga cuya respuesta invierte el ritmo, es decir, los tiempos fuertes del sujeto se convierten en tiempos débiles de la respuesta y viceversa.

Art de toucher le clavecin, L' (El arte de tocar el clavecín). Tratado de François Couperin publicado en París en 1716 y revisado en 1717. Este importante método

para clavecín abarca diversos aspectos de técnica e interpretación e incluye ocho piezas didácticas. Se sabe que fue usado por J. S. Bach.

art rock (*rock* de arte). Término ambiguo que se refiere tanto al estilo de **glam rock* de David Bowie o Roxy Music, como también a la tendencia entre algunos músicos de **rock progresivo*, como Emerson, Lake and Palmer y Yes, a incorporar influencias de la “música de arte” en composiciones en varios movimientos con desarrollo temático o en arreglos de piezas clásicas para grupo de *rock*. El término también hace alusión a grupos y artistas experimentales como Laurie Anderson. KG

Artaria. Empresa austriaca de editores de música. Poco después de su fundación en Mainz en 1765, se trasladó a Viena. Reconocida como prestigiada editora de arte y mapas, Artaria alcanzó un sitio predominante en la vida musical vienesa. En 1780 publicó una edición con seis sonatas para piano de Haydn (Hob. XVI: 20, 35-39), la primera de más de 300 ediciones de la obra de Haydn bajo su nombre. Con el tiempo, Artaria se convirtió en el principal editor de Mozart, comenzando en 1781 con un ciclo de sonatas para piano y violín, hasta publicar más de 100 de las primeras ediciones de su obra. Reeditó también obras de Mozart publicadas por su editor anterior, F. A. Hoffmeister.

En 1793 Artaria editó la primera obra publicada de Beethoven, un conjunto de variaciones para piano, pero la relación entre ellos tuvo un lado tormentoso, como lo demuestran las cartas entre editor y compositor. Aun así, para 1858 Artaria contaba con más de 100 obras de Beethoven en un catálogo que incluía además obras de Gluck, Boccherini y Clementi. La editorial siguió activa hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando la calidad de sus ediciones decayó. Con el cierre de la editorial, en 1858, sus bienes pasaron a manos de Josef Weinberger, mientras que su magnífica e invaluable colección de manuscritos de compositores quedó a resguardo de la Preussische Staatsbibliothek de Berlín. JMT/JWA

Artaxerxes. Ópera en tres actos de Arne probablemente con libreto propio basado en Pietro Metastasio (Londres, 1762). Existen muchas óperas sobre el tema, de autores como Hasse (1730), Gluck (1741), Piccini (1762), Paisiello (1771) y Cimarosa (1784).

arte de la fuga, El (*Die Kunst der Fuge*). Colección de **fugas* y **cánones* de Bach, BWV1080 compuesta en la década de 1740 para el despliegue de una amplia variedad de técnicas contrapuntísticas con un mismo sujeto simple; la instrumentación no se especifica, pero prácticamente todos los movimientos pueden interpre-

tarse en un instrumento de teclado. Esta obra inconclusa consiste en 14 fugas (*contrapuncti*) para diferentes voces, cuatro cánones, dos fugas al espejo y una fuga cuádruple incompleta; el orden original de las piezas es incierto. Entre los intentos para completar la fuga final destacan uno de Donald Tovey y la **Fantasía contrapuntística* de Busoni. AL

articulación. Término que se refiere al grado de separación de cada sonido en la ejecución de notas sucesivas. La articulación puede ser expresiva, entre **staccato* y **legato*, o estructural, en cuyo caso es análoga a la puntuación en el lenguaje. El fraseo depende en gran medida de la articulación, principalmente en los instrumentos de teclado que exigen un control preciso de ataque y duración de cada una de las notas. La articulación se escribe en el papel con puntos, líneas cortas, acentos y ligaduras. Las indicaciones de articulación fueron poco comunes antes y durante el Barroco, época en que los compositores presuponían que el conocimiento de las prácticas comunes debía proporcionar al intérprete una aproximación correcta a la articulación.

En los instrumentos de cuerda, la articulación depende del toque del arco y en los alientos de la acción de la lengua, mientras que en los teclados depende del peso y la fuerza del toque. En el canto, para lograr la articulación deseada, se usan técnicas de respiración, de **portamento* y un tratamiento particular de las vocales y las consonantes. Las condiciones acústicas del espacio para la interpretación pueden influir la articulación; de tal manera una iglesia o sala de conciertos reverberantes requieren de una articulación extremadamente punteada para que las notas individuales no se encimen creando una masa sonora ininteligible, mientras que un espacio acústico "seco" y poco reverberante exige una articulación más sutil.

Véase también INTERPRETACIÓN MUSICAL, 8 -/BW

Artiomov, Viacheslav Petrovich (n Moscú, 29 de junio de 1940). Compositor ruso. Estudió composición con Nikolai Sidel'nikov en el Conservatorio de Moscú, heredando de su maestro el interés por la música folclórica, evidente en obras como *Poteshki* (Canciones graciosas, 1964) y *Sverniye pesni* (Canciones del norte, 1966). Bajo la influencia de Stravinski desarrolló el aspecto ritual de sus prototipos folclóricos, como el primitivismo de *Totem* para percusión (1976). En la mayoría de sus obras tardías refleja un espíritu místico inspirado en diferentes religiones, con énfasis particular en la meditación, como en el *Réquiem* (1988) y las sinfonías *Put' k Olimpu* (El camino al Olimpo, 1984) y *Na*

poroge svetlogo mira (En el umbral del mundo resplandeciente, 1990). JWAL

Artusi, Giovanni Maria (n c. 1540; m Bolonia, 18 de agosto de 1613). Teórico y compositor italiano. Canónigo de S. Salvatore, Bolonia, estudió en Venecia con Zarlino. Sus primeros escritos se centraron principalmente en las reglas del contrapunto y el uso de la disonancia. Su crítica de algunos de los madrigales de Monteverdi desató una famosa controversia que ayudó a destacar las diferencias entre la *prima pratica* antigua y la *seconda pratica* más moderna. Artusi consideraba excesivas las licencias tomadas por Monteverdi respecto a determinados aspectos armónicos, melódicos y rítmicos de la música destinados a dar mayor expresividad al texto.

Véase también PRIMA PRATICA, SECONDA PRATICA. LC

As (al.). En el sistema alemán, la nota *la* bemol.

Asaf'iev, Boris Vladimirovich (n S. Petersburgo, 17/29 de julio de 1884; m Moscú, 27 de enero de 1949). Crítico musical, compositor y musicólogo ruso. Estudió composición en el Conservatorio de San Petersburgo con Rimski-Korsakov y Liadov (1904-1910); a la vez cursó historia y filología en la universidad y se graduó en 1908. Fue nombrado profesor del conservatorio en 1925.

La vida profesional de Asaf'iev como crítico y periodista musical se remonta a 1914, año en que comenzó a escribir numerosos ensayos y artículos de prensa, por lo general con el pseudónimo Igor' Glebov. En 1926 colaboró en la fundación de una filial en Leningrado de la Asociación de Música Contemporánea y formó el Círculo para la Nueva Música. En 1929 publicó *Kniga o Stravinskome* (Un libro sobre Stravinski; trad. al in., 1982) y en 1930 comenzó la primera parte de su obra teórica en dos volúmenes, *Muzikal'naya forma kak protsess* (La forma musical como un proceso), publicada en 1947 junto con el segundo volumen, *Intonatsiya* (Entonación; trad. al in., 1976).

Como compositor, Asaf'iev destaca por sus ballets, en especial *Plamya Parizha* (Las llamas de París, 1932). Como teórico su influencia sigue vigente en Rusia, pero la difusión de su obra en Occidente ha sido lenta. PF

Ascanio in Alba. Serenata en dos actos de Mozart con libreto de Giuseppe Parini (Milán, 1771).

Ascension, L' (La Ascensión). Obra orquestal de Messiaen (1933); hizo también un arreglo para órgano en 1934.

Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny. Véase AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY.

Ashley, Robert (Reynolds) (n Ann Arbor, MI, 28 de marzo de 1930). Compositor estadounidense. Estudió en la Universidad de Michigan y en la Manhattan School.

La influencia de Cage en su música es importante. En colaboración con Gordon Mumma fundó el Cooperative Studio for Electronic Music de Ann Arbor (1958-1966). Posteriormente, ambos se asociaron con David Behrman y Alvin Lucier en la Sonic Arts Union (1966-1973), ofreciendo conciertos de música electrónica en vivo que seguramente incluyeron *The Wolfman* (1964), obra de Ashley para su propia voz amplificada y cinta. Su interés por la expresión vocal y los personajes poco significativos lo llevó a la ópera en la década de 1970, género en el que suele incorporar el murmullo continuo de su propia voz. *Perfect Lives* (1983) es una video-ópera en siete episodios, cada uno con duración de media hora. PG

Ashton, Hugh. Véase ASTON, HUGH.

Asola, Giovanni Matteo (*n* Verona, ?1532 o antes; *m* Venecia, 1 de octubre de 1609). Compositor italiano. Activo en Verona, donde probablemente estudió con Ruffo, posteriormente ocupó puestos en las catedrales de Treviso (1577) y Vicenza (1578). En 1582 fue nombrado capellán de S. Severo de Venecia. Mucha de su música elcesíastica es para dos o más coros y acusa rasgos diversos de la escuela veneciana de Andrea Gabrieli y sus contemporáneos. Otra de sus influencias decisivas fue Palestrina, a quien admiraba profundamente y a quien en 1592 dedicó la edición de un libro de salmos vespertinos. Escribió un libro sorprendente de madrigales a dos voces, compuestos todos en canon estricto. DA

assai (it.). “Muy”, como *allegro assai*, “muy rápido”. En el siglo XVIII tenía el mismo significado que el término francés *assez*, es decir, “bastante”.

Assedio di Corinto, L'. Véase SIÈGE DE CORINTHE, LE.

assez (fr.). “Bastante”, como *assez vite*, “bastante rápido”.

Associated Board of the Royal Schools of Music.

Comisión británica examinadora establecida en 1889 para la aplicación de exámenes de música. A la asociación existente de las escuelas *Royal Academy of Music y *Royal College of Music, en 1947 se integraron además la *Royal Scottish Academy of Music and Drama y el *Royal Manchester College of Music; posteriormente, el RMCM se fusionó (1973) con la Northern School of Music y, bajo el nombre *Royal Northern College of Music quedó integrado como cuarto miembro de la asociación. La comisión lleva a cabo exámenes de grado en interpretación (voz, piano, cuerdas e instrumentos de aliento), junto con exámenes paralelos de teoría musical. Los exámenes se llevan a cabo tanto en el Reino Unido como en el extranjero, principalmente en los

países de la Comunidad Británica de Naciones. La comisión publica sus propios materiales de examen, así como ediciones respetables de obras del repertorio, como *El clave bien temperado* de Bach y sonatas de Haydn, Mozart y Beethoven. En la década de 1990, lanzó una convocatoria para compositores que desearan colaborar en el *Spectrum*, una antología de piezas para piano dentro de los estilos contemporáneos.

En los últimos tiempos, la comisión ha extendido su rango de actividades examinadoras con exámenes de grado pioneros en interpretación de jazz y canto coral. La Associated Board of the Royal Schools of Music (CTABRSM) se ha involucrado más a fondo en el desarrollo profesional de maestros de instrumento con el Certificado de Enseñanza (Certificate in Teaching) y otros diplomas (LRSM y FRSM). También ha llevado a cabo investigaciones importantes para la enseñanza instrumental en el Reino Unido. PSP

Association Européene des Festivals de Musique.

Asociación de festivales de música con sede en Ginebra a la cual muchos organizadores de *festivales europeos están afiliados.

Association of Professional Music Therapists. Véase BRITISH SOCIETY FOR MUSIC THERAPY.

Aston [Ashton], **Hugh** [Hugo] (*n* c. 1485; *m* noviembre de 1558). Músico y compositor de iglesia inglés. Nada se sabe sobre su trayectoria antes de 1510, año en que humildemente solicitó su grado de B. Mus. en la Oxford University. En 1525 fue maestro de coro de la iglesia colegiada de St Mary en Leicester y poco después declinó la oferta de un puesto similar en el Cardinal College de Oxford (hoy Christ Church) fundado en ese tiempo por Wolsey. Permaneció en St Mary hasta su disolución en 1548. Aston escribió tanto música sacra como secular; un pequeño número de sus composiciones litúrgicas sobreviven junto con un conocido “Hornepype” para teclado. JM

Asyla. Obra orquestal en cuatro movimientos continuos de Adès (1997).

ataque (fr.: *attaque*; in.: *attack*). Inicio inmediato y decidido de una nota o pasaje por intérpretes vocales o instrumentales. Un buen “ataque” es un elemento vital del ritmo. Al primer violín o concertino de una orquesta se le llama en francés *chef d'attaque*, “director del ataque” (est.: *concertmaster*).

Atempause (al., “pausa de respiración”). Pequeña pausa sobre un tiempo débil, a menudo indicada con un apóstrofo, que sirve para destacar el tiempo fuerte siguiente. Se utiliza como una indicación de fraseo, más

que para indicar puntos de respiración para ejecutantes de alientos o cantantes. Se usa mucho en los valeses vieneses.

Athalia. Oratorio de Handel con texto de Samuel Humphreys basado en Jean Racine (1733).

Atlántida (*Atlantis*). “Cantata escénica” inconclusa de Falla en un prólogo y tres partes con texto basado en un poema del catalán Jacint Verdaguer; fue completada por Ernesto Halffter (Milán, 1962).

Atmosphères. Obra orquestal de Ligeti (1961).

atonalidad. Antónimo de *tonalidad. La música atonal no se apega a ningún sistema tonal o modal. Algunos teóricos prefieren el término “postonal” y otros lo usan también para referirse a la música que tampoco es serial, como *Pierrot lunaire* de Schoenberg, *Wozzeck* de Berg, obras de Webern, Varèse, Ives y otros. Véase también SERIALISMO; MÚSICA DODECAFÓNICA.

attacca (it.). “Ataque”. Frecuentemente aparece como *attacca subito* (ataque inmediato); se escribe al final de un movimiento para indicar que el siguiente debe interpretarse de inmediato, sin pausa.

attacco (it., “ataque”). Sujeto de fuga muy breve de tres o cuatro notas que sirve como material imitativo.

Attaignant, Pierre (*n* probablemente Douai, *c.* 1494; *m* París, 1551 o 1552). Impresor, editor de música y librero francés. Como librero en París durante el reinado de Francisco I, experimentó por años con tipografía musical, plasmando sus logros en el libro *Chansons nouvelles*, escrito en 1527-1528. Su clara y elegante notación con forma de diamante y líneas de pentagrama integradas al tipo, requería de una sola impresión (es decir que permitía imprimir notas y líneas de pentagrama en una sola impresión), lo cual redujo a la mitad los tiempos y los costos de impresión, preparando el camino para la música impresa de forma económica. Desde 1537 hasta su muerte fue el impresor oficial de la música del rey. Attaignant fue el primer editor musical que distribuyó publicaciones por toda Europa; fue responsable de la amplia difusión de la *chanson* francesa del siglo XVI y demostró hasta qué punto la imprenta podía impulsar la cultura humanística.

Véase también IMPRESIÓN Y PUBLICACIÓN DE MÚSICA, 4. JMT/JWA

📖 D. HEARTZ, *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music: A Historical Study and Bibliographical Catalogue* (Berkeley, CA, 1969).

Attey, John (*fl* 1622). Compositor inglés. Estuvo al servicio privado del conde de Bridgewater, a cuyas hijas instruyó. En 1622 publicó una colección de canciones

para voz (o conjunto vocal), laúd y bajo de viola, ejemplos tardíos del género llevado a la fama por Dowland.

JM

Attila. Ópera en un prólogo y tres actos de Verdi, con libreto de Temistocle Solera y Francesco Maria Piave basado en el drama de Zacharias Werner, *Attila, König der Hunnen* (1808) (Venecia, 1846).

Attwood, Thomas (*baut.* Londres, 23 de noviembre de 1765; *m* Londres, 24 de marzo de 1838). Organista y compositor inglés. Educado en la Chapel Royal, entró como paje al servicio del príncipe de Gales (posteriormente Jorge IV), quien lo envió a estudiar a Italia. Después de instruirse en Nápoles (1783-1785) con Felipe Cinco y Gaetano Latilla, se trasladó a Viena (1785-1787), donde fue discípulo predilecto de Mozart. A su regreso a la corte inglesa en 1787, se desempeñó como instructor musical de la familia real. En 1796 fue nombrado organista de la catedral de St Paul y compositor de la Chapel Royal. Fue miembro fundador de la Philharmonic Society (1813) y uno de los primeros profesores de la RAM (1823). Mendelssohn, amigo cercano, le dedicó sus preludios y fugas, op. 37 y se hospedó en su casa en Norwood.

Compositor de más de 30 obras escénicas, Attwood publicó además música instrumental, canciones y *glees*, pero lo más notable de su producción es sin duda la música sacra por la cual se le recuerda hoy, en particular los exquisitos *anthems* como *Turn thee again, O Lord* (1817), *Come, Holy Ghost* (1831) y *Turn thy face from my sins* (1835), en los que hace patente su deuda con Mozart.

WT/JDI

aubade (fr., de *aube*, “amanecer”; al.: *Morgenlied*). Música para el amanecer. El *alba formó parte del repertorio de los trovadores y en las cortes de los siglos XVII y XVIII, se interpretaban *aubades* en honor a la realeza. Entre los compositores que usaron el término como título para música instrumental, destaca Lalo (dos *aubades* para conjunto de alientos y cuerdas o pequeña orquesta). El equivalente en español es *alborada.

aube (fr.). Véase ALBA.

Auber, Daniel François Esprit (*n* Caen, 29 de enero de 1782; *m* París, 12 de mayo de 1871). Compositor francés. En 1802 su padre lo envió a Londres, donde destacó como intérprete y compositor de *romances*, pero regresó a Francia un año después de iniciada la guerra anglofrancesa. Atrajo la atención de Cherubini con una ópera en un acto y con él tomó en 1805 sus primeras clases formales de composición. Sus primeras óperas no tuvieron éxito, pero la bancarrota de su padre lo alentó

a componer con mayor determinación y sus *opéras comiques* posteriores, *La Bergère châtelaine* (La dama pastora, 1820) y *Emma* (1821), alcanzaron una aceptación considerable. A partir de entonces y hasta 1869, Auber produjo incontables óperas.

Muchas de sus obras fueron resultado de una larga colaboración con el libretista Eugène Scribe; juntos fueron ampliamente reconocidos por sus *opéras comiques* (aunque también escribieron algunos ballets) y por *La Muette de Portici* (1828), compuesta para la Ópera de París y considerada la primera *grand opéra* francesa. Esta obra integra convincentemente cuadros espectaculares al final de cada acto explotando el elemento visual de la heroína que danza y gesticula; además, su héroe revolucionario, Masaniello, fue adoptado como símbolo de la Revolución de julio, la rebelión belga de 1830 y otros levantamientos posteriores. *La Muette de Portici* gozó de inmenso éxito en Europa a lo largo de todo el siglo XIX; elogiada públicamente por Wagner, ejerció influencia significativa en el desarrollo de la ópera europea. Auber y Scribe continuaron su producción de *opéras comiques*, con obras como *Fra Diavolo* (1830) y *Le Domino noir* (El dominó negro, 1837), y numerosas *grands opéras*. En *Gustave III* (1833), desarrolló un baile de máscaras con cerca de 300 participantes en escena (historia mejor conocida en la actualidad por la obra de Verdi *Un ballo in maschera*, 1859).

Con facilidad para componer melodías simples y populares, Auber desarrolló un lenguaje musical de armonía clara, orquestación brillante y dramatismo instrumental; como muchos de sus contemporáneos, su escritura vocal estuvo influenciada por Rossini. En la década de 1840 sus arias fueron más expresivas, aunque siguió usando formas de canción popular como *barcarolles*, baladas y *chansons*. Si bien Auber es más conocido por sus óperas, escribió también música sacra (la mayor parte en las décadas de 1850 y 1860), canciones, cantatas y piezas orquestales y de cámara. Mercedor de importantes reconocimientos, en 1842 fue director del Conservatorio de París y en 1852 *maître de chapelle* de Napoleón III. SH

Aubert, Jacques [*le vieux, le père*] (n París, 30 de septiembre de 1689; m Belleville cr París, 17 o 18 de mayo de 1753). Violinista y compositor francés. En 1719 entró al servicio del príncipe de Condé y compuso música para sus *divertissements* en Chantilly. En 1727 fue integrante de los *Vingt-Quatre Violons* y un año más tarde fue violín principal de la orquesta de la Ópera de París. En 1729 hizo su primera aparición en los Conciertos

Espirituales y escribió la mayor parte de sus composiciones posteriores para esa serie de conciertos.

Los seis conciertos en el estilo italiano (1734) de Aubert fueron los primeros de su tipo impresos en Francia. Entre su demás música instrumental destacan cinco libros de sonatas para violín, dúos para dos violines o flautas y suites orquestales; todas estas obras son de técnica bien lograda y un lenguaje fluido y gracioso. WT

audición. 1. Facultad de oír. Véase OÍDO Y AUDICIÓN.

2. Prueba o evaluación para determinar el nivel y capacidad musical de un intérprete y determinar si es admitido, por ejemplo, en una escuela de música o agrupación musical. Las orquestas profesionales seleccionan a sus integrantes mediante audiciones a cargo de una comisión de miembros y administradores de la misma. Como verbo, audicionar significa ejecutar y, en contraparte, oír la ejecución de un intérprete.

Auer, Leopold (von) (n Veszprém, 7 de junio de 1845; m Loschwitz, cr Dresde, 15 de julio de 1930). Violinista húngaro. Su virtuosismo se vio mermado por un impedimento físico de las manos y se le recuerda principalmente por haber rechazado la dedicatoria y el estreno del concierto para violín de Chaikovski. Sin embargo, fue un importante maestro en Londres, Dresde, Filadelfia y San Petersburgo (1868-1917); en San Petersburgo fue también violinista de la corte y solista del ballet imperial. Mischa Elman, Efrem Zimbalist y Heifetz fueron algunos de sus alumnos. Publicó ediciones importantes del repertorio regular para violín, además de escritos pedagógicos y métodos de interpretación. CF

📖 L. AUER, *My Long Life in Music* (Nueva York, 1923).

auf (al.). “En”; como *auf der G*, “en *sol*” (en la cuerda de *sol*).

Aufforderung zum Tanz (Invitación a la danza). *Rondo brillant en re bemol* para piano de Weber en una introducción (la “invitación”), un vals y un epílogo (1819); fue orquestado por Berlioz (1841) y, con muchas modificaciones, por Weingartner. Los Ballets Rusos de Diaghilev lo usaron como música para *Le Spectre de la rose*.

Auflage (al.). “Edición”.

auflösen (al., “aflojar”, “desatar”). En técnica de arpa, bajar la afinación de una cuerda cuya altura había sido subida previamente.

Auflösung (al.). 1. Resolución de una disonancia.

2. Cancelación de una alteración. *Auflösungszeichen* significa becuadro o natural (♮).

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny). Ópera en tres actos de Weill con libreto de Bertolt Brecht (Leipzig, 1930).

Aufstrich (al.). En ejecución de cuerdas, “arco para arriba”; *Niederstrich*, “arco para abajo”.

Auftritt (al.). “Escena” de una ópera o cualquier obra escénica.

Aufzug (al., “tirar hacia arriba”). Subir una cortina (el telón) y, por extensión, “acto” de una ópera.

Augener. Casa inglesa editora de música establecida originalmente como importadora de música en 1853. Como editorial, Augener usó el proceso litográfico poco después de su introducción en Inglaterra, y de 1867 en adelante produjo ediciones económicas de autores clásicos, así como obras modernas bajo el sello reconocido de Augener Edition. Destacó también por sus ediciones de música pedagógica y por la revista *The Monthly Musical Record* (1871-1960), editada sucesivamente por J. S. Shedlock, Rochard Capell, J. A. Westrup y Gerald Abraham.

JMT/JWA

Augenmusik (al.; in.: *eye music*). *“Música visual”.

augmented sixth chord. Véase SEXTA AUMENTADA, ACORDE DE.

Auld Lang Syne. Canción ritual de despedida de Inglaterra y Escocia. La melodía apareció por primera vez en la obertura de la ópera *Rosina* (1782) de William Shield, interpretada por fagotes en imitación de la gaita; en 1794 se le agregó un texto de Robert Burns. Este origen ha sido refutado por algunos eruditos escoceses, quienes argumentan que la melodía aparece en ediciones escocesas de la época y que Shield bien pudo haberla oído y copiado, pues vivió cerca de la frontera con Escocia.

Auletta, Pietro (*n* San Angelo, Avellino, c. 1698; *m* Nápoles, septiembre de 1771). Compositor italiano. Estudió en el Conservatorio de San Onofrio en Nápoles y ocupó el puesto de *maestro di cappella* en S. Maria la Nova, mientras componía óperas para otros teatros napolitanos. En 1752, un *pastiche* derivado de su ópera cómica *Orazio* (1737) se presentó en París con el título *Il maestro di musica*, como parte de una serie de óperas italianas que dieron origen a la *Querelle des *Bouffons*. Auletta siguió su exitosa vida profesional como compositor popular de ópera en Nápoles hasta 1740, año que marcó una caída súbita en su producción.

aulos [*aulo*] [*auloi*]. 1. Tipo de *oboe o *tubo de lengüeta de la cultura clásica griega (y no una flauta, como suele traducirse); fue uno de los dos principales instrumentos de viento del mundo clásico, junto con la *tibia* romana. Las ilustraciones suelen representarlo como un instrumento con dos tubos divergentes, generalmente del mismo tamaño y unidos por la embocadura, y al

ejecutante sujetando un tubo con cada mano. Su embocadura era cilíndrica con lengüeta doble, aunque algunas ilustraciones lo representan con lengüeta simple. Véase también MÚSICA GRIEGA ANTIGUA, 2.

Instrumentos similares se usaron en la antigüedad en toda Asia occidental y Oriente Medio. El *launeddas* de Cerdeña es un descendiente moderno del aulos, pero con tres tubos, dos de talla diferente y otro con función de bordón. Las similitudes con el aulos son evidentes en instrumentos de tubo cilíndrico como el *mey* turco, el *bālabān* iraní y caucásico, el *guan* chino y el *hichiriki* japonés.

2. Término genérico que se refiere a un tubo de cualquier tipo; en Grecia se sigue usando en este sentido.

JMO

aumentación. Procedimiento compositivo que alarga el valor de las notas de un tema musical, generalmente al doble de su duración original. El recurso es común en la parte final de algunos sujetos de fuga, como en la Fuga en *do* mayor para órgano BWV547 de Bach. **AW**
aural training. Véase ENTRENAMIENTO AUDITIVO.

Auric, Georges (*n* Lodève, Hérault, 15 de febrero de 1899; *m* París, 23 de julio de 1983). Compositor francés. Estudió en el Conservatorio de París y en la Schola Cantorum, pero lo que en realidad determinó su estilo compositivo fue su asociación con Cocteau, Poulenc y otros como miembro del grupo *Les *Six*. Sus obras tempranas emanan el espíritu despreocupado del grupo. Aunque siempre compartió el deleite de Poulenc por la incongruencia, estuvo abierto a nuevas ideas, incluso las de la vanguardia francesa de las décadas de 1950 y 1960. Su abundante producción incluye una ópera, ballets, música para producciones cinematográficas de René Clair y Cocteau, música para varias comedias de Ealing, música de cámara, canciones y piezas para piano. También fue crítico musical y director de casas de ópera en París (1962-1968).

PG/ABUR

Aus Italien (De Italia, italiana). Fantasía sinfónica op. 16 de Richard Strauss inspirada en su visita a Italia (1886).

Aus meinem Leben. Véase *DE MI VIDA*.

Ausdruck (al.). “Expresivo”; *mit Ausdruck*, *ausdrucksvoll*, “con expresividad”.

Ausfüllgeiger (al., “violinista-que-rellena”; in.: “filling-out-fiddler”). Parte instrumental con función de **ripieno*.

Ausgabe (al.). “Edición”.

aushalten (al.). “Sostener”; *ausgehalten*, “sostenido”.

äusserst (al.). “Extremadamente”, como *äusserst schnell*, “extremadamente rápido”.

Australia. 1. Música aborigen; 2. Música folclórica de origen europeo; 3. Música de arte hasta 1900; 4. 1900-1950; 5. A partir de 1950.

1. *Música aborigen*

Si bien Australia ha estado habitada ininterrumpidamente por aborígenes durante por lo menos 40 000 años, el país estuvo físicamente aislado durante mucho tiempo después del hundimiento oceánico de la franja continental que lo unía al sur de Asia. Las causas que inhibieron la evolución de su música y le impidieron tener un desarrollo como el de otros países fueron la vida nómada de sus habitantes, las tierras inhóspitas, y tanto la ausencia de instrumentos musicales capaces de producir una escala definida, como la falta de escritura o notación musical.

Los primeros colonos ingleses y de otras partes del mundo, comenzando con los de la colonia penal Sydney Cove, establecida en 1788, se toparon con una tradición musical poco desarrollada que dependía por completo de la voz acompañada con golpeteos rítmicos, palos golpeados entre sí, aplausos y otros recursos percusivos. Aun así, era una música compleja que reflejaba creencias religiosas y rituales altamente organizados, que bien podría haber sido la práctica musical más antigua del mundo que permanecía siendo interpretada. Un elemento importante en los sutiles e intrincados ritmos aborígenes es el **didjeridu*, instrumento originario del norte del país que consiste en un tubo ligeramente cónico, por lo general de eucalipto o árbol de goma, ahuecado por las termitas. Un intérprete hábil es capaz de producir con este instrumento todo un caleidoscopio de timbres, cantos de pájaro y chillidos de animales, siendo éste el rasgo distintivo de la música australiana aborigen que la hace tan distinta de la música de otros pueblos.

2. *Música folclórica de origen europeo*

La mayor parte de la música folclórica australiana carece de originalidad, es cuadrada y tiene una armonía tonal básica. Incluye cantos marineros, canciones de trabajo y baladas callejeras basadas en tonadas irlandesas o inglesas, las cuales en ocasiones parodian, así como canciones de minorías étnicas provenientes de Grecia, Italia y países asiáticos. Entre los varios centenares de canciones australianas que se han recopilado, las más populares son *The Wild Colonial Boy* y la ubicua *Waltzing Matilda*.

Sin embargo, a partir del final de la segunda Guerra Mundial ha evolucionado una sociedad más rica y

plural gracias a las tradiciones folclóricas de los inmigrantes de diferentes países. A pesar de esta pérdida gradual de individualidad, la música folclórica australiana, sea urbana, rural o aborigen, parece tener suficiente fuerza como para resistir la dominación cultural inglesa, estadounidense y de cualquier otra parte.

3. *Música de arte hasta 1900*

Desde sus inicios, a finales del siglo XVIII, la música de arte australiana dependió por completo de la cultura europea durante más de un siglo, principalmente de la cultura inglesa. El aislamiento geográfico del país limitó el número de músicos (compositores, intérpretes y maestros) a unos cuantos inmigrantes y visitantes. Las generaciones de músicos nacidos en Australia tendieron a salir del país en busca de mejores oportunidades. La "quadrille" fue la música de origen europeo más antigua en Australia y era ejecutada por las bandas militares en los establecimientos penales. A partir de 1830, la llegada paulatina de colonos independientes hizo crecer el público musical, impulsando los conciertos de música de cámara, la fundación de academias musicales privadas y la visita de solistas virtuosos de otras partes del mundo, notables músicos itinerantes como Vincent Wallace e Isaac Nathan (1790-1864), que enriquecieron la vida musical australiana.

La fiebre de oro de la década de 1850 generó una cultura de clase media y una creciente demanda por el teatro comercial, las sociedades corales y la música pianística de salón. La industria de la música impresa comenzó a florecer en 1853 con la fundación de la Royal Philharmonic Society de Melbourne. Exitosas temporadas de ópera se llevaron a cabo en Melbourne, Adelaide, Sydney y Brisbane en las últimas décadas del siglo XIX, popularidad que hasta la fecha continúa haciendo de la ópera un rasgo distintivo de la música australiana. Se establecieron cátedras de música en las universidades de Melbourne (1891) y Adelaide (1884), y se fundaron los conservatorios de Melbourne (1895), Adelaide (1898) y Sydney (1916). Se formó una orquesta sinfónica en Melbourne para el centenario de la fundación de la ciudad (1888) y siguió en aumento el gusto por los conciertos. Entre los compositores de esta época destacan Marshall Hall (1867-1915), Fritz Hart (1874-1949) y en particular Alfred Hill, cuyo tratamiento musical de las mitologías maorí y aborígenes, reflejó la búsqueda de una identidad nacional en contraste con la tradición romántica alemana imperante.

4. 1900-1950

Las primeras décadas del siglo XX vieron el surgimiento de una sólida conciencia nacional australiana. El escritor y músico aficionado Henry Tate (1873-1926) propuso a los compositores usar los patrones rítmicos y melódicos del canto de las aves australianas para “emprender la creación de una obra claramente australiana”. Percy Grainger fue más sutil y a la vez profético al sugerir que los compositores se acercaran a la música de Asia y del Pacífico Sur. De hecho, compositores posteriores como Sculthorpe, Meale, Conyngham, Boyd y Wesley-Smith incorporaron a su obra elementos de la música de Indonesia, Japón y Vietnam.

A partir de 1924, los adelantos de la industria radiofónica tuvieron una repercusión importante en el desarrollo cultural australiano, acercando el país al resto del mundo y reduciendo el aislamiento de sus centros urbanos distantes entre sí. La Australian Broadcasting Commission, establecida en 1932, fue considerada por Roger Covell como “el factor más importante en la producción de música australiana profesional”. Pronto se formaron grupos orquestales que posteriormente se convirtieron en las orquestas sinfónicas de Sydney (1945), Brisbane (1947), Hobart (1948), Adelaide (1948), Melbourne (1949) y Perth (1950).

La segunda generación de compositores, activa después de la primera Guerra Mundial, incluye a Roy Agnew, John Antill, Clive Douglas, George English, Felix Gethen, Raymond Hanson, Robert Hughes, Frank Hutchens, Miriam Hyde, Dorian LeGallienne, James Penberthy, Margaret Sutherland y Arthur Benjamin. En un principio, antes de adoptar los caminos propuestos por Stravinski, Schoenberg y Varèse, hubo una demora musical en Australia, pero los sistemas modernos de comunicación pronto permitieron a los compositores australianos ponerse en contacto con lo que estaba sucediendo en otras partes del mundo.

5. A partir de 1950

En el periodo de la posguerra se sucedieron importantes desarrollos en las artes escénicas de Australia. La Australian Musica Viva Chamber Music Society, fundada en 1945, promovió giras de muchos conjuntos instrumentales de primer nivel. La Ópera australiana, creada por el Elizabethan Theatre Trust (1956), complementó sus actividades con compañías de ópera de otros estados, como la Victoria State Opera. Desde su fundación en 1956, la rama australiana de la ISCM (Sociedad Internacional de Música Contemporánea)

ha sido de vital importancia para la promoción de la música nueva. Este nuevo interés por las artes escénicas impulsó la construcción de salas de concierto en todos los estados y diversas casas de ópera. La Sydney Opera House (1973), con su espectacular edificio portuario, se ha convertido en un símbolo reconocido del desarrollo cultural australiano. La casa de ópera de Adelaide fue bautizada como “la casa de Richard Wagner en Australia”, a raíz de una exitosa producción del ciclo del *Anillo* y del estreno australiano (en 2001) de *Parsifal*. La compañía australiana de ballet ha forjado una sólida reputación con cerca de 200 presentaciones anuales en su propia sede y en giras.

La educación musical en general se ha ampliado considerablemente con la fundación de conservatorios y departamentos de música en las universidades de Sydney (1948), Western Australia (1958), Monash, Melbourne (1965), Queensland (1965), New South Wales (1966), Flinders, Adelaide (1966), New England (1966) y La Trobe, Melbourne (1974).

Una amplia gama de actividades musicales ha recibido el patrocinio de organizaciones como el Australian Council for the Arts y la Commonwealth Assistance to Australian Composers (ambas establecidas en 1967), el Music Board of the Australian Council (desde 1973) y el Guild of Australian Composers (con filiales en todos los estados). Estas asociaciones han apoyado a compositores y proyectos escénicos, seminarios, talleres y temporadas de estudios en el extranjero para compositores, intérpretes y constructores de instrumentos. La antes mencionada Australian Broadcasting Commission (corporativo radiofónico desde 1982), se ha convertido en el patrono principal de los compositores australianos, pues comisiona e impulsa la interpretación de numerosas nuevas obras.

Lejos del rezago de antaño respecto al desarrollo musical en otras partes del mundo, los compositores australianos actuales destacan a nivel mundial en disciplinas de vanguardia como música electrónica, composición con computadora y teatro musical. Entre los músicos más importantes destacan: Keith Humble y Don Banks, quienes volvieron a Australia después de incursionar en géneros contemporáneos en París y Londres, respectivamente; Nigel Butterley, Peter Sculthorpe y Larry Sitski; compositores inmigrantes como Tristram Cary, John Exton, Elena Kats-Chernin, Bozidar Kos y Roger Smalley; y nuevas generaciones de compositores nacidos en Australia como Alison Bauld, Anne Boyd, Barry Conyngham, Richard Meale y Martin Wesley-

Smith. Entre los intérpretes australianos de renombre internacional destacan Florence Austral (soprano), Valda Aveling (piano), Richard Bonyngge (director), Peter Dawson (barítono bajo), Robert Helpmann (coreógrafo), Leslie Howard (piano), Nellie Melba (soprano), Yvonne Minton (mezzosoprano), Elsie Morison (soprano), Geoffrey Parsons (piano), Joan Sutherland (soprano) y Barry Tuckwell (corno). LH/JBO

📖 R. COVELL, *Australia's Music: Themes of a New Society* (Melbourne, 1967). A. MCCREDIE, *Musical Composition in Australia* (Canberra, 1969). J. MURDOCH, *Australia's Contemporary Composers* (Melbourne, 1972). F. CALLAWAY y D. TUNLEY (eds.), *Australian Composition in the Twentieth Century* (Melbourne, 1978). J. MURDOCH, *A Handbook of Australian Music* (Melbourne, 1983). B. BROADSTOCK (ed.), *Sound Ideas: Australian Composers Born since 1950* (Sydney, 1995). N. SAINTILAN, A. SCHULTZ y P. STANHOPE, *Biographical Directory of Australian Composers* (Rocks, NSW, 1996). W. BEBBINGTON (ed.), *The Oxford Companion to Australian Music* (Melbourne, 1998).

Austria. La historia musical de las regiones germano parlantes de Europa tuvo vínculos internos muy estrechos hasta hace relativamente poco tiempo; por lo mismo, la historia musical de Austria se incluye en la de *Alemania.

Auszug (al.). 1. Arreglo, generalmente para piano (*Klavier-Auszug*), de una ópera, una obra orquestal, etcétera.

2. "Extracto".

3. Una interpretación auténtica (expresión un tanto desacreditada hoy en día) es la que hace uso de instrumentos (o réplicas) y prácticas interpretativas similares a las que pudo haber usado el compositor original. Véase AUTENTICIDAD.

auténticidad. Cuando la interpretación de la música de una época pasada recrea el contexto histórico de su tiempo, suele decirse que es auténtica. Sin embargo, el marco histórico no basta para determinar la autenticidad de una interpretación y deben tomarse en cuenta otros factores igualmente importantes, como el concepto interpretativo del compositor, las prácticas interpretativas de los músicos que interpretaron una obra en vida del compositor y los instrumentos y prácticas de su conocimiento. El amplio margen de prácticas que pueden resultar de estas ideas hace problemática la definición de los límites de la autenticidad. Por otra parte, las fuentes originales que hacen referencia a los aspectos interpretativos de la música de su tiempo, suelen ser inconsistentes y contradictorias. En consecuencia, muchos

aspectos de la interpretación dependen de la intuición del músico, lo cual impide comprobar su autenticidad de manera empírica. Las dificultades que implica llevar a la práctica el concepto de autenticidad, en su estricta definición enciclopédica como algo "genuino" y "original", han llevado a muchos académicos y ejecutantes a evitar el término "auténtico" y sustituirlo con "basado en fuentes históricas"; "con conciencia histórica" y "al estilo interpretativo del *periodo".

Uno de los impulsos más importantes en torno al concepto de autenticidad ha sido el redescubrimiento de instrumentos obsoletos y de instrumentos antiguos que forman parte de familias instrumentales modernas, como la del violín. Arnold *Dolmetsch fue el primero en experimentar y promover este renacimiento instrumental del pasado en las primeras décadas del siglo XX, aunque sólo hasta después de la segunda Guerra Mundial, muchos músicos comenzaron a interpretar y a realizar grabaciones con instrumentos antiguos. En la actualidad, la música de Bach, Mozart e incluso Brahms suele interpretarse con los instrumentos originales de sus respectivos periodos (o con copias de dichos instrumentos), y se han formado diversos grupos instrumentales y orquestas que interpretan este repertorio en específico. Para algunos, el uso de instrumentos "originales" o "auténticos" es sinónimo de autenticidad. El interés por la autenticidad también ha destacado la importancia de la dotación instrumental y otros elementos interpretativos característicos del periodo, como usar una o dos voces en lugar de un coro completo para la música barroca, o bien orquestas más reducidas que las del siglo XX para las sinfonías del periodo Clásico y comienzos del Romanticismo.

El sonido de los instrumentos antiguos y el rescate de las técnicas interpretativas del pasado han tenido un profundo efecto en el concepto interpretativo convencional que se tenía de esa música. Los músicos actuales suelen adoptar las prácticas interpretativas del pasado utilicen o no instrumentos antiguos originales. A pesar de todos los esfuerzos, la inconsistencia con que se aplican las nociones interpretativas y el desconocimiento de muchos aspectos de la interpretación musical de otros tiempos, hacen imposible llevar a la práctica una interpretación literal del concepto "auténticidad".

Véase también INTERPRETACIÓN MUSICAL. BW
📖 H. HASKELL, *The Early Music Revival* (Londres, 1988). N. KENYON (ed.), *Authenticity and Early Music* (Oxford, 1988). P. KIVY, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaca, NY, y Londres, 1995).

R. TARUSKIN, *Text and Act: Essays on Music and Performance* (Nueva York, 1995).

auténtico. 1. Descripción de una obra cuyos elementos esenciales pueden ser atribuidos a un compositor determinado.

2. En el contexto de la etnomusicología, tradición folclórica ininterrumpida que no se ha visto afectada por influencias externas; el término no es aplicable a un renacimiento de dicha tradición.

auto [sacramental]. Representación escénica dramática de carácter público, por lo general religiosa o alegórica (*auto sacramental*), cuyo origen se remonta a la Edad Media. Se acostumbraba intercalar canciones y música incidental con estas piezas religiosas que paulatinamente fueron adquiriendo un carácter más secular. Entre los primeros ejemplos del género destacan los autos sacramentales de Lope de Vega y Calderón de la Barca, entre otros.

autoarpa (in.: *autoharp*; al.: *Akkordzither*). Instrumento de la familia de la *cítara, inventado en Alemania en la década de 1880. Un mecanismo de barras transversales dispuesto encima de las cuerdas permite tocar acordes simples de acompañamiento para las melodías. Cada barra tiene escrito el nombre del acorde que puede producir, de manera que al presionar la barra del acorde de *do* mayor, por ejemplo, unos apagadores de fieltro en la parte inferior de la barra bloquean todas las notas ajenas al acorde. JMO

autógrafo. Manuscrito original de un autor o compositor. En la actualidad suele usarse el término “hológrafo” para referirse a un documento escrito en su totalidad por el compositor y distinguirlo de una copia (hecha por otra persona) que contiene anotaciones “autógrafas” del compositor.

Los manuscritos copiados o anotados por el compositor en ocasiones revelan parte de su procedimiento compositivo, desde la planeación inicial (en bocetos manuscritos) hasta revisiones de la obra terminada y valiosos detalles interpretativos. En concreto, el material autógrafo puede ser de gran utilidad para “corregir” los errores y modificaciones de los copistas que siguen apareciendo en publicaciones recientes; aunque en tales casos, los musicólogos deberán considerar la posibilidad de que el copista contara con información fuera del alcance del estudioso moderno.

El índice de supervivencia de material autógrafo es inversamente proporcional a la antigüedad de la música. De tal manera, mientras que la existencia de material autógrafo de compositores más recientes es relativamente común y existen importantes colecciones de

manuscritos de Beethoven y J. S. Bach, no han sobrevivido ejemplos comprobables de materiales autógrafos anteriores al siglo XVI. Algunas colecciones antiguas pueden contener obras copiadas por los propios compositores, pero generalmente no existen elementos suficientes para verificar su autenticidad.

Véase también FUENTES.

-/ABUL

autómata musical. Los artefactos mecánicos con figuras (como aves canoras) que se mueven mientras un órgano en miniatura reproduce su sonido han existido desde tiempos muy remotos, algunos atribuidos a inventores como Apolonio de Pergia (siglo III a. C.). Los verdaderos autómatas musicales, distintos de las aves canoras y los relojes cucú, se dividen en dos clases: androides animados que ejecutan un instrumento musical y figuras que se mueven acompañadas por un instrumento mecánico.

Dos ejemplos del primer grupo son los trompetistas mecánicos, en los que un pequeño órgano de cilindro en su interior toca fanfarrias, y un extraordinario clavecinista, fabricado por H. L. Jaquet-Droz, que se conserva en Neuchâtel, Suiza. El segundo grupo es mucho más amplio y comprende desde relojes de iglesia y de torre de ciudad, en los que las figuras golpean campanas o se mueven en procesión a horas determinadas y órganos hidráulicos, elaborados en jardines y grutas de los siglos XVI y XVII, hasta pequeñas cajas de música (muy de moda entre mediados del siglo XVIII y los albores del XIX) con figurillas que bailan y realizan acrobacias u otros movimientos complejos al compás de la música.

Véase también INSTRUMENTOS MUSICALES MECÁNICOS; INSTRUMENTOS MUSICALES AUTOMÁTICOS. JMO

avant-garde (fr., “de vanguardia”). En su acepción original, la palabra se refiere a un destacamento militar de avanzada, pero en la actualidad se usa para referirse a los compositores y artistas precursores de una generación, que rechaza las prácticas establecidas y emprende un camino progresista. En las polémicas de Schumann, Wagner y la Nueva Escuela Alemana, ya están presentes ciertos rasgos *avant-garde* característicos, como el rechazo a la tradición (considerada moribunda) y la cultura de masas (considerada regresiva), además de la evidente expectativa de recibir la incompreensión y el rechazo de sus contemporáneos. Muchas figuras de vanguardia, en particular Schoenberg en el siglo XX, mantuvieron siempre la esperanza de que algún día sus innovaciones serían aceptadas y adoptadas de manera más general. Paradójicamente, la generalización de

estos elementos como expresión artística dominante contradice los principios de ruptura de las vanguardias. Este fue el destino común de los compositores vanguardistas europeos después de la segunda Guerra Mundial (Boulez y Stockhausen incluidos), al integrarse a la vida institucional en estaciones de radio y festivales internacionales de música, mientras que sus técnicas compositivas, como el serialismo y las formas abiertas, se convirtieron en las nuevas ortodoxias. El pensamiento de vanguardia que encierra el principio modernista característico del cambio constante dentro de una misma tradición histórica auténtica, perdió credibilidad dentro del ambiente posmoderno plural de finales del siglo XX.

Véase también SIGLO VEINTE, EL. CWI

“ave, el”, *Cuarteto*. Sobrenombre del *Cuarteto de cuerdas* en *do mayor* op. 33 no. 3 (1781) de Haydn, llamado así porque las notas de adorno en el tema principal del primer movimiento y el dúo de violines en el trío del *scherzando* sugieren el canto de las aves.

Ave María (lat., “Alabada seas, María”). Salutación del arcángel Gabriel a la virgen María (Lucas I: 28) de uso litúrgico en las iglesias de oriente y occidente; suele entonarse junto con la salutación de santa Isabel (Lucas I: 42). En el Oficio católico romano del siglo XV, a estos textos bíblicos se les agregó una petición para conformar una plegaria que, con variantes del texto, ha sido tomada frecuentemente como tema de composición musical. En la Iglesia ortodoxa de oriente, el texto que se entona al final de las Vísperas (musicalizado en lengua eslava por Rajmaninov y Stravinski) es más breve y las frases “virgen, madre de Dios” y “de ti ha nacido el salvador de nuestras almas”, se usan respectivamente como introducción y despedida de los dos saludos. -/ALI

Ave maris stella (Salve, estrella del mar). Himno de la Iglesia católica romana que se entona con diferentes melodías; algunas de ellas, y una en particular, a menudo se utilizaron como base en composiciones polifónicas renacentistas (Dufay), misas (Josquin, Victoria, etc.) y obras para teclado (Cabezón, Titelouze, entre otros).

Ave regina coelorum. Véase ANTÍFONAS DE LA VIRGEN MARÍA.

Ave verum corpus (lat., “Salve, oh cuerpo verdadero”). Himno latino paralitúrgico de origen medieval tardío que venera la hostia como representación del cuerpo de Cristo. Confirmación popular de la doctrina católica de la Eucaristía, el tema fue musicalizado a menudo después de la Reforma; las versiones más conocidas son las de Byrd y Mozart. ALI

aventuras de la zorrilla Bystrouska, Las. Véase ZORRITA ASTUTA, LA.

aventuras del Sr. Brouček, Las. Véase EXCURSIONES DEL SR. BROUČEK, LAS.

Aventures, Nouvelles Aventures. Obras de Ligeti para tres voces solistas y siete instrumentos, con textos propios y compuestas en 1962 y 1962-1965; fueron revisadas para su estreno en 1966; en ese mismo año, Ligeti las integró con nuevo material en la obra escénica *Aventures & Nouvelles Aventures* (Württemberg, 1966).

Avison, Charles (*n* Newcastle upon Tyne, baut. 16 de febrero de 1709; *m* Newcastle upon Tyne, 9 o 10 de mayo de 1770). Compositor y escritor inglés sobre música. De acuerdo con Burney, recibió instrucción musical de Geminiani en Londres. En 1736 fue nombrado organista de San Nicolás, la iglesia principal de Newcastle, y en 1738 fue director musical de una serie anual de conciertos por suscripción en esa ciudad; más adelante organizó conciertos similares en Durham. Entre los músicos que atrajo hacia el noreste, destacan Felice Giardini y William Shield.

Autor de muchos *concerti grossi*, esencialmente en el estilo “antiguo” de Geminiani, algunos de los cuales fueron publicados en partitura completa, Avison arregló para orquesta de cuerdas 12 sonatas para clavecín de Domenico Scarlatti y destacó como compositor de sonatas para teclado con acompañamiento. Su *Essay on Musical Expression* (1752) es una importante contribución a la crítica musical y estética del periodo. Se divide en tres partes: un ensayo sobre el efecto emocional de la música; un análisis de compositores individuales y sus estilos (en el que controversialmente concluyó que Handel era un compositor inferior a Geminiani y Benedetto Marcello); y un estudio sobre la interpretación instrumental, en particular para conciertos. DA/PL

Avni, Tzvi (*n* Saarbrücken, 2 de septiembre de 1927). Compositor israelí nacido en Alemania. Estudió composición con Mordecai Seter y Paul Ben Haim en Israel, y con Copland y Lukas Foss en los Estados Unidos. Habiendo también estudiado técnicas electrónicas con Vladimir Ussachevski y R. Murray Schafer, en 1971 fue nombrado director del estudio de música electrónica de la Academia Rubin de Jerusalén. Las primeras obras de Avni fueron composiciones nacionalistas inspiradas en el folclor, pero posteriormente recurrió a técnicas y lenguajes más radicales, a menudo con el uso de la cinta magnetofónica, aunque siguió centrándose en temas judíos. ABUR

ayre (in.). Ortografía inglesa antigua de la palabra **air* (aire). Morley la usó para toda forma de música vocal secular, excepto el madrigal serio, pero se usó para referirse a las **canciones con acompañamiento de laúd (lute-songs)* del periodo de 1597 a 1622.

Ayrton, Edmund (n Ripon, baut. 19 de noviembre de 1734; m Westminster, 22 de mayo de 1808). Organista y compositor inglés. Hermano de William Ayrton, organista de Ripon, fue nombrado organista y *rector chori* de Southwell Minster en 1755. Al año siguiente estudió con James Nares por un breve periodo. En Londres fue caballero de la Chapel Royal, vicario de coro de la catedral de St Paul, vicario laico de la abadía de Westminster y *Master of the Children* de la Chapel Royal de 1780 a 1805. Compuso principalmente música sacra, como *Begin unto my God, anthem* usado para celebrar el fin de la guerra de independencia de los Estados Unidos. PL

azar, operaciones de (in.: *chance operations*). Término introducido por John Cage para describir técnicas que abren el proceso compositivo al azar, por ejemplo el arrojar una moneda para determinar las alturas. Véase también INDETERMINADA, MÚSICA.

azione sacra (it., “acto sagrado”). El *sepolcro* italiano (representación musical de la Pasión ante el santo sepulcro, generalmente en un solo acto), tal como se cultivaba en la corte de los Habsburgo en Viena durante la segunda mitad del siglo XVII. Conforme el término se extendió de Viena a Italia, se volvió sinónimo de “oratorio” en general, como también lo hizo en Viena durante el siglo XVIII (véase ORATORIO, 4). Apostolo Zeno y Pietro Metastasio usaron el término en sus textos para oratorios. JBE

azione teatrale (it., “acción teatral”). Género de música teatral que fue popular en el siglo XVIII, en particular en las cortes de Viena. Similar a la **festa teatrale*, pero generalmente de menor extensión, la trama de la *azione teatrale* solía relacionarse con algún tema mitológico o alegórico y consistía en un solo acto máximo con cinco personajes y una pequeña orquesta. Entre 1721 y 1765, Pietro Metastasio escribió 12 libretos del género y colaboró con diversos compositores como Gluck (*La contesa de' numi*, 1749). Véase también SERENATA. JBE

Azzaiolo, Filippo (fl Bolonia, 1550-1560). Compositor y cantante italiano. Se le conoce principalmente por tres libros de *villotas* con atractivas canciones en las que usa textos y melodías populares.

B

B (al.; in.). 1. En el sistema inglés, la nota *si*. Véase *SI*; ESCALA, 3; *TE*.

2. En el sistema alemán, nombre de la nota *si* bemol; en dicho sistema, a la nota *si* natural o becuadro se le llama H.

3. Abreviatura de *bajo (por ejemplo SATB: soprano, alto, tenor, bajo) o de **bassus*.

B-A-C-H. Las letras del apellido de Bach, que según la nomenclatura de las notas en alemán se leen B \flat -A-C-B \sharp) (B denota *si* bemol y H denota *si \sharp); estas notas fueron usadas como motivo musical por el mismo Bach en *El arte de la fuga*. Muchos compositores las han adoptado, principalmente en composiciones de fuga y particularmente en el siglo XIX, después del *renacimiento de Bach. Entre aquellos que lo emplearon están J. C. Bach, Schumann (*Seis fugas*, op. 60), Liszt, Rimski-Korsakov, Reger, Busoni (*Fantasia contrapuntística*), Karg-Elert, Casella, Schoenberg, Webern, Dessau, Pärt y Louis Andriessen.*

Babbitt, Milton (Byron) (*n* Filadelfia, 10 de mayo de 1916). Compositor estadounidense. Estudió música y matemáticas en la Universidad de Carolina del Norte, la Universidad de Pensilvania y la New York University; algunos de sus maestros de composición fueron Philip James y Marion Bauer. Sus estudios de posgrado lo llevaron a la Princeton University, donde estudió con Roger Sessions y pasó a formar parte del profesorado. Durante la segunda Guerra Mundial trabajó en matemáticas en Washington y Princeton. Después escribió una comedia musical (es un experto en el género) antes de regresar al departamento de música de Princeton en 1948. Recientemente también ha dado clases en Juilliard.

Babbitt ha ejercido gran influencia como profesor y como teórico; desarrolló los principios del *serialismo de modo que incluyeran el ritmo y la dinámica de una manera convincente por medio de la ayuda de términos provenientes de las matemáticas (*combinatoriedad,

**set*). Su música deriva de este tipo de asuntos y siempre es de suprema elegancia, incluso cuando, como en algunas obras de la década de 1970, su superficie es compleja. Sus piezas anteriores tienden a ser más lúcidas; las posteriores, de sus alegres décadas de 1970-1980, son más juguetonas. Su producción incluye cinco cuartetos y gran cantidad de música de cámara, una larga serie de composiciones importantes para piano, algunas piezas orquestales, canciones y obras compuestas con sonidos procesados electrónicamente (*Ensembles for Synthesizer*, 1962-1964; *Philomel*, con soprano, 1964). PG

📖 M. BABBITT, *Words about Music* (Madison, WI, 1987).

A. W. MEAD, *An Introduction to the Music of Milton Babbitt* (Princeton, NJ, 1994).

Babiy-Yar. Subtítulo de la *Sinfonía* no. 13 en *si* bemol menor op. 113 (1962) de Shostakovich, puesta en música de cinco poemas de Yevgeni Yevtushenko para bajo, coro masculino y orquesta; Babiy-Yar fue el lugar en que fueron sepultados miles de judíos rusos asesinados por los alemanes durante la segunda Guerra Mundial.

bacanal (fr.: *bacchanale*; in.: *bacchanalia*). Orgía de danzas y cantos desenfrenados en honor a Baco, dios griego y romano del vino. Glazunov incluyó uno en su ballet *Las estaciones*; también hay episodios de bacanal en el *Tannhäuser* de Wagner (la escena del Venusberg) y en *Samson et Dalila* de Saint-Saëns.

Bacchus et Ariane. Ballet en dos actos de Roussel con argumento de Abel Hernant y coreografía de Serge Lifar (París, 1931).

Bacewicz, Grażyna (*n* Łódź, 5 de febrero de 1909; *m* Varsovia, 17 de enero de 1969). Compositora, violinista y pianista polaca. Sus estudios instrumentales y en composición, en París, con Boulanger, André Touret y Carl Flesch (1932-1934) le brindaron las bases técnicas y estéticas para su vida profesional subsecuente, aunque sólo hizo giras de conciertos extensas hasta mediados de 1950. Es especialmente conocida por su escritura

prolífica e idiomática para instrumentos de cuerda (varias sonatas, siete cuartetos, dos quintetos con piano, 10 conciertos). Su auge fue durante la década de la posguerra, a pesar de las limitaciones políticas que ésta conllevó. Su *Tercer cuarteto* (1947) y su *Concierto para orquesta de cuerdas* (1948) tipifican la elegancia y elasticidad de su estilo particular de neoclasicismo. Algunas obras incorporan elementos folclóricos (*Cuarto cuarteto de cuerdas*, 1951), otras remiten a Szymanowski (*Segunda sonata para piano*, 1952). En el ambiente más liberal, después de 1956, comenzó a experimentar con técnicas dodecafónicas, siendo más exitosas aquellas obras que más se apartaron de sus inclinaciones neoclásicas (*Sexto cuarteto de cuerdas*, 1960; *Pensieri notturni*, 1961). ATH

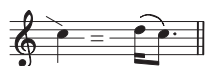
📖 J. ROSEN, *Grażyna Bacewicz: Her Life and Works* (Los Ángeles, 1984). A. THOMAS, *Grażyna Bacewicz: Chamber and Orchestral Music* (Los Ángeles, 1985).

Bäck, Sven-Erik (n Estocolmo, 16 de septiembre de 1919; m Estocolmo, 10 de enero de 1994). Compositor sueco. Estudió violín en la Musikhögskola (1938-1943) y composición con Rosenberg (1940-1945) en Estocolmo antes de investigar música antigua en la Schola Cantorum en Basilea y continuar sus estudios de composición con Petrassi en Roma (1951-1952). Al comienzo se ganó la vida como violinista tocando en los Cuartetos Kindel (1940-1944) y Barkel (1944-1953), así como en orquestas. Fue uno de los primeros compositores modernistas suecos; al principio de su vida profesional adoptó los procedimientos seriales para después incorporar los medios electrónicos en su música. Su abundante producción incluye música para escena, orquesta, varias combinaciones de cámara y coro. MA

backbeat (in.). En el *rock*, la acentuación del segundo y cuarto tiempo en el compás de 4/4.

backfall (in.). Término inglés del siglo XVII para una *apoyatura descendente, escrita e interpretada como se muestra en el Ej. 1. Véase también *FOREFALL*.

Ej. 1



o



Bach. Familia alemana de músicos. Más de 70 de ellos trabajaron en algún momento como músicos profesionales, formando así el conjunto más sobresaliente de talento musical que se haya registrado nunca dentro de una sola familia. Vivieron y trabajaron en Alemania central, principalmente en Turingia, desde principios del siglo XVI hasta el siglo XVIII. Todos excepto los primeros fueron protestantes y descendían de tres líneas ancestrales: Meiningen, Arnstadt y Franconia. Algunos eran músicos locales (violinistas o flautistas), otros organistas, *Kantors* o *Kapellmeister* y varios de ellos compositores destacados cuando menos a nivel local. El orden de descendencia se muestra en el árbol familiar adjunto. Un recuento de la vida y obra de Johann Sebastian Bach se ofrece más adelante de forma independiente.

Entre los hijos de Heinrich Bach (1615-1692), músico local de Schweinfurt, Erfurt y Arnstadt, dos sobresalieron como compositores: **Johann Christoph Bach** (i) (n Arnstadt, diciembre de 1642; sep. Eisenach, 2 de abril de 1703), que fue organista en Eisenach desde 1665 y compositor de motetes, música para órgano y cantatas, entre las que se distingue de estas últimas *Es erhub sich ein Streit* (Hubo una guerra), para dos coros a cinco voces, dos violines, cuatro violas y continuo, junto con cuatro trompetas y timbales; y **Johann Michael Bach** (n Arnstadt, 9 de agosto de 1648; m Gehren, 17 de mayo de 1694), quien sirvió como organista, secretario de ayuntamiento y constructor de instrumentos en Gehren. Es recordado por sus elegantes motetes y cantatas, especialmente su diálogo de Cuaresma *Liebster Jesu, hör mein Flehen* (Amadísimo Jesús, escucha mis súplicas), cuyos participantes se acompañan de bajo continuo y varios instrumentos *obbligato*: Cristo (dos violines), la mujer cananita (dos violas) y los tres discípulos (un contrabajo). En octubre de 1707, su hija, Maria Barbara, se convirtió en la primera esposa de J. S. Bach.

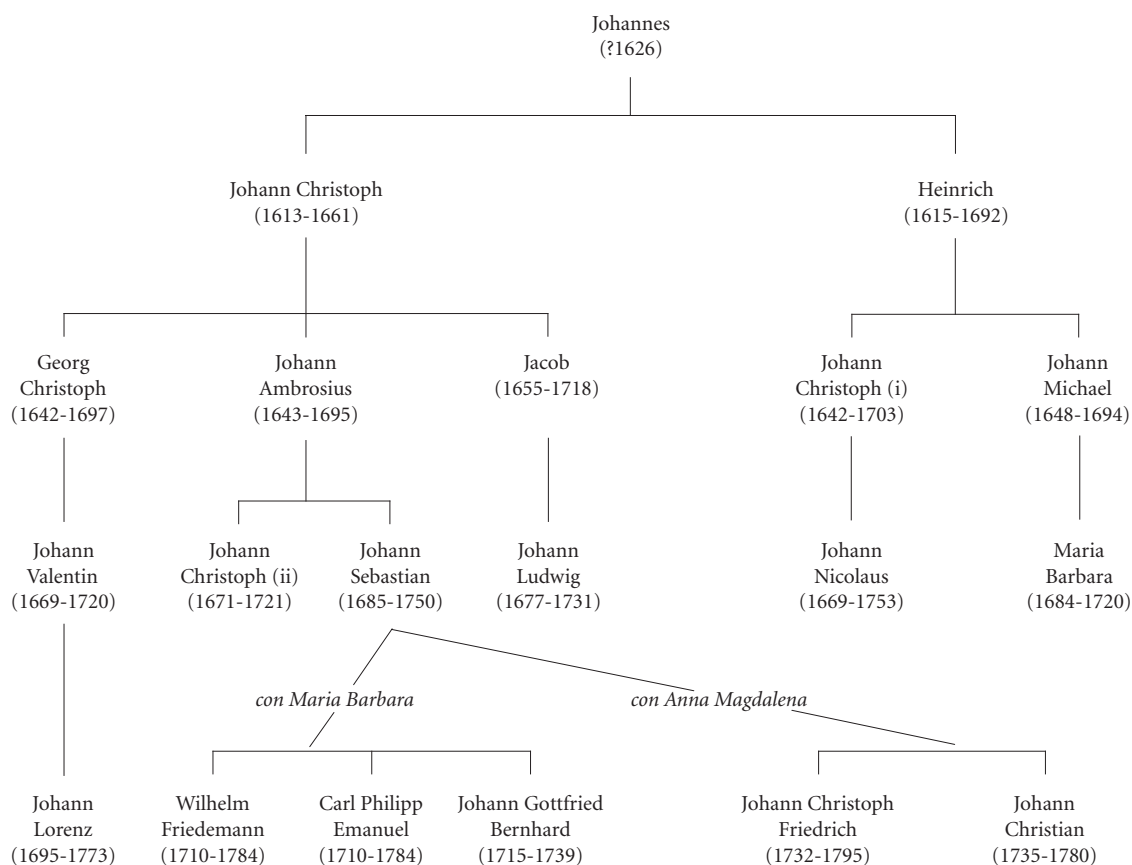
Entre los descendientes posteriores están **Johann Nicolaus Bach** (n Eisenach, 10 de octubre de 1669; m Jena, 4 de noviembre de 1753), hijo mayor de Johann Christoph (i), quien sirvió como organista de la universidad y de la ciudad de Jena, y es principalmente conocido por su *Missa sopra "Allein Gott in der Höhe"* para coro, cuerdas y continuo (c. 1716) y su *burlesque* estudiantil *Der Jenaischer Wein- und Bierrufer*; de la línea de Meiningen; **Johann Ludwig Bach** (n Thal, cr Eisenach, 10 de septiembre de 1677; m Meiningen, sep. 1 de mayo de 1731), primo lejano de J. S. Bach cuya producción incluye motetes, música funeraria y cantatas, incluyendo *Gott is unser Zuversicht* (Dios es nuestra esperanza

y fortaleza) de vivo dramatismo; sobreviven algunas copias de esta obra, que estaban en posesión de Johann Sebastian; y de la línea franconia, **Johann Lorenz Bach** (*n* Schweinfurt, 10 de septiembre de 1695; *m* Lahm im Itzgrund cr Coburg, 14 de diciembre de 1773), quien estudió en Weimar con J. S. Bach, su primo hermano, y desde 1718 sirvió como *Kantor* en Lahm, donde permaneció por el resto de su larga vida profesional. Si bien ninguno de los antes mencionados puede considerarse una figura principal en la historia de la música alemana, en su conjunto ayudan a entender –por los patrones consistentes de sus vidas– la dedicación y el profesionalismo del miembro más distinguido de la familia, cuya vida profesional fue moldeada prácticamente con el mismo patrón que la de ellos.

Johann Sebastian Bach fue el menor de los ocho hijos de **Johann Ambrosius Bach** (*n* Erfurt, 22 de febrero de 1645; *m* Eisenach, 20 de febrero de 1695), músico de la ciudad de Eisenach, y su primera esposa Maria Elisabeth (Lämmerhirt, de soltera). Después de la muerte de sus padres, Sebastian fue enviado junto con su hermano Johann Jacob a vivir con su hermano mayor, **Johann Christoph Bach** (ii) (*n* Erfurt, 16 de junio de

1671; *m* Ohrdruf, 22 de febrero de 1721), quien fue organista en Ohrdruf, cerca de Arnstadt, y alumno de Pachelbel en una sola ocasión.

De los 20 hijos de los dos matrimonios de J. S. Bach, cinco de los seis hijos que sobrevivieron la infancia fueron músicos y tres alcanzaron una fama especial como compositores. Su hijo mayor, **Wilhelm Friedemann Bach** (*n* Weimar, 22 de noviembre de 1710; *m* Berlín, 1 de julio de 1784), comenzó sus estudios musicales con su padre, quien compuso para él el famoso *Clavier-Büchlein* (Pequeño libro de teclado), y recibió su educación formal en la Lateinschule de Cöthen y en el Thomasschule y la Universidad de Leipzig. En 1733, ya como un reconocido intérprete virtuoso, fue nombrado organista de la Sophienkirche en Dresde, con un puesto de medio tiempo que le dejaba un tiempo considerable para la composición. Algunas obras sobresalientes de este periodo son su encantador *Concierto para dos clavecines solos* (c. 1740) –del que Sebastian Bach hizo una copia (c. 1742) y Brahms publicó una edición (1864)– y su *Sinfonía* tipo suite en *fa*, la primera de una serie de cinco (c. 1733-1746). En 1746 fue a Halle como director de música de la Liebfrauenkirche



y otras dos iglesias (St Ulrich y St Moritz) y, con excelentes recursos instrumentales y vocales a su disposición, tuvo la oportunidad de presentar algunas cantatas complejas, tanto suyas como de su padre. Sin embargo, en 1764, después de volverse inestable en Halle, renunció a su puesto y de ahí en adelante se ganó la vida, principalmente en Brunswick y Berlín, como concertista y profesor privado. Una de sus alumnas fue Sarah Levy, tía abuela de Felix Mendelssohn. A pesar de su innegable talento y el carácter cautivador de varias de sus obras, al parecer fue eclipsado como compositor por su padre, cuyo estilo nunca sobrepasó.

Carl Philip Emanuel Bach (*n* Weimar, 8 de marzo de 1714; *m* Hamburgo, 14 de diciembre de 1788), fue el segundo que llegó a adulto de los hijos de J. S. y Maria Barbara Bach. Después de estudiar composición y teclado en el Thomasschule de Leipzig con su padre, estudió leyes en la Universidad de Frankfurt an der Oder. En 1740 se convirtió en el clavecinista de la corte de Federico el Grande en Potsdam, con la tarea primordial de acompañar a su patrón en sus ejecuciones en la flauta, puesto que probó ser cada vez más insatisfactorio. Federico tenía gustos musicales ultraconservadores y la visión de que el acompañante debía estar preparado para tolerar obedientemente todos sus errores e imprecisiones. Sin embargo, a pesar de que intentó conseguir otro puesto (en Zittau en 1753 y posiblemente en Leipzig, después de la muerte de su padre en 1750), Emanuel no logró obtener la liberación de su puesto y permaneció en Berlín durante 28 años. En esa época publicó las sonatas “prusiana” y “Württemberg”, una gran cantidad de conciertos para teclado y su célebre libro de texto, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753; trad. al in. por W. J. Mitchell, *Essays on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, Nueva York, 1949; “Ensayos sobre el arte verdadero de tocar instrumentos de teclado”), que –junto con el *Versuch* de Quantz de 1752– sigue siendo una fuente obligada acerca de la interpretación musical del siglo XVIII.

En 1768 se mudó a Hamburgo, donde sucedió a Telemann como *Kantor* del Johanneum y director de música en las cinco iglesias principales. Tras Telemann, se vio comprometido con una pesada carga de trabajo que incluía unas 200 ejecuciones al año, tanto en iglesias como en la ciudad. A ese periodo pertenecen sus oratorios *Die Israeliten in der Wüste* (Los israelitas en el desierto, 1769) y *Auferstehen und Himmelfahrt Jesu* (Resurrección y ascensión de Jesús, 1787), 21 arreglos de la Pasión (aunque no todas sobrevivieron), y gran

cantidad de cantatas y otras obras corales. En el amplio espectro de su obra para teclado, fue el principal exponente del *empfindsamer Stil* (“estilo sensible”; véase *EMPFINDSAMKEIT*), en el cual las formas delicadas de expresión musical son concebidas de modo que “conmuevan los sentimientos”. En 1750 heredó una porción de manuscritos de su padre, los cuales guardó cuidadosamente de modo que a su muerte fueran preservados por un grupo de amigos que incluía a Marpurg y Agricola.

El tercer hijo que sobrevivió del segundo matrimonio de J. S. Bach, **Johann Christoph Friedrich Bach** (*n* Leipzig, 21 de junio de 1732; *m* Bückeberg, cr Hanover, 26 de enero de 1795), conocido como el “Bach Bückeberg”, recibió educación musical temprana por parte de su padre y estudió leyes a partir de 1749 en la Universidad de Leipzig. En 1750 fue nombrado músico de cámara (después *Konzertmeister*) de la corte del conde Guillermo de Schaumburg-Lippe en Bückeberg, donde permaneció por el resto de su vida profesional. En este agradable entorno cultural donde la música italiana era afanosamente cultivada, Friedrich compuso obras de cámara, sonatas de teclado, conciertos y sinfonías, en los cuales es evidente que existe un movimiento gradual hacia el estilo clásico. Durante seis años, a partir de 1771, mantuvo una amistad cercana con el famoso poeta Gottfried Herder (quien fuera pastor y consejero de la corte durante algún tiempo), quien le proporcionó libretos para sus cantatas y oratorios. En 1778 viajó a Londres con Wilhelm Friedrich Ernst, el primer hijo de su matrimonio con Lucia Elisabeth Münchhausen, para visitar a su hermano Johann Christian y asistir a los afamados conciertos Bach-Abel. A su regreso a Bückeberg montó presentaciones de *Iphigénie en Tauride* y *Die Entführung aus dem Serail* en la corte con el fin de manifestar su recién adquirido aprecio por la obra de Gluck y Mozart.

A pesar de su relativamente breve existencia, el hijo más pequeño de J. S. Bach y su segunda esposa, Anna Magdalena, **Johann Christian Bach** (*n* Leipzig, 5 de septiembre de 1735; *m* Londres, 1 de enero de 1782), viajó más extensamente y fue más aclamado que cualquiera de sus hermanos. Después de la muerte de su padre estudió algunos años con Carl Philipp Emanuel Bach en Berlín, y en 1754 se mudó a Bolonia, donde recibió lecciones –especialmente en contrapunto estricto– del padre Martini. En 1757 se convirtió al catolicismo y tres años después fue nombrado organista de la catedral de Milán, para la cual compuso una serie de obras sacras. Sin embargo, pronto descuidó sus obligaciones en

la catedral para dedicarse al teatro y en 1760 compuso para Turín su primera *opera seria*, *Artaserse*, con texto de Metastasio; durante los dos años siguientes suministró al Teatro S. Carlo en Nápoles sus muy exitosas óperas *Catone in Utica* y *Alessandro nell'Indie*. En mayo de 1762 fue nombrado compositor del King's Theatre en Londres y después de su éxito inicial con *Orione* (1762) le proporcionó a su público cuatro óperas más y el oratorio *Gioas, re di Giuda* (1770). Bajo estas circunstancias prósperas hizo de Londres su hogar, gozando del patronazgo real desde 1764 como profesor de la reina Charlotte. Compuso de modo prolífico en todos los géneros instrumentales de la época: sonatas para teclado, obras de cámara, oberturas, sinfonías y conciertos.

Durante 1764 Bach se encontró con Leopold Mozart y sus hijos, que estaban visitando Londres, dejando una profunda impresión en Wolfgang, entonces de ocho años, quien como homenaje arregló algunas de las sonatas y conciertos del compositor y en años posteriores reconoció a menudo la deuda artística que tenía con él. También en 1764 Bach se asoció con Carl Friedrich Abel (1723-1787) y al año siguiente fundaron juntos la más importante serie de conciertos londinenses, con la cual se ligarían sus nombres indeleblemente. En 1772 fue a Mannheim para la producción de su ópera *Temistocle*, por cuyo éxito fue invitado a regresar en 1775 con otra ópera, *Lucio Silla*, basada en una adaptación del libreto utilizado por Mozart en Milán en 1772. En 1773 se casó con la cantante italiana de ópera Cecilia Grassi y tres años después, por encargo del padre Martini, su retrato fue pintado por Thomas Gainsborough. En 1779 fue a París al estreno de su última ópera, *Amadis de Gaule*, basada en un libreto francés usado previamente por Gluck. Sin embargo, en su último regreso a Londres se encontró con que su fama se hallaba en decadencia y que su empresa de conciertos enfrentaba severos problemas. Su salud comenzó a deteriorarse bajo fuertes presiones financieras (con deudas de unas 4 000 libras esterlinas) y murió el día de año nuevo de 1782. Los gastos de su funeral fueron cubiertos por la reina Charlotte, y una suma suficiente fue concedida a su viuda para que pudiese regresar a su nativa Italia. DA/BS

📖 C. S. TERRY, *John Christian Bach* (Londres, 1929; nueva ed., rev. H. C. R. Landon, 1967). K. y I. GEIRINGER, *The Bach Family* (Londres, 1954, 2/1976). S. L. CLARK (ed.), *C. P. E. Bach Studies* (Oxford, 1988). H. G. OTTENBERG, *Carl Philipp Emanuel Bach*, trad. P. J. WHITMORE (Oxford, 1991). D. R. MELAMED (ed.), *Bach Studies 2* (Cambridge, 1995).

Bach, Johann Sebastian (véase la página siguiente).

Bach-Werke-Verzeichnis. Véase BWV.

Bachelor, Daniel (n. ?c. 1574; m. después de 1610). Compositor inglés. Fue uno de los principales compositores de música instrumental en la Inglaterra isabelina y jacobina: sus obras para laúd fueron especialmente populares durante su vida, quedando sólo en segundo lugar ante las de Dowland en cuanto a calidad. También escribió música para conjuntos. No se sabe mucho de su vida fuera de que vivió en Aston Clinton en Buckinghamshire y que fue mozo de la cámara privada de la reina. JM

Bachianas brasileiras. Nueve obras (1930-1945) de Villa-Lobos, para distintas combinaciones de voces e instrumentos, que exploran las afinidades entre el espíritu del contrapunto de Bach y la música folclórica brasileña. Cada una es una suite con dos títulos: uno que refleja la influencia barroca y el otro las formas populares brasileñas. La más conocida es la no. 5 para soprano y por lo menos ocho violonchelos.

badinage, badinerie (fr., “jugueteo”, “travesura”; al.: *Tändelei*). Movimiento opcional que puede encontrarse ocasionalmente en la *suite del siglo XVIII; tiene un estilo frívolo pero sin forma particular. Bach incluyó una *badinerie* en su *Suite orquestal en si menor* (BWV1067) y Telemann escribió un *badinage* para su *Musique de table*, libro 3 (1733).

Badings, Henk [Hendrik Herman] (n. Bandung, Java, 17 de enero de 1907; m. Maarheeze, 26 de junio de 1987). Compositor y maestro holandés. Estudió ingeniería y geología de minas en la Universidad Técnica de Delft (1924-1930) y fue autodidacta en composición. Tuvo puestos de profesor en los Países Bajos y en Alemania, entre los que sobresale el de director del Conservatorio de La Haya (1941-1944). Sus primeras obras, de una orquestación densa y líneas melódicas largas, fueron influidas por Hindemith, Honegger y Milhaud, pero para la década de 1950 sus texturas se aligeraron. Al mismo tiempo, Badings comenzó a utilizar medios electrónicos ocasionalmente, empleando algunas veces sistemas nuevos de afinación. Sus obras incluyen gran cantidad de música orquestal, cantatas y música de cámara. No se le perdonó fácilmente su colaboración con los alemanes ocupantes durante la segunda Guerra Mundial: si bien se le permitió retomar sus actividades profesionales en 1947, su participación con los nazis ensombreció su música aun hasta el día de hoy. PG/MA

📖 P. T. KLEMME, *Henk Badings, 1907-1987: Catalog of Works* (Pinewood, MI, 1993).

(continúa en la página 137)

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

El compositor alemán Johann Sebastian Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750.

Primeros años, Arnstadt y Mühlhausen

Bach –el máximo genio musical del Barroco tardío– ocupa una posición medular en la familia más talentosa en la historia musical (véase BACH); fue el más joven de los ocho hijos de Johann Ambrosius Bach (1645-1695) y su primera esposa Maria Elisabeth, Lämmerhirt de soltera (1644-1694). En sus primeros 10 años de vida perdió a sus padres –a su madre en mayo de 1694 y a su padre menos de un año después– y fue enviado junto con su hermano Johann Jacob a vivir con su hermano mayor, Johann Christoph Bach (ii) (1671-1721), quien era organista en Ohrdruf, cerca de Arnstadt. Bajo el cuidado de Christoph, Sebastian recibió educación sólida en técnica musical y aprendió composición de forma autodidacta principalmente copiando las obras de otros compositores. En 1700 ganó una beca en el Michaelisschule en Lüneburg, donde cantó en el coro y probablemente se puso en contacto con el organista y compositor Georg Böhm. En julio de 1702 le ofrecieron el puesto de organista en Sangerhausen pero se vio frustrado debido a que el duque reinante prefirió un candidato de su propia elección; durante varios meses trabajó como lacayo y violinista en Weimar.

El 9 de agosto de 1703, Bach fue nombrado organista y *maestro* del coro en la iglesia de San Bonifacio en Arnstadt, gozando de un buen sueldo y cumpliendo con obligaciones relativamente ligeras. Sin embargo, se enfrentó continuamente con las autoridades eclesiásticas, en parte debido a la confusión que supuestamente creó en la congregación con sus “curiosos ornamentos” de los corales, en parte también por su resistencia a ensayar con estudiantes rebeldes en ensambles y, muy especialmente, porque no autorizaron la extensión de su permiso para visitar Lübeck y asistir a los conciertos *Abendmusiken* de Buxtehude. Consternado por estas reprimendas y ansioso de encontrar horizontes más amplios para sus ambiciones que los que Arnstadt podía ofrecer, Bach se mudó a Mühlhausen en junio de 1707 como organista en la Blasiuskirche donde, a pesar de las disputas teológicas entre J. A. Frohne, el superintendente

pietista de la iglesia, y C. G. Eilmar, un pastor luterano ortodoxo en la Marienkirche cercana, encontró salidas productivas a sus energías, iniciando una restauración mayor del órgano de la iglesia y componiendo sus primeras cantatas eclesiásticas importantes, incluyendo *Aus der Tiefen rufe ich* (De las profundidades he llamado) BWV131 en 1707 o 1708 y *Gott ist mein König* (Dios es mi rey) BWV71 para la instalación del ayuntamiento de la ciudad en 1708. En octubre de 1707, en la iglesia del pueblo de Dornheim, se casó con su prima segunda, Maria Barbara Bach, con la cual tuvo siete hijos, incluyendo a Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel.

Weimar y Cöthen

En junio de 1708 Bach fue nombrado organista y músico de corte del duque Wilhelm Ernst de Weimar. A ese periodo se remontan muchas de sus obras de órgano más conocidas –el *Preludio y fuga en re mayor* BWV532, *Fantasia y fuga en sol menor* BWV542, *Toccatina, adagio y fuga en do mayor* BWV564, y muchos de los preludios corales en el *Orgel-Büchlein*– además de arreglos para teclado de obras de Vivaldi y otros, que lo condujeron al estudio del estilo de concierto italiano de crucial importancia en el desarrollo de su creciente bagaje creativo. El ascenso a *Konzertmeister* en 1714 trajo consigo la obligación de componer una nueva cantata para la iglesia cada mes, la primera de las cuales –*Himmelskönig, sei willkommen* (Rey de los cielos, seas bienvenido) BWV182, para el Domingo de ramos de 1714– bien pudo haber sido la primera de un ciclo anual. Sin embargo, con la muerte de Samuel Drese, el *Kapellmeister* de Weimar, en diciembre de 1716, y su subsiguiente frustración por no haber logrado obtener el puesto vacante, el abastecimiento de cantatas de Bach, pronto cesó. Su búsqueda de un nuevo empleo se vio recompensada en agosto de 1717, cuando le fue ofrecido el puesto de *Kapellmeister* en la corte del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen. Sin embargo, no le fue fácil liberarse de su empleo previo y se desató una batalla legal con el duque Wilhelm

que terminó en diciembre, poco después de que Bach pasara un mes en la cárcel y fuese vergonzosamente liberado.

Al principio Bach encontró en Cöthen un empleo agradable con un generoso soberano que estaba profundamente interesado en la música y era capaz de tocar el violín, el bajo de viola y el clavecín. El estricto calvinismo adoptado por el príncipe y su corte impedían la elaboración de música eclesiástica elaborada, pero la existencia de un animado *collegium musicum* brindó a Bach la oportunidad de terminar y ejecutar varias obras instrumentales, incluyendo sus suites e invenciones para teclado, el primer libro de *El clave bien temperado*, varias sonatas para violín y para violonchelo, suites y partitas, y los seis Conciertos de Brandenburgo. No obstante, su placentera forma de vida en Cöthen se vio tristemente perturbada, en julio de 1720 cuando, estando de viaje en Carlsbad recibió la triste noticia de la muerte de Maria Barbara, lo que le dejó cuatro hijos pequeños que criar. El 3 de diciembre de 1721, siguiendo una costumbre de la época, se casó en segundas nupcias con Anna Magdalena Wilcken, la hija de 20 años de un trompetista de la corte; ella daría a luz a 13 niños más, de los cuales 10 murieron en la infancia. Una semana después, el príncipe Leopold se casó con Friederica Henrietta de Anhalt-Bernburg, a quien resultó que no le gustaba la música (ni ninguna otra forma de cultura) y resintió el interés de su esposo por el arte. El cambio de circunstancias que esto implicó, impulsaron a Bach –aunque con recelo por dejar su estatus como *Kapellmeister* de la corte– a postularse en 1722 para el puesto de *Thomaskantor* en Leipzig, que había quedado vacante a la muerte de Johann Kuhnau. Tras presentar la *Probe* (prueba) acostumbrada (examen de aptitud en ejecución de órgano y composición) y después de que tanto Telemann como Graupner rechazaron el puesto (el último porque no había logrado obtener la liberación de su empleo actual), Bach fue finalmente elegido en abril de 1723.

Leipzig

En Leipzig, Bach y sus alumnos de la Thomasschule estaban obligados a proporcionar la música para las cuatro iglesias principales de la ciudad. En dos de ellas (St Thomas y St Nicholas) y por turnos, el primer coro de la escuela ejecutaba una cantata en cada una de las iglesias la mayoría de los domingos, y en ambas en los días festivos principales. La obligaciones en las otras dos iglesias normalmente se delegaban. Los domingos en la tarde se acostumbraba repetir la cantata que había sido dada en el servicio matutino, en una de las iglesias principales, durante

las Vísperas de la otra; en Viernes Santo se ejecutaba anualmente una Pasión en estilo de oratorio, nuevamente durante las Vísperas y por turnos, en cada una de las iglesias. Con el fin de cumplir con estos requerimientos Bach acabó no menos de tres ciclos anuales de cantatas (unas 150 obras), junto con sus dos grandes Pasiones, *San Juan* (1724) y *San Mateo* (1727), su *Magnificat* (la primera versión en *mi* bemol en 1723) y una gran cantidad de motetes y otras piezas sacras, durante los primeros cinco años de su encargo. Los recursos humanos con los que contaba eran, para cada servicio en la iglesia, hasta de 16 cantantes del primer coro y unos 18 instrumentistas. Los domingos la cantata se interpretaba desde cerca de las 7:30 a.m., y es fácil imaginarse que algunas de las ejecuciones no eran muy buenas. En verdad, sigue siendo un misterio sublime el hecho de que los ideales creativos exaltados de Bach no parecen haber sido reprimidos por los limitados medios que tenía a su alcance.

En septiembre de 1723 Bach buscó recobrar su derecho tradicional como *Thomaskantor* para dirigir la música del “servicio antiguo” en la iglesia de la Universidad en Leipzig –derecho que había sido transferido temporalmente a J. G. Görner, organista de la Nikolaikirche, tras la muerte de Kuhnau–. Sin embargo, después de solicitarlo al elector de Sajonia sin que éste le diera respuesta, Bach tuvo que aceptar un compromiso por el cual compartía el trabajo y el salario con Görner. En 1730, cada vez más decepcionado de las condiciones en St Thomas, Bach envió un memorando a las autoridades eclesiásticas en que exponía sus condiciones mínimas para que hubiera música eclesiástica bien regulada –y lo único que recibió como respuesta fue una amenaza de reducción de su salario. En ese entonces parece haber considerado buscar un nuevo empleo, posiblemente en Danzig, según se desprende de una carta que le escribió en octubre de 1730 a un viejo colega suyo, Georg Erdmann, quien era representante ruso allí, pero eso no se concretó. Mientras tanto, en septiembre de 1730, Johann Matthias Gesner fue nombrado rector de la Thomasschule. Gesner estaba muy interesado en la música y tenía sólidos planes para hacer reformas en la escuela, lo cual trajo un alivio esperado a la situación de Bach al menos por una temporada. Para desgracia de Bach, Gesner se mudó a Gotinga cuatro años después. Su sucesor, J. A. Ernesti, si bien era un excelente académico, no mostraba gran aprecio por la importancia educativa de la música. Muy pronto, Bach tuvo conflictos con él, abiertamente acerca del nombramiento de prefectos para el coro, pero de modo más fundamental acerca del verdadero carácter de una educación liberal.

Desde 1729 y por unos 13 años (con un intermedio de dos años a partir de 1737), Bach se desempeñó como director del *collegium musicum* que Telemann había fundado en Leipzig en 1702 y, con el apoyo de estudiantes de la universidad y músicos semiprofesionales, logró ofrecer conciertos semanales regulares. No existe información detallada sobre la música que interpretaba la sociedad, pero es de suponerse que incluyera conciertos de Bach para uno o más clavecines (principalmente transcripciones de conciertos para violín anteriores), la segunda y la tercera de sus *Suites orquestales* y las cantatas seculares *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* (La pelea entre Phoebus y Pan) y la *Cantata de café* (Schweigt stille, plaudert nicht-Silencio, no platicar). Otras composiciones instrumentales de cuya revisión o creación se ocupó entonces fueron los cuatro juegos de *Clavier-Übung* (Prácticas de teclado, 1731-1742), que incluyen partitas para clavecín, la llamada *Misa de órgano*, el *Concierto italiano* y las *Variaciones “Goldberg”*, así como el segundo volumen de *El clave bien temperado* (c. 1742). Aunque su producción de cantatas bajó significativamente después de 1729, han sobrevivido algunos magníficos ejemplos de los años 1730, especialmente *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (Despierten, la voz nos está llamando) BWV140 y *Der Herr ist mein getreuer Hirt* (El Señor es mi fiel pastor) BWV112 (ambas de 1731) y *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit* (Si Dios no estuviera ahora con nosotros) BWV14 (1735).

El 27 de julio de 1733 Bach le escribió a Friedrich August II, el nuevo elector de Sajonia, con la intención de conseguir una mejora en su posición en Leipzig. En la carta solicitaba un título en la corte y enviaba una “insignificante muestra de sus habilidades”: el Kirie y Gloria de una misa luterana, que después se convertirían en las primeras secciones de la *Misa* en *si* menor. Después de una gran demora, le fue conferido el título de Compositeur bey Devo Hoff. Capelle el 19 de noviembre de 1736 y como muestra de su gratitud, el 1 de diciembre ofreció un recital de dos horas en el nuevo órgano Silberman de la Sophienkirche en Dresde, donde su hijo Wilhelm Friedemann era organista. Durante sus últimos años, Bach estuvo ocupado principalmente revisando y ordenando muchas de sus composiciones previas y creando nuevas obras sustanciales de un carácter abstracto y sumamente técnico. La *Misa* en *si* menor fue terminada en 1748 con la adición de secciones residuales del rito romano –Credo, Santus, Osana, Benedictus, Agnus Dei-Dona nobis pacem– principalmente con música que “parodiaba” con gran habilidad movimientos de una cantata anterior. No existe evidencia contundente que permita afirmar que la *Misa* fue ejecutada durante la

vida de Bach, y es probable que él la considerase fundamentalmente un ejemplo para las futuras generaciones de la maestría que había adquirido en los principales géneros sacros de su época.

El 7 de mayo de 1747 Bach visitó Postdam a invitación expresa de Federico el Grande; le fue proporcionado un “tema real” sobre el cual improvisar. Este tema sirvió posteriormente de base para su *Ofrenda musical* (septiembre de 1747), una colección de recercadas y cánones de naturaleza diversa y de búsqueda, así como de un trío sonata al estilo *galante* que hizo como una concesión a los gustos más modernos de Federico. La escritura canónica, que ya había explorado metódicamente en las *Variaciones “Goldberg”* (1741), volvió a aparecer, magistralmente tratada, en las *Variaciones canónicas para órgano de Vom Himmel hoch da komm ich her* (De los cielos más altos vengo) BWV769 (c. 1746-1747), donde las líneas canónicas están combinadas con, o derivan del himno luterano de navidad. En 1747, esta obra y el *Canon triplex* BWV1076 fueron enviados por el compositor como la “comunicación científica” que se le solicitó para poder participar en la Sociedad de las Ciencias Musicales, que fundó en Leipzig Christoph Mizler, un antiguo alumno de Bach, en 1738. En vista de que el carácter científico de la sociedad iba bien con las metas compositivas que Bach tenía entonces, envió su *Ofrenda musical* como su “comunicación anual” de 1748, y probablemente habría mandado al año siguiente *El arte de la fuga*, su vasto compendio de técnicas contrapuntísticas (tanto de fuga como canónicas), si no se hubiera quedado aparentemente inconcluso a su muerte. Hacia el final de su vida fue perdiendo la vista, condición que no lograron mejorar dos debilitantes operaciones en manos del cirujano inglés John Taylor; se piensa que pudo haber padecido una forma severa de diabetes. Murió en Leipzig el 28 de julio de 1750 y fue enterrado con honores tres días después en el cementerio de la Johanniskirche, cerca de la muralla sur de la iglesia. Anna Magdalena sólo recibió a su muerte una mínima parte de sus bienes y murió en considerable pobreza el 27 de febrero de 1760. BS

▣ H. T. DAVID y A. MENDEL (eds.), *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (Nueva York, 1945, 2/1966). M. BOYD, *Bach* (Londres, 1983, 3/2000); R. L. MARSHALL, *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance* (Nueva York, 1989). L. DREYFUS, *Bach and the Patterns of Invention* (Cambridge, MA, 1996). J. BUTT, *The Cambridge Companion to Bach* (Cambridge, 1997). J. S. Bach (Oxford, 1999). M. BOYD (ed.), *J. S. Bach* (Oxford, 1999). C. WOLFF, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (Nueva York, 2000).

bagatelle (fr.; al.; “bagatela”). Pieza instrumental breve y sencilla, generalmente para teclado. François Couperin dio el título *Les Bagatelles* a las piezas de su *Pièces de clavecin* (ordre 10); Beethoven escribió 26 bagatelas para piano, una de las cuales es *Para Elisa*.


baguette (fr., “vara”). Baqueta o pison; *baguette d'éponge*, una baqueta con cabeza de esponja para timbales que Berlioz pedía frecuentemente en lugar de una de madera.

baile. Espectáculo de danza, poesía y música entre los actos de una obra de teatro del siglo XVII o XVIII. El término se aplica también simplemente a un acto de bailar, a ciertas formas particulares de baile o al ballet. Véase también *BALLO*.

baile de máscaras, *Un*. Véase *BALLO IN MASCHERA, UN*.

Bainbridge, Simon (Jeremy) (n Londres, 30 de agosto de 1952). Compositor inglés. Estudió con John Lambert en Londres y con Gunther Schuller en los Estados Unidos. Sus primeros éxitos fueron con composiciones instrumentales y orquestales, en particular el *Concierto para viola* (1978), escrito para el virtuoso estadounidense Walter Trampler y la *Fantasia for Double Orchestra* comisionada por la BBC (1984). La capacidad de Bainbridge para construir formas sustanciales de una combinación de detalles líricos refinados y de gestos dramáticos musicales cargados con más intensidad, se manifiestan de manera memorable en *Ad ora incerta*, cuatro canciones orquestales de Primo Levi para mezzosoprano con fagot obbligato (1993), una obra cuya intensidad imaginativa es un complemento a la altura de las meditaciones poéticas de Levi sobre los horrores del Holocausto; ganó el Premio Grawemeyer de composición en 1997. Después de *Ad ora incerta*, Bainbridge compuso *Four Primo Levi Settings* para mezzosoprano, clarinete, viola y piano en 1996. AW

Baird, Tadeusz (n Grodzisk Mazowiecki, 26 de julio de 1928; m Varsovia, 2 de septiembre de 1981). Compositor polaco. Al final de su adolescencia formó el Group 49 con Jan Krenz y Kazimierz Serocki para promover el *realismo socialista en música; su música hasta mediados de la década de 1950 es una mezcla de neoclasicismo simple y lirismo elegiaco (Sinfonía no. 2, 1952). En 1956 inició junto con Serocki el Festival de Otoño de Varsovia y su música de aquella época rápidamente acumuló la experiencia de las técnicas seriales. En *Four Essays* para orquesta (1958) es característica esta mezcla de Mahler, Berg e idiomas compositivos más nuevos. Su música posterior –con frecuencia en forma de ciclos de canciones orquestales (*Listy Goethego*, “Cartas de Goethe”, 1970)– mantuvo un lirismo de tono

sombrío, como en su ópera de un acto basada en *Jutro* (Mañana, 1966) de Joseph Conrad, o su “poema tonal” orquestal de gran intensidad dramática, *Psychodrama* (1972), sigue siendo uno de los más singulares y menospreciados compositores polacos de la posguerra. ATH  *Muzyka*, 29/1-2 (Varsovia, 1984) [número dedicado a Baird].

Baiser de la fée, Le (El beso del hada). Ballet en cuatro escenas de Stravinski con argumento sustentado en *La doncella de hielo* de Hans Christian Andersen, basado en canciones y piezas para piano de Chaikovski unidas por pasajes que compuso Stravinski compuesta en un estilo similar; la coreografía fue de Bronislava Nijinska (París, 1928).

bajo. 1. La voz masculina más grave, con un rango aproximado de *Mi a fa'*. La calidad de una voz de bajo puede variar mucho, desde el *Bass-buffo* o *komischer Bass*, de Osmin en *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart a los tonos majestuosos de Sarastro en *Die Zauberflöte*. En el siglo XIX, la voz de bajo se usaba ya sea para los villanos (Caspar en *Der Freischütz* de Weber, el Méphistophélès de Gounod) o para reyes y otras figuras de autoridad. Los bajos eslavos pueden alcanzar mayor profundidad llegando incluso hasta *sol'*. El “bajo-barítono” tiene un rango superior más amplio, pero conserva la cualidad de bajo en las notas inferiores; en el ciclo del *Anillo de los nibelungos* de Wagner, la parte de Wotan es cantada por un bajo-barítono (Wagner llamaba a esta voz, “hoher Bass”). -/RW

2. La nota más grave de un acorde. Para entender la distinción entre “fundamental” y “bajo”, véase *FUNDAMENTAL, ACORDE EN POSICIÓN*.

3. La región más grave de las alturas musicales.

4. Miembro de una familia de instrumentos de afinación grave, con un rango más grave que el tenor y más agudo que el contrabajo.

5. Nombre coloquial para el *contrabajo y la guitarra eléctrica baja; también nombre de la tuba baja o bombardarda en las *bandas militares y *bandas de metales.

bajo acústico. 1. Tirador o registro de órgano, también conocido como Quinto, que depende del fenómeno acústico de los tonos diferenciales o resultantes. Cuando dos tubos perfectamente afinados a intervalo de quinta suenan simultáneamente, se genera una tercera nota (la “fundamental subjetiva”; véase *ACÚSTICA*, 8) a intervalo de octava inferior del tubo más grave. Este recurso ofrece la posibilidad de reducir el número de tubos grandes de bajo, reduciendo así las dimensiones y el costo del instrumento, aunque su volumen llega a ser

más sonoro de lo deseado y los problemas de afinación son inevitables (véase TEMPERAMENTO).

2. Con este término se denominan los instrumentos acústicos como el contrabajo, para diferenciarlos de los bajos eléctricos. JMO

bajo cifrado [bajo figurado] (fr.: *basse chiffrée, basse continue*; al.: *Generalbass, bezifferter Bass*; it.: *basso continuo*; in.: *figured bass, thoroughbass, general bass*). Línea de bajo con números y figuras que indican las armonías requeridas. El bajo cifrado fue un recurso característico del Barroco. Un instrumento bajo, por ejemplo la *viola da gamba* o el violonchelo, tocaba solamente la línea de bajo mientras que un teclado u otro instrumento de cuerdas pulsadas tocaba las armonías completas indicadas en el cifrado. Para la historia y un ejemplo de bajo cifrado, véase CONTINUO.

bajo continuo. Véase *BASSO CONTINUO*.

Bajo de Alberti. Tipo de acompañamiento para una melodía, de uso frecuente en la música para teclado, que consiste en una serie de “acordes quebrados” bajo el tratamiento mostrado en el Ej. 1. El recurso fue bautizado con el nombre del compositor italiano del siglo XVIII Domenico Alberti, quien lo usó con frecuencia en sus sonatas para clavecín. Aunque algunos compositores como C. P. E. Bach, Haydn y Mozart hicieron buen uso de este recurso, pronto se transformó en estereotipo y lugar común en manos de muchos otros compositores de música en los estilos rococó y galante para teclado.

Ej. 1



bajo eléctrico [guitarra bajo]. *Guitarra eléctrica de cuerpo sólido con cuatro cuerdas afinadas como el *contrabajo (*mi²-la²-re-sol*). El primer bajo eléctrico, el Fender Precision Bass diseñado por Leo Fender, fue introducido en 1951, con una extensión de cuerda de 34” (865 mm. menos que la extensión del contrabajo). Fue diseñado para igualar el volumen y complementar el poderoso sonido de la guitarra eléctrica. Ha sido adoptado de la manera más amplia en la mayoría de las formas de la música popular. En 1966, Ampeg introdujo bajos eléctricos sin trastes y, en 1979, Ned Steinberger lanzó al mercado modelos “sin cabeza”, con el juego de clavijas integradas al cuerpo. En la década de 1970 comenzaron a aparecer guitarras bajo acústicas, que combinan el

encordado del bajo eléctrico con el resonador de una guitarra acústica. RPA

bajo figurado. Véase *BAJO CIFRADO*.

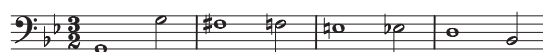
bajo fundamental (fr.: *basse fondamentale*; in.: *fundamental bass*). Línea imaginaria de bajo que no está conformada por las notas más graves que aparecen escritas en una sucesión de acordes, sino por las notas fundamentales de dichos acordes. En el Ej. 1, las notas fundamentales del bajo se indican en negro por debajo de las notas reales más graves; en los acordes donde no aparecen notas en negro, la nota más grave es la propia nota fundamental. El bajo fundamental fue resultado de una de las teorías más importantes de Rameau, en la que un acorde conserva su carácter y sus funciones armónicas aun estando invertido.

Ej. 1



bajo obstinado (it.: *basso ostinato o basso obbligato*; fr.: *basse contrainte*; in.: *ground o ground bass*). Breve melodía que se repite constantemente en el bajo y sustenta las voces superiores que varían en cada repetición. El término *ground* apareció en Inglaterra por primera vez a finales del siglo XVI y se aplicaba indistintamente a la melodía, a la estructura armónica en torno a ésta o bien a la composición completa. Uno de los ejemplos más conocidos de bajo obstinado es el lamento de Dido, “When I am laid in earth” (Cuando mi cuerpo repose en la tierra), de la ópera *Dido and Aeneas* de Purcell. El bajo (Ej. 1) entra solo la primera vez y después se repite seis veces con cambios armónicos; sobre el bajo flota una línea vocal tan independiente y continua que las restricciones impuestas por el bajo reiterado apenas se perciben. Este contraste entre un bajo fijo y partes supe-

Ej. 1



riores con movimiento independiente fue precisamente lo que atrajo a los compositores de los siglos XVI y XVII, particularmente en Inglaterra, donde la improvisación elaborada de las partes superiores sobre un bajo obstinado recibió el nombre de *divisions*; esta técnica de interpretación fue altamente apreciada por los ejecutantes de viola (véase *DIVISIONS*, 1). *The Division-Violist* (1659) de Christopher Simpson ofrece indicaciones para tocar disminuciones y otros adornos sobre una melodía de bajo obstinado.

La extensión de un bajo obstinado puede variar desde pocas notas (como en algunas piezas para teclado de Byrd) hasta una melodía completa (el Lamento de Dido e innumerables obras vocales de Purcell). En la práctica, las repeticiones no deben ser exactamente iguales y se permiten las modificaciones para recursos como los cambios de tonalidad. La línea completa de bajo obstinado puede transportarse a una nueva tonalidad en una sección determinada de la obra, o bien fragmentar sus frases con silencios; también puede desplazarse para que no coincida exactamente con un número determinado de compases, de manera que las notas aparezcan en diferentes tiempos del compás a cada repetición, lo que implica acentuaciones distintas.

En la música para danza renacentista y barroca, el bajo obstinado en ocasiones se combinaba con una melodía determinada, como por ejemplo en géneros como la **romanesca* y la **folía*; estas melodías simultáneas, junto con su esquema armónico implícito, fueron la base de muchas obras de tema y variaciones que en ocasiones se denominaban bajo obstinado; “El bajo obstinado de Farinelli”, por ejemplo, era en realidad una *folía*.

El bajo obstinado es de hecho un elemento de la forma de **variaciones*. Puede considerarse como una extensión del **ostinato*, mientras que la **passacaglia* y la **chacóna* pueden considerarse tipos particulares de bajo obstinado, aun cuando los motivos repetidos sean llevados por otras voces distintas del bajo. Fue precisamente como una técnica de variaciones que el bajo obstinado perduró más allá del periodo barroco, si bien a menudo con el nombre específico de *chacóna* o *pasacalle* (por ejemplo, el movimiento final de la *Cuarta sinfonía* de Brahms o la *Passacaglia* de Britten de *Peter Grimes*, conocida como *Four Sea Interludes*). El bajo obstinado, junto con las técnicas relacionadas del *ostinato* y la *passacaglia*, ejercieron particular fascinación en compositores del siglo XX, sobre todo en los que se inclinaron por el neoclasicismo, como Bartók (*Con-*

cierto para orquesta y muchas piezas del *Mikrokosmos*), Stravinski (la cantata denominada *Sinfonía de los salmos*), Hindemith (música para piano y para órgano) y Britten.

PS/JN

Bakfark, Valentin [Bálint] (*n* Brassó, Transilvania [hoy Braşov, Rumania], ?1526-1530; *m* Padua, 22 de agosto de 1576). Laudista y compositor húngaro. Pasó su juventud en la corte húngara y después viajó ampliamente, sirviendo tanto al rey polaco, Sigismund Augustus II, como al emperador Maximiliano II. En su época era conocido en toda Europa como un ejecutante virtuoso. Sus obras son fundamentalmente transcripciones de madrigales, *chansons*, y motetes de otros compositores, aunque también escribió algunas fantasías, que representan la cumbre del antiguo estilo estrictamente polifónico de escritura para laúd.

DA/LC

balada (del lat. *ballare*, “bailar”). Si bien el origen del término “balada” se halla en la canción-danza medieval, la palabra ya había perdido su connotación para el final de la Edad Media. Para el siglo XIV se refería a una canción estrófica para voz sola con un texto narrativo. Las baladas están presentes por toda Europa, especialmente en las Islas Británicas, Dinamarca, España y los países de Europa del Este. Son primordialmente producto de la tradición oral, pero a partir del siglo XVI también fueron publicadas en pliegos sueltos. No debe confundirse la balada con una **ballade*.

Algunos de los temas de los textos de las baladas pueden ser mucho más antiguos que la forma misma: se ha especulado que las largas épicas eran música de tribus, mientras que las canciones para voz sola estróficas y de métricas más cortas, eran música de campesinos, que se desarrolló en la sociedad feudal; de esta manera, las historias que se cuentan en las baladas, que tienden a centrarse en un solo evento, son probablemente viñetas de relatos épicos mucho más extensos. F. J. Child (*English and Scottish Popular Ballads*, 1882-1898) ha rastreado frecuentemente afiliaciones entre las narrativas de las canciones a lo largo y ancho de Europa, lo cual sugiere que los temas son de una gran antigüedad. Los temas incluyen leyendas cristianas apócrifas (*The Cherry-Tree Carol*), milagros (*Sir Hugh*), forajidos (*Robin Hood*), temas históricos, la verdad frecuentemente ornamentada (*Queen Eleanor's Confession*), asuntos marítimos (*Henry Martin*) y conflictos maritales (*The Farmer's Cursed Wife*); en Escocia, los temas comunes son las disputas entre clanes (*The Bonny Earl of Moray*) e incursiones fronterizas dentro de Inglaterra (*Dick o' the Cow*).

En el metro “típico” o de “balada” una estrofa tiene cuatro líneas, aunque también hay muchas otras estructuras. Las melodías se han registrado más recientemente que los textos, pero hay evidencia de que algunos de los tipos de melodías son de considerable antigüedad. En Inglaterra, el modo jónico (mayor) es el más popular para melodías de baladas; sin embargo, existen otros que se usan con frecuencia: el mixolidio (*sol*), el dórico (*re*) y el eólico (*la*). Las escalas con huecos, especialmente la hexatónica y la pentatónica, parecen ser más comunes en Escocia y en los Estados Unidos. Alemania sobresale por el hecho de ser un lugar donde las tonalidades mayor y menor sustituyeron en gran medida a la modalidad.

Las baladas impresas en pliegos sueltos, por lo general no traían las melodías escritas; éstas se tomaban de la tradición oral. Algunas veces los textos eran de actualidad, como un medio para transmitir noticias y rumores. En los Estados Unidos, la circulación de historias por esta vía podía desembocar en baladas en forma de blues (*Frankie and Johnny*). Los estudios sobre baladas se han generado con mucha mayor frecuencia en los Estados Unidos que en Gran Bretaña; sin embargo, hay que resaltar la existencia de detractores: se ha sugerido que las canciones de trabajadores de la tradición oral han sido de tal modo “mediadas” a través de siglos de editores literarios, que el concepto mismo de balada podría ser considerado falso (véase también MÚSICA FOLCLÓRICA).

La balada también existe en Alemania como canción de concierto (véase *LIED*); algunos de sus textos son adaptaciones de baladas inglesas tradicionales. Entre los poetas que escribieron para este género se encuentran: Bürger, Goethe y Herder. Quizá el compositor de baladas más influyente fue Zumsteeg, quien aportó modelos para Schubert, en quien se interesaron los compositores de *Lieder* posteriores.

La *ballad opera fue un entretenimiento teatral popular con *airs* del repertorio de melodías de baladas populares. Hacia finales del siglo XVIII se desarrolló la balada “sentimental” inglesa, que figuró en la ópera inglesa durante unos 100 años; además tuvo éxito comercial de mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX, cuando se volvieron comunes los “conciertos de baladas”; quizá de ahí surgió el fenómeno de la balada *pop* o la balada *rock* de la posguerra, canción por lo general con texto narrativo y en tiempo lento. PW

📖 C. M. SIMPSON, *The British Broadside Ballad and its Music* (New Brunswick, NJ, 1966). B. H. BRONSON, *The*

Ballad as Song (Berkeley, CA, 1969). H. SHIELDS, *Narrative Singing in Ireland* (Dublín, 1993). W. B. MCCARTHY, *The Ballad Matrix: Personality, Milieu, and the Oral Tradition* (Bloomington, IN, 1995). D. DUGAW (ed.), *The Anglo-American Ballad: A Folklore Casebook* (Nueva York, 1995). T. CHEESMAN y S. RIEUWERTS (eds.), *Ballads into Books: The Legacies of Francis James Child* (Berna, 1997).

Balada, Leonardo (n Barcelona, 22 de septiembre de 1933). Compositor estadounidense nacido en Cataluña. Sus primeros experimentos modernistas dieron paso, a mediados de la década de 1960, a estructuras rítmicas de texturas duras influidas por el arte geométrico. Su música posterior está suavizada por memorias de baladas y canciones catalanas. Trabajó en conjunto con Dalí en la película surrealista *Caos y creación* (1960) y ha escrito en todas las grandes formas, notablemente, *María Sabina* (1969) para narrador, coro y orquesta, y tres óperas, entre ellas *Death of Columbus* (1994) y *Steel Symphony* (1972). Se nacionalizó estadounidense en 1981. CW

Balakirev, Mili Alekseevich (n Nizhniy Novgorod, 21 de diciembre de 1836/2 de enero de 1837; m San Petersburgo 16/29 de mayo de 1910). Compositor, pianista y director ruso. Recibió instrucción pianística principalmente de su madre, y tenía discusiones musicales informales con su mentor, Aleksandr Ulibishev (1794-1858) —la figura musical más notable del pueblo donde nació (además de ser el autor de una temprana biografía de Mozart)— en cuyas *soirées* musicales Balakirev figuró como pianista y director. A los 18 años se mudó a San Petersburgo y pronto debutó públicamente tocando su propio *Concierto para piano*. Su breve encuentro con el enfermizo Glinka le produjo una profunda impresión: más tarde se consideró el heredero de Glinka en la causa de la música nacional rusa. Quizá fue más importante todavía su amistad con Vladimir Stasov, cuyos anhelos en torno a la música rusa ya estaban bien desarrollados. Poco a poco se formó un círculo de compositores jóvenes alrededor de Balakirev y Stasov, entre ellos Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakov y Cui. Stasov los apodaría más tarde: “El puñado de intrépidos” (mejor conocidos como el grupo de Los *Cinco).

Balakirev —debido a su amplia experiencia en composición, sus espléndidas habilidades como pianista y su extenso conocimiento del repertorio— fungió como mentor de los jóvenes amateur supervisando, corrigiendo y en ocasiones volviendo a escribir sus obras tempranas: las primeras sinfonías de Rimski-Korsakov y de

Borodin fueron de hecho colaboraciones con Balakirev, aunque éste no buscó reconocimiento por ello. Su papel en la conformación del estilo musical de Los Cinco fue descomunal y sigue siendo subestimado. Su *Obertura basada en tres canciones rusas* (1858) y la *Obertura checa* (1867) condujeron a los compositores más jóvenes a producir un conjunto de obras parecidas basadas en temas rusos y extranjeros, y su recopilación de 40 canciones folclóricas rusas con acompañamiento de piano (1866) sentó las bases para un nuevo estilo de armonización de las canciones folclóricas que, a la larga, marcó muchas de las características del estilo armónico de Los Cinco en todos los géneros.

Las tres visitas que Balakirev hizo al Cáucaso a mediados de la década de 1860, de las cuales regresó con un tesoro de melodías folclóricas y nuevos lenguajes orientales, tuvieron un impacto decisivo en el aspecto musical. La sorprendente originalidad de *Gruzinskaya pesnya* (La canción georgiana, 1864), la fantasía para piano *Islamey* (1869) y otras obras inspiradas por estas visitas, llamó de inmediato la atención de sus colegas más jóvenes, con lo cual se estableció el tono orientalista en la música rusa que finalmente condujo a piezas tan predilectas del repertorio como la *Scheherazade* de Rimski-Korsakov y las *Danzas polovetzianas* de Borodin. El joven Chaikovski también cayó brevemente bajo el influjo del hechizo de Balakirev y buscó su consejo durante la composición de *Romeo y Julieta*, en la cual incluso hizo uso de las tonalidades características de Balakirev: *si* menor y *re* bemol mayor.

Balakirev además se prestó a ayudar a sus colegas más jóvenes al dirigir sus obras en conciertos de la Escuela Libre de Música y en los de la Sociedad de la Música Rusa (fue director principal de 1867 a 1869, después de Anton Rubinstein). La Escuela Libre de Música, que abrió en 1862, fue un proyecto personal que desarrolló en oposición a las tendencias germánicas del Conservatorio de San Petersburgo; a diferencia de aquella institución, la Escuela Libre ofrecía educación para estudiantes que pudieran pagar poco o nada. La casi bancarrota de la escuela y el deterioro de sus finanzas al final de la década de 1860, llevó a Balakirev a retraerse incluso de sus amigos más cercanos y a abandonar sus actividades musicales. Después de haber sido un ateo convencido, se convirtió en un fervoroso creyente ortodoxo y se ordenó sacerdote de rango menor.

Balakirev no reapareció en la vida musical de Rusia sino hasta la década de 1880; en 1882 terminó una obra importante, el poema sinfónico *Tamara* (1882), que

había bosquejado en la década de 1860. A pesar de su edad causó una fuerte impresión tanto en el público como en la crítica, debido a su brillante orquestación y sus apasionados temas orientales. Sin embargo, para 1897 cuando presentó su *Primera sinfonía*, otra obra de la década de 1860 que acababa de terminar, la crítica fue mucho menos favorable: Rimski-Korsakov juzgó agudamente su estilo anticuado. Balakirev no había podido terminar estas obras en la década de 1860 en parte porque había utilizado gran cantidad de su energía creativa en ayudar a sus colegas más jóvenes; su retiro de la vida musical en la década de 1870 había detenido su propio desarrollo, mientras que durante ese lapso los otros miembros de Los Cinco se habían convertido en artistas maduros que podían opacar sin dificultad a su antiguo mentor. Es comprensible, pues, que Balakirev resintiera este hecho y que sus relaciones con ellos nunca volvieran a ser tan buenas.

Participó nuevamente en la administración de la Escuela Libre de Música, que había superado sus dificultades anteriores. Comenzó a hacerse de una nueva generación de seguidores, entre los cuales sobresalió Sergei Liapunov, que compartía la afición de Balakirev por el virtuoso estilo lisztiano de composición para piano y lo combinaba con el estilo ruso-oriental del propio Balakirev. De 1883 a 1894 Balakirev asumió además la dirección del coro de la capilla de la corte, uno de los puestos musicales más importantes en Rusia. Sin embargo, puso poco interés en ello y fue un colega difícil: en la escuela delegó gran parte de su trabajo a Liapunov y otros, mientras que en la capilla dependió casi enteramente de Rimski-Korsakov, ahora su suplente. Como pianista seguía interpretando a sus queridos Liszt y Chopin, aunque de modo privado y para grupos pequeños. Si bien sus últimas obras de gran formato, la *Segunda sinfonía* y la *Sonata para piano en si menor*, fueron compuestas en los primeros años del siglo XX, suenan como productos de la década de 1860, la cual el compositor Balakirev nunca abandonó. MF-W

📖 M. O. ZEITLIN, *The Five* (Nueva York, 1959). E. GARDEN, *Balakirev: A Critical Study of his Life and Music* (Londres, 1967); "The influence of Balakirev on Tchaikovsky", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 107 (1980-1981), pp. 86-100; "Balakirev's influence on Musorgsky", *Musorgsky in memoriam, 1881-1981*, ed. M. H. BROWN (Ann Arbor, MI, 1982), pp. 11-27; "Balakirev: The years of crisis (1867-1876)", *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz*, ed. M. H. BROWN (Ann Arbor, MI, 1984), pp. 147-155.

balalaica. Laúd ruso de mástil largo con caja triangular y tres cuerdas, las dos más graves afinadas por lo regular al unísono y el **chanterelle* o cantino una cuarta más arriba. Si bien fue en su origen un instrumento folclórico, hoy día se fabrica en tamaños que van del discanto hasta el contrabajo para orquestas de balalaicas. La *dombra* es un instrumento similar pero de caja redonda. JMO

balancement (fr., “balanceo”). Término del siglo XVIII equivalente a trémolo, se usa principalmente para indicar **Bebung* en música de clavicordio o *vibrato en música vocal o instrumental.

Balassa, Sándor (n Budapest, 20 de enero de 1935). Compositor húngaro. Comenzó tardíamente su vida profesional de músico. Estudió en el Conservatorio de Budapest y posteriormente en la Academia Liszt de Música con Endre Szervánszki; de 1964 a 1980 fungió como productor de la radio húngara. Sus obras, que en un principio son de un atonalismo libre, regresan parcialmente a la tonalidad en una etapa tardía de su vida profesional. Ha compuesto tres óperas –*Az ajtón kívül* (El hombre afuera, 1978), *A harmadik bolygó* (El tercer planeta, 1989) y *Karl és Anna* (1995), todas ellas puestas en escena en Budapest– así como música coral, orquestal y de cámara. ABUR

Balbastre, Claude-Bénigne (n Dijon, 22 de enero de 1727; m París, 9 de mayo de 1799). Organista y compositor francés. Su padre le enseñó órgano y estudió composición con Rameau después de mudarse a París en 1750. Tocaba frecuentemente en los Concert Spirituel y en 1760 fue nombrado uno de los organistas de Notre Dame, donde forjó su reputación internacional. En 1776 se convirtió en organista del futuro Louis XVIII; sus relaciones con la realza provocaron su ruina durante la Revolución, por lo que murió en la pobreza.

Sus primeras piezas para teclado tienen títulos descriptivos al estilo de Couperin y Rameau, pero gradualmente se volcó a la escritura de sonatas al estilo *galant*. Sus *noëls*, que interpretaba cada año en la misa de medianoche en St Roch, fueron muy populares. Se le atribuye la invención del “fortepiano organisé”, una combinación de piano y órgano con un solo teclado. DA/LC

Balfé, Michael William (n Dublín, 15 de mayo de 1808; m Rowney Abbey, Herts., 20 de octubre de 1870). Compositor y barítono irlandés. Se mudó a Inglaterra después de la muerte de su padre en 1823 y se ganó la vida como violinista en Drury Lane. Estudió en Roma y Milán bajo el mecenazgo del conde Mazzara; también

visitó París, donde Cherubini lo presentó con Rossini e hizo su debut como cantante en *Il barbiere di Siviglia* de Rossini. Después viajó ampliamente por Italia. Tras la ejecución de su tercera ópera, *Enrico Quarto*, en el Teatro Carcano, Milán (1833), regresó a Londres, donde tuvo gran éxito con *The Siege of Rochelles* (1835) y *The Maid of Artois* (1836) en Drury Lane. Su intento de establecer una ópera nacional inglesa en 1841, en el Lyceum Theatre (apoyado por la reina Victoria y el príncipe consorte), fracasó después de sólo un año; sin embargo, poco después del éxito de *Le Puits d'amour* en París, Balfé triunfó en Drury Lane en 1843 con *The Bohemian Girl*, que se presentó por más de 100 noches. (También fue producida en italiano como *La zingara* en Londres en 1858). En 1846 fue el sucesor de Costa como director de Her Majesty's Theatre hasta su clausura en 1852.

Después de visitar San Petersburgo, Viena y Trieste, Balfé siguió componiendo ópera inglesa, esta vez para la compañía Pyne-Harrison, en Covent Garden, que produjo seis obras (1857-1863), entre ellas *The Rose of Castille* (1857) y *Satanella* (1858). En 1864 se retiró a Hertfordshire, donde escribió su última ópera (inconclusa), *The Knight of the Leopard*. El año antes de su muerte, *The Bohemian Girl* fue producida en París (como *La Bohémienne*), cuyo éxito le mereció honores nacionales tanto de Francia como de España. Además de por sus óperas, Balfé es bien conocido por sus canciones *Come into the garden*, *Maud* y *Excelsior*. JDI

ballabile (it.). “Apropiado para bailar”, por ejemplo, en estilo de baile. Movimiento en la ópera del siglo XIX que tenía el propósito de baile. Verdi incluyó este tipo de piezas en *Ernani*, *Macbeth* y *Aida*.

Ballad of Baby Doe, The. Ópera en dos actos de Douglas Moore con libreto de John Latouche (Central City, CO, 1956).

ballad opera (in., “ópera de balada”). Forma particular inglesa de entretenimiento teatral, aunque está relacionada al **vaudeville* francés de finales del siglo XVII y principios del XVIII y al **Singspiel* alemán, sobre el cual tuvo influencia. Consta de una obra hablada que alterna con canciones, y en este aspecto se parece a la “ópera dramática” de la época de Purcell; sin embargo, las canciones eran más cortas y mucho más frecuentes (hasta 70 en algunos casos) y su música era tomada de canciones populares del momento.

El inventor de la ópera de balada fue el poeta John Gay, quien lanzó *The Beggar's Opera* en 1728. Era una

aguda sátira sobre los vicios de la alta sociedad y del gobierno (especialmente Walpole, el primer ministro): entre éstos se hallaba la moda de la ópera italiana, criticada fuertemente en Londres por ser un entretenimiento dramático “antinatural” en un idioma extranjero que el público no podía entender. Gay situó su historia en los barrios bajos de Londres y adaptó de modo brillante música popular de todo tipo, desde canciones callejeras hasta piezas de óperas de Purcell, Bononcini y Handel, escribiéndoles nuevas letras que con frecuencia aludían a los textos originales de las canciones. No hay verdaderos ensambles y los pocos coros son cantados al unísono. El acompañamiento era interpretado por un pequeño grupo de instrumentos de cuerda y un clavecín. Una *obertura francesa fue compuesta para la obra de Pepush, usando una de las canciones como base para la parte rápida.

The Beggar's Opera estaba orientada a un público con una fuerte tradición dramática en la cual la música había jugado un papel secundario. Su éxito no tuvo parangón y fue imitada ampliamente en la siguiente década, durante la cual se escribieron alrededor de 90 óperas de balada. Sus escenarios de los bajos fondos fueron copiados en piezas como *The Cobbler's Opera* que se desarrolla en Billingsgate; no obstante, *The Village Opera* (1729) de Charles Johnson comenzó una tendencia hacia los temas más sentimentales y pastoriles, con casi nada de sátira o ingenio. Ninguna se acercó siquiera al éxito obtenido por *The Beggar's Opera*, en parte porque Gay había aprovechado muchas de las mejores canciones del dominio público. La moda pronto se agotó.

La popularidad de la ópera de balada causó serias dificultades a los teatros de ópera italiana y sus compositores, incluyendo a Handel; incluso después de que el furor había pasado, obras más cortas del mismo estilo (llamadas engañosamente “farsas”) se volvieron populares como piezas a interpretarse una vez concluidas las obras habladas. Un derivado de la ópera de balada apareció en la década de 1760, con *Thomas and Sally* (1760) y *Love in a Village* (1762), ambas de Arne, las cuales establecieron una línea de continuidad pasando por Shield, Bishop y Balfe hasta llegar a las operetas de Gilbert y Sullivan, y más allá hasta la comedia musical. Sin embargo, estos seguidores pueden llamarse más bien óperas cómicas pues no son realmente óperas de balada: su música, incluso si hace uso de canciones existentes, es creada por un compositor profesional.

El particular carácter inglés del género de la ópera de balada reside en la mayor importancia de la letra sobre la música; en los verdaderos ejemplos, la mayoría de las melodías tienen un distintivo sabor inglés. Sólo *The Beggar's Opera* ha tenido un éxito ininterrumpido hasta el siglo XX; otra obra maestra, *Die Dreigroschenoper* (La ópera de los tres centavos, 1928), de Brecht y Weill, fue inspirada por aquélla en su mensaje social, usando algunos de sus personajes incluso una de sus canciones. En los Estados Unidos, la ópera de balada empezó con la importación de una obra inglesa, *Flora, or Hob in the Well*, que se escenificó en Charleston, Carolina del Sur, en 1735. La primera ejecución estadounidense de *The Beggar's Opera* misma, se llevó a cabo en Nueva York en 1750. De ahí en adelante se introdujeron rápidamente las óperas cómicas inglesas más populares y, de hecho, durante mucho tiempo, constituyeron el único entretenimiento operático en las colonias inglesas y los estados que les sucedieron, en vista de que las óperas italianas y francesas no llegaron a esa parte de los Estados Unidos sino hasta la década de 1790, y no existió un intento serio para promover la ópera italiana sino hasta 1825.

PS/NT

📖 R. FISKE, *English Theatre Music in the Eighteenth Century* (Londres, 1973, 2/1986). Y. NOBLE (ed.), *Twentieth Century Interpretations of the Beggar's Opera* (Englewood Cliffs, NJ, 1975).

ballade (fr.). 1. Una de tres formas poéticas comunes usadas en las *chansons* de los siglos XIV y XV (véase también *RONDEAU*; *VIRELAI*). Existen formas parecidas en las canciones monofónicas de los siglos XII y XIII; en muchos de estos casos no se pueden diferenciar con claridad las formas *ballade* y *virelai*. La diferencia se volvió más pronunciada a principios del siglo XIV en las canciones de Jehan de L'Escurel, mientras la *ballade* adquirió una expresión definida en las obras de Guillaume de Machaut con tres estrofas de estructuras idénticas que terminan con el mismo verso de refrán (que se muestra en cursivas) y se cantan con la misma música, en la forma aab:

Gais et jolis, liez, chantans et joieus	}	a
Sui, ce m'est vis, en gracieus retour	}	a
Pleins de desir et en cuer familleus	}	a
De reveoir me dame de valour,	}	a
Si qu'il n'est mauls, tristesse ne dolour	}	b
Qui de mon cuer peüst joie mouvoir:	}	b
<i>Tout pour l'espoir que j'ay de li veoir.</i>	}	b

Dentro de cada estrofa la rima que se usa para el primer dístico se repite para el segundo; ambos se cantan con la primera sección de la música (a), con las terminaciones de primera vez (*ouvert*) y de segunda vez (*clos*), mientras que la segunda sección de música (b) se utiliza en el resto de los versos.

La *ballade* siguió siendo la forma poética preponderante para los compositores de la segunda parte del siglo XIV, quienes usaron textos en los cuales el tema estándar del amor cortésano se combina con alusiones clásicas o mitológicas. Algunas *ballades* registran episodios importantes, mientras que otras prodigan exageradas alabanzas a personajes políticos destacados; en estos casos se aprovecha la forma para repetir un nombre o un lema como refrán al final de cada estrofa. Por ejemplo en *Se July Cesar* de Trebor, Gaston, el conde de Foix (conocido como “Febo”) –y a quien está dedicada la pieza– es comparado con grandes nombres del pasado:

Se July Cesar, Rolant et roy Artus	}	a
Furent pour conquete renoumez ou monde,	}	a
Et Yvain, Lancelot, Tristain ne Porus	}	a
Eurent pour ardesse los, pris et faconde,	}	a
Au jor d’uy luist et en armez tous ceuronde	}	b
Cyl qui por renon et noble sorte	}	b
‘Febus avant’ en s’enseigne porte.	}	b

En el siglo XV la *ballade* perdió popularidad, excepto en Inglaterra, como un medio para canciones de amor cortésano, pero se mantuvo en piezas escritas para ocasiones específicas, por ejemplo *Resvellies vous* de Dufay, compuesta para el casamiento de Carlo Malatesta en 1423, o *Mort tu as navré de ton dart* de Ockeghem, lamentado por la muerte de Binchois, el gran compositor de *chanson*, en 1460. PD/ABUL

📖 L. SCHRADER (ed.), *The Works of Guillaume de Machaut, ii, Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, 3 (Mónaco, 1956). L. EARP, “Lyrics for reading and lyrics for singing in late medieval France: The development of the dance lyric from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut”, *The Union of Words and Music in Medieval Poetry*, ed. R. A. BALTZER, T. CABLE y J. WIMSATT (Austin, TX, 1991). W. FROBENIUS, “Ballade (Mittelalter)”, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ed. H. H. EGGERBRECHT (Stuttgart, 1998). D. FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480* (Oxford, 1999).

2. Nombre dado por Chopin a un tipo de pieza para piano, larga y dramática, el equivalente musical a la

*balada poética de tipo heroico. Escribió cuatro: op. 23 en *sol* menor; op. 38 en *fa*; op. 47 en *la* bemol; y op. 52 en *fa* menor. Brahms, Liszt, Grieg y Fauré fueron algunos otros compositores que usaron dicha denominación para obras instrumentales.

Ballard. Familia francesa de compositores e impresores de música. Véase LE ROY & BALLARD.

ballata (it.). Una de las tres formas poéticas usadas en las canciones seculares italianas desde finales del siglo XIII hasta principios del XV (las otras dos son el *madrigal y el *caccia); la forma puede ilustrarse con el siguiente poema, puesto en música por Matteo da Peruggia:

Gia da rete d’amor libera et sciolta	}	ripresa
Era questa alma et hor e in pianti volta	}	ripresa
Che tue eterna bellezze al mondo sole	}	piede 1
Qual non ebbe Dyana in fonte o in riva	}	piede 1
Con sembianti leggiadri et con parole	}	piede 2
Han d’ogni alto parlar la mente priva	}	piede 2
Pero nympa celeste tanto diva	}	volta
Ne me sia dal bel viso merze tua	}	volta
Gia da rete d’amor libera et sciolta	}	ripresa
Era questa alma et hor e in pianti volta.	}	ripresa

Para poner en música dicho poema el compositor facilitaba dos secciones de música (nombradas abajo como a y b). La *ripresa* (o estribillo) se cantaría con la primera sección y los dos *piedi*, con una rima diferente, con la segunda; para la *volta* y la frase final de la *ripresa* se usaba nuevamente la primera sección. La forma musical resultante es AbbaA (donde la *ripresa* está indicada por la A mayúscula).

Los *piedi* y la *volta* juntos forman una estrofa. Algunas *ballate* tienen varias estrofas, pero no está claro si la *ripresa* se repetía entre cada una (Ab¹b¹a¹Ab²b²a²A, etc.) o simplemente se formulaba al principio y al final del poema (Ab¹b¹a¹b²b²a²... A). La *ballata* se parece al *virelai* por su forma; su conexión con la **ballade* francesa está relacionado, por lo tanto, con la evolución paralela de las formas francesas. Las primeras *ballate* son monofónicas y hacia 1360 fueron escritas las primeras obras polifónicas; después de dicha fecha la forma adquirió cierta popularidad entre los compositores italianos, equivalente a la de la *ballade* al norte de los Alpes. De las 154 obras seculares de Francesco Landini, por ejemplo, 141 son *ballate*. Esta preferencia se refleja, en una escala más modesta, en otros compositores prominentes incluyendo a Bartolino da Padova, Andrea da Firenze y Paolo Tenorista.

Los compositores italianos posteriores se obsesionaron con el estilo musical francés de moda y las formas que se asociaban con éste, y, paradójicamente, la *ballata* aparece de modo significativo por última vez entre las obras de franceses trabajando en Italia durante las décadas de 1420 y 1430, como Guillaume Dufay y Hugo de Lantins.

PD/ABUL

📖 N. PIRROTTA (ed.), *The Music of Fourteenth-Century Italy, Corpus mensurabilis musicae*, 8 (Roma, 1954-1964). F. A. GALLO, "Ballata (Trecento)", *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ed. H. H. EGGBRECHT (Wiesbaden, 1980); "The musical and literary tradition of fourteenth-century poetry set to music", *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, ed. U. GÜNTHER y L. FINSCHER (Kassel, 1984). A. ZIINO, "Rime per musica e per danza", *Storia della letteratura italiana; Il Trecento*, ed. E. MALATO (Roma, 1995).

ballet y danza teatral. 1. De los orígenes a 1830; 2. Ballet clásico y romántico: 1830-1900; 3. Diaghilev y el Occidente: 1900-1940; 4. Ballet en la URSS: 1917-1991; 5. Danza moderna en los Estados Unidos y Europa; 6. Danza y composición después de 1960.

1. De los orígenes a 1830

El ballet como un elemento de representación teatral se origina directamente en los entretenimientos cortesanos de la Italia renacentista, donde las casas ducales y principescas competían entre ellas en la magnificencia de sus diversiones. Estos entretenimientos que combinaban danza, poesía, música y boato, fueron llevados a Francia cuando Catarina de Medici se casó con Enrique II en 1533. Ella contrató a un violinista y arreglista de danzas italiano, Balthazar de Beaujoyeux, quien supervisó el *Ballet des Polonais* (1573), el primer ballet cortesano importante, con música de Lassus. Se volvió famoso con *Circé, ou Le Balet comique de la Royne* (1581), iniciando el género conocido como **ballet de cour*.

En 1652 Lully entró al servicio de Louis XIV. Es bien conocido que Lully colaboró con Molière en una serie de *comédies-ballets* de las cuales quizá la más conocida es *Le bourgeois gentilhomme* (1676). La primera producción exclusivamente bailada fue *Le Triomphe de l'Amour* (1681), con coreografía de Pierre Beauchamp (1636-1705) y música de Lully.

El ballet profesional se remonta a 1672 y a la creación de la Académie Royale de Musique et de Danse (posteriormente la Ópera de París) por Louis XIV; esta academia incluía una escuela de danza para artistas en formación, inicialmente para las *tragédies lyriques* de

Lully y posteriormente para las *opéras-ballets* ideadas por Campra y popularizadas por Rameau, siendo la más famosa de ellas *Les Indes galantes* (1735). Como sus predecesoras, la *opéra-ballet* combinaba danza y música vocal, pero sus temas eran más ligeros que los de la *tragédie lyrique*.

El siglo XVIII presenció la creación del *ballet d'action*, en el cual la narrativa dependía por completo de la música y el movimiento. La obra más temprana de este tipo es de 1702 y está atribuida al coreógrafo inglés John Weaver, quien posteriormente puso en escena el primer *ballet d'action* serio, *The Loves of Mars and Venus* (1717), en el Drury Lane Theatre en Londres. El género no tuvo gran cantidad de imitadores en Francia en esa época pero en Viena, Franz Hilverding (1710-1768) comenzó a crear *ballets d'action* dramáticos en la década de 1740. Gluck compuso *Don Juan* en 1761 para uno de sus asistentes, Gasparo Angiolini (1731-1803). Esta obra (con la misma trama que *Don Giovanni* de Mozart) era inusitada por tratar una historia contemporánea en lugar de una mitológica, además de tener una partitura claramente descriptiva que hacía de la música un elemento dramático importante y no simplemente un marco de acompañamiento para la danza virtuosa.

Jean-Georges Noverre (1727-1810), quien fuera un sobresaliente coreógrafo de *ballet d'action*, sustituyó la convención artificial y el despliegue virtuosístico con baile y música más realista y dramáticamente expresivos; sin embargo, una de sus obras con mayor aceptación fue la relativamente ligera *Les Petits Riens* (1778) con música de Mozart. Otras figuras importantes fueron dos de los alumnos de Noverre: Jean Bercher Dauberval (1742-1816), quien por primera vez trajo a escena figuras cotidianas en su ballet *La Fille mal gardée* (1789); y Charles Didelot (1767-1837), que emigró a Rusia.

En Italia, Salvatore Viganò (1769-1821) colaboró con Beethoven en *Las criaturas de Prometeo*, que se puso en escena en Viena en 1801. La música de Beethoven para *Prometeo* es inusual para su época en cuanto a que está compuesta en su totalidad para ballet (Frederick Ashton hizo una nueva coreografía en 1970 con motivo del bicentenario de Beethoven); hasta entonces, los ballets se danzaban con la interpretación de partituras parcialmente compuestas por un músico que trabajaba en el teatro y parcialmente elaboradas a partir de melodías de canciones conocidas, a menudo de óperas. La música original normalmente se escribía para adaptarse a las danzas ya establecidas, de modo que

correspondiera al ritmo, la estructura y al número de compases prescritos por el coreógrafo. Las partituras originales comenzaron a volverse comunes tan sólo después de 1820: un notable contribuyente fue Hérold, cuya música para *La Fille mal gardée* (1828) continúa siendo la base de las producciones de hoy en día. Halévy, el sucesor de Hérold en la Ópera de París, compuso una partitura para el ballet *Manon Lescaut* (1830) de Jean Aumer, que fue quizá el primero que utilizó un *Leitmotiv* para identificar a los personajes; se sabe que Meyerbeer lo admiraba por este motivo.

2. Ballet clásico y romántico: 1830-1900

Los términos “romántico” y “clásico” en ballet se aplican en orden cronológico inverso a su uso musical, pues el ballet romántico precede al clásico. Durante el siglo XIX, el ballet adquirió la mayoría de sus características más conocidas, tales como la danza con zapatos de puntas, el tutú transparente de varias capas y el uso de pasos para crear la ilusión de gracia ingravida y sin esfuerzo; todo esto enfatizaba a la bailarina como figura central, más que a su compañero varón. El ballet se convirtió en un arte de ilusión que requería que los compositores ofrecieran música comparable en sus niveles de ligereza y elegancia. El ballet romántico de París estuvo dominado por bailarinas como Marie Taglioni (1804-1884) y Carlotta Grisi (1819-1899), quienes crearon respectivamente los personajes centrales de dos de los más importantes ballets románticos, *La Sylphide* (1832) y *Giselle* (1841). *Giselle* se distingue por ser el único ballet romántico que ha estado continuamente en el repertorio. Su compositor fue Adolphe Adam, quien extendió el uso del *Leitmotiv* para reforzar el efecto dramático y emocional. Sin embargo, desde la primera representación, un *pas de deux* de Friedrich Burgmüller fue intercalado y otros agregados anónimos se sumaron en las producciones rusas posteriores. También ha sido constantemente reorquestrado, en vista de que la orquestación original de Adam se perdió hace mucho tiempo.

En 1845 Perrot creó un *pas de quatre* histórico en Her Majesty's Theatre de Londres, en el cual presentó a cuatro bailarinas principales de la época: Taglioni, Grisi, Fanny Cerrito (1817-1909) y Lucile Grahn (1819-1907). Grahn representaba la escuela danesa de ballet romántico establecida por August Bournonville (1805-1879), quien dirigió el ballet de la corte danesa (hoy día el Royal Danish Ballet) por casi medio siglo. Creó más de 50 ballets incluyendo su propia versión de *La Sylphide* de Grahn en 1836, basada en la de Taglioni pero

con música nueva de Herman Lövenskjöld. Esta versión es la que ha sobrevivido casi intacta hasta nuestros días.

El ballet se mantuvo asociado a la ópera durante todo el siglo XIX. La ópera *Silvana* (1810) de Weber se centra en un espíritu del bosque prácticamente mudo que danza; Glinka incorporó danzas en la narrativa de sus óperas *Ivan Susanin* y *Ruslan y Lyudmila*. De la misma forma, Rossini incluyó dos escenas bailadas en *Guillermo Tell* (1829). Taglioni bailó en el estreno y también en la obra *Robert le diable* (1831) de Meyerbeer, en la cual el ballet nuevamente cumple una función narrativa y no meramente decorativa.

Si bien ninguno de los grandes compositores del siglo XIX mostró ningún interés por escribir música específica para ballet, pronto se convirtió en un requisito en todas las producciones operísticas de París, sin importar su contexto dramático. Por ello Verdi agregó secuencias de ballet a varias de sus óperas, incluyendo *I Lombardi*, *Il trovatore*, *Macbeth*, *Don Carlos* y *Otello*, aunque se resistió a incorporar un ballet en el *Rigoletto* para su público parisino.

Wagner agregó un ballet a su producción parisina de *Tannhäuser* (1861) aunque lo colocó al principio de la ópera, lo cual provocó un pequeño alboroto en la primera representación. Algunos compositores franceses, entre ellos Berlioz, Gounod y Massenet, escribieron *opéras-ballets*; otros escribieron óperas y ballets, entre ellos Adam, Auber y Delibes, alumno de Adam, cuya música para *Coppélia* (1879) y *Sylvia* (1876) comenzó a mejorar la calidad de la música para ballet en una época en que el ballet mismo comenzaba a decaer en Europa. Durante la primera mitad del siglo XIX, muchas de las luminarias del ballet, incluyendo a Taglioni, Grisi y Grahn, habían llevado sus producciones a San Petersburgo y Moscú, con lo cual inspiraron lo que pronto se convertiría en el dominio ruso del ballet. Para fines de siglo, Rusia se había vuelto líder más que imitadora, debido casi exclusivamente al trabajo del coreógrafo Marius Petipa (1818-1910).

Petipa creó 46 ballets originales gracias a los cuales cristalizó el estilo del ballet clásico. Entre sus coreografías más perdurables están las de dos partituras de Chaikovski: *El lago de los cisnes* y *La bella durmiente*. Su coreografía de *El lago de los cisnes* de 1895 fue puesta en escena después de la muerte de Chaikovski y casi 20 años después de la producción original en Moscú. Sin embargo, *La bella durmiente* (1890) fue una verdadera colaboración entre el compositor y el coreógrafo, donde Petipa proporcionó una detallada secuencia de danzas

con requerimientos musicales, lo cual representó una verdadera guía práctica para Chaikovski.

Chaikovski y Petipa se reunieron nuevamente en *El cascanueces* (1892), pero la enfermedad forzó a Petipa a transferir la mayoría de la responsabilidad de la coreografía a su asistente, Lev Ivanov (1834-1901). La producción conmemorativa de Ivanov de la primera escena en las orillas del lago en *El lago de los cisnes*, después de la muerte de Chaikovski en 1893, condujo a la producción, en 1895, del ballet completo de Ivanov y Petipa juntos, de la cual ha derivado la mayoría de las versiones posteriores.

3. Diaghilev y el Occidente: 1900-1940

Los Ballets Rusos, fundados por el empresario teatral Serge Diaghilev, fueron una unión entre bailarines, artistas y compositores que reaccionaron ante el relativo conservadurismo del repertorio de Petipa, que había llegado a dominar la escena de los teatros rusos. El estilo de la compañía era una mezcla ecléctica de la idea wagneriana del *Gesamtkunstwerk*, del arte folclórico ruso, el ballet clásico y la influencia de la estadounidense Isadora Duncan (1878-1927). Cuando Duncan visitó Rusia en 1904, demostró su estilo particular de danza libre, inspirado en imágenes de las vasijas de la Grecia antigua. Ella a su vez influyó al joven Mijail Fokine (1880-1924), así como al diseñador Léon Bakst (1866-1924). Estas múltiples influencias dieron como resultado el característico estilo y repertorio de los Ballets Rusos.

En 1909 “Les Ballets Russes de Serge Diaghilev” se presentaron por primera vez en el Théâtre du Châtelet en París. Esta temporada incluyó *Le Pavillon d’Armide*, *Les Sylphides* y *Cleopatra* de Fokine, así como el segundo acto de la ópera *Prince Igor* de Borodin (para la cual Fokine había hecho la coreografía de las Danzas Polovetzianas) y *Ruslan y Lyudmila* de Glinka. El éxito de esta primera gira trajo como consecuencia temporadas anuales de los Ballets Rusos en Londres y París hasta el estallido de la guerra en 1914; éstas incluyeron estrenos de los tres primeros ballets históricos de Stravinski, *El pájaro de fuego* (1910), *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913). El impacto de los escenógrafos rusos, especialmente Bakst y Benois, cambiaron el gusto de toda una generación en cuanto a diseño teatral.

Los ballets de Fokine iniciaron una nueva política original y de gran impacto: él a menudo creaba apasionadamente la coreografía para música que no había sido compuesta para baile, por ejemplo una colección

de piezas de Chopin para *Les Sylphides*. Sin embargo, Diaghilev comisionó música original para ballet, esta vez compositores sobresalientes e innovadores, revirtiendo así la práctica decimonónica que no consideraba al ballet un género para compositores serios. La colaboración más famosa de la compañía fue con Stravinski: su temprana reputación se basó en las comisiones de Diaghilev. Stravinski escribió una docena de partituras para ballet a lo largo de su vida profesional y muchas otras de sus obras han sido utilizadas por coreógrafos. También se comisionó música a Debussy (*Masques et Bergamasques* y *Jeux*), Ravel (*Daphnis et Chloé*), y Richard Strauss (*Josephslegende*), todas antes de 1914. En 1917, Satie, Picasso, Jean Cocteau y Leonid Massine (1895-1979) colaboraron en *Parade*, seguidos por Falla, Poulenc, Auric, Milhaud, Prokofiev y Lambert en la siguiente década. Diaghilev demostró que la música puede y debe tener una función orgánica en el ballet y no sólo servir a una función decorativa.

Marie Rambert (1888-1982) y Ninette de Valois (1898-2001), ambas integrantes de los Ballets Rusos, llevaron el ballet clásico a Gran Bretaña. Rambert formó el Ballet Rambert en 1926; desde 1987, éste continuó como la Rambert Dance Company. De Valois fundó el Vic-Wells Ballet en 1931; fue la compañía residente en el Covent Garden después de la segunda Guerra Mundial y se convirtió en el Royal Ballet en 1956. De Valois representó ballets ya existentes de la tradición rusa, así como obras de su propia colaboración con compositores británicos; entre éstas estuvieron *Job* (1931) con Vaughan Williams, *The Rake’s Progress* (1935) con Gavin Gordon y *Checkmate* (1937) con Bliss. El protegido de Rambert, Frederik Ashton (1904-1988), que trabajó con el Royal Ballet, también hizo coreografías para una gran variedad de música; creó *Façade* de Walton en 1931 y comisionó *Ondine* (1958) de Henze, compositor que había escrito mucha música para ballet. Un aspecto importante de la política de Rambert fue su compromiso con la música contemporánea; el repertorio anterior a 1939 incluía obras de Poulenc, Honegger y Prokofiev.

El ballet llegó a los Estados Unidos también a través de los Ballets Rusos. Su producción de *Apollon Musagète* (1928), al que posteriormente se le llamó *Apollo*, comenzó una asociación duradera entre Stravinski y Ballanchine (1904-1983). Ballanchine, al igual que Stravinski—con cuya música tenía especial afinidad—se estableció en los Estados Unidos, donde fundó la School of American Ballet en 1934 y el New York City Ballet

en 1948, hoy día una de las más grandes compañías de Ballet. Balanchine fue una figura de gran impacto, cuya preferencia eran los ballets no literarios o sin trama, que explotaban el movimiento solo o múltiple en patrones relacionados íntimamente con la partitura. Su impacto ayudó a interesar a los compositores estadounidenses en el género. Entre los primeros productos estuvieron *Billy the Kid* (1938) de Aaron Copland para Eugene Loring y *Rodeo* (1942) para Agnes de Mille.

4. Ballet en la URSS: 1917-1991

Durante todo el periodo comunista en Rusia, el ballet estuvo dominado por dos compañías: el Bol'shoi, con base en Moscú, y el Kirov (antes el Mariinski, semillero de los bailarines de los Ballet Rusos originales) en Leningrado. Como soporte principal de los Teatros Imperiales, el ballet fue rechazado casi por completo por los *soviets*, pero fue indultado por el primer comisario soviético para la educación, Anatoli Lunacharski, quien lo consideraba un bien nacional; esto trajo como resultado una compañía permanente de danza folclórica o clásica, o ambas, en cada una de las repúblicas confederadas.

La adopción soviética del *realismo socialista en el arte se aplicó tanto al ballet como a cualquier otro género, y aunque no se adoptó como política oficial hasta 1932, su influencia ya se percibe en la coreografía de Nijinski para *Las bodas* (1923) de Stravinski; en éste, primer ballet de "arte folclórico" en el repertorio de los Ballets Rusos, los típicos vestuarios elaborados, a menudo imprácticos y del pasado, fueron sustituidos con vestuarios sencillos y uniformes, parecidos a los que estaban usando las compañías de teatro contemporáneo "de camisa azul" en el nuevo estado soviético. Algunos de los ballets soviéticos más exitosos fueron escritos por compositores que más tarde fueron condenados por *formalistas en 1948, incluyendo a Shostakovich y Prokofiev. Shostakovich, quien genuinamente apoyaba el socialismo, escribió partituras para cine, ópera y ballet como apoyo a la causa; éstas incluyen *La edad de oro* (1930), que ayudó a establecer su reputación, y *El rayo* (1931).

Aunque aún se basaba en la técnica clásica, el ballet soviético dio paso a dramas dancísticos neorrománticos que proyectaban narrativas humanas emocionales sobre la pantalla política revolucionaria. Al igual que Shostakovich, cuando Prokofiev regresó a la URSS en 1933 se dedicó a escribir partituras para cine y ballet

con el fin de poner su música al servicio del pueblo soviético; ello dio como resultado tres ballets: *Romeo y Julieta* (1935), *La cenicienta* (1944) y *La flor de piedra* (1950). *Romeo y Julieta* fue puesta en escena por el Kirov (el nuevo nombre del Mariinski) en 1940 por Leonid Lavrovski (1905-1957), quien también hizo la coreografía de la primera versión de *La flor de piedra* en 1954 después de la muerte de Prokofiev. Rostislav Zajarov (1907-1984) se encargó del Ballet Bol'shoi en Moscú, donde hizo la coreografía de la primera producción de *La cenicienta* en 1945. Durante la segunda Guerra Mundial, el Kirov escapó del sitio de Leningrado al ser evacuado a Perm.

En su apogeo, la URSS desarrolló un caudal de talento con 34 compañías en 32 ciudades (Moscú y Leningrado tenían dos cada una). Gracias a esto, se permitió que distintos coreógrafos hicieran versiones diferentes de una misma partitura. *Spartacus*, para la cual Khachaturian compuso la música original, fue uno de los ballets soviéticos más exitosos; su primera coreografía se remonta a 1956, pero la más conocida es la versión de Yuri Grigorovich (1968) para el Bol'Shoi Ballet, la cual sigue en el repertorio hasta el día de hoy.

La influencia del ballet soviético en Occidente se volvió importante cuando el Ballet Bol'shoi y el Kirov comenzaron a viajar, en 1952 y 1962 respectivamente. Esto inspiró un nuevo énfasis en el estilo clásico, especialmente en la obra de coreógrafos como Kenneth MacMillan, quien hizo su propia versión de *Romeo y Julieta* en 1965. Sin embargo la falta general de innovación en el ballet soviético fue causa primordial para que bailarines de primera importancia como Rudolf Nureiev (1938-1993), Natalia Makarova (*n* 1940) y Mikahil Barishnikov (*n* 1948) tomaron esas giras como una oportunidad para proseguir su vida profesional desertando de la URSS hacia Occidente, donde a su vez han ejercido gran influencia tanto en coreógrafos como en bailarines. Tras la caída de la URSS en 1991, muchos de los artistas estrella del Bol'shoi y del Kirov partieron hacia Occidente; los bailarines y compañías rusos hicieron giras con regularidad durante la década de 1990, presentando clásicos de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en espectáculos de gala, con frecuencia sin orquesta y con opiniones divididas. La falta de un financiamiento primordialmente estatal tuvo un impacto significativo en las compañías de ballet rusas, pero después de una década de fractura, el Kirov y el Bol'shoi en particular parecen estar floreciendo, usando las giras en Occidente para generar fondos.

5. Danza moderna en los Estados Unidos y Europa

La “danza moderna”, comenzó a figurar como un género aparte a principios del siglo XX, siendo una reacción a las convenciones formales y a la técnica estilizada del ballet clásico. Ahora hay un traslape considerable entre el ballet y la danza moderna; la mayoría de los bailarines tienen algún tipo de entrenamiento en ambos. Las mujeres estadounidenses tuvieron una profunda influencia en la evolución de la danza moderna. Isadora Duncan, ya mencionada como una influencia para Fokine en Rusia, vestía túnicas sueltas basadas en las pinturas de las vasijas griegas y bailaba descalza la música de compositores como Beethoven y Brahms en un tiempo en que la danza era considerada demasiado trivial para los clásicos del canon musical. Otra pionera fue Ruth St Denis (1877-1969) quien, junto con su esposo Ted Shawn (1891-1972), fundó una compañía y una escuela de nombre Denishawn en Los Ángeles en 1915. St Denis fue pionera de la danza verdaderamente abstracta con “visualizaciones musicales”, danzas sin argumento que intentaban traducir la estructura musical de una composición en movimiento. Una de esas obras, *Soaring* (1920), con la música del *Aufschwung* de Schubert, aún se interpreta.

Durante la década de 1920, varios bailarines de Denishawn se fueron para seguir sus propias trayectorias, entre ellos Marta Graham (1894-1991), la figura más influyente en la danza moderna de mediados del siglo XX. Graham creó más de 150 obras, entre ellas *Appalachian Spring* (1944), que Copland escribió para ella. Graham también colaboró con otros compositores, entre ellos Barber, Chávez, Menotti, Schuman y Surinach. La compañía de Graham produjo muchos de los coreógrafos contemporáneos más sobresalientes de Occidente, entre ellos Glen Tetley (*n* 1926), Paul Taylor (*n* 1930), Robert Cohan (*n* 1925) y Merce Cunningham (*n* 1919). Cunningham tuvo una original y controvertida colaboración con John Cage: trabajaban casi siempre por separado acordando previamente sólo la duración de la obra, por lo que las relaciones entre movimiento y música brotaban posteriormente al azar.

La danza moderna europea fue en buena medida influida por la obra de Rudolf Laban (1879-1978), quien desarrolló un sistema de notación e instrucción de la danza que aún se enseña en muchos lugares. Entre sus seguidores estuvieron Mary Wigman (1886-1973) y Kurt Jooss (1901-1979). La fama de Jooss proviene fundamentalmente de *The Green Table* (1932), además

de que él fue el coreógrafo de la primera producción de *Perséfone* de Stravinski con la compañía de Ida Rubinstein (París, 1934). A su vez, Jooss nutrió el talento de Pina Bausch (*n* 1940), una de las coreógrafas europeas contemporáneas que mayor impacto han tenido. Bausch simboliza en buena medida el acercamiento de la danza moderna a la música: sus obras van desde una nueva versión de *La consagración de la primavera* (1975), hasta aquellas con ensamblajes de música ya existente con obras desde Bach hasta canciones populares, y obras sin partitura en el sentido tradicional, como *Bluebeard* (1977), que usa un fragmento repetido de la ópera de Bartók tocado en escena por una grabadora.

La generación más joven de coreógrafos estadounidenses está encabezada por Mark Morris (*n* 1956), quien manifiesta un eclecticismo similar pues sus creaciones van desde una versión “ópera-ballet” de *Dido y Eneas* (1989) de Purcell, hasta nuevas comisiones como *Rhymes with Silver* (1997) de Lou Harrison. Una característica de la danza contemporánea es que la música tiende a tomarse ya sea del repertorio moderno o de la época barroca: la música del siglo XIX, que compone una gran parte del repertorio del ballet clásico, es la que menos se escucha en este contexto.

6. Danza y composición después de 1960

Durante la segunda mitad del siglo XX, la relación entre los coreógrafos y los compositores se transformó en varios niveles y por varias razones. Los coreógrafos crearon algunas obras para bailarse sin acompañamiento musical continuo, por ejemplo *Café Müller* (1978) de Bausch; otros usaron texto en lugar de música, ya fuera grabado o hablado por los bailarines, como en la obra del coreógrafo estadounidense Bill T. Jones (*n* 1952). A la inversa, algunos compositores en Europa y los Estados Unidos usaron ideas y técnicas compositivas para “componer” movimiento y danza. En este repertorio hay una secuencia de danza que usa procedimientos seriales en la ópera *Die Soldaten* (1965) de Zimmerman, *Pas de cinq* (1965) de Kagel y *Kontradanse* del Staatstheater (1969-1970), el clarinetista bailarín de Stockhausen en *Harlequin* (1975) y el trombonista en *Donnerstag aus Licht* (1978-1980); y en *Dumb-Show* de Hoyland.

En un ámbito más convencional, Maxwell Davis destaca por haber escrito dos partituras de ballet completas, *Salomé* (1978) y *Caroline Mathilde* (1990), así como *Vesalii icones* (1969) para bailarín, violonchelo y ensamble. El estadounidense Philip Glass ha colaborado

con los ilustres coreógrafos Twyla Tharp (n 1942) y Jerome Robbins (n 1918). Birtwistle incluyó secuencias de danza en algunas de sus óperas, entre ellas *The Mask of Orpheus* (1984) y *Gawain* (1991). Algunas de estas obras tienen cantantes doblados con bailarines, incluyendo *Die Soldaten*, el ciclo *Licht* de Stockhausen (en el cual cada personaje es interpretado por un instrumentista, un cantante y un bailarín) y *The Mask of Orpheus*.

Para finales del siglo XX, menos compositores sobresalientes escribían partituras orquestales específicamente para ballet, en parte debido a limitaciones financieras de las compañías que las comisionan: necesitan muchos recursos para ejecutarlas y costoso tiempo de ensayos. A pesar de ello, los coreógrafos recurren regularmente a la música contemporánea, ya sea orquestal o de cámara, instrumental o electroacústica, popular o música de concierto. La diversidad de la música seleccionada por los coreógrafos actuales se debe, en parte, a la calidad de las grabaciones modernas y a las tecnologías de reproducción, las cuales han puesto a disposición de todo mundo una amplia variedad de música por medios electrónicos y con el estándar requerido para la ejecución profesional. El cambio general que se ha dado en el foco de atención, pasando de grandes compañías de ballet a pequeños ensambles de danza, ha hecho caer aún más en desuso la convención de usar o comisionar partituras orquestales grandes para tocarse en vivo; sólo las compañías de ballet más grandes aún lo hacen. Véase también COREOGRAFÍA.

NG/JH

📖 M. CLARKE y C. CRISP, *The History of Dance* (Londres, 1981). B. HASTINGS, *Choreographer and Composer* (Boston, 1983). S. AU, *Ballet and Modern Dance* (Londres, 1988). L. GARAFOLA, *Diaghilev's Ballets Russes* (Oxford, 1989). J. ANDERSON, *Art without Boundaries* (Londres, 1997). S. J. COHEN (ed.), *International Encyclopedia of Dance* (Oxford, 1998).

ballet de cour (fr., “ballet de la corte”). Entretenimiento cortesano francés de finales del siglo XVI y el siglo XVII. Tomó elementos de los *entremets* franceses y del *intermedio* italiano y fue el antecesor tanto del ballet moderno como de la ópera francesa.

Normalmente, un *ballet de cour* consistía en hasta cinco *entrées* (danzas y coros), con sus *vers* correspondientes (libretos distribuidos al público), cada una introducida por *récits* cantados o hablados; abría con una *ouverture* y finalizaba con un *grand ballet* en el cual bailaba el rey cuando menos una vez al año. El primer

ballet de cour, *Circé, ou Le Balet comique de la Royne* (1581), fue creado por el violinista italiano Balthazar de Beaujoyeux en la corte de Catarina de Medici; combinaba música, danza, pompa y poesía, parecido al *masque* inglés del siglo XVII, en un espectáculo de unidad dramática quizá inspirado en la filosofía humanista de la Académie de Poésie et de Musique de Baïf.

El *ballet de cour* siguió presente en la corte francesa, especialmente durante el reinado de Louis XIV, quien creó la Académie Royale de Danse en 1661, dirigida por su maestro de danza Pierre Beauchamp (1636-1705), y la Académie Royale de Musique en 1669, bajo la guía de Pierre Perrin (c. 1620-1675). La primera se encargaba de la danza social y cortesana; la segunda estaba dirigida a desarrollar una ópera señaladamente francesa, a través de la combinación de poesía y música. Después del fracaso de esta empresa, las dos instituciones se fusionaron en 1672, convirtiéndose en la Académie Royale de Musique et de Danse (que con el tiempo pasó a ser la Opéra) bajo la dirección de Beauchamp y Lully. La fama de Lully en aquella época era tanto como bailarín en el *ballet de cour* como por su música. En colaboración con Beauchamp y el libretista Philippe Quinault (1635-1688), transformó el ballet al combinar elementos del *ballet de cour* con la ópera italiana en obras como *Alcidiane* (1658) y los *Ballets de Muses* (1666); finalmente creó un nuevo género, la *tragédie lyrique*, con obras como *Cadmus et Hermione* (1673) y *Le Triomphe de l'Amour* (1681). JH

📖 J. R. ANTHONY, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau* (Londres, 1973, 3/1997). R. M. ISHERWOOD, *Music in the Service of the King* (Ithaca, Nueva York y Londres, 1973).

Ballet mécanique (Ballet mecánico). Obra de Antheil, concebida como una partitura para cine, originalmente para 16 pianos mecánicos y percusión; en vista de que fue imposible sincronizarla con la película, Antheil la arregló para dos pianos, un piano mecánico con amplificador, tres xilófonos, campanas eléctricas, tres hélices, *tam-tam*, cuatro tambores graves y sirena, y fue ejecutada en París en 1926.

balletto (it.; fr.: *ballet*) [ballet]. 1. Danza italiana de moda en los siglos XVI y XVII.

2. Canción italiana para ser bailada “inventada” por G. G. Gastoldi en sus *Balletti a cinque voci* (1591) y que deriva de la danza original y de la *canzonetta* (especialmente en su forma: dos secciones repetidas que terminan con un refrán de sílabas sin sentido como “fa-la” o “lirum-lirum”). Gastoldi concibió sus piezas para bailar

(*per cantare, sonare, e ballare*) usando ritmos regulares fuertes, texturas homofónicas y melodías y armonías simples. Su estructura estrófica no brindaba grandes oportunidades para descripciones detalladas del texto. Algunos compositores como Adriano Banchieri y Orazio Vecchi incluyeron *balletti* en sus comedias madrigal; a su vez, Sigismondo d'India escribió una serie para las celebraciones del matrimonio del duque de Saboya en 1621.

Los *balletti* de Gastoldi fueron sumamente populares fuera de Italia; el estilo fue retomado por los compositores en Alemania y, particularmente, en Inglaterra. Morley y otros compositores ingleses usaron ritmos más irregulares y textos más descriptivos, transformando sus "balletts" en algo menos apropiado para bailar y más como un madrigal miniatura que sus modelos italianos. *Los Ballets to Five Voyces* (1591) de Morley comprenden versiones inglesas de *balletti*, *canzonettas* y *villanellas* de Gastoldi, Vecchi, Marenzio y otros compositores italianos. -/EW

ballo (it., "baile"; al.: *Ball*; fr.: *bal*). 1. Baile, es decir, una danza social; *tempo di ballo*, "a velocidad de danza".

2. Danza formal cortesana de los siglos XV a XVII. A diferencia de otras danzas sociales más simples, el *ballo* podía tener hasta cuatro cambios de métrica, y la coreografía era puesta por un maestro de baile. Varios tratados contemporáneos incluyen descripciones de los pasos y la música para el *ballo*. JH

3. Música para un baile. El término *ballo* se encuentra en este contexto principalmente en el siglo XVI, cuando se refería a una colección de danzas del periodo como los *branles*, las pavanas, las *galliards* y los *saltarellos*. A veces se publicaba la secuencia completa de danzas que se había usado en un baile cortesano. El término también se usaba en relación con la música para escena, de este modo el *Ballo delle ingrate* (El baile de las ingratas) de Monteverdi es una secuencia de movimientos de tipo dancístico.

Ballo in maschera, Un (Un baile de máscaras). Ópera en tres actos de Verdi con libreto de Antonio Somma basado en el libreto *Gustave III, ou Le Bal masqué* (Roma, 1859) de Eugène Scribe (para Auber).

bamboula [bambula]. Pequeño tambor afrolatino originario de la República Dominicana usado en la música latinoamericana y antillana.

Banchieri, Adriano (n. Bolonia, 3 de septiembre de 1568; m. Bolonia, 1634). Compositor y monje italiano. La mayor parte de su vida fue organista en el Monasterio de S. Michele en Bosco, Bolonia. Escribió varios trata-

dos importantes, incluyendo *L'organo suonarino* (Venecia, 1605), que contiene valiosa información sobre la ejecución de la música para órgano. Compuso gran cantidad de música eclesiástica e instrumental, pero su fama reside en sus animosas y entretenidas comedias madrigal, especialmente *Il festino nella sera del giovedì grasso avanti cena* (Venecia, 1608), un brillante espectáculo para el último jueves de carnaval. DA

banda. Grupo de instrumentos. Inicialmente, el término fue utilizado para cualquier grupo, sin embargo, hoy día existe una distinción algo esnob entre orquestas y bandas. Las *bandas de metal sólo usan instrumentos de boquilla circular (además de percusiones). Las bandas de vientos o de concierto, también denominadas orquestas de vientos, incluyen todos los alientos y percusiones y se derivan de las *bandas militares. Las bandas de jazz surgieron a fines del siglo XIX y principios del siglo XX y llegaron a convertirse en las orquestas de *swing* de la década de 1930. Las bandas de danza han variado desde las medievales de un solo ejecutante de pífano y tamboril, hasta las pequeñas orquestas sinfónicas de Johann Strauss (i); como siempre, las consideraciones económicas son las que determinan el tamaño de la banda. Las orquestas de ópera por lo regular son idénticas a las orquestas sinfónicas contemporáneas, si bien con frecuencia se escuchan nuevos instrumentos primero en el foso orquestal antes de llegar al escenario. Las bandas de foso para los musicales varían en tamaño y constitución de acuerdo con la moda musical y los requisitos de la partitura. Las bandas en escena (*banda*, pl. *bande*, en las partituras italianas de ópera) por lo general son de alientos y percusiones. JMO

banda de metales (in.: *brass band*). Ensamble de instrumentos de metal y de percusión. Las bandas de metales comenzaron como bandas militares en el siglo XIX, al principio con *bugles* con llaves, serpentones, cornos bajos y otros instrumentos de metal con llaves, lo cual evolucionó a pistones una vez que éstos se hicieron disponibles. Las bandas civiles, especialmente aquellas en conexión con fábricas y minas, pronto siguieron su ejemplo. El Salvation Army estableció su primera banda en 1878 y sigue ejerciendo una influencia importante en el movimiento, pues encarga su propia música y mantiene talleres de fabricación de instrumentos. Hoy día, el número y tipo de los instrumentos varía de país a país.

En Gran Bretaña, la instrumentación se codificó alrededor de 1850 con el establecimiento de los concursos nacionales. Una banda de metales completa se

compone de 25 o 26 ejecutantes: una corneta soprano en *mib*, tres o cuatro cornetas solistas en *sib*, una corneta *ripieno* en *sib*, dos cornetas segundas y dos cornetas terceras en *sib*, un fiscorno en *sib*, tres cornos tenores en *mib* (solista, primero y segundo), dos barítonos en *sib* (primero y segundo), un eufonio (que regularmente tiene un solo importante), dos trombones tenores y un trombón bajo, dos bajos en *mib* (tuba o bombardón) y dos bajos en *sibb*, así como uno o dos percusionistas. Todas las partes excepto la del trombón bajo están escritas en clave de sol y transportadas para facilitar a los ejecutantes cambiar de un instrumento a otro. La técnica estándar a menudo es del mismo nivel que la de los mejores instrumentistas orquestales. Los concursos de bandas de metales (véase CERTÁMENES MUSICALES) siempre incluyen una pieza de prueba obligatoria, a menudo escrita especialmente por un compositor importante. Holst, Elgar, Bliss, Arnold y Birtwistle han compuesto importantes obras para bandas de metales.

JMO

📖 M. H. y R. M. HAZEN, *The Music Men: An Illustrated History of Brass Bands in America, 1800-1921* (Washington DC, 1987). T. HERBERT (ed.), *The British Brass Band: A Musical and Social History* (Oxford, 2000).

banda militar. Véase MILITARY BAND AND CORPS OF DRUMS.

banda sinfónica. Véase BANDA DE CONCIERTO.

Bandar-log, Les. Obra orquestal (1946) de *Koechlin basada en Rudyard Kipling.

bandola. Véase BANDURRIA.

bandoneón. Acordeón cuadrado de botones o *concertina, inventado en la década de 1840 por Heinrich Band de Krefeld. Ha sido popular desde principios de 1900 en las orquestas de tango de Argentina, Uruguay y Brasil.

bandora. Especie de *sistro bajo inventado por John Rose en 1562 y muy popular en su tiempo. Tenía seis *órdenes de cuerdas metálicas dobles, que eran pulsadas con los dedos. La afinación era parecida a la de la guitarra moderna (con intervalos de 4^a-4^a-4^a-3^a-4^a). Su caja era plana en la parte posterior y tenía un contorno festoneado. No sobreviven modelos originales, pero se han elaborado varias reconstrucciones conjeturales. JMO

bandura. Cítara con la caja de un laúd, popular en Ucrania. Un mástil corto sin trastes con hasta una docena de cuerdas graves que se afinan desde el clavijero está adherido a un lado de un amplio cuerpo circular con 30 o más cuerdas de metal afinadas diatónicamente, atadas a llaves colocadas en su borde. Hoy día se fabrica en distintos tamaños desde agudo hasta grave para formar

orquestas, aunque originalmente era para ser tocado por un trovador solo. JMO

bandurria [bandola]. Instrumento de cuerdas pulsadas, equivalente español de la *mandolina. Conocida en América Latina como bandola, tiene seis cuerdas dobles de metal afinadas en cuartas. Es pequeña y aguda, si bien produce un sonido intenso debido a su cuerpo profundo de tapa posterior plana. Normalmente toca la melodía, acompañada por guitarras. JMO

Banister, John (i) (*n* Londres, c. 1625; *m* Londres, 3 de octubre de 1679). Instrumentista, compositor y empresario teatral inglés. Hijo de un juglar londinense, se integró al King's Musick como violinista en 1660 y dos años después se volvió director de la banda real de 24 violines. Fue degradado por insolencia e irregularidades financieras en 1667 pero siguió tocando en la banda mientras ampliaba sus compromisos fuera de la misma. Escribió música incidental para una serie de obras representadas en Londres en las décadas de 1660 y 1670 pero es recordado principalmente como el promotor de la primera serie de conciertos públicos regulares que se llevaron a cabo en Inglaterra (1672-1679). Fue sepultado en la abadía de Westminster. WT/AA

Banister, John (ii) (*n* Londres, *baut.* 11 de septiembre de 1662; *m* Londres, 9 de enero de 1736). Violinista y flautista de pico inglés, hijo de John Banister (i). Fue el sucesor de su padre en los 24 violines a partir de 1679. Estuvo al servicio de la corte hasta su muerte, pero a principios del siglo XVIII tocó en los teatros Drury Lane, Queen y Lincoln's Inn. También realizó varias presentaciones como solista. Entre sus obras se encuentra *The Compleat Tutor to the Violin* (1698). WT/AA

banjo. Instrumento de cuerdas pulsadas cuya caja acústica es un marco circular poco profundo sobre el que se tensa una membrana o parche de pergamino, piel o plástico (como un *tambor de marco). En un principio, el mástil se integraba al cuerpo pasando a través del marco por debajo del parche. En la actualidad, el sistema para fijar el mástil al cuerpo se hace mediante una barra de acero en el interior de la caja que sirve como refuerzo e impide que se doble debido a la tensión de las cuerdas. En sus orígenes, los banjos no tenían trastes; éstos se agregaron al diapason en la década de 1870. En esa misma época, el marco adquirió la tapa inferior de madera, que sirve para reflejar las ondas sonoras al parche y al exterior a través de unos orificios en el borde, incrementando así la resonancia y el sostén del sonido.

El banjo tradicional de cinco cuerdas tiene una quinta cuerda corta (la "cuerda del pulgar") con una clavija

situada en el mástil atrás del quinto traste. (En algunos modelos la cuerda del pulgar corre por un canal abajo del diapasón y se extiende desde el quinto traste hasta el cordal). Esta cuerda normalmente se toca al aire, como una especie de pedal (es decir, no se pisa con los dedos de la mano izquierda). Existe una gran diversidad de afinaciones. Un puente corto apoyado en el parche soporta las cuerdas, que normalmente se puntean con los dedos usando distintas técnicas de punteo.

El banjo fue desarrollado por los esclavos en las plantaciones antillanas y americanas; evoca algunos instrumentos de África Occidental. Se popularizó en el siglo XIX por los *minstrels* (cantores cómicos que imitaban a los negros) y, posteriormente, por las bandas de jazz. A finales del siglo XIX en los Estados Unidos y también en Gran Bretaña, el banjo se volvió un instrumento popular en las veladas caseras y algunos solistas efectuaron conciertos al estilo “clásico”. El banjo de cinco cuerdas sigue siendo común entre los músicos tradicionales del sureste estadounidense y es característico del género **bluegrass*.

Debido al sonido fuerte y estridente, reforzado por el vientre de piel, se hicieron versiones de otros instrumentos con cuerpo de banjo pero afinados como el instrumento original antes de la época de la amplificación electrónica. Así, el banjo-guitarra tiene seis cuerdas y se afina como una **guitarra*; el *banjulele* o *banjo-ukelele* se afina como el **ukulele*; el banjo-mandolina se afina como una **mandolina*, y así sucesivamente. El banjo tenor, con cuatro cuerdas afinadas *do-sol-re'-la'* que se pulsan con un plectro, fue diseñado para el jazz y las orquestas de baile y es muy popular en la música irlandesa tradicional. JMO

Banks, Don (*n* South Melbourne, 25 de octubre de 1923; *m* Melbourne, 12 de septiembre de 1980). Compositor australiano. Estudió en el Melbourne University Conservatorium (1947-1949) y de forma privada con Seiber (1950-1952) y Dallapiccola (1952-1953); sus intercambios con Babbitt también fueron de importancia. Banks vivió en Londres durante casi las dos décadas de 1950 y 1960, donde trabajó como compositor de cine y televisión, y donde también formó parte activa de sociedades para la promoción de la música contemporánea. En 1972 le fue concedido un puesto en una universidad de Canberra. Su música muestra una sensibilidad para los gestos musicales vívidos, desarrollados vigorosamente dentro de un mundo de sonido que recuerda el de Schoenberg o Varèse (y, en contadas ocasiones, el del jazz). Entre sus obras hay conciertos para corno

(1965) y violín (1968), otras piezas orquestales y diversas composiciones de cámara. PG

📖 J. MURDOCH, *Australia's Contemporary Composers* (Melbourne, 1972), pp. 16-21.

Bantock, Sir Granville (Ransome) (*n* Londres, 7 de agosto de 1868; *m* Londres, 16 de octubre de 1946). Compositor inglés. Hijo de un exitoso ginecólogo, fue preparado para el servicio civil de la India y después se formó como ingeniero químico. Decidido a seguir la carrera musical, entró a la RAM en 1889, donde estudió con Frederick Corder. Varias de sus obras importantes se tocaron durante su época de estudiante incluyendo la ópera en un acto *Caedmar* (1892). Al dejar la RAM en 1893, editó el *New Quarterly Musical Review* (hasta 1896) y adquirió experiencia como director por medio de una gira mundial con *The Gaiety Girl* (1894-1895) de Sidney Jones y una gira nacional con *Shamus O'Brien* (1896-1897) de Stanford. Como director musical de New Brighton Tower Pleasure Gardens (1897-1900), promovió la música de Parry, Stanford, Elgar y Sibelius. Tuvo el puesto de director del Birmingham and Midland Institute of Music (1900-1934) y el de Peyton Professor of Music en la Birmingham University (1908-1934) como sucesor de Elgar. Posteriormente enseñó en el Trinity College de Londres. Fue hecho caballero en 1930.

Desde el punto de vista estilístico, estuvo influido por la escuela alemana romántica tardía; muchas de sus obras (a menudo muy extensas y catalogadas por el público de su época como “ultra-modernas”) estaban inspiradas en temas heroicos, legendarios o exóticos. Esto se aplica a sus óperas (como *The Seal Woman*, 1942), a mucha de su música incidental y también a sus seis poemas sinfónicos escritos entre 1900 y 1902 (en particular *Dante and Beatrice* y *Fifine at the Fair*, obra preferida de Beecham) y las sinfonías: “Hebridean” (1913), “Pagan” (1923-1928), “The Cyprian Goddess” (1938-1939), y “Celtic” (1940). En este mismo espíritu está su musicalización de una traducción de Edward FitzGerald de *The Rubáiyát of Omar Khayyám* como una trilogía de oratorios (1906), además de los cuatro ciclos de canciones escritos entre 1898 y 1905 que culminaron en su magnífico *Sappho*. También compuso dos sinfonías para coro sin acompañamiento que son un verdadero desafío: *Atlanta in Corydon* (1911) y *Vanity of Vanities* (1913).

Debido al cambio de gustos que operó después de la primera Guerra Mundial, la música de Bantock perdió popularidad; sin embargo, aunque escribió muchas

obras de una escala más modesta por razones prácticas, la BBC aún montó su gigantesca escenificación de *El cantar de los cantares* (1922) y el más breve *The Pilgrim's Progress* (1928). DA/JDI

📖 M. BANTOCK, *Granville Bantock: A Personal Portrait* (Londres, 1972).

baqueta (al.: *Schlägel*; fr.: *baguette*; in.: *beater, drumstick, mallet*; it.: *bachetta*). Vara con la cual se hace sonar un instrumento de percusión. Palillo o baqueta de tambor. Las características esenciales de las baquetas es que hagan juego y su peso sea adecuado al tambor. Por lo tanto, las baquetas de los tambores de costado o tarolas de las baterías de grupos de baile son más ligeras que los de orquesta y las militares son aún más pesadas. Las baquetas de los tambores de costado por lo general se hacen de madera simple (como nogal americano). También pueden utilizarse las *escobetillas, que son una alternativa común a las baquetas en la batería. Las baquetas de los timbales son largas, están hechas de madera, caña o aluminio y por lo regular tienen la cabeza de fieltro, a veces con centro de madera de balsa. Los timbalistas disponen de un amplio rango de baquetas de distintos tamaños y dureza para poder producir distintos timbres. Las baquetas de los bombos (fr.: *mailloche*) se parecen a las varas de los timbales pero son más grandes y más pesadas. Las baquetas de los gongs son más pesadas aún.

Las baquetas de los timbales tienen normalmente cabeza dura de fieltro. Antes, a menudo los macillos de las campanas orquestales y los del xilófono eran de madera, pero ahora frecuentemente se hacen de plástico (a veces de bronce para las campanas orquestales). Los macillos de la marimba y el vibráfono tienen cubiertas de caucho. Los martillos de las campanas tubulares generalmente tienen un entorchado de cuero crudo. JMO

bar form. Véase FORMA ESTRÓFICA.

barbada. Pieza curva originalmente hecha de madera (hoy se fabrica a menudo de plástico) que se fija en la tapa superior, junto al cordal, de violines y violas para ayudar a los ejecutantes a sostener el instrumento con la barbilla, liberando así la mano izquierda de su labor de sostén. Fue introducida por Spohr alrededor de 1820. JMO

Barbe-bleue (Barbazul). Opereta en tres actos de Offenbach con libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy (París, 1866).

Barber, Samuel (n West Chester, PA, 9 de marzo de 1910; m Nueva York, 23 de enero de 1981). Compositor esta-

dunidense. Cuando tenía 14 años entró al Curtis Institute de Filadelfia, donde estudió composición con Rosario Scalero y enseñó piano de 1931 a 1933. Desde ese entonces se ganó la vida con su música. El estilo exuberante, abiertamente romántico de sus primeras obras se puede ver claramente en su *Cuarteto de cuerdas en si menor* (1936), cuyo movimiento lento, el *Adagio para cuerdas*, obtuvo rápidamente amplia popularidad. En el *Concierto para violín* (1939-1940) comenzó a extender su rango armónico, pero su música siguió siendo firmemente tonal y cálidamente expresiva. La veta de neoclasicismo estadounidense que penetró su música en la década de 1940 en obras como la *Sonata para piano* (1949), refinó su estilo sin cambiarlo profundamente.

Mucha de la mejor música de Barber se encuentra en sus obras vocales, entre éstas dos óperas presentadas en el Metropolitan Theatre de Nueva York: *Vanessa* (1958, libreto de Gian Carlo Menotti) y *Antony and Cleopatra* (1966). Sus canciones, incluyendo el ciclo *Hermit Songs* (1952-1953) y *Dover Beach* con acompañamiento de cuarteto de cuerdas (1931), muestran una relajada sensibilidad para el ritmo verbal, mientras que la escena de la soprano en *Knoxville: Summer of 1915* (1948) es sumamente característica por su nostalgia y su escritura orquestal opulenta pero elegante. PG

📖 N. BRODER, *Samuel Barber* (Nueva York, 1954). B. B. HEYMAN, *Samuel Barber: The Composer and his Music* (Oxford, 1994).

barber-shop singing (in., “canto de barbería”). Estilo de canto, por lo general para cuarteto vocal masculino, caracterizado por una armonía cerrada, con uso preponderante de acordes de séptima y melodía cromática; su forma actual se desarrolló en los Estados Unidos a finales del siglo XIX. Sus antecesores son el madrigal, la ronda, el *glee* (que alentó los *glee clubs*) y la *partsong* (canción a varias voces). La conexión con la barbería se remonta a los tiempos de Shakespeare, cuando se tenía a la mano un laúd para que los clientes pudieran entretenerse con un poco de música. Este tipo de canto volvió a estar vigente de modo destacado en el oeste estadounidense durante la fiebre del oro. Fue retomado por profesionales con los *minstrel shows* (espectáculos donde los actores hacían papeles de negros) de la década de 1840 y los grupos que cantaban *gospel*.

La moda del cuarteto con armonía cerrada apareció en los primeros tiempos de las grabaciones con los Comedy Harmonists, el Golden Gate Quartet, los Mills Brothers y numerosos sucesores masculinos y femeninos. También se convirtió en una actividad popular

entre los amateur. La Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America se constituyó en 1938 y se llevan a cabo competencias internacionales de modo regular. El repertorio incluye, ineludiblemente, canciones favoritas del público como *Nelly Dean* y *Sweet Adeline*. PGA

Barbieri, Francisco Asenjo (*n* Madrid, 3 de agosto de 1823; *m* Madrid, 17 de febrero de 1894). Compositor y musicólogo español. Entró al Conservatorio de Madrid a estudiar piano y composición en 1837. Después de la muerte de su padre en la Guerra Civil, se mantuvo tocando en una banda militar y en orquestas de teatro, así como pianista de café y a través de sus actividades como copista, compositor, director de coro y cantante. Comenzó a concentrarse en obras dramáticas y de 1850 en adelante le inyectó nueva vida a la zarzuela. Sus muchos éxitos en el género incluyen *Jugar con fuego* (1851), *Los diamantes de la corona* (1854, una traducción al español del libreto de Scribe que utilizó Auber), *Pan y toros* (1854), y sobre todo la zarzuela clásica de gran riqueza melódica, *El barberillo de Lavapiés* (1874). La intención primordial de su trabajo fue crear un estilo nacional menos dependiente de las influencias italianas. Como musicólogo, Barbieri fue en buena medida responsable del renacimiento del interés en la música española antigua. Transcribió y editó la invaluable colección de música secular española en la biblioteca del Palacio Real denominada *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Además fundó la revista *La España musical* y escribió numerosos artículos. WT/ALA

Barbiere di Siviglia, Il (El barbero de Sevilla). Ópera en dos actos de Rossini con libreto de Cesare Sterbini, basado en la obra de Beaumarchais y el libreto usualmente atribuido a Giuseppe Petrosellini para la ópera homónima de Paisiello (Roma, 1816); fue llamada originalmente *Almaviva, ossia L'inutile precauzione*, presumiblemente para diferenciarla de la ópera de Paisiello (San Petersburgo, 1782), que fue la más exitosa de entre varias otras versiones operísticas de la obra.

Barbirolli, Sir John (*n* Londres, 2 de diciembre de 1899; *m* Londres, 29 de julio de 1970). Director inglés. De familia de músicos de origen italiano, comenzó su vida profesional como un distinguido violonchelista. Fue director autodidacta y formó su propia orquesta de cuerdas en 1924; en sólo tres años ya era conocido como imaginativo y exigente director de orquesta y de ópera. Dirigió la Covent Garden Touring Company (1929-1933). En 1936 sucedió a Toscanini como director musical de la Philharmonic Orchestra de Nueva York y en

1943 regresó a Inglaterra para reconstruir la disminuida Orquesta Hallé en Manchester.

A pesar de la gran demanda que tuvo en orquestas internacionales y teatros de ópera, figurando como director huésped, Barbirolli dedicó gran parte del resto de su vida a la Hallé, ensayando meticulosamente y brindándole fama internacional por su carácter y flexibilidad. En Covent Garden (1951-1954), dirigió la última aparición pública de Kathleen Ferrier (*Orfeo ed Euridice*, 1953). Fue un intérprete romántico y espontáneamente volátil de un amplio repertorio, y uno de los primeros defensores de Mahler cuando su música casi no se tocaba. Sus interpretaciones de Elgar, Vaughan Williams, Verdi, Puccini y Sibelius fueron muy famosas y presentó muchas obras por primera vez ante el público inglés. Arregló gran cantidad de música y en 1949 fue hecho caballero. JT

📖 M. KENNEDY, *John Barbirolli, Conductor Laureate* (Londres, 1971).

barcarolle (fr.) [barcarola]. Canción en compás de 6/8 o 12/8 cantada por los gondoleros venecianos, con un acompañamiento que sugiere el vaivén de un barco. Existen *barcarolles* en las óperas *Oberon* (1826) de Weber, *Fra Diavolo* (1830) de Auber, *Otello* (1887) de Verdi y *Les Contes d'Hoffman* (1881) de Offenbach. El género fue también llevado al medio instrumental: por ejemplo, para piano Mendelssohn escribió *Lieder ohne Worte* op. 19 no. 6, Chopin su op. 60 y Fauré escribió 13.

Bärenreiter. Compañía alemana de editores de música. Fundada en Augsburg en 1923 por Karl Vötterle (1903-1975), ha tenido su sede en Kassel desde 1927. En sus primeros años se le identificó con el movimiento juvenil alemán (*Wandervogel*), a través de compositores contemporáneos como Hugo Distler y con el redescubrimiento paralelo de la música antigua.

Las primeras ediciones de la música de Schütz y el lanzamiento de la revista *Music und Kirche* marcaron una década de expansión de sus actividades tanto educativas como de música antigua, pero la producción pionera de Vötterle de partituras *Urtext* fue la que fijó las bases para el desarrollo de la compañía como editora internacional líder después de la segunda Guerra Mundial. Desde 1951 ha producido series sobresalientes de ediciones académicas, incluyendo las obras completas de Gluck, Bach, Mozart, Schütz, Lassus, Bizet, Berwald, Berlioz, Schubert y Janáček; una nueva edición crítica de las sinfonías de Beethoven fue publicada a finales de la década de 1990.

El compromiso paralelo de Bärenreiter con la música nueva se puede apreciar en su catálogo contempo-

ráneo, que incluye obras de Manfred Trojahn, Charlotte Seither y Matthias Pintscher, junto con figuras más establecidas como Barraqué, Huber y Krenek.

Bärenreiter sigue publicando libros y revistas, como la enciclopedia de varios volúmenes *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG); una edición revisada de ésta fue iniciada en 1994. El Grupo Bärenreiter tiene sucursales en Gran Bretaña, los Estados Unidos, Suiza y en la República Checa.

Bargiel, Woldemar (*n* Berlín, 3 de octubre de 1828; *m* Berlín, 23 de febrero de 1897). Pianista y compositor alemán. Hijo del segundo matrimonio de su madre, fue medio hermano de Clara Schumann quien, junto con su esposo, fue un sólido apoyo para Woldemar en el comienzo de su vida profesional. Después de tomar clases con el teórico Siegfried Wilhelm Dehn, entró al Conservatorio de Leipzig en 1846, donde estudió con Gade, Hauptmann, Moscheles y Rietz. Desde 1850 él mismo dio clases privadas en Leipzig a fin de poder vivir de sus ingresos. En 1859, Ferdinand Hiller lo nombró maestro de piano y teoría en el Conservatorio de Colonia y después ocupó un puesto en Rotterdam. Joachim lo llevó a la Academia de Música de Berlín en 1874; entre sus alumnos estuvieron Leopold Godowsky y Paul Juon.

El estilo de Bargiel está entre el de su cuñado Schumann y el de Brahms, con quien trabajó en las ediciones completas de Chopin y Schumann. Bargiel gozó del aprecio de ambos compositores. Su producción incluye una sinfonía, tres oberturas, un octeto para cuerdas, cuatro cuartetos de cuerdas, tres tríos para piano y obras para coro y orquesta, además de una apreciable cantidad de música para piano.

bariolage (fr.). Efecto especial de ejecución en los instrumentos de cuerda, destinado a producir un contraste en el timbre. Se logra al tocar la misma nota de modo alternado en dos cuerdas diferentes, una pisada y la otra abierta; el término también se usa para un pasaje repetido tocado en diferentes cuerdas.

barítono, baritone (in.). 1. Voz masculina con un rango entre el del bajo y el del tenor: a grandes rasgos del *la* al *sol*, subiendo hasta *lab*' o incluso hasta *la*' en la ópera italiana o francesa. Hasta principios del siglo XIX, el término casi no se usaba y no existía una distinción formal entre las voces del barítono y el bajo. La calidad de la voz del barítono puede variar desde dramático, como lo exigen los papeles en Verdi y Wagner, hasta ligero y como de tenor, a la que a veces se le llama "baryton Martin", a la manera del cantante de ópera francés Jean-Blaise Martin (1767-1837). Para bajo-barítono, véase BAJO 1.

2. Instrumento de válvulas en *sib* de 9'. En Gran Bretaña, los barítonos (*baritons*) son más angostos que los *eufonios, pero en la nomenclatura estadounidense los nombres son sinónimos.

barítono, clave de. Véase CLAVE.

Barnard, John (*n* ?1591; *fl* c. 1641). Compositor inglés. Fue canónigo menor de la catedral de St Paul a principios del siglo XVII y compiló *The First Book of Select Church Musick* (1641). Ésta fue la única colección impresa de servicios y *anthems* para uso en las catedrales inglesas que existió entre 1565 y la Guerra Civil; se basaba en el repertorio isabelino y jacobino. Alrededor de 1625 y 1638, Barnard también reunió un gran acervo de manuscritos de música litúrgica inglesa y él mismo compuso dos de las piezas.

Barnett, John (*n* Bedford, 15 de julio de 1802; *m* Leckhampton, Glos., 16 de abril de 1890). Compositor inglés de ascendencia prusiano-judía y húngara. Entre sus primeras obras escribió canciones, sonatas para piano y piezas corales, sin embargo, entre 1826 y 1833, escribió música para *burlesques*, farsas y melodramas. A partir de 1832 fue director musical del Olympic Theatre. Su ópera *The Mountain Sylph*, que fue producida en el Lyceum poco después de su inauguración como la English Opera House en 1834, inició un nuevo camino en la ópera de su país al usar el recitativo en lugar del diálogo hablado convencional. Este drama musical tan bien construido, inspirado en gran medida por Weber, tuvo gran éxito, logrando 100 representaciones, y se mantuvo en el repertorio hasta finales del siglo. Después de posteriores intentos fallidos por promover la ópera inglesa, Barnett dejó la escena londinense y se mudó a Cheltenham, donde se convirtió en un reconocido maestro de canto.

Su sobrino, **John Francis Barnett** (*n* Londres, 16 de octubre de 1837; *m* Londres, 24 de noviembre de 1916), fue compositor y director. Su cantata *The Ancient Mariner* fue interpretada en el Birmingham Festival de 1867 y su versión de la *Sinfonía en mi* de Schubert, completada a partir de los bosquejos del compositor, fue estrenada en el Crystal Palace en 1884.

JDI

barón gitano, El. Véase ZIGEUNERBARON, DER.

barra de compás (in.: *bar*). Línea vertical escrita en un pentagrama o pentagramas de notación musical que normalmente indica una división entre unidades métricas (de dos, tres, cuatro tiempos, etc.); ahora también es la denominación para la unidad métrica misma, y la línea por lo regular se llama "barra de compás". Sin

embargo, el uso estadounidense de la palabra reserva el término “*bar*” para la línea misma, describiendo la unidad métrica como “*measure*” (medida). Véase también DOBLE BARRA; NOTACIÓN, 3; RITMO, 2 y 3.

Barraqué, Jean (*n* Puteaux, 17 de enero de 1928; *m* París, 17 de agosto de 1973). Compositor francés. Estudió en el Conservatorio de París con Jean Langlais y Messiaen (1948-1951). Durante ese periodo comenzó a trabajar en dos composiciones, la *Sonata para piano* (1950-1952) y *Séquence* (1950-1955), que muestran una disposición poco común de tratar formas mayores con los medios desagregados del *serialismo avanzado. Ambas obras exhiben también su temperamento romántico, que queda en evidencia en el aliento beethoveniano de la sonata y en el éxtasis lírico de *Séquence*, escrita para soprano, piano e instrumentos.

Barraqué pasó su vida en la oscuridad, enseñando un poco, escribiendo artículos (así como un libro sobre Debussy; París, 1962) y haciendo investigación sobre estética musical para el Centre National de la Recherche Scientifique (desde 1961). A partir de 1956, su atención creativa se había volcado hacia la elaboración de un amplio sistema de glosas musicales basadas en la novela de Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*, pero solamente terminó tres partes: ... *au delà du hasard* en 1959, *Chant après chant* en 1966, y *Le Temps restitué* en 1968. Junto con el *Concierto para clarinete, vibráfono y seis tríos instrumentales* (1968), estas obras dan fe de la grandeza, la belleza y la honestidad de su visión, interesada sobre todo por la mortalidad del hombre y la banalidad del esfuerzo artístico. PG

Barraud, Henry (*n* Bordeaux, 23 de abril de 1900; *m* París, 28 de diciembre de 1997). Compositor y administrador francés. Después de aprender sobre el comercio del vino, estudió en el Conservatorio de París con Dukas y Louis Aubert, pero fue expulsado por su modernismo excesivo. De 1944 a 1965 formó parte del personal de la Radio Francesa, como director de música, y posteriormente como director de una cadena llamada después France-Culture; él, personalmente, se volvió un conocido locutor. Su música, ecléctica por su inspiración estilística y literaria, y siempre cuidadosamente elaborada, incluye óperas, oratorios y otras obras corales, tres sinfonías y muchas obras orquestales, además de música de cámara. ABUR

barré (fr.) Término que se usa en la ejecución de la guitarra y el laúd para el acortamiento simultáneo de la longitud de todas o de varias cuerdas, colocando el dedo índice a lo largo de ellas en algún traste en particular.

El mismo efecto se puede producir artificialmente con el uso del **capo tasto*.

barrel organ (in.). “Órgano de cilindro”, “organillo”. Véase INSTRUMENTOS MUSICALES MECÁNICOS; ÓRGANO, 10.

barrelhouse (in.). Estilo de tocar el piano de manera fuerte y sin inhibiciones, con el objetivo de vencer el ruido del “barrelhouse”, establecimiento de las clases bajas estadounidenses donde se sirven bebidas de barril. El estilo condujo al desarrollo del **boogie-woogie*. PGA

Barrett, Richard (*n* Swansea, 7 de noviembre de 1959). Compositor galés. Después de obtener un título en genética, estudió composición con Peter Wiegold; ha pasado largo tiempo enseñando y componiendo en Alemania, Australia y los Países Bajos. Como intérprete, ha estado activo en el ámbito de la música electrónica y la improvisación en vivo. Sus composiciones tienen la intensidad y la elaborada notación ultraexpresionista que usualmente se etiqueta de “compleja” y hace que se asocie con Brian Ferneyhough y Michael Finnissy. Las obras de Barret son sin duda un reto tanto para los ejecutantes como para los oyentes que las escuchan por primera vez, pero siempre poseen un intensa calidad poética. Piezas como el conjunto de cinco *Negatives* para nueve intérpretes (1988-1993) y *Vanity* para orquesta (1990-1994), con su breve alusión final a la canción de Schubert *Der Tod und das Mädchen*, ponen de manifiesto su habilidad para crear estructuras musicales apasionantes y de gran escala.

Barroco, el (véase la página siguiente).

Barry, Gerald (*n* Clare Hill, Co. Clare, 28 de abril de 1952). Compositor irlandés. Después de estudiar en Dublín, trabajó con Stockhausen y Mauricio Kagel en Alemania, así como con Peter Schat en los Países Bajos y Friedrich Cerha en Austria. La influencia de las piezas de teatro-musical surrealista de Kagel fue decisiva en la formación de un lenguaje que logra plasmar un acento individual en la repetitividad minimalista (a menudo con sus raíces en la música folclórica irlandesa) y puede alternar entre una energía dinámica (*Cheveaux-de-frise*, 1988 y *Hard D*, 1992, ambas para orquesta) y un liricismo más del estilo de canción que se encuentra en sus óperas. De éstas, *The Triumph of Beauty and Deceit* (Channel 4 Television, 1993) resulta especialmente exitosa en la reformulación constructiva de las convenciones operísticas. AW

Barsanti, Francesco (*n* Lucca, 1690; *m* Londres, a fines de 1772). Flautista, oboísta y compositor italiano. Después de estudiar ciencia en la Universidad de Padua, viajó a Londres en 1714 junto con Francesco Geminiani

(continúa en la página 162)

El Barroco

El Barroco se define comúnmente como el periodo que abarca aproximadamente desde 1600 hasta mediados del siglo XVIII. Es ampliamente aceptado que la música de esta época tiene ciertos rasgos que justifican que se le considere un “periodo estilístico”. En la crítica de arte, el término “barroco” –palabra francesa derivada del portugués *barroco*, que significa perla desfigurada– fue aplicado por primera vez a la música de la ópera de Rameau *Hippolyte et Aricie* (1733), para expresar atrevimiento, aspereza e incoherencia. Pronto fue adoptado en la crítica del arte y la arquitectura de la época anterior para indicar irregularidad y extravagancia. J.-J. Rousseau (1768) definió la música barroca como aquella en la cual “la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es dura y artificial, la entonación es torpe y el movimiento constreñido”. En la crítica de arte del siglo XIX, llegó a representar las etapas finales “decadentes” del arte del Renacimiento; fue sólo a principios del siglo XX que se comenzó a usar para el estilo musical de un periodo y perdió sus connotaciones negativas.

Con el libro *Music of the Baroque Era* (1947) de Manfred Bukofzer, se concretó la idea de un periodo estilístico definible en música, incluyendo el análisis de las características musicales que podrían considerarse parte de esa época y señalando los paralelismos o analogías con otros aspectos de la historia cultural. Si bien se acepta que el siglo y medio que va de 1600 a 1750 es una división apropiada, es ampliamente admitido que muchas características del estilo barroco pueden encontrarse en parte de la música de la segunda mitad del siglo XVI (especialmente italiana) y que otras persistieron en algunas partes de Europa –en su mayor parte periféricas– hasta finales del siglo XVIII, aunque en otras regiones, los signos de una nueva era estilística se distinguen ya en la década de 1720. Algunos escritores subdividen la época barroca en tres partes: temprana, hasta mediados del siglo XVII; intermedia, hasta finales del siglo XVII; y tardía, hasta las muertes de Bach y Handel.

El principio estético central del Barroco fue que la música debía expresar estados afectivos y que debía mover las pasiones del oyente; éstas estaban prescritas por las palabras que habrían de musicalizarse (o la interpretación que el compositor hacía de ellas) en el caso de las obras vocales, aunque también se aplicaba a las obras instrumentales. Este desarrollo tenía sus raíces en los orígenes del humanismo, el estudio subsiguiente de los principios de la retórica clásica durante el siglo XVI, y la filosofía de la Contrarreforma. Durante el siglo XVII, los teóricos, en Alemania especialmente, desarrollaron una serie compleja de paralelismos entre *retórica y música por medio del análisis de figuras musicales similares a las figuras del lenguaje del orador. Éstas debían usarse para propósitos afectivos con el fin de despertar estados emocionales idealizados en el oyente (véase AFECTOS, DOCTRINA DE LOS; FIGURAS, DOCTRINA DE LAS).

Estilísticamente hablando, varios rasgos pueden determinarse como característicos del Barroco temprano, distinguiéndolo de la era precedente. Mientras que la música del Renacimiento se considera en grandes términos caracterizada por una polifonía plana, líneas fluidas y texturas homogéneas, en la época barroca los compositores buscaron contraste en varios planos distintos: entre suave y fuerte (como se ve en el ejemplo de la *Sonata pian e forte* de Giovanni Gabrieli, 1597); entre *solos* y *tuttis* u otros grupos contrastantes (el estilo concertado), como en los varios tipos de concierto incluyendo el motete vocal así como el de tipo instrumental que surgió en esta época y afectó muchos otros géneros de música; entre los distintos colores vocales e instrumentales; entre lento y rápido, al alternar secciones de una obra de varias secciones, incluso entre diferentes voces o instrumentos (una voz de movimiento rápido combinada con una de movimiento lento). La tradición del Renacimiento veneciano tardío de escribir para varios coros (vocales o instrumentales) y de usar efectos espaciales, así como el desarrollo posterior de esa tradición en una escala masiva asociada con la música eclesiástica

romana del siglo XVII, es un producto capital del pensamiento contrarreformista: saturar las emociones del oyente con la grandeza y la magnificencia de la música de la misma forma en que las grandes catedrales de la época lo hacían con su sólida arquitectura (muchas en Italia, pero también en otras partes, como en Salzburgo y St Paul's en Londres).

Un rasgo fundamental de la música barroca, comparada con la de etapas anteriores, es el papel del bajo, vocal o instrumental, como la voz predominante de la armonía. En la polifonía renacentista, la voz del bajo por lo general tiene la misma textura musical que las voces superiores; en la música barroca temprana, el nuevo sentido de la armonía, y especialmente el sentido creciente de la tonalidad, determinó que la línea del bajo debía moverse en ciertas series de progresiones que ayudaron a establecer la estructura tonal de la música y la forma armónica de sus frases (los patrones rítmicos comunes de la música para danza, con su necesidad de cadencias regulares, jugó un papel considerable en este desarrollo). Con el fin de amoldarse y apoyar una línea vocal expresiva, frecuentemente tenía un movimiento muy lento o estático, especialmente en la monodía, donde sostenía una línea vocal expresiva. El concepto de “melodía y bajo” se remonta esencialmente al principio del Barroco. De esa época data el surgimiento de la canción con acompañamiento, y también la línea instrumental con acompañamiento, como en la nueva sonata. En el ámbito vocal esto comenzó con la monodía florentina, la línea vocal de la melodía basada en acentuaciones de inflexiones y ritmos de voz (supuestamente siguiendo los patrones de declamación de la tragedia clásica griega), la cual con el tiempo llevaría al desarrollo del recitativo y el aria (componentes esenciales de la ópera, el oratorio, la cantata y muchos otros géneros). Lo mismo se aplica, por ejemplo, al *air de cour* francés y a la *lute-song* inglesa, entre otros. Esta fue la época en que las variaciones sobre un bajo base, en las cuales las progresiones del bajo regían la estructura, se convirtieron en una pauta común para la composición.

Esta polaridad de la línea melódica y el bajo —o a menudo de un par de líneas superiores iguales y el bajo— es un aspecto distintivo de la música barroca. También lo es la forma de acompañamiento que se desarrolló con el fin de ajustarse a este nuevo estilo y a su trasfondo armónico: el continuo. La palabra “acompañamiento” no puede aplicarse a la polifonía renacentista y es de las evoluciones más significativas del Barroco temprano: el surgimiento

del concepto de acompañamiento desde una línea del bajo, con acordes agregados. El intérprete del continuo, por lo general en el clavecín, el órgano, a veces en la *viola da gamba*, o en algún instrumento punteado como el laúd o la tiorba, tocaba desde una línea de bajo, agregando armonía suplementaria, en ocasiones (y cada vez más al cabo de los años) con cifras que indicaban qué acordes debían tocarse, configurando así el soporte armónico esencial de la música. A menudo el intérprete de cuerdas del continuo era apoyado a su vez por un intérprete de una línea de apoyo, como la viola de bajo, el violonchelo, el *violone* o el fagot, para las partes principales, el bajo y la melodía, con lo que su interdependencia se volvía más evidente para el oyente. El continuo está presente prácticamente en toda la música del Barroco y su uso siguió hasta la época clásica; incluso a fines del siglo XIX, aún se escribían y se tocaban acompañamientos de bajo cifrado (por ejemplo en obras de Bruckner).

La novedad de este estilo fue reconocida en su época y algunos músicos más conservadores la deploraron: la discusión se dio en los primeros años del siglo XVII entre el teórico Artusi y Monteverdi quien describía la vieja práctica como **prima pratica* (la cual admitía que era apta para ciertos tipos de música, principalmente sacra) y la nueva como *seconda pratica*. El hermano de Monteverdi, el teórico Giulio Cesare Monteverdi, se refirió a la prioridad que se otorgó a la “armonía” (refiriéndose a la progresión fluida de la escritura de partes) en la *prima pratica* y a la expresión del texto a través de la melodía en la *seconda*. Otras personalidades, especialmente Giulio Caccini, se refirieron al nuevo estilo simplemente como la “nuove musiche” (usando el término del título de su publicación de un libro de monodias). Las monodias de Caccini incluyen ornamentación musical elaborada, creada para realzar su expresividad y al mismo tiempo exhibir el virtuosismo del cantante, con trinos y muchos otros tipos de escritura decorativa: a menudo se identifican la ornamentación y la variación como rasgos distintivos del Barroco, tanto en música como en las artes visuales, aunque este punto de vista en cierto sentido peca de excesiva simplificación.

Estos desarrollos musicales no estuvieron aislados de otros cambios que tuvieron lugar en los siglos XVI y XVII, en las esferas política, económica, social, intelectual y religiosa, además de en las artes. La Contrarreforma, con sus preceptos sobre las prioridades en la música de la iglesia —que las palabras no debían oscurecerse con el tejido de las líneas polifónicas— y su promoción del fervor religioso,

impulsando la enfática expresión de los afectos, llevó al surgimiento del oratorio, tanto vernáculo como en latín. La ópera, cuya historia comenzó con el Barroco, es su contraparte secular.

Todas estas tendencias fueron italianas y, hasta sus últimas décadas, el Barroco fue un periodo de hegemonía musical italiana. La monodía surgió del pensamiento de los académicos y humanistas florentinos. Fue en Florencia donde se produjeron las primeras óperas, en 1598 (la *Euridice* de Peri) y en 1600, en Roma se produjo el primer oratorio en 1600 (la *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* de Cavalieri) y en Venecia fue que se abrió el primer teatro público de ópera, en 1637. La música para escena siguió floreciendo, especialmente en Venecia (donde trabajaban Cavalli y Stradella), Roma (los oratorios de Carissimi y Stradella) y Nápoles (Alessandro Scarlatti fue una figura dominante durante 40 años en estas dos últimas ciudades, tanto en oratorio como en ópera.) Las primeras sonatas compuestas para ensamble y violín son de Giovanni Gabrieli, Merula, Salamone Rossi, Castello y Marini, y fue en las obras de Corelli que el trío sonata llegó a su forma clásica. El concierto instrumental se desarrolló inicialmente en Bolonia, con compositores como Cazzati y Torelli, y en Roma, con Corelli, pero su máxima realización en el Barroco se dio en Venecia con la música de Albinoni, los Marcello y, en particular, Vivaldi. Los primeros fabricantes sobresalientes de violines cuyo potencial para la vitalidad rítmica los distinguía en el Barroco de las *violins da gamba*, que eran las preferidas del Renacimiento, trabajaron en Verona, Brescia, Venecia y Cremona.

Este papel medular de Italia en el desarrollo musical europeo fue ampliamente reconocido al norte de los Alpes. Los músicos italianos viajaban a trabajar a las cortes en toda Europa y los músicos nórdicos iban a Italia regularmente para aprender y para absorber el pensamiento musical más reciente. La ópera italiana era el clásico entretenimiento cortesano en toda Europa, no sólo en los países de habla alemana, Bohemia y Polonia sino también en Inglaterra, los países nórdicos y Rusia; solamente Francia se mantuvo aparte, lo cual trajo consigo mucha controversia local. Richelieu trató infructuosamente de introducir la ópera italiana con una representación del *Orfeo* de Luigi Rossi en 1647 y Cavalli produjo una ópera festiva, *Ercole amante*, en 1662. Sin embargo, el hombre que creó el estilo operístico de distintivo sello francés fue un florentino, Lully, quien forjó una ópera en lengua francesa basándose en las tradiciones de la declamación teatral francesa e incor-

porando espléndidos espectáculos y danzas; estableció una posición monopólica que eliminó toda competencia.

Después de su muerte, en 1687, las tradiciones continuaron, a pesar de que se dieron violentas guerras de panfletos entre los defensores de la ópera italiana y los de la francesa, y posteriormente entre los “lullistas” y los que apoyaban a Rameau cuyas óperas de gran riqueza inventiva tuvieron un fuerte impacto en el segundo cuarto del siglo XVIII. Apareció una nueva forma, la *opéra-ballet* –fundamentalmente una colección de *divertissements*– como reacción a la *tragédie* “lulliana”, que floreció particularmente durante la Regencia; la *opéra-comique*, con diálogos hablados, surgió posteriormente del teatro musical popular y paródico de las ferias de París. En la música instrumental, los franceses llegaron muy tarde a la sonata abstracta (los primeros ejemplos que pueden considerarse como tales son las trío sonatas de Couperin de fines de la década de 1690), pues prefirieron la suite de danza o la *pièce de viole*, como la había cultivado Marais; sus compositores para teclado favorecieron la suite de danza y la pieza de carácter. La forma eclesiástica principal fue el *grand motet*, grupo de salmos extendidos diseñado para las capillas reales, cuyos mejores ejemplos son los de Lalande y Charpentier; este último, que fue uno de los compositores franceses educados en Italia, también escribió oratorios y otras obras dramáticas.

Debido a sus fuertes lazos políticos y dinásticos con Italia, Austria fue particularmente italoafílica. Fernando II trajo músicos italianos a su corte en 1619. Las monodias y los motetes concertados eran comunes en Austria en las primeras décadas del siglo, y ya había ópera en Salzburgo desde 1614 y en Viena desde 1630. A lo largo de muchos años, los italianos ocuparon varios de los puestos principales en la corte imperial en Viena. La ejecución inmensamente grandiosa de *Il pomo d'oro* de Cesti en 1688 para el casamiento de Leopoldo I, fue un hito en la historia operística de Austria. Las contribuciones principales de los austriacos de nacimiento se dieron en la música instrumental: entre los compositores importantes destacan Schmelzer, el primer *Kapellmeister* (1679-1680) nativo de la corte; Biber, un virtuoso del violín que compuso sonatas virtuosas (algunas de ellas programáticas) para su propio instrumento y para ensamble, así como, probablemente, la misa en 53 partes en estilo romano que se presentó en la catedral de Salzburgo en 1682; Georg Muffat, quien trabajó allí y en Passau, estudió y compuso tanto en el estilo italiano como en el francés y publicó debates sobre asuntos de ejecución.

Al final del periodo, J. J. Fux, *Kapellmeister* de la corte de Viena (1715-1741), era el principal teórico de su tiempo y estableció métodos de enseñanza que fueron de uso durante todo el Clasicismo y mucho después.

Durante la primera mitad del siglo XVII, la cultura musical alemana se vio perjudicada por los estragos de la Guerra de los Treinta Años. Sin embargo, la multiplicidad de pequeños príncipes a partir de entonces y la existencia de ciudades mercantiles libres (como Frankfurt, Hamburgo, Leipzig, Lübeck y Nuremberg), así como la división entre los dos credos, aseguró una gran diversidad musical en la última etapa del Barroco. La influencia italiana también se sintió allí con fuerza. Schütz fue a Venecia a estudiar con Gabrieli y Monteverdi, y estuvo sumamente influido por su ejemplo en sus *Psalmen Davids* y su *Kleine geistliche Concerte*, así como en sus madrigales y demás música eclesiástica. El motete italianizado culminó en la cantata sacra alemana, en alemán o en latín; del tiempo de Pretorio en adelante, la cantata basada en el coral, elemento esencial del culto protestante, se volvió cada vez más importante, tal como puede constatarse en las obras de compositores como Schein, Scheidt y Buxtehude, y alcanzó su apogeo en la música de J. S. Bach. Del mismo modo, el tema de la Pasión protestante prosperó en el centro y norte de Alemania, con Schütz, Theile y otros, y en última instancia con Keiser, Telemann, Handel y Bach. También florecieron las canciones sagradas de menor escala: himnos y canciones devocionales para uso doméstico.

La actividad operística fue más esporádica: los teatros de ópera se establecieron en algunas de las cortes más grandes e italianizadas (en particular Munich y Dresde); la ópera en alemán o en varios idiomas, como era de esperarse, fue favorecida en los teatros de ópera municipales de las ciudades libres, de los cuales el de Hamburgo fue el primero (1678) y atrajo a compositores como Keiser, Mattheson y Handel. Alemania fue lenta en el desarrollo de la sonata al estilo italiano, y la música de ensamble y orquestal se apoyó en la suite de danza francesa al menos tanto como en los modelos italianos; los compositores alemanes tenían una propensión al contrapunto elaborado. La música para clavecín y órgano, que estaba influida por Sweelinck en el norte y por modelos italianos en el sur –Froberger, quien contribuyó a la formación de la suite para teclado y que había sido discípulo de Frescobaldi en Roma–, prosperó de forma particular; entre los principales compositores para órgano están Buxtehude y Reincken en el norte, Pachelbel en el sur. La culminación del Barroco alemán se dio en la

obra de Telemann, quien aportó obras generosamente a todos los géneros, Handel y J. S. Bach.

Fuera de las tres culturas musicales principales de Europa, el Barroco tuvo dialectos locales pero que en general estuvieron influidos por el estilo italiano. La música española fue conservadora; el desarrollo principal se dio en el villancico, género vernáculo que se volvió cada vez más popular e importante durante la Contrarreforma tanto en el culto religioso como en contextos seculares. La ópera tuvo una lenta aceptación: *La púrpura de la rosa*, atribuida a Hidalgo, se presentó en la corte de Madrid en 1660, sin embargo la zarzuela, ópera pastoral ligera, tuvo gran difusión desde finales del siglo XVII. Una gran cantidad de música española fue enviada a los poblados en el Nuevo Mundo. Entre los géneros locales en Inglaterra estaban las *masques* cortesanas, cultivadas especialmente por Purcell, y el *verse anthem*, contraparte anglicana del motete concertante. Fuera de algunos intentos esporádicos anteriores, la ópera comenzó en la primera década del siglo XVIII y fue establecida gracias a los esfuerzos de Handel, sus colegas y sus mecenas por establecer compañías de ópera que se sostuvieran de modo adecuado (esfuerzos que aún no han surtido suficiente efecto).

Fue en la obra de Handel y Bach –junto con la de un selecto grupo de sus contemporáneos, entre ellos Domenico Scarlatti, Vivaldi, Rameau y Telemann en particular– que la época barroca alcanzó su culminación. Bach trabajó dentro de la tradición alemana protestante local de fundamentos eclesiásticos, centrada en Turingia y Sajonia; su música es más cultivada, tiene un trabajo más rico y es más profunda en sus implicaciones expresivas que la de cualquiera de sus contemporáneos, además de que llevó las técnicas contrapuntísticas a un nuevo nivel. Handel, nacido en Sajonia, educado en Alemania central, Hamburgo e Italia y establecido en Londres, compuso en un lenguaje musical completamente cosmopolita: escribió las óperas italianas más finas de su época, creó el oratorio inglés y el concierto para órgano y confirió nuevos significados a las formas tradicionales a través de la variedad y riqueza de su inventiva. Estos dos hombres, nacidos a unos pocos kilómetros y días de distancia, y de temperamentos completamente opuestos, coronan los logros musicales del Barroco.

SS

📖 J. A. SADIE (ed.), *Companion to Baroque Music* (Londres, 1990). C. V. PALISCA, *Baroque Music* (Englewood Cliffs, NJ, 3/1991). J. H. BARON, *Baroque Music: A Research and Information Guide* (Nueva York, 1993). N. ANDERSON, *Baroque Music: From Monteverdi to Handel* (Londres, 1994).

y tocó en la orquesta de la Ópera Italiana. Hacia 1735 estaba viviendo en Edimburgo, donde permaneció hasta 1743, momento en que regresó a Londres con su esposa escocesa. Durante su estancia en Escocia fue el compositor más consumado que nunca hubiese vivido allí; entre sus composiciones hay *concerti grossi* (que son poco comunes en su uso de oboes, trompetas y tambores), algunas magníficas sonatas para flauta de pico y arreglos de canciones escocesas. DA/ER

Barthélemon, François-Hyppolyte (*n* Bordeaux, 27 de julio de 1741; *m* Christ Church, Surrey, 20 de julio de 1808). Compositor y violinista francés. Después de estudiar en París, fue a Londres en 1764, donde se volvió una figura musical prominente. Allí tocó en el King's Theatre, en los *pleasure gardens* Marylebone y Vauxhall, en la Academy of Ancient Music, entre otros lugares. En 1766 se casó con la cantante inglesa Polly (también conocida como Mary o Maria) Young, con quien se presentó frecuentemente. Conocía a Haydn y su reputación como violinista creció de tal modo que cuando falleció, se cuenta que Salomon se lamentó de la siguiente manera: "Hemos perdido a nuestro Corelli". Entre sus abundantes composiciones para escena, hay una colaboración con Charles Dibdin para el aniversario de Shakespeare en 1769. También escribió métodos para violín, clavecín o piano y arpa, así como uno para el uso del bajo cifrado. LC

Bartók, Béla (Viktor János) (*n* Nagyszentmiklós, Hungría [hoy Sinnicolau Mare, Rumania], 25 de marzo de 1881; *m* Nueva York, 26 de septiembre de 1945). Compositor húngaro. El máximo exponente húngaro de la música, Bartók no sólo fue un compositor sino un excelente pianista y un estudiante sistemático de la música folclórica. Su investigación en la canción folclórica tuvo una aguda influencia en su música, como también la tuvo su admiración por compositores del pasado, especialmente Beethoven y Bach, además de su conciencia de la música del presente. Todo esto dio lugar a un estilo muy original y perfectamente homogéneo, de temperamento húngaro pero universal por su fuerza expresiva.

1. Los primeros años; 2. Los años de madurez.

1. Los primeros años

Bartók fue criado por su madre después de que su padre muriera tempranamente y fue ella quien impulsó la musicalidad que él mostró desde su infancia, tanto al componer como al tocar el piano. En 1898 obtuvo una beca para asistir a la academia en Viena, la capital del imperio austrohúngaro, pero prefirió seguir a su amigo

mayor que él, Dohnányi, e irse a estudiar a Budapest, donde fue alumno de composición de Hans Koessler. Este fue un paso decisivo, pues lo puso en contacto con el movimiento nacionalista húngaro: en 1902 escribió sus primeras canciones con textos húngaros y al año siguiente produjo el poema sinfónico *Kossuth*, donde celebra en términos straussianos la vida del héroe nacional. Después, en 1904, hizo el descubrimiento que le abriría el camino a un estilo musical específicamente húngaro: escuchó por primera vez una verdadera canción folclórica húngara y no las melodías gitanas usadas por Liszt y Brahms.

A lo largo de los siguientes años produjo un flujo constante de arreglos musicales y artículos académicos basados en las canciones folclóricas que estaba recolectando, a menudo con la colaboración de su amigo Zoltán Kodály. En 1907 los dos obtuvieron puestos en la Academia Budapest y, ante la oposición, se decidieron a brindar nueva vitalidad y orgullo nacional a la vida musical húngara. El *Primer cuarteto* (1909) de Bartók es típico de este periodo en que combinaba rasgos de la música folclórica húngara con otros tomados de contemporáneos en Occidente (la influencia de Strauss decae ante la de Debussy) y lo hacía dentro de uno de los géneros clásicos más arduos.

Su siguiente producción de importancia fue una ópera húngara, *El castillo de Barbazul* (1911; Budapest, 1918), en la cual sigue a Debussy y Musorgski en la búsqueda de un estilo vocal que se adapte a las cualidades particulares de su lenguaje. La brillante orquestación aún sigue la dirección marcada por Strauss, y también por Debussy, cuya influencia predomina en el ballet de hadas *El príncipe de madera* (1917). En esta obra, el elemento más típicamente bartókiano es una danza grotesca guiada por el xilófono, similar al *Allegro barbaro* para piano (1911), alguna vez famoso. Una exitosa puesta en escena del ballet, en 1917, condujo al montaje de la ópera al año siguiente y Bartók comenzó a recibir mayor atención. La editorial vienesa Universal Edition (que manejaba la música de Schoenberg, Berg y Webern) se hizo cargo de sus partituras. Una de las primeras obras beneficiadas por la adquisición fue el *Segundo cuarteto* (1915-1917), que muestra a Bartók en el comienzo de la construcción de un estilo coherente basado en la canción folclórica. Nuevas influencias fueron dejándose sentir en su música. Los *Tres estudios para piano* (1918) y las dos *Sonatas para violín y piano* (1921 y 1922) están al borde de la atonalidad y se relacionan con Schoenberg en lo que se refiere a la libertad contrapuntística

de sus líneas de amplio alcance, mientras que el ballet *El mandarín milagroso* (1918-1919; Colonia, 1926) recuerda en parte *La consagración de la primavera*. Sin embargo, al poco tiempo estas influencias ya habían sido completamente absorbidas; la *Suite de danza orquestal* (1923) fue el primer gran éxito popular y la primera obra de un “periodo intermedio” de suma confianza y madurez.

2. Los años de madurez

Bartók era ya una figura internacional. En la entreguerra hizo giras por Europa y los Estados Unidos como pianista de concierto, para lo cual escribió la *Sonata* y la suite *Out of Doors* (ambas de 1926), así como el primero de dos *Conciertos para piano* (1926 y 1930-1931). Los dos se estrenaron en festivales de la International Society for Contemporary Music, en los cuales Bartók jugó un papel preponderante desde su fundación en 1922. No obstante, mantuvo su puesto de profesor en Budapest y continuó sus estudios de música folclórica, aunque ya no llevó a cabo expediciones de recolección. Una de sus principales labores como etnomusicólogo fue la clasificación de variantes de una melodía; este intenso trabajo bien pudo haber contribuido a la técnica de variación de gran alcance que desarrolló. Esto se hace evidente, por ejemplo, en su *Tercer cuarteto* (1927), un solo movimiento cuya primera parte está densamente trabajada a partir de un motivo pequeño, la segunda es una serie de variaciones canónicas, y la tercera y la cuarta recapitulan la primera y la segunda respectivamente. De aquí Bartók avanzó hacia las formas de cinco partes simétricas (ABCBA) de los *Cuartetos* cuarto y quinto (1928 y 1934) y el *Segundo concierto para piano*, los cuales demuestran cómo podía encontrar la esencia de las melodías y los ritmos folclóricos sin citarlos literalmente.

Las obras de este periodo también reflejan un interés continuo en los nuevos recursos sonoros. La escritura de Bartók para piano en el *Primer concierto para piano* y la *Sonata* a menudo es percusiva de modo estridente, aunque también hay ejemplo aquí, como en *Out of Doors*, de cierta “música nocturna” atmosférica. En el *Concierto* también indica escrupulosamente cómo deben los percusionistas producir efectos novedosos, anunciando lo que sería la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937). Al escribir para cuerdas, ya sea en los cuartetos o en *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1936), Bartók utiliza una gran variedad de texturas y técnicas de interpretación. La *Música para cuerdas*, que termina

de modo característico al convertir un enredado tema cromático en uno abierto y diatónico, refleja el desarrollo que se estaba dando en el estilo de Bartók. Influído en parte por el elegante contrapunto de Bach (véase el movimiento inicial del *Segundo concierto para piano*), su música se volvió armónicamente más clara y más luminosa en su espíritu. El cambio ya es muy avanzado en su *Segundo concierto para violín* (1937-1938) y en el *Sexto cuarteto* (1939), por la intensa expresividad de ambas obras, pero es aún más acentuado en las obras que Bartók escribió después de haber emigrado a los Estados Unidos en 1940.

Separado de sus amigos, deprimido por el avance de la guerra, sin conciertos programados, Bartók pasó sus últimos años en un silencioso abandono. Terminó únicamente dos obras nuevas, el efervescente *Concierto para orquesta* (1943) y la *Sonata para violín solo* (1944), dejándole a Tibor Serly la labor de completar los últimos compases de su *Tercer concierto para piano* (1945) y la composición del *Concierto para viola* (1945) a partir de apuntes.

PG

📖 H. STEVENS, *The Life and Music of Béla Bartók* (Nueva York, 1953, 3/1993). E. LENDVAI, *Béla Bartók: An Analysis of his Music* (Londres, 1971). J. UJFALUSSY, *Béla Bartók* (Budapest, 1971) [en in.]. T. CROW (ed.), *Bartók Studies* (Detroit, 1976). B. SUCHOFF (ed.), *Béla Bartók: Essays* (Londres, 1976). P. GRIFFITHS, *Bartók* (Londres, 1984). M. GILLIES, *The Bartók Companion* (Londres, 1994).

Bartolozzi, Bruno (n Florencia, 8 de junio de 1911; m Fiesole, 12 de diciembre de 1980). Compositor y teórico italiano. Estudió violín en el Conservatorio de Florencia (1926-1930), después trabajó como intérprete y finalmente regresó al conservatorio para estudiar composición con Paolo Fragapane (1946-1949). Sus obras, modeladas al estilo serial de Dallapiccola, no han despertado tanto interés como su desarrollo de nuevas técnicas interpretativas en los instrumentos de alieno maderado, el cual ha permitido la ejecución de acordes. Escribió el libro *New Sounds for Woodwind* (Londres, 1967, 2/1982).

PG

baryton. Forma particular de *viola de bajo usada primordialmente en Austria y Alemania en los periodos Barroco y Clásico. Además de seis cuerdas que se tocan con arco, tiene hasta 20 cuerdas simpáticas de metal, que se pueden puntear con el pulgar izquierdo por detrás del mástil hueco. Parece ser que el *baryton* se originó a principios del siglo XVII, probablemente en Inglaterra, como una evolución de la *viola de lira con cuerdas simpáticas. Se siguió utilizando durante unos 200 años.

El intérprete más famoso de *baryton*, a finales del siglo XVIII, fue el príncipe Nicolaus Esterházy cuyo compositor cortesano, Joseph Haydn, le escribió muchas piezas. La posible razón de que sobrevivan varios ejemplares decorados de dicho instrumento en museos, es que éste era ejecutado primordialmente por amateurs de tan elevada categoría como el príncipe Nicolaus. JMO

barzelleta (it., “pequeña broma”). Forma poética italiana que se usaba alrededor de 1500, especialmente para la **frottola*.

bas (fr.). Véase HAUT, BAS.

Basárides, Las. Ópera con *intermezzo* en un acto (cuatro movimientos) de Henze con libreto de W. H. Auden y Chester Kallman basado en *Las bacanas* de Eurípides (Salzburgo, 1966).

bass-bar (in., “barra armónica”). Tirante de madera adherido a la parte interna de la tapa superior de un instrumento de cuerdas de arco, paralela a la cuerda más grave, que sirve para dar soporte a la pata izquierda del puente. A veces está tallada en la misma pieza de madera de la tapa superior, en cuyo caso normalmente se encuentra centrada abajo del puente. JMO

bassadanza (it.). Véase BASSE DANSE.

Bassani, Giovanni Battista (n Padua, c. 1657; m Bér-gamo, 1 de octubre de 1716). Compositor y organista italiano. Para 1672 ya era organista en la insigne Accademia della Morte en Ferrara. En 1677 fue aceptado en la Accademia Filarmonica de Bolonia, demasiado tarde para dar credibilidad a la poco convincente aseveración de que fue el maestro de Corelli. Se mudó a Módena en 1680, pero regresó a Bolonia en 1682 como *principe* de la academia. Cerca de un año después estaba nuevamente en Ferrera, ahora como *maestro* de la Accademia della Morte y en 1686 se convirtió en *maestro di cappella* de la catedral de Ferrara. Los últimos cuatro años de su vida estuvo en la importante iglesia de S. Maria Maggiore en Bér-gamo. Bassani fue un compositor prolífico en muchos géneros tanto vocales como instrumentales, pero su fama proviene principalmente de sus *Trío sonatas* op. 5 (1683), que fueron especialmente populares en Inglaterra antes de que las obras de Corelli se quedaran con todo el éxito. DA/PA

Bassano. Familia italiana de origen veneciano. Se establecieron en Inglaterra en la década de 1530 y durante los siguientes 130 años aproximadamente jugaron un papel relevante en la vida musical de la corte inglesa. Los Bassano estuvieron asociados en particular con la música de viento de la realeza, como intérpretes de flauta de pico, sacabuches y otros instrumentos de vien-

to. La primera generación de la familia se estableció en Inglaterra en la corte de Enrique VIII alrededor de 1535: Lewis [Aluisio] (n c. 1550), John [Giovanni] (m c. 1570), Anthony (i) [Giovanni Antonio] (m c. 1574), Jasper [Giovanni Gasparo] (m 1577) y Baptista [Giovanni Baptista] (m 1576). Todos tocaron en la música real hasta su muerte. Otros dos hermanos Bassano, Augustine [Agostino] (m 1604) y Lodovico (m 1593), llegaron de Venecia a Londres en una fecha posterior y fueron contratados en la Música Real en la década de 1550. Pueden haber sido hermanos menores de los primeros cinco, y ambos fueron tanto compositores como intérpretes.

Para 1581, una segunda generación de Bassano se había sumado a los músicos cortesanos. Todos fueron hijos de Anthony (i): Mark Anthony (m c. 1599), Arthur (m 1624), Edward (i) (m c. 1607), Andrea (m c. 1628) y Jerome [Jeronimo] (m c. 1631), quien compuso *consort music* [música para conjuntos instrumentales de cámara]. Para principios del siglo XVII, una tercera generación había sucedido a sus ancestros, e incluía a Anthony (ii) (m antes de 1660), Edward (ii) (m c. 1638) y Henry (m 1665).

Quizá el miembro más famoso de la familia fue Emilia Lanier (1569-1645), la hija de Baptista Bassano. Cuando se casó con el flautista Alfonso Lanier, estaba embarazada del primo de la reina, lord Hunsdon. Sin embargo, su supuesta relación con otro personaje famoso de la época isabelina fue la que aseguró su fama hoy en día, puesto que algunos estudiosos piensan que ella fue amante de William Shakespeare y la misteriosa “Dark Lady” [señora oscura] de los sonetos. WT

Bassano, Giovanni (n c. 1558; m Venecia, 1617). Compositor y cornetista italiano. Fue contratado como uno de los instrumentistas de San Marcos, en Venecia, desde 1576 hasta su muerte. Sus obras didácticas y su manual de ornamentación, *Ricercate, passaggi et cadentie* (1585), siguen siendo una valiosa fuente de información sobre la interpretación virtuosa de madrigales y motetes. Morley publicó algunas de sus *canzonettas* con traducciones al inglés en 1597; quizá fueron transmitidas a Londres por la rama inglesa de la familia *Bassano. DA

basse (fr.). “Bajo”, es decir, la voz masculina más grave. **basse continue** (fr.). “Bajo continuo”.

basse chantante (fr.), **basso cantante** (it.). “Bajo cantante”; voz lírica grave, algunas veces de tipo barítono.

basse chiffrée (fr.). “Bajo continuo”; véase CONTINUO.

basse danse (fr., “danza baja” [cercana al piso]; it.: *bassadanza*). Principal danza cortesana del siglo XV y comienzos del siglo XVI. Se interpretaba por parejas con un

movimiento de deslizamiento majestuoso y mesurado; la danza que seguía a la *basse danse* (por ejemplo el *tordion* o *recoupe*) se caracterizaba por movimientos y saltos más ágiles. La música más antigua de *basse danse* que se conoce es del siglo XV, siendo una fuente particularmente importante el repertorio y las coreografías que se encuentran en tres manuscritos borgoñones de finales del siglo XV. El material melódico está organizado en torno a una especie de *cantus firmus*, alrededor del cual se improvisan las otras partes. A cada nota de este canto correspondía un paso de la danza y la melodía, en muchas ocasiones, era tomada de una fuente ya existente; en el siglo XVI, esta melodía era comúnmente la voz superior de alguna *chanson* francesa, por ejemplo, *Jouissance vous donneray* de Willaert. -/JBE

basse de violon (fr., “violín de bajo”, “violín bajo”). Instrumento bajo de la familia del violín en los siglos XVI y XVII. Se piensa que era utilizado primordialmente para la ejecución del continuo. En su forma más antigua tenía tres cuerdas, afinadas *Fa-do-sol*, pero a medida que se comenzaron a construir versiones más grandes con cuerdas más largas, se agregó una cuarta cuerda en *sib*. Con esta forma, el instrumento fue el precursor del *violonchelo. También se hicieron violines bajos más pequeños, afinados por quintas, probablemente desde *fa* o *sol*, y podían tocarse estando de pie o incluso caminando.

basse fondamentale (fr.). “Bajo fundamental”.

Basset [*Bassett*] (al., “pequeño bajo”). 1. *Contrabajo pequeño que se usaba como bajo de cámara y también lo usaban los músicos folclóricos y conjuntos de baile, especialmente los itinerantes. “Basset” fue el nombre común para el violonchelo en Austria y el sur de Alemania durante el siglo XVIII. JMO

2. Instrumento de viento (por ejemplo, flauta de pico o caramillo) en el rango barítono o tenor, pero afinado lo suficientemente grave para funcionar como bajo en caso de ser necesario.

basset horn (in., “clarinete tenor en *fa*”; al.: *Bassetthorn*; fr.: *cor de basset*; it.: *corno di bassetto*). Clarinete alto con el rango extendido al *do* grave escrito (de ahí viene “basset”), en lugar del *mi*. Inventado alrededor de 1765, probablemente por Anton y Michael Mayrhofer en Passau. Originalmente tenía un cuerpo curvo (de ahí el término “horn” o cuerno), que más tarde fue sustituido por dos secciones rectas acopladas en ángulo. La sección inferior terminaba en un bloque de madera que era la extensión para hacerlo bajo; su interior acanalado describía una curva ascendente y otra descendente hasta la parte inferior del bloque, donde se acoplaba una

campana metálica proyectada hacia abajo. Los instrumentos modernos son rectos con la campana de metal volteada hacia arriba. Los *basset horn* del siglo XVIII tenían dos llaves graves, para *re* y *do*, pero para finales del siglo, el instrumento ya era completamente cromático. El diámetro interior del instrumento no es más ancho que el de un clarinete, pero su longitud es mayor y produce un atractivo sonido aflautado. Hoy día el tamaño usual es el clarinete tenor en *fa*, una cuarta más abajo que el clarinete normal. Debido a que Mozart escribió unas 20 obras para *Bassetthorn*, los constructores lo siguen fabricando; fue empleado también por Beethoven, Spohr, Mendelssohn y Richard Strauss. JMO

basso (it.). “Bajo”, “grave”.

basso buffo (it., “bajo cómico”). Término que se usa para describir un bajo que se especializa en papeles cómicos. Dichas partes, por lo general para representar criados ingeniosos o ancianos ingenuos, se volvieron importantes en la *opera buffa* italiana de mediados del siglo XVIII. Ejemplos famosos del *basso buffo* son Leporello (*Don Giovanni*) y Fígaro, de Mozart; Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia*) de Rossini; y Don Pasquale, de Donizetti. RW

basso continuo (it., “bajo continuo”). Otro nombre para *bajo cifrado, uno de los rasgos principales del estilo compositivo y de las prácticas de ejecución del Barroco. Algunos escritores contemporáneos, como por ejemplo Pepusch (1724), escribieron que el *basso continuo* “is the Thorough Bass, or Continual Bass, and is commonly distinguished from the other Basses by Figures over the Notes” (es el bajo constante o bajo continuo, y normalmente se distingue de otros bajos con cifras escritas sobre las notas) que deben ser “realizadas” en un instrumento de teclado o una tiorba.

Véase también CONTINUO.

CRW

basso ostinato (it., “bajo obstinado”; in.: *ground bass*, *osbtinate bass*). Frase de bajo que repite muchas veces un breve patrón sin modificaciones y sobre el cual se hacen variaciones melódicas.

basso profondo (it., “bajo profundo”). Voz de bajo de rango excepcionalmente grave.

basso ripieno (it.). Parte de bajo que se usa exclusivamente en las secciones *tutti* de las obras orquestales del siglo XVIII. Véase RIPIENO, 1.

basso seguente. Véase CONTINUO.

bassus (lat.). En música vocal antigua, forma abreviada de *contratenor bassus* (la [parte] baja contra el tenor), parte vocal inmediatamente abajo del tenor y la más grave del conjunto. Véase CONTRATENOR.

Bastien und Bastienne. Ópera en un acto de Mozart con libreto de Friedrich Wilhelm Weiskern y Johann Müller, revisado por Johann Andreas Schachtner, basado en la ópera *Les Amours de Bastien et Bastienne*, de Marie-Justine-Benoîte Favart y Henry de Guerville; se estrenó en la casa de Friedrich Anton Mesmer (Viena, 1768).

bataille (fr., “batalla”). Véase BATALLA.

Bataille, Gabriel (*n c.* 1575; *m* París, 17 de diciembre de 1630). Compositor y laudista francés. Fue maestro de música de Maria de’ Medici y Anna de Austria a principios del siglo XVII. Sus antologías publicadas de *airs de cour* incluyen arreglos de obras de otros compositores y algunos de sus propios salmos puestos en música, que son excelentes. DA

batalla (fr.: *bataille*; in.: *battle piece*; it.: *battaglia*). Composición en la que se imitan de modo realista los sonidos de una batalla, una especie de “música programática”, especialmente popular de los siglos XVI al XVIII. Uno de los primeros ejemplos más famosos es la *chanson* de Janequin *La Bataille*, inspirada por la Batalla de Marignano (1515); Lassus escribió algunos de los primeros ejemplos instrumentales (*A la battaglia*), lo mismo que Byrd (*The Battell de My Ladye Nevells Booke*). Las *battaglie* vocales de Monteverdi (*Canti guerrieri*, de sus *Madrigali guerrieri et amorosi*) nunca han sido superadas.

Las guerras napoleónicas inspiraron dos *battaglie* instrumentales muy famosas: *Wellingtons Sieg, oder Die Schlacht bei Vitoria* de Beethoven y la obertura *1812* de Chaikovski, mientras que Prokofiev (“Batalla sobre el hielo”, de *Alexander Nevski*) y Walton (música para la Batalla de Agincourt en *Enrique V* de Shakespeare) hicieron valiosas contribuciones a la *battaglia* en música de cine. Existen *battaglie* operísticas dignas de mención en *Alceste* de Lully y en *Macbeth* de Verdi.

“batalla”, *Sinfonía de la*. Véase WELLINGTONS SIEG.

batalla de los hunos, La. Véase HUNNENSCHLACHT, DIE.

batería (in.: *drum kit, drum set, trap set, drums*). Juego de tambores, platillos suspendidos y otros instrumentos de percusión que forman el equipo básico de los percusionistas de *jazz, rock* y bandas de baile. Los elementos básicos son el bombo, los platillos y la tarola (con bordonero), que a finales del siglo XIX y principios del XX se colocaron de forma que pudieran golpearse con baquetas de tarola; los ejecutantes habilitados son capaces de sostener un redoble sobre la tarola mientras marcan el ritmo con ataques ligeros sobre el bombo y el platillo. Esta técnica de “double drumming” (doble tamborileo) se hizo innecesaria con

la invención del pedal para el bombo a mediados de la década de 1920.

Se añadieron después varios tipos de *platillos suspendidos que producen diferentes sonidos (“snap”, “ride”, “crash”, “sizzle”). El contratiempo (*hi-hat*) se introdujo en 1927; consiste en un par de platillos montados sobre un soporte y accionados por un pedal, aunque también se toca con baquetas. Se añadieron a la batería uno o dos **tom-tom* y juegos de cajas chinas, cencerros y otros idiófonos montados en el borde del bombo. Más adelante se agregaron uno o más *tom-tom* de piso y hacia 1940 la batería adquirió su forma actual, aunque el ejecutante puede añadir el número de instrumentos periféricos que desee. Se utiliza una extensa variedad de baquetas: duras, suaves y escobillas. JMO

Bateson, Thomas (*n c.* 1570; *m* Dublín, marzo de 1630).

Compositor y músico eclesiástico inglés. No se sabe nada de su vida profesional hasta 1599, cuando fue nombrado organista en la catedral de Chester. Diez años después tuvo un puesto parecido en la catedral de Christ Church de Dublín, donde permaneció hasta su muerte. Durante sus años en Irlanda obtuvo los títulos de B. Mus. y MA por el Trinity College de Dublín. Se ha perdido la mayor parte de la música eclesiástica de Bateson y hoy día se le recuerda por sus dos libros de madrigales, publicados en Londres en 1604 y en 1618. JM

batimientos (al.: *Schwebungen*; fr.: *battements*; in.: *beats*; it.: *battimenti*). Fenómeno acústico provocado, por ejemplo, por dos instrumentos que tocan casi al unísono. Véase ACÚSTICA, 8.

battaglia (it.: “batalla”). Véase BATALLA.

Battaglia di Legnano, La. Ópera en cuatro actos de Verdi con libreto de Salvadore Cammarano basado en la obra de Joseph Méry *La Bataille de Toulouse* (1828) (Roma, 1849).

battement (fr., “golpeteo”). 1. Término del siglo XVII que designaba cualquier ornamentación constituida por dos notas adyacentes, como un *mordente o un *trino.

2. En el uso moderno (en plural, *battements*), “batimientos” o pulsaciones acústicas. Véase ACÚSTICA, 8.

Batten, Adrian (*n* Salisbury, 1591; *m* Londres, 1637). Compositor y músico de iglesia inglés. Probablemente comenzó su vida profesional en la catedral de Winchester como niño cantor. En 1614 se mudó a la abadía de Westminster, donde permaneció los siguientes 12 años como cantor y ocasionalmente como copista de música. Su último empleo fue en la catedral de St Paul en la ciudad de Londres. Batten fue un compositor prolífico de *anthems* y música de servicio a la manera de Byrd y

Gibbons; parte de su obra sigue usándose en el repertorio moderno de las catedrales. JM

batterie (fr.). 1. Instrumentos de percusión en general.

2. Redoble de tambor.

3. Nombre dado en el siglo XVIII al arpeggio, a los acordes quebrados, las figuraciones, etcétera.

4. *Rasgueado.

Battishill, Jonathan (*n* Londres, mayo de 1728; *m* Islington, 10 de diciembre de 1801). Compositor inglés. Comenzó su vida profesional como corista en la catedral de St Paul. En la década de 1750 figuró como cantante en *La fiesta de Alejandro* en el Little Haymarket Theatre y fue nombrado director en Covent Garden, donde conoció a una actriz y cantante con quien posteriormente contrajo matrimonio. Escribió música para una pantomima, *The Rites of Hecate*, para Drury Lane en 1763 y colaboró con Michael Arne en una ópera, *Almena* (1764): su producción no fue exitosa. En la década de 1760, Battishill fue organista de varias iglesias en Londres y comenzó a componer música sacra; sus *anthems* *Call to remembrance* y *O Lord, look down from heaven* son especialmente buenos e inusualmente expresivos. Escribió poca música después de 1777, cuando su esposa se fugó con un actor y él encontró consuelo en la bebida. WT/PL

Battistelli, Giorgio (*n* Albano Laziale, 25 de abril de 1953). Compositor italiano. Estudió composición con Giancarlo Bizzi y en la década de 1970 fundó dos grupos para la ejecución de música experimental. En 1993 fue nombrado director del Cantiere Internazionale d'Arte en Montepulciano y en 1996 director artístico de la Orchestra Regionale Toscana. Desde 1987 ha escrito muchas obras de teatro con sus propios libretos, inspiradas a menudo por temas históricos o por el cine y en las cuales ha adoptado formas innovadoras; entre ellas están: *Jules Verne* (1987), *Le Combat d'Hector et d'Achille* (1989), *Keplers Traum* (1990), *Frau Frankenstein* (1993), y *The Cenci* (1997). AL

📖 M. GAMBA, *Conversazione con Giorgio Battistelli* (Milán, 1992).

Battistini, Mattia (*n* Roma, 27 de febrero de 1856; *m* Colle Baccaro, cr Rieti, 7 de noviembre de 1928). Barítono italiano. Estudió con Venceslao Persichini y Eugenio Terziana e hizo su debut como Alfonso XI en *La favorita* en Roma (1878). Pronto se hizo famoso por su fuerza vocal, su nobleza y su caracterización, su manejo del fraseo del *bel canto*, y su agilidad vocal virtuosa. Tenía un repertorio de más de 80 personajes; fue particularmente aclamado como Rigoletto, Boccanegra, Ilago,

Renato, Eugene Onegin, Don Giovanni, Tonio, Scarpia y Wolfram. Entre 1903 y 1924 grabó prolíficamente. JT

battre (fr., “golpear” o “llevar el compás”). Término aplicado tanto a la dirección como a la ejecución de instrumentos de percusión.

battuta (it.). “Tiempo”; “compás”; “medida”; una *battuta* indica un regreso al tiempo estricto; por ejemplo, después de un pasaje *ad libitum* o *a piacere* o un *accelerando* o *rallentando*. Puede también significar el tiempo fuerte al comienzo de cada compás; la anotación de Beethoven “Ritmo di tre [quattro] battute” en el *Scherzo* de su *Novena sinfonía* indica que tres (o cuatro) compases, cada uno de un solo tiempo, deben agruparse.

batuta (fr.: *baguette*; in.: *baton*). Vara con la cual un director guía una orquesta. Un director experto puede expresar a la orquesta todo tipo de matices con el movimiento de la vara, especialmente el de su punta. Las batutas del siglo XIX eran anchas e incómodas y a menudo se tomaban por el centro con toda la mano. Hoy día están delicadamente equilibradas y usualmente se controlan con un dedo y el pulgar. Existen muchos modelos disponibles para acomodarse a distintas manos y estilos. Véase también DIRECCIÓN DE ORQUESTA. JMO

Baude Cordier. Véase CORDIER, BAUDE.

Bauerncantate. Véase CAMPESINA, CANTATA.

Bauld, Alison (*n* Sydney, 7 de mayo de 1944). Compositora australiana. Estudió en la Sydney University, posteriormente con Elisabeth Lutyens y Hans Keller, al mudarse a Inglaterra en 1969, y en la Universidad de York. Debido a su trabajo como actriz, mimo, cantante y bailarina en etapas tempranas de su vida profesional, ha introducido elementos teatrales tales como partes habladas, en casi todas sus obras. Escribió sus propios textos para el drama coral *Van Diemen's Land* (1976) y la ópera de cámara *Nell* (Londres, 1988). ABUR

Bauldeweyn [Bauldewijn], **Noel** (*n* c. 1480; *m* después de 1512). Compositor y músico de iglesia franco-flamenco. Casi no se sabe nada acerca de su vida, excepto que fue *maestro de los coristas* de St Rombouts en Mechelen (1509-1513). Sobreviven siete misas suyas, de las cuales la más conocida es la que está basada en su propia *chanson* *En douleur et tristesse*. Al igual que a varios otros compositores de su generación, se le atribuyen varias piezas que también tienen adscripciones a Josquin des Prez. JM

Bax, Sir Arnold (Edward Trevor) (*n* Streatham, 8 de noviembre de 1883; *m* Cork, 3 de octubre de 1953). Compositor inglés. Estudió en el Conservatorio de

Hampstead (1898-1900) y con Frederick Corder en la RAM (1900-1905). Fue el hijo mayor de una acomodada familia no conformista. Tenía recursos económicos propios, por lo que pudo dedicarse por completo a la composición y la escritura; el único trabajo importante que aceptó fue el de *Master of the King's Music*, en 1942. Sus primeras obras, que incluyen los poemas sinfónicos *In the Faery Hills* (1909), *The Garden of Fand* (1913-1916) y *Tintagel* (1917-1919), están imbuidos del espíritu de las leyendas celtas, un interés que le había despertado la lectura de *The Wanderings of Usheen* de W. B. Yeats en 1902. Otros, por ejemplo *November Woods* (1917), *The Happy Forest* (1914-1921) y *The Tale the Pine-Trees Knew* (1931), revelan una afinidad con la naturaleza, el paisaje y la leyenda.

Posteriormente, Bax se concentró en formas abstractas y produjo importantes ciclos de cuartetos de cuerdas, sonatas para piano, conciertos y sinfonías. Estas últimas, compuestas entre los años 1923 y 1939, constituyen un grupo sustancial de obras que van desde las furiosas notas de la *Primera sinfonía* de 1923 (inspirada por la tragedia del Levantamiento de Pascua de 1916 y la muerte de varios amigos irlandeses), pasando por la épica *Segunda sinfonía* (1926) y la *Tercera* (1929), las cuales establecieron el sello de un epílogo sereno de cierre, hasta la más clásica *Séptima* (1939) con su movimiento final en variaciones. Además de los cuartetos de cuerda, produjo una gran cantidad de obras de cámara llenas de colorido como el excelente *Elegiac Trio* (1916) para flauta, viola y arpa, y una *Irish Elegy* para corno inglés, arpa y cuarteto de cuerdas (también compuesta después de las desastrosas consecuencias del levantamiento de 1916), el impresionante *Quinteto para arpa* (1919) y tres obras para grupos más numerosos: un *Noneto* (1928-1930), un *Octeto* (1934) y un *Septeto* (1936).

Bax, quien fue un compositor de gran destreza, desarrolló una paleta orquestal brillante tomada eclécticamente de todos aquellos a quienes admiraba: Wagner, Richard Strauss, Debussy, Elgar y los rusos. Escribió obras de teatro, novelas y poesía bajo un seudónimo irlandés, Dermot O'Byrne, y en 1943 publicó su autobiografía, *Farewell my Youth*. Fue hecho caballero en 1937. PG/JDI

📖 C. SCOTT-SUTHERLAND, *Arnold Bax* (Londres, 1973).

L. FOREMAN, *Arnold Bax: A Composer and his Times* (Aldershot, 2/1988).

Bay Psalm Book. Véase SALMODIA.

Bayadère, La (*Bayaderka*; "La bailarina del templo"). Ballet en cuatro actos de Minkus con argumento de Sergei

Khudekov y Marius Petipa, quien además hizo la coreografía (San Petersburgo, 1877).

bayán. Véase ACORDEÓN.

Bayle, François (*n* Tamatave, Madagascar, 27 de abril de 1932). Compositor francés. Después de estudiar con Stockhausen y Messiaen, se especializó en música electrónica y se convirtió en el director del Groupe de Recherches Musicales en 1966. La mayoría de sus composiciones son para cinta, donde usa sonidos naturales o sintetizados o ambos; generalmente son para cinta sola, pero en ocasiones son también con intérpretes en vivo. ABUR

Bayreuth. Ciudad del norte de Baviera, sede del Festspielhaus diseñado por Wagner y del festival anual dedicado a sus óperas, establecido en 1876. Véase FESTIVALES, 4; TEATROS DE ÓPERA.

Bazin, François (Emmanuel Joseph) (*n* Marsella, 4 de septiembre de 1816; *m* París, 2 de julio de 1878). Compositor, maestro y director francés. Ganó primeros premios en armonía, contrapunto y órgano en el Conservatorio de París (1834-1840), además de ganar el *Prix de Rome*. Más adelante, repartió su vida profesional entre la composición de música para teatro, la docencia en el conservatorio y la dirección. Sus éxitos en la ópera cómica incluyeron *Maitre Pathelin* (1856) y, sobre todo, *Le Voyage en Chine* (1865). También compuso una misa y otras obras corales. Publicó una guía de armonía en 1858 y sucedió a Ambroise Thomas como profesor de composición en el conservatorio en 1871. ALA

Bazzini, Antonio (*n* Brescia, 11 de marzo de 1818; *m* Milán, 10 de febrero de 1897). Violinista y compositor italiano. Al inicio de su vida profesional hizo giras por toda Europa. Después de pasar algunos años en París regresó a Italia donde fue profesor de composición (1873) y después director (1882) del Conservatorio de Milán. Escribió una ópera y algunas obras orquestales, aunque fue mejor conocido por su música de cámara; también escribió su pieza de lucimiento para violín *La Ronde des lutins*. Entre sus muchos alumnos figuró Puccini. DA/RP

BBC. Véase RADIODIFUSIÓN.

Be (al.). En el sistema alemán, el signo de bemol (véase BEMOL, 1).

Beach, Amy (Marcy) [Cheney de soltera] (*n* Henniker, NH, 5 de septiembre de 1867; *m* Nueva York, 27 de diciembre de 1944). Compositora y pianista estadounidense. Hizo su debut como pianista en 1885 con la Boston Symphony. Ese mismo año se casó, se retiró de los escenarios de conciertos y se concentró en la composición,

aunque regresó a presentar su *Concierto para piano* en 1900, nuevamente con la Boston Symphony. En esa misma época escribió una *Misa* de grandes dimensiones (1890), la *Sinfonía "gaélica"* (1896), una *Sonata para violín* (1896) y un *Quinteto para piano* (1907). Enviudó en 1910 y retomó su vida profesional como concertista en Europa, donde su excelente calidad y tradicional corrección de ejecución causó tanto o más asombro que su sexo y su nacionalidad. En 1914 regresó a los Estados Unidos, donde produjo, entre otras obras, un *Cuarteto de cuerdas* (1929), la ópera *Cabildo* (Atenas, GA, 1932) y un *Trío con piano* (1938). Publicó su música con su nombre de casada: Mrs H. H. A. Beach. En la década de 1980 hubo un renacimiento de su música en manos de historiadores e intérpretes feministas. PG

📖 A. F. BLOCK, *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer, 1867-1944* (Nueva York, 1998).

Beamish, Sally (*n* Londres, 26 de agosto de 1956). Compositora inglesa. Comenzó su vida profesional como intérprete de viola pero al mudarse a Escocia en 1989 se concentró en la composición. Varias de sus obras tienen un sabor escocés distintivo, entre ellas el trío para piano *Piobaireachd* (1991) y el concierto para oboe *Tam Lin* (1992). Sin embargo, su música apela a un amplio abanico de fuentes literarias y religiosas, por ejemplo en el *Concierto para violín* (1994), el cual hace alusión a *Sin novedad en el frente* de Erich Maria Remarque y en el *Concierto para viola* (1995), donde evoca la negación que Pedro hizo de Cristo. AW

bearbeiten (al.). "Retrabajar", "arreglar"; *bearbeitet*, "arreglado", *Bearbeitung*, "arreglo".

Beard, John (*n* c. 1717; *m* Hampton, 5 de febrero de 1791). Tenor inglés. Estudió con Bernard Gates en la Chapel Royal y en 1732 hizo su debut como solista en el papel del ministro israelita en *Esther* de Handel. Éste quedó tan impresionado con su voz que lo contrató para su compañía de Covent Garden, con la que hizo su debut como Silvio en la tercera versión de *Il pastor fido* (1734). Su musicalidad y su fuerza expresiva como cantante y actor inspiraron a Handel a escribir muchos papeles heroicos para él, los cuales ejercieron una influencia vital en el surgimiento del tenor como intérprete de papeles protagónicos que otrora habían sido casi exclusivos de *castratos* y mujeres. De 1761 a 1767, Beard fue administrador del Covent Garden Theatre; su negativa a bajar los precios de taquilla para las piezas breves presentadas después de la obra principal desató el muy conocido disturbio ocurrido en el teatro durante la pre-

sentación de *Artaxerxes* de Arne, en 1762, por lo que tuvo que ofrecer disculpas públicas. JT

beat (in.). 1. "Tiempo".

2. "Pulso".

3. Adorno inglés del siglo XVII que corresponde a una **appoggiatura* ascendente o una *appoggiatura* ascendente que se repite varias veces, por lo que se convierte en un **trino* invertido. En el siglo XVIII, el término se aplicaba al **mordente*.

Béatitudes, Les (Las beatitudes). Oratorio, op. 53 (1869-1879) de Franck para solistas, coro y orquesta, con texto basado en el Sermón de la montaña (Mateo 5: 3-12).

Beatrice di Tenda. Ópera en dos actos de Bellini con libreto de Felice Romani basado en la obra *Beatrice di Tenda* (Venecia, 1833) de Carlo Tedaldi-Fores.

Béatrice et Bénédict. Ópera en dos actos de Berlioz con libreto propio basado en *Much Ado about Nothing* de Shakespeare (Baden-Baden, 1862).

Beatrix [Beatriz] **de Dia**. Posiblemente el nombre de la *trobairitz* [mujer trovadora] Comtessa de **Dia*.

Beauharnais, Hortense, Eugénie de (*n* París, 10 de abril de 1783; *m* Arenenberg, 5 de octubre de 1837). Compositora francesa. Hijastra de Napoleón Bonaparte, posteriormente se casó con Luis Bonaparte, con lo que su tercer hijo se convirtió en Napoleón III. Cantó, estudió piano, arpa y lira, y compuso romances sobre textos inspirados en la época medieval, los cuales interpretó en reuniones en su casa, junto con canciones de sus contemporáneos. Los bonapartistas adoptaron la canción *Partant pour la Syrie* durante la Restauración, que se volvió un himno nacional durante la época de Napoleón III; sin embargo, muchas personas han cuestionado su autoría. Sus canciones se publicaron por primera vez en 1813 en una lujosa edición. SH

bebop [*be-bop, bop*] (in.). Estilo de *jazz* desarrollado en la década de 1940 que puso el énfasis en armonías y ritmos más sofisticados que el *jazz* anterior. Los primeros en ponerlo en práctica fueron Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Thelonious Monk. Véase JAZZ, 3. PGA

Bebung (al., de *beben*, "temblar"; fr.: *balancement*; it.: *tremolo*). Efecto de **vibrato* específico del clavicordio. Después de que una tecla es oprimida, la tangente sigue en contacto con la cuerda y una subsecuente variación sutil de la presión del dedo causa una ondulación de la altura similar al vibrato del violín, lo cual contribuye a "reforzar el tono" (D. G. Türk, *Clavierschule*, 1789). Si bien *Bebung* fue un recurso expresivo importante en la interpretación de clavicordio en el siglo XVIII, su uso fue escaso y fue anotado sólo excepcionalmente, por

ejemplo por C. P. E. Bach (*Versuch*, 1753) y Türk (Ej. 1). Fue empleado con buenos resultados “sólo en notas largas y en piezas de carácter melancólico”, de acuerdo con Türk, quien advertía de “la penosa exageración causada por usar demasiada presión”. Algunas fuentes ligan *Bebung* con la notación similar de *Tragen der Töne* (sosteniendo el tono), pero esta última probablemente se parecía más a una reiteración o énfasis, que a un vibrato.

Si bien el término se usa ocasionalmente en relación con notas repetidas enlazadas en la música para piano (por ejemplo en la *Sonata* op. 110 de Beethoven), *Bebung* es imposible de hacer en el piano y este uso es, por lo tanto, inapropiado. SMCV/NPDC

Ej. 1

C. P. E. Bach



(a) se escribe



(b) suena



bécarre (fr., “becuadro”). 1. En la nomenclatura francesa, palabra para el signo de natural (véase NATURAL, 2). El término deriva de una de las dos formas de la letra “b” usada en la notación medieval; véase *DURUM Y MOLLIS*.

2. En el uso del siglo XVII, “mayor”, por ejemplo *fa bécarre*, *fa mayor*.

becerro de oro, Danza del (*Der Tanz um das goldene Kalb*).

Parte central del segundo acto de la ópera **Moses und Aron* de Schoenberg.

Becker, John (Joseph) (*n* Henderson, KY, 22 de enero de 1886; *m* Wilmette, IL, 21 de enero de 1961). Compositor estadounidense. Estudió en el Conservatorio de Cincinnati y pasó la mayor parte de su vida profesional como profesor de universidades católicas en el medio oeste de los Estados Unidos. Su *Symphonia brevis* (1929), tercera de siete sinfonías, marcó el cambio de un estilo romántico a un contrapunto disonante, y su nombre comenzó a ser citado junto al de Ives, Ruggles y Wallingford Riegger. Entre sus obras están los ballets *Abongo* (1933) para gran ensamble de percusión y *A Marriage with Space* (1935) para coro hablado y orquesta, así como piezas de vehemente protesta social. Produjo poco después de la segunda Guerra Mundial. PG

Beckwith, John (*n* Victoria, BC, 9 de marzo de 1927). Compositor, crítico y maestro canadiense. Estudió en Toronto, y posteriormente en París con Nadia Boulanger. Fue maestro durante muchos años en la Universidad de Toronto, llegando a ser el director de la facultad de música de 1970 a 1977. Al mismo tiempo trabajó como escritor, crítico y locutor. Sus composiciones incluyen tres óperas, música coral, canciones, piezas orquestales e instrumentales y varios *collages* para radio, cuyas técnicas influyeron en su música de concierto posterior.

ABUR

▣ T. MCGEE (ed.), *Taking a Stand: Essays in Honour of John Beckwith* (Toronto, 1995).

becuadro (it., “b cuadrada”). Nombre del signo de natural (véase NATURAL, 2).

Bechstein. Compañía alemana de fabricantes de pianos fundada en Berlín en 1853 por Wilhelm Carl Bechstein (1826-1900). Su primer piano de cola fue estrenado por Bülow en 1856; siguió produciendo miles de pianos de cola excelentes, pianos de cola modelo B y pianos verticales, que han sido los favoritos de generaciones de pianistas. En 1901, la compañía abrió una sala de concierto en Londres, que posteriormente adquirió el nombre de Wigmore Hall. AL

bedächtigt (al.). “Cauteloso”, “deliberado”, es decir, lento.

Bedford, David (Vickerman) (*n* Londres, 4 de agosto de 1937). Compositor inglés. Estudió con Lennox Berkeley en la RAM y con Luigi Nono en Venecia (1960). Sus primeras obras reflejaban las actitudes libres hacia la forma y la notación musicales que se pusieron de moda durante la década de 1960 como antídoto a las iniciativas ultracomplejas de la vanguardia de los años inmediatos a la posguerra. La afición de Bedford por las armonías sostenidas y radiantes, a menudo tonales en carácter, lo llevó a trabajar frecuentemente en el territorio de cruce entre la música de concierto y la música de *rock*. Ha dado clases en varias escuelas y universidades; y ha compuesto piezas teniendo en mente las necesidades de la gente joven y de los intérpretes no profesionales. PG/AW

Bedyngham (Bedingham), **John** (*n* ?Oxford, ?1422; *m* Westminster, 1459-1460). Compositor inglés. Durante algún tiempo fue sacristán en la capilla colegiada de St Stephen en Westminster. Sus obras sobrevivientes incluyen dos misas, movimientos individuales de misas y cerca de ocho canciones, algunas de las cuales portan atribuciones conflictivas a Dunstaple (incluyendo *O rosa bella*, obra muy popular y de amplia circulación), Dufay o Frye. La música de Bedyngham, al igual que la de

muchos de sus contemporáneos ingleses, fue popular, tuvo influencia en el continente europeo y sobrevive principalmente en fuentes extranjeras. JM

Beecham, Sir Thomas (*n* Saint Helens, 29 de abril de 1879; *m* Londres, 8 de marzo de 1961). Empresario teatral y director inglés. Estudió composición con Charles Wood en Londres, si bien como director fue primordialmente autodidacta. A los 20 años suplió a Hans Richter en la Orquesta Hallé. En 1907 fue contratado por Delius para un concierto, con lo cual comenzó la devoción que tuvo por este compositor durante toda su vida. En 1909, gracias a la fortuna que heredó de la compañía de píldoras de su familia, fundó la Beecham Symphony Orchestra. Desde 1910 ofreció temporadas de ópera en Londres, incluso en el Covent Garden, donde hizo varios estrenos. Patrocinó a los Ballets Rusos de Diaghilev allí mismo y en Drury Lane (1913-1914). Durante la primera Guerra Mundial Beecham dirigió la Royal Philharmonic Society de Hallé y la London Symphony Orchestra. En 1915 fundó la Beecham Opera Company (que después se llamaría British National) y aquel año fue hecho caballero.

Cuando murió su padre, en 1920, Beecham estaba en la bancarrota y se retiró de la vida musical. A su regreso comenzó a concentrarse en el repertorio orquestal. Como estaba insatisfecho con el nivel de ejecución, fundó la Philharmonic Orchestra de Londres en 1932. Ese año fue nombrado director artístico de Covent Garden hasta que se cerró con el estallido de la guerra en 1939; durante el ejercicio de su cargo dirigió varias veces el ciclo de *El anillo de los nibelungos*. Después viajó a los Estados Unidos, donde actuó en la Metropolitan Opera de Nueva York y con varias orquestas estadounidenses. Al regresar a Londres en 1946, formó su última orquesta, la Royal Philharmonic, con la cual realizó giras internacionales. Hizo una importante cantidad de grabaciones de sus especialidades –Delius, Mozart, Haydn, música francesa– y escribió su autobiografía *A Mingled Chime* (1944). Figura clave en la vida musical británica del siglo XX, en ocasiones de manera polémica, fue famoso por su habilidad para comunicarse con el público y los intérpretes, por su elegante fraseo y sus mordaces comentarios. JT

📖 A. JEFFERSON, *Sir Thomas Beecham: A Centenary Tribute* (Londres, 1979). A. BLACKWOOD, *Sir Thomas Beecham: The Man and the Music* (Londres, 1994).

Beeson, Jack (Hamilton) (*n* Munice, IN, 15 de julio de 1921). Compositor y profesor estadounidense. Estudió en la Eastman School y tomó clases privadas con Bartók

en Nueva York en 1944-1945. En esa época tenía lazos con la Columbia University, a la cual regresó con el puesto de MacDowell Professor of Composition (1965-1988). Entre sus óperas, que son continuadoras del estilo y tema estadounidenses de Douglas Moore, está *Lizzie Borden* (Nueva York, 1965). También escribió música coral y canciones, entre otras obras.

Beethoven, Ludwig van (véase la página siguiente).

Beggar's Opera, The. *Ballad opera en tres actos arreglada y compuesta parcialmente por Pepusch con libreto de John *Gay (Londres, 1728). Fue retrabajada en varias ocasiones durante el siglo XX, de modo sobresaliente por Frederic Austin (1920), Edward Dent (1944), Britten (quien de hecho creó una nueva obra, 1948), Bliss (1953) y Muldowney (1982). La *ópera de los tres centavos de Kurt Weill emplea el libreto con música nueva.

Begleitung (al.). “Acompañamiento”; *begleitend*, “acompañando”.

behend [*behende*] (al.). “Ágil”, “ligero”; *behendig*, “ágilmente”.

Beisser (al., “mordedor”). Término del siglo XVIII para el *mordente.

beklemmt (al.). “Angustiado”, “oprimido”.

bel. Unidad para medir el cambio en la intensidad del sonido. Véase ACÚSTICA, 11.

bel canto (it., “canto bello”). Término que por lo general se aplica a dos modos de cantar. 1. En arias de ópera y cantatas de mediados del siglo XVII (por ejemplo de Cesti o Carissimi), el estilo recitativo desarrollado por los primeros compositores de ópera fue abandonado en favor de una melodía suave y expresiva que mostrara las cualidades de la voz a plenitud.

2. Las arias de las óperas italianas de finales del siglo XVIII y principios del XIX (en particular las de Bellini) fueron igualmente líricas y fluidas, a diferencia de las de finales de ese siglo (como, por ejemplo, en las obras de Verdi), las cuales explotaban la fuerza dramática de la voz. En el estilo *bel canto*, el énfasis estaba en la uniformidad del tono y también en la destreza del (de la) cantante para ejecutar con soltura pasajes sumamente ornamentados y floridos. -/JBE

Belaieff, Mitrofan Petrovich. Véase BELIAIEV, MITROFAN PETROVICH.

belebend, belebt (al.). “Vivo”, “animado”; *belebter*, “más animado”.

Bélgica. Véase PAÍSES BAJOS.

Beliaiev [Belaieff], Mitrofan Petrovich (*n* San Petersburgo, 10/22 de febrero de 1836; *m* San Petersburgo, 28 de diciembre de 1903/10 de enero de 1904). Empre-

(continúa en la página 176)

Ludwig van Beethoven

(1770-1827)

El compositor alemán Ludwig van Beethoven nació en Bonn el 16 de diciembre de 1770 y murió en Viena el 26 de marzo de 1827.

Entre la producción de Beethoven se encuentran nueve sinfonías, seis conciertos para piano, 35 sonatas para piano, 16 cuartetos de cuerda, 10 sonatas para violín y muchas obras más. Su vida profesional y su música suelen dividirse en tres periodos. En el primero, aproximadamente hasta 1802, cuando la influencia de Haydn y Mozart era más evidente, compuso una abundante cantidad de música para piano y de cámara, así como varios conciertos y dos sinfonías. El segundo periodo continúa hasta cerca de 1815 (o 1812 en algunos recuentos), que fue cuando Beethoven se dio cuenta cabal de que iba a tener que enfrentar una creciente sordera, y expone la expansión de formas y otras innovaciones. El tercer periodo, en el cual cada obra importante es completamente distintiva y original, continuó hasta su muerte y estuvo marcado por una notable mengua en su producción, aunada a una mayor profundidad de pensamiento y complejidad de métodos de trabajo.

Si bien esta división en tres periodos es sumamente útil para dar una visión de conjunto del desarrollo de Beethoven, ha sido criticada por algunos por ser demasiado simplista, ya que hace caso omiso de los cambios dentro de los periodos y pasa por alto el hecho de que ciertos rasgos que se asocian primordialmente a un periodo, a menudo aparecen en otros. Algunas de sus primeras obras, como la *Cantata por la muerte de José II* (1790) y las *Variaciones Righini* (1791), tienen mucho en común con obras de principios de la década de 1800, mientras que las 16 colecciones de *Variaciones sobre aires nacionales* (1818-1819) carecen, por lo general, de la complejidad formal, motivica y textural típica de su periodo tardío. De modo que este ensayo respetará parcialmente esta división tripartita.

Primeros años

Beethoven provenía de una familia musical, aunque ninguno de sus antepasados fue compositor(a). Su abuelo Ludwig o Louis (1712-1773), de origen flamenco, fue *Kapellmeister* en la corte del elector de Colonia en Bonn. Su padre Johann

(c. 1740-1792) fue tenor profesional allí, y también profesor de canto y piano. La madre de Beethoven, Maria Magdalena (1746-1787), fue la hija de un supervisor de cocina y había enviudado poco antes de conocer a Johann. Tres de sus hijos sobrevivieron la infancia: Ludwig y dos de sus hermanos: Caspar Carl (1774-1815) y Nikolaus Johann (1776-1848). Ludwig conoció y admiró a su abuelo, pero su relación con su padre fue menos afortunada. Johann le brindó una amplia educación musical, pero aparentemente a veces era demasiado estricto y propenso a episodios de fuertes borracheras.

El entrenamiento de Beethoven en piano y teoría fue transferido de su padre a Christian Neefe después de que este último llegara a Bonn en 1779; el alumno hizo un gran progreso. Cuando Neefe fue nombrado organista de la corte en 1782, Beethoven demostró ser un digno suplente y ese mismo año publicó su primera composición, las *Variaciones Dressler*. Poco después, Neefe anunció proféticamente que Beethoven “sería sin duda un segundo Wolfgang Amadeus Mozart si continuaba como había empezado”. Beethoven compuso varias obras más durante 1783-1784, la mayoría de ellas sumamente originales, y pronto se convirtió también, junto con Neefe, en organista de la corte. Para 1787 se aprestaba a viajar a Viena con el fin de tomar clases con Mozart. Después de sólo dos semanas de estar allí, tuvo noticia de que su madre, a quien quería mucho, estaba enferma; regresó de inmediato y llegó poco antes de su muerte. En el lapso de dos años, su padre se había vuelto un alcohólico y Beethoven se convirtió en jefe de familia.

En 1790, tras un periodo en el cual compuso pocas obras conocidas, escribió la ya mencionada *Cantata por la muerte de José II*, quien había sido un gobernante sumamente ilustrado. Una gran parte de la cantata tiene un estilo que se reconoce inmediatamente como el de Beethoven, sin embargo no se interpretó en Bonn, en parte porque era muy difícil, con figuración extremadamente irregular y líneas melódicas difíciles. Dos años después, cuando Haydn pasaba por Bonn, al regreso de su visita de Londres a Viena,

Beethoven le mostró algunas de sus composiciones (entre ellas probablemente la cantata), y se hicieron planes para que Beethoven fuera a Viena a estudiar con Haydn. Se fue de Bonn en noviembre de 1792, posiblemente con la intención de regresar en algún momento (como hicieron otros músicos que se habían ido a estudiar fuera) y mantuvo su salario hasta 1794. De hecho, nunca regresó y vivió en Viena el resto de su vida.

La primera década en Viena

Los lazos que Beethoven tenía con Bonn se deshicieron prontamente a la muerte de su padre en diciembre de 1792. En el ínterin Viena tenía grandes atractivos, pues era de hecho la capital musical de los países de habla alemana. Mozart había muerto en 1791 y varios empleadores buscaron a Beethoven para llenar el vacío, lo cual llevó a cabo en cierta medida, a pesar de que su temperamento era distinto, franco, irascible y ambicioso, aunque al mismo tiempo era un idealista de buen corazón y mente noble. Había mucha demanda de pianistas virtuosos, especialmente en casas privadas de la nobleza, y él pronto probó estar a la altura de cualquiera. Sus improvisaciones eran particularmente sobresalientes y a menudo hacía llorar de emoción al público.

Las clases de Beethoven con Haydn continuaron hasta 1794, cuando este último hizo su segunda visita a Londres. A continuación Beethoven estudió con J. G. Albrechtsberger, quien parece haber sido mucho más sistemático y quien condujo a Beethoven a través de una ruta rigurosa de estudio del contrapunto. Haydn había sido menos intransigente, pero no hay ninguna señal de que la relación de Beethoven con él haya sido tirante, como a menudo se señala. Compartían una cálida admiración mutua y en 1796 Beethoven dedicó sus *Sonatas* op. 2 a Haydn, como una muestra de respeto y gratitud. Para ese momento, Beethoven había hecho su primera aparición pública como pianista en Viena, en marzo de 1795, en la que tocó un concierto para piano terminado recientemente (probablemente el que se conoce como no. 1 en *do* mayor, aunque ya había escrito cuando menos dos conciertos para piano anteriormente). En 1796 llevó a cabo una extensa gira por Praga, Dresde, Leipzig, Berlín y, más tarde ese año, Pressburg (Bratislava). Para entonces sus composiciones ya se habían vuelto muy populares entre aquellos que preferían un tipo de música más seria y sincera. Los miembros de la nobleza a menudo comisionaban obras nuevas o pagaban por las dedicatorias, además de que publicar traía ingresos extra. De este modo, Beethoven pudo mantenerse sin recibir ningún salario de Bonn.

Las sonatas para piano de este periodo contienen la esencia de su estilo. En muchas ocasiones se acercan más a Clementi que a Haydn y despliegan una tendencia hacia texturas y efectos pianísticos más cargados; sin embargo, su alto nivel de originalidad y complejidad no debe dejarse de lado. La música de cámara, por ejemplo los tres *Tríos con piano* op. 1 (1795), recuerda más a Haydn pues contiene material modelado de manera más fina y se concentran más en el desarrollo motivico. Al mismo tiempo su música para alientos y sus conciertos están más en deuda con Mozart, aunque nuevamente demuestran gran originalidad. Sus mejores obras de cámara de esa época son sus seis *Cuartetos de cuerdas* op. 18, compuestos en 1798-1800 y publicados en 1801. En 1800 también finalizó su *Primera sinfonía*, después de mucha preparación y varios inicios en falso. Haydn también fue su modelo principal en ésta; sin embargo, Beethoven introdujo muchas innovaciones atrevidas, entre éstas el comienzo de la sinfonía con una disonancia fuera de tono.

Cuando Beethoven cumplió 30 años era un pianista y compositor sumamente exitoso. Si bien no muy hábil como empresario (sus hermanos demostraban mayor habilidad en este sentido cuando negociaban por él con los editores), vivió razonablemente bien de la ejecución y la composición durante varios años. Entonces ocurrió el desastre. Algún tipo de infección que contrajo alrededor de 1797 lo condujo a una pérdida gradual de la audición. Para 1800 ya estaba buscando consejo de los médicos y en 1802 comenzaba a desesperarse ante la falta de posibilidades de curación. Los efectos no lo incapacitaron por completo: pasaron más de 10 años antes de que tuviera que abandonar por completo la ejecución pública. Sin embargo, el impacto emocional fue inmenso y se sintió obligado a recluirse de la sociedad debido al deseo de esconder su sordera. En octubre de 1802, después de un descanso de seis meses en el tranquilo pueblo de Heiligenstadt como un último intento de cura, escribió un documento dirigido a sus hermanos y que estaba confeccionado para ser leído después de su muerte, en el cual externaba sus pensamientos suicidas, su devoción al arte y su disposición a que el destino siguiera su curso.

La segunda década en Viena

El "Testamento Heiligenstadt" (como se conoce ahora), fue escrito casi exactamente 10 años después de que Beethoven llegara a Viena en 1792 y puede considerarse un momento crucial en su crisis de sordera. Al regresar de Heiligenstadt, se sumergió en la composición con nuevos bríos. Pronto surgió un oratorio, *Christus am Ölberge* (1803),

en el cual explora a fondo la cuestión del sufrimiento, usando ideas sorprendentemente parecidas a las del Testamento Heiligenstadt: el triunfo heroico de un individuo solitario sobre la adversidad, a través del amor por la humanidad. La idea de heroísmo también sustentó su siguiente obra orquestal, la célebre *Sinfonía “Heroica”* (1803-1804). Ésta fue inspirada por y dedicada originalmente a Napoleón, la personificación heroica de la Revolución Francesa. Sin embargo, cuando Napoleón se declaró emperador, la profunda aversión de Beethoven por la tiranía lo hizo enojarse al grado de sustituir la dedicatoria, “Compuesta para celebrar la memoria de un gran hombre”. La “Heroica” fue mucho más extensa que cualquier sinfonía previa, al mismo tiempo su expansión del método de Haydn de desarrollo temático asegura que el vasto primer movimiento sea cautivante de principio a fin. Esta obra, más que ninguna otra, hizo posible que su música subsecuente fuera de una gran escala sin precedentes.

Después siguió su magna ópera *Fidelio*, si bien sus dos versiones anteriores de 1805 y 1806 no fueron satisfactorias y no alcanzó su forma definitiva hasta 1814. Otras obras notables en el periodo extraordinariamente fértil que siguió a la “Heroica” son la *Cuarta*, *Quinta* y *Sexta* sinfonías (1806-1808), cuatro conciertos (el *Triple concierto* de 1804, el *Concierto para violín* de 1806, y dos conciertos para piano de 1806-1809), las famosas *Sonatas “Waldstein”* y “*Apasionata*” (1804-1805) y los *Cuartetos “Razumovski”* (1806). Muchas de estas obras tienen un espíritu heroico, aunque algunas son más sutiles y líricas, como el *Concierto para violín* y especialmente la *Sinfonía “Pastoral”* (no. 6), que expresa un amor romántico por la naturaleza, si bien más como sentimientos que como un retrato de escenas reales. Los movimientos lentos de las obras de este periodo a menudo tienen una calma y profundidad similares a las de un himno, mientras que los *scherzos* son deliberadamente rudos y estrepitosos en expresión, con cambios bruscos en la dinámica y los acentos en tiempos débiles. Con frecuencia, los movimientos finales son expansivos, alegres y aparentemente directos, pero son de una complejidad e innovación considerables en su manipulación de la norma de los principios formales. La sensación de “final del camino” que invariablemente emanan puede ser de triunfo, como en la *Quinta sinfonía*, de paz, como en la *Sexta*, o de vitalidad sin límites, como en el tercer *Cuarteto “Razumovski”*.

Varias de las últimas composiciones de Beethoven fueron estrenadas en un magno concierto de cuatro horas de duración en diciembre de 1808. Para ese momento le habían ofrecido el puesto de *Kapellmeister* en Kassel. Era una

oferta tentadora, pues aún no tenía un ingreso fijo, pero tres nobles vieneses (el príncipe Lobkowitz, el archiduque Rudolph y el príncipe Kinski) decidieron establecer un fondo anual para Beethoven a condición de que se quedara en Viena, lo cual aceptó. La invasión francesa de Viena en mayo de 1809 lo dejó sin energías por varios meses; pronto renovó su intensidad al componer, pero varias de sus obras de los siguientes tres años son menos conocidas, lo cual hace pensar a algunos que su producción menguó mucho antes de cuando realmente sucedió. Estas obras incluyen la música incidental para *Egmont* (1810) de Goethe, de la cual sigue siendo popular la obertura; una serie de arreglos folclóricos, incluyendo 53 que se terminaron en 1810; y dos importantes *Singspiele* en un acto, de 1811, escritos para el estreno de un teatro en Budapest.

1812-1824

Aunque Beethoven se había enamorado varias veces desde que llegó a Viena, aún no se había casado. La inseguridad financiera, una razón para no hacerlo, había sido superada con el establecimiento de su fondo anual en 1809, por lo que comenzó a planear un matrimonio activamente, pero sus planes fracasaron. En 1812 se había enamorado nuevamente, y el 6-7 de julio de ese año escribió una carta apasionada a una mujer anónima a la cual se refería como su “amada inmortal”. Su identidad sigue siendo un misterio, si bien la mayoría piensa que se trata de Antonie Brentano; Antonie ya estaba casada y tenía varios hijos, por lo cual no había posibilidad de que a su relación diera buenos resultados. De hecho los Brentano se fueron de Viena ese año y Beethoven permaneció soltero.

Alrededor de esa época compuso sus *Séptima* y *Octava* sinfonías (1811-1812) y, como un contraste total, la obra programática de *El sitio de Wellington* (conocida como la “Sinfonía de la batalla”), que celebraba la derrota de los franceses en la batalla de Vitoria en 1813. Si la *Séptima sinfonía*, enérgica rítmicamente, de brillante orquestación y magnífica en su integración temática, representa la apoteosis de los años posteriores a la “Heroica”, la *Octava* no se queda atrás en ingenio y agudeza. En 1814 se celebró el Congreso de Viena, durante el cual la popularidad de Beethoven se encontraba en su cima, con las nuevas sinfonías, *Fidelio* revisada y varias pequeñas obras patrióticas poco conocidas que tuvieron exitosas interpretaciones públicas.

Al final de la década, la situación había cambiado. La música de Rossini había desbancado a la de Beethoven en popularidad en Viena, aunque se le reconocía como un

gran compositor. Muchos de sus amigos y mecenas habían muerto o se habían ido de Austria; su audición se había deteriorado a tal grado que tenía que apoyarse en cuadernos para sostener conversaciones; y a la muerte de su hermano Carl en 1815, se embarcó en una lucha legal para ganar la custodia de su sobrino Karl, cuya madre era sin lugar a dudas una mujer despreciable. Finalmente ganó, pero a costa de hacer grandes sacrificios por Karl y de gastar gran cantidad de energía que pudo haber dedicado a la composición. Su producción también se vio afectada por periodos de enfermedad, especialmente durante 1817 y 1821, cuando escribió muy poco. Muchos lo juzgaron de excéntrico, si no es que de loco, cuando se paseaba por las calles de Viena con un cuaderno pautado en la mano, garabateando cualquier idea que se le atravesaba. De hecho estaba en el proceso de creación de una serie de obras maestras de estatura, talla y originalidad aún mayores que las de sus obras previas.

Las primeras obras que muestran claros signos de su estilo posterior son las dos *Sonatas para violonchelo* op. 102, escritas ya en 1815. El material temático es fragmentario; se le da creciente importancia a la escritura fugal y las texturas polifónicas; y el no. 1 da un vuelco a los patrones formales tradicionales al alterar el número usual y el orden de los movimientos. En su disposición anímica, muestran a Beethoven aislado espiritual y musicalmente, pero en lugar del sentimiento de heroísmo y triunfo se impone una calma de ensoñación. El nuevo estilo continuó en la *Sonata "Hammerklavier"* que fue la primera de una serie de obras vigorosas en las cuales Beethoven expandió su escala de pensamiento del mismo modo que lo había hecho con la "*Heroica*". El enorme conjunto de las 33 *Variaciones Diabelli* (1819-1823) se traslapó con la espléndida *Missa solemnis*, escrita para el nombramiento del archiduque Rudolph como arzobispo de Olmütz (Olomouc) en 1820, pero que no alcanzó su forma final sino hasta casi tres años después. Esta es la última de una larga cadena de misas "sinfónicas" de varios compositores vieneses, si bien la de Beethoven sólo se puede usar en contextos litúrgicos en las ocasiones ceremoniales más preeminentes. Está escrita "desde el corazón" y refleja su profunda fe personal. La *Novena sinfonía* (Coral) se terminó en 1824. Está formada en una escala más expansiva en su conjunto que sus previas sinfonías, y su humor varía de la desesperación de su tema inicial al más exaltado júbilo de la canción de la alegría en el *finale*. La introducción de voces solas y en coro en el *finale* es solamente la más obvia de las muchas innovaciones de la obra en su conjunto.

Los últimos años

Para 1824, Beethoven era presa de varias dolencias, las cuales, en ocasiones, se veían exacerbadas más que aliviadas por los médicos. La relación con su sobrino alcanzó su punto más bajo en el verano de 1826. Karl ya tenía 19 años y sentía el deseo adolescente de obtener una mayor libertad implacablemente negada por Beethoven; llegó el punto en que intentó suicidarse pero logró salvarse aunque con dificultad. Mientras tanto, Beethoven se encontraba ocupado, principalmente, con la composición de una serie de *Cuartetos de cuerda* (opp. 127, 130, 131, 131 y 135) en los que la originalidad manifiesta en obras previas fue llevada aún más lejos: cada uno presenta notables innovaciones en la forma, el carácter, la textura, el ritmo o la estructura del tono, y poseen un carácter visionario que los hace parecer siempre nuevos y trascendentes. Los terminó en octubre de 1826, después de lo cual Beethoven se embarcó en la elaboración de un quinteto de cuerdas. Sin embargo, compuso poco en él antes de que su fatal enfermedad lo atacara y se viera impedido para trabajar. Siguió teniendo una posición de honor y recibía numerosas visitas, pero su enfermedad empeoró continuamente y murió el 26 de marzo de 1827 mientras se desataba una tormenta afuera. Su funeral fue un acontecimiento impresionante: el poeta Franz Grillparzer escribió una sentida oración y una multitud siguió la procesión hasta el cementerio.

La influencia de Beethoven

Muchas personas consideran que Beethoven no es sólo un gran compositor, sino el más grande de todos, aunque este no es un concepto muy significativo si se considera que distintos compositores tienen diferentes métodos y objetivos. Su música abarca toda la gama de emociones humanas, cada una de ellas representada con un intensidad sin precedentes y muestra, además, un dominio extraordinario de los elementos básicos: acordes, silencios, motivos, registros, tonos y timbres instrumentales. Posee también una nobleza de propósito que eleva el espíritu humano. La meta de Beethoven era escribir música de una calidad inconmensurable y de un valor perdurable; para lograrlo, escribió miles de páginas de toscos esbozos o bosquejos, con el fin de alcanzar la perfección que sabía imposible. Ningún compositor ha tenido tanta influencia en sus sucesores, aunque quizá Wagner se le acerque. Muchos compositores siguieron innovaciones específicas suyas, tales como introducir un coro en una sinfonía, basar una sinfonía en un programa, ligar los movimientos temáticamente, abrir un concierto sin un *ritornello* orquestal, expandir las

posibilidades de la estructura tonal dentro de un movimiento o de una obra e introducir nuevos instrumentos en la orquesta sinfónica, entre muchas otras.

Reconocido en su momento como un Titán de la música, un héroe que trascendió su origen humilde y conquistó la adversidad extrema con su genio, Beethoven rescató la música de su papel de entretenimiento puro y la volvió objeto de reverencia silenciosa: música escrita sin otra finalidad que su propio poder para sublimar. A los grandes

compositores de nuestra época se les considera igualmente dignos de un enorme respeto, y esto se debe en buena medida al cambio de percepciones en la función de la música que Beethoven ocasionó. DA/BC

📖 E. ANDERSON (ed. y trad.), *The Letters of Beethoven* (Londres, 1961). D. ARNOLD y N. FORTUNE (eds.), *The Beethoven Companion* (Londres, 1971). W. KINDERMAN, *Beethoven* (Oxford, 1995). B. COOPER (ed.), *The Beethoven Compendium* (Londres, 2/1996). B. COOPER, *Beethoven* (Oxford, 2000).

sario teatral y editor musical ruso. Si bien siempre fue un entusiasta músico amateur, sólo en la década de 1880 comenzó a usar su riqueza de la industria de la madera en provecho de la música rusa. Al escuchar la *Primera sinfonía* de Glazunov en 1882, se ofreció a hacer los arreglos necesarios para su publicación, pero posteriormente se entusiasmó con la idea de crear su propia casa editorial. Instaló el negocio en Leipzig para poder conseguir el derecho de autor internacional, lo cual pronto atrajo a un grupo grande de compositores rusos que fueron conocidos como el Círculo de Beliaiev (Beliaievskiy Kruzhok). Además de Glazunov, también publicó obras de Los Cinco, Liadov, Nikolai Cherepnin, y muchos otros; posteriormente fue uno de los primeros que promovió la música de Scriabin. Como empresario teatral y patrocinador, financió los Conciertos Sinfónicos Rusos (desde 1885) y las Noches de Cuartetos Rusos (desde 1891), y en 1884 estableció el Premio Glinka para nueva música rusa, que siguió existiendo hasta la Revolución. GN/MF-W

Belisario. Ópera en tres actos de Donizetti con libreto de Salvatore Cammarano basado en la adaptación de Luigi Marchionni de *Belisarius* de Eduard von Schenk (1820) (Venecia, 1836).

Belshazzar. Oratorio (1745) de Handel con un texto bíblico de Charles Jennens.

Belshazzar's Feast (El banquete de Belsasar). Cantata de Walton para barítono, coro y orquesta, basada en un texto de fuentes bíblicas compilado por Osbert Sitwell (Leeds, 1931).

"Bell" Anthem. Himno de Purcell *Rejoice in the Lord alway* (c. 1682-1685); su nombre, que se acuñó en vida del compositor, hace alusión a los pasajes de escala repiqueteada de la introducción instrumental.

bella durmiente, La (*Spyashchaya krasavitsa*). Ballet en un prólogo y tres actos de Chaikovski con argumento de Marius Petipa e Iván Vsevolozhski basado en *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault; su coreografía ori-

ginal estuvo a cargo de Marius Petipa (San Petersburgo, 1890). Diaghilev la escenificó bajo el título *The Sleeping Princess* (Londres, 1921). El último acto del ballet suele interpretarse como obra independiente con el título *La boda de Aurora*.

bella molinera, La. Véase *SCHÖNE MÜLLERIN, DIE*.

Belle Hélène, La (La Bella Helena). Ópera en tres actos de Offenbach con libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy basado en la mitología clásica (París, 1864).

Bellini, Vincenzo (n. Catania, Sicilia, 3 de noviembre de 1801; m. Puteaux, cr. París, 23 de septiembre de 1835). Compositor italiano. Nació dentro del ambiente de la composición y fue su abuelo quien le enseñó el oficio; si bien demostró tener un talento precoz, no fue sino hasta 1819 que el cabildo de la ciudad reunió fondos para enviarlo al Conservatorio de Nápoles. Allí permaneció durante seis años, siendo sus maestros Giovanni Furno, Giacomo Tritto y finalmente el director Zingarelli, entre otros. Entre sus compañeros se encontraba quien fue su amigo de por vida y biógrafo Francesco Florimo; ambos se salvaron de la expulsión por un escaso margen debido a su simpatía con el levantamiento de los Carbonari en 1820.

Las principales composiciones de la época estudiantil de Bellini fueron la romanza *Dolente immagine di Fille mia* (su primera obra publicada), una *Misa en la menor*, y el *Concertino para oboe y cuerdas*, en el cual se puede distinguir un genuino talento melódico. Su pieza de titulación fue *Adelson e Salvini* (Nápoles, 1825), una *opera semiseria* que fue presentada en el teatro de los estudiantes con un éxito tal que su autor fue convidado a componer una ópera para el Teatro S. Carlo. La ópera heroica *Bianca e Fernando* (Nápoles, 1826) —cuyo segundo nombre fue cambiado a Gernando por respeto a la realeza— repitió el triunfo de su predecesora. El empresario teatral Domenico Barbaia, que estaba muy impresionado por los éxitos, contrató a Bellini para que escribiera una ópera para La Scala de Milán. *Il pirata*

(1827), una tragedia romántica, fue la primera de sus numerosas colaboraciones con el poeta Felice Romani, ante cuyos versos elegantes y sentimiento por las palabras Bellini respondía de inmediato. Los críticos señalaron la expresividad de las melodías, la ausencia de pirotecnia vocal convencional y la importancia otorgada a los recitativos.

Il pirata fue la primera ópera que llevó fuera de Sicilia el nombre de Bellini. Su fama creció tanto que la ópera que se había comisionado a Vacai para el estreno del Teatro Carlo Felice en Génova, fue revocada a favor de Bellini. En vista de que no había suficiente tiempo para componer una nueva obra, adaptó y mejoró *Bianca e Fernando* (Génova, 1828) con la ayuda de Romani, la cual volvió a adoptar su título original. En *La straniera* (Milán, 1829), otra tragedia romántica, Bellini llevó la simpleza lírica al máximo, lo cual dio lugar a una controversia en la prensa a favor y en contra de este nuevo “canto declamato”. A partir de entonces admitió mayor floritura en su estilo. *Zaira* (Parma, 1829), basada en Voltaire, fracasó en gran medida porque Bellini había suscitado un sentimiento local en su contra. Sin embargo, pudo recuperar mucho de la música en *I Capuleti e i Montecchi* (Venecia, 1830), especialmente porque ambas óperas tenían un héroe en travesti.

Con *La sonnambula* (Milán, 1831), una *opera semiseria* sentimental, Bellini consolidó su éxito; sin embargo, la trágica *Norma*, producida en La Scala ese mismo año, es normalmente considerada su obra maestra, a pesar de que fracasó en su estreno. (Ambas óperas tuvieron a la grandiosa Giuditta Pasta en el papel principal.) A continuación siguió una pausa de más de un año, en la cual el compositor visitó Nápoles y Sicilia, ascendiendo a un progreso triunfal. Su siguiente encargo, la tragedia histórica *Beatrice di Tenda* (Venecia, 1833), fue retrasada por dificultades con Romani que finalmente provocaron una ruptura entre ellos, pues cada uno culpaba al otro por la mala recepción que tuvo la ópera.

Bellini se refugió en una visita a Londres, donde fue celebrado por la sociedad moderna. Una ejecución de *La sonnambula* en inglés (lo cual le repugnaba) lo hizo fijarse en Maria Malibran, en quien descubrió a una intérprete ideal para su música. Después viajó a París donde fue contratado, junto con Donizetti, para escribir para el Théâtre Italien. Escogió el tema histórico romántico de *I Puritani* (París, 1835), con el exiliado conde Pepoli como su libretista. La obra tuvo un éxito inme-

diato y duradero –contando con la constelación de estrellas como Giulia Grisi, Giovanni Battista Rubini, Antonio Tamburini y Luigi Lablache (después conocido como el “Cuarteto Puritani”) en los papeles principales– con el progreso en la cohesión temática y en la riqueza de la armonía y la escritura de partituras, así como un diseño innovador que en parte evitaba los conflictos violentos que usualmente alimentan la ópera italiana seria. Los planes a futuro incluían una obra para la Ópera, una versión de *I Puritani* para Nápoles retrabajada para Malibran y más óperas con Romani (con quien ya se había reconciliado). La muerte de Bellini, ocasionada por un mal intestinal, tomó al mundo de la música completamente por sorpresa.

Si bien Bellini encarnó la tradición operística italiana en su sentido más restringido o incluso provincial, tuvo fuera de su país un influjo mayor que ninguno de sus compatriotas, con la posible excepción de Rossini. Wagner, Schumann, Berlioz y Chaikovski le rindieron tributo y su influencia en Chopin es evidente. Fue admirado no tanto por sus óperas completas sino más bien por sus melodías, a las que se les pueden aplicar las líneas de Milton: “notes of many a winding bout of linked sweetness long drawn out” (notas de un sinuoso arrebato de dulzura que hace tiempo partió). Igualmente personal es el uso que hace Bellini de sencillas disonancias de apoyatura en tiempo fuerte combinadas con una orquestación “suave” para producir un efecto conmovedor. Junto con el tenor Rubini, dio a la tradición *bel canto* una nueva dirección hacia un mayor naturalismo de expresión.

Gracias a su atractiva apariencia romántica y su franca actitud, Bellini encantaba a todo el que lo conocía, incluso a quienes le desagradaban. Sin embargo, las cartas que quedan revelan una personalidad menos amable –ensimismado, envidioso de posibles rivales (especialmente Pacini y Donizetti), poco galante en su trato con las mujeres– y al mismo tiempo un hombre cuya profunda lealtad a unos pocos amigos, sobre todo a Florimo, inspira cierto respeto. JB/RP

📖 F. FLORIMO, *Bellini: Memorie e lettere* (Florencia, 1882). L. CAMBI, *Vincenzo Bellini: Epistolario* (Milán, 1943). F. PASTURA, *Bellini secondo la storia* (Parma, 1959). L. ORREY, *Bellini* (Londres, 1969). H. WEINSTOCK, *Vincenzo Bellini: His Life and Operas* (Nueva York, 1971; Londres, 1972). M. R. ADAMO y F. LIPPMANN, *Vincenzo Bellini* (Turín, 1982). S. MAGUIRE, *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Early Nineteenth-Century Italian Opera* (Nueva York y Londres, 1989). J. ROSSELLI, *The Life of Bellini* (Cambridge, 1996).

bell-lyra. Véase LIRA DE CAMPANAS.

bemol (al.: *Be*; fr.: *bémol*; in.: *flat*; it.: *bemolle*). 1. El signo (♭), que escrito antes de una nota, baja su altura un semitono. En terminología inglesa se usan el verbo *to flatten* (bemolizar) y el adjetivo *flattened* (bemolizado), mientras que sus equivalentes en la terminología estadounidense son *to flat* y *flatted*, respectivamente. Véase ALTERACIONES; para conocer el origen del signo de bemol y su uso antiguo, véase DURUM Y MOLLIS, NOTACIÓN, 1.

2. Adjetivo usado en interpretación vocal o instrumental para denotar una afinación inexacta o por debajo de la tonalidad correcta.

bémol (fr.: “b suave [redondeada]”; it.: *bemolle*). 1. Nombre francés del signo de bemol (véase BEMOL, 1). La palabra deriva de una de las dos formas de la letra “b” que se usaba en la notación medieval; véase DURUM Y MOLLIS.

2. En el uso del siglo XVII, “menor”; es decir, *mi bémol* como *mi menor*.

ben, bene (it.). “Bien”, “muy”; como en *ben marcato*, “bien marcado”; *ben bene*, “muy bien”.

Ben Haim, Paul (*n* Munich, 1 de octubre de 1897; *m* Tel Aviv, 14 de enero de 1984). Compositor israelí. Estudió en la academia de música y en la Universidad de Munich (1915-1920), después trabajó como asistente de Bruno Walter y de Hans Knappertsbusch en el Staatsoper de Munich. Su vida profesional como director en Alemania fue bruscamente interrumpida por la llegada de Hitler al poder y en 1933 emigró a Palestina. Desde ese momento produjo una gran cantidad de obras en todos los géneros de concierto, incluyendo dos sinfonías y conciertos para violín, violonchelo y piano. Muchas de sus composiciones incluyen temas derivados de la música folclórica de la Tierra Santa, y su éxito al fusionar el sólido Romanticismo alemán y la modalidad del Medio Oriente, fue emulada por numerosos compositores israelíes. PG

Benda. Familia de músicos de Bohemia que prosperó durante el siglo XVIII. **Franz** [František] **Benda** (*n* Staré Benátky, *baut.* 24 de noviembre de 1709; *m* Nowawes, cr Postdam, 7 de marzo de 1786), fue corista en San Nicolás en Praga. Fue a Viena en 1786, después a Varsovia en 1729. En 1733 entró como violinista a la orquesta del príncipe heredero Federico (que después sería Federico el Grande), a cuyo servicio se mantuvo hasta su muerte. Se le conoce más como intérprete que como compositor; no obstante, compuso por lo menos 17 sinfonías y 17 conciertos para violín.

Su hermano **Georg** (Anton) [Jiří Antonín] **Benda** (*n* Staré Benátky, *baut.* 30 de junio de 1722; *m* Köstritz,

6 de noviembre de 1795), fue también violinista pero es más conocido como compositor. En 1750 fue *Kapellmeister* en la corte de Saxe-Gotha; el éxito de su única ópera italiana, *Xindo riconosciuto* (1765), lo llevó a un periodo de estudio en Italia. La llegada a Gotha de la compañía Seyler trajo como consecuencia el melodrama *Ariadne auf Naxos* para la actriz lírica Charlotte Brandes, después *Medea* (ambas de 1775) para la más dramática Sophie Seyler. Estas obras de gran efectividad, en las que los diálogos hablados alternan o son acompañados con música, incitaron a muchos otros compositores, incluyendo Reichardt, Vogler, Danzi y Winter, a seguir el ejemplo de Benda en una época en que los músicos utilizaban mucho el recitativo alemán. Mozart, que fue especialmente influido por Benda en *Zaide*, alguna vez se propuso estar entre ellos. Entre las óperas de Benda están *Walder* (1776), un efectivo *Singspiel* pastoral con una trama seria y algunas escenas con música sin secciones repetidas y una puesta en música de *Romeo und Julie* (1776) que prescinde de varios de los personajes de Shakespeare y se concentra primordialmente en el papel de Julieta. Benda también escribió una importante cantidad de música eclesiástica. Algunos otros miembros de la familia también fueron músicos. DA/JW

Bendl, Karel (*n* Praga, 16 de abril de 1838; *m* Praga, 20 de septiembre de 1897). Compositor y director checo. Estudió en la Escuela de Órgano de Praga (donde se consolidó su amistad con Dvořák), de la cual se graduó en 1858. Después de dirigir en Bruselas y Ámsterdam durante 1864 y de pasar dos años (1878-1880) en Francia e Italia como *maestro* de coro del barón von Dervies, estuvo el resto de su vida profesional en Praga. Como director, realizó importantes contribuciones al renacimiento de la música checa, como delegado en el Teatro Provisional de Praga (1874-1875) y como director de la sociedad coral Hlahol, donde sucedió a Smetana (1865-1877). Varias de sus 300 piezas para coro siguen siendo la base del repertorio coral en la República Checa. Posteriormente fue organista de la iglesia de San Nicolás (1877-1878, 1886-1890), y en 1894 reemplazó a Dvořák en la cátedra de composición en el Conservatorio de Praga.

Bendl compuso principalmente música vocal. Además de gran cantidad de piezas corales y canciones, y algunas obras como la popular cantata *Švanda dudák* (“Švanda el gaitero”, 1880; revisada como ópera-ballet, 1896), su fama se asienta primordialmente sobre las 12 óperas suyas que se conocen, 10 de las cuales fueron ejecutadas mientras él vivía. Éstas varían ampliamente en estilo, desde gran ópera (*Lejla*, 1867, y *Břetislav*, 1870,

en la cual colaboró con la libretista de Smetana, Eliška Krásnohorská) hasta la comedia (*Starí ženich*, “El viejo novio”, 1874, y *Karel Skrěta*, 1883) y el verismo en *Máti Míla* (Madre Míla, 1895). Si bien las melodías de Bendl reflejan influencias folclóricas checas, su estilo se parece más a los primeros románticos alemanes, en especial a Mendelssohn. Sus primeras óperas fueron importantes en el condicionamiento del gusto del público de Praga—*Lejla* fue la primera ópera del renacimiento checo que se publicó en partitura vocal— y fue influyente por su enfoque idiomático en el uso de las palabras en escena. JSM

📖 J. TYRRELL, *Czech Opera* (Cambridge, 1988).

Benedicamus Domino (lat., “Bendigamos al Señor”). Versículo con la respuesta “Deo gratias” (Gracias a Dios) en la liturgia del rito romano. Se pronuncia al final de casi todos los *Oficios medievales (con la excepción de cierta forma de maitines) y reemplaza el *Ite missa est* en misas que no tienen un Gloria. -/ALI

Benedicite (lat., “Bendito sea [el Señor]”). Canción de los tres niños hebreos Shadraj, Meshaj y Abednego (gr. y lat.: Ananias, Mishael y Azarias) en la caldera encendida de la versión septuaginta (griega) de Daniel 3. Se usó en el rito cristiano desde tiempos remotos, formaba parte de los ritos latinos medievales de Benevento, la Galia, Milán, España y Roma, así como de los dramas litúrgicos bizantinos y rusos. Hoy día es uno de los cánticos establecidos para los *Oficios matutinos de las tradiciones armenia, bizantina, siria, etíope, romana y anglicana. -/ALI

Benedict, Sir **Julius** (n Stuttgart, 27 de noviembre de 1804; m Londres, 5 de junio de 1885). Director y compositor británico de origen alemán. Estudió con Hummel y Weber en Alemania antes de mudarse a Nápoles como director de los teatros S. Carlo y Fondo. En 1835 se trasladó a Londres donde pronto se convirtió en director musical en Drury Lane (1838-1848) durante un fértil periodo de la ópera romántica inglesa. También fue director en Her Majesty’s Theatre (desde 1852), el Norwich Festival (1848-1878) y la Liverpool Philharmonic Society (1876-1880). A pesar de sus raíces alemanas, Benedict estuvo influido por los italianos, sobre todo en sus óperas, incluso las escritas para escenarios ingleses. Al principio no pudo alcanzar el éxito de Balfe o Wallace, pero posteriormente igualó su popularidad con *The Lily of Killarney* (Covent Garden, 1862), producida por la compañía Pyne-Harrison. Escribió varias cantatas para Norwich, incluyendo *The Legend of St Cecilia* (1866) y el oratorio *St Peter* para Birmingham (1870). También

produjo dos conciertos para piano, oberturas, una sinfonía y muchas fantasías para piano solo basadas en temas de ópera. Fue hecho caballero en 1871 después de naturalizarse ciudadano británico. JDI

Benediction [Bendición del sagrado sacramento] (del lat. *Benedictio*, “benedecir”). Rito de la Iglesia católica romana en el que la hostia es expuesta para su veneración en un ostensorio, el cual es usado posteriormente para bendecir a la congregación. Este rito surgió en la Edad Media tardía, de manera extralitúrgica hasta que finalmente fue reconocido por la Iglesia en 1958. Además del canto prescrito *Tantum ergo sacramentum* (tomado del himno de Corpus Cristi **Pange lingua*), la música para este servicio incluye puestas en música de muchos otros textos vernáculos y latinos. -/ALI

Benedictus (lat., “benedecido”). 1. “Benedictus qui venit in nomine Domini” (Bendito aquel que viene en nombre del Señor), paráfrasis de Mateo 21: 9 tradicionalmente incorporada al Sanctus de los rezos eucarísticos cristianos. Desde la Edad Media, los compositores la musicalizaron por separado, pero fue omitida en el **Libro de la Liturgia Anglicana* de 1552.

2. Canción de Zacarías, “Benedictus Dominus Deus Israel” (Bendito es el Dios de Israel), Lucas, I: 68-79. El cántico de Laudes en la mayoría de los ritos medievales latinos, se canta hoy día en los oficios matutinos de los ritos anglicanos, armenios, bizantinos y romanos, así como en el Oficio Nocturno del Horologuion etíope de los coptos. -/ALI

beneplacito, a. Véase *PLACITO*.

Benet [Bennet], **John** (fl segundo cuarto del siglo XV). Compositor inglés. Fue contemporáneo de Dunstaple y contribuyó a definir el carácter de la música eclesiástica inglesa de mediados del siglo XV. No ha sido del todo identificado, pero pudo haber sido cantante o director de coro en Londres. Benet compuso misas, movimientos de misas y motetes; fue importante como innovador temprano de la *misa cíclica. JM

Benjamin, Arthur (Leslie) (n Sydney, 18 de septiembre de 1893; m Londres, 10 de abril de 1960). Compositor y pianista australiano-inglés. Estudió en la RCM con Stanford (1911-1914) y acto seguido sirvió en la primera Guerra Mundial. Después de un breve regreso a Australia, como profesor de piano en el New South Wales Conservatorium (1919-1921), se estableció definitivamente en Londres. En 1926 fue contratado por el RCM, donde Britten fue su alumno. En vista de su capacidad como pianista de concierto, fue el solista de su propio *Concertino para piano* (1926) y en el estreno del

Concierto para piano de Lambert (1931). El estilo seco y neoclásico de sus primeras obras es evidente en el *Concierto para violín* (1932) y en dos óperas cómicas, *The Devil Take Her* (1931) y *Prima donna* (1933, ejecutada en 1949). En composiciones posteriores, como la *Sinfonía* (1944-1945), el *Concierto quasi una fantasia* (1949) para piano y orquesta, y la ópera *The Tale of Two Cities* (1949-1950; Sadler's Wells, 1957), su proceso estilístico es más profundo. Sin embargo, quizá es mejor conocido por una de sus piezas ligeras, *Jamaican Rumba* (1938).

PG/JDI

📖 R. M. SCHAFER, *British Composers in Interview* (Londres, 1963), pp. 47-52.

Benjamin, George (*n* Londres, 31 de enero de 1960).

Compositor inglés. Estudió en París con Messiaen antes de trabajar en Cambridge con Alexander Goehr y Robin Holloway. Sus composiciones comenzaron a ser ampliamente conocidas, mientras era un estudiante todavía, a partir de la obra *Ringed by the Flat Horizon* que se tocó en los Proms de 1980. Después de ésta vinieron casi de inmediato algunas obras de envergadura para el Aldeburgh Festival (*A Mind of Winter*, 1981) y la London Sinfonietta (*At First Light*, 1982), las cuales pusieron de manifiesto un lenguaje distintivo no necesariamente en deuda con ninguno de los ilustres profesores de Benjamin. Como consecuencia de un periodo en el IRCAM, surgió *Antara* para 16 ejecutantes y medios electrónicos (1987, revisada en 1988-1989), pero la continua cercanía de Benjamin a la escena musical francesa, incluyendo por supuesto su labor de director especializado en compositores como Gérard Grisey y Boulez, no han comprometido la independencia de su propia voz como compositor. Durante la década de 1990 terminó pocas obras, aunque *Sudden Time* para orquesta (1993), *Three Inventions* para orquesta de cámara (1995) y *Palimpsest* (2000), una breve obra orquestal dirigida por Boulez durante las celebraciones de su cumpleaños número 75, dan testimonio de la continua trascendencia de Benjamin.

AW

📖 R. NIEMINEN y R. MACHART, *George Benjamin* (Londres, 1997).

Bennet, John (i). Véase BENET, JOHN.

Bennet, John (ii) (*n* ?1575-1580; *m* después de 1614).

Compositor inglés. Prácticamente no se sabe nada de su vida; se infiere alguna conexión con el noroeste de Inglaterra por la dedicatoria de su obra principal, *Madrigalls to Foure Voyces* (Londres, 1599). Su madrigal más conocido, *All creatures now are merry-minded*, fue un encargo de Thomas Morley para su antología *The Triumphes*

of Oriana (1601). También sobreviven algunas versiones suyas de salmos y canciones a varias voces.

JM

Bennett, Sir Richard Rodney (*n* Broadstairs, 29 de marzo de 1936). Compositor inglés. Estudió con Lennox Berkeley y Howard Ferguson en la RAM, y con Boulez en París a finales de la década de 1950. Siempre ha sido un compositor prolífico; adquirió una temprana reputación a través de sus sustanciales partituras vocales e instrumentales, especialmente óperas (por ejemplo *The Ledge*, 1961, y *The Mines of Sulphur*, 1963, ambas estrenadas en Sadler's Wells), las cuales usaron de modo efectivo un estilo expresionista progresivo derivado más de Berg que de Boulez. Bennet también es un consumado pianista de jazz, y su facilidad en esa área, así como en la composición de partituras para cine de gran escala y a menudo exuberantes (*Far from the Maddening Crowd*, *Nicholas and Alexandra* y un sin fin más), lo condujo a concentrarse cada vez más en esos aspectos más comerciales de la música, sin abandonar del todo la composición "seria". Ha residido en los Estados Unidos por mucho tiempo; fue hecho caballero en 1999.

PG/AW

Bennett, William Sterndale. Véase STERNDALE BENNETT, WILLIAM.

Bentzon, Niels Viggo (*n* Copenhague, 24 de agosto de 1919; *m* Frederiksberg, 25 de abril de 2000). Compositor y pianista danés. Estudió con Knud Jeppesen y otros maestros en el Conservatorio Real Danés (1939-1943), donde dio clases de teoría y composición de 1950 a 1988. Además estuvo activo como pianista, pintor, poeta y crítico, y escribió varios libros. Su enorme producción, que suma más de 600 obras, presenta el constante desarrollo de un estilo diatónico, disonante y vigoroso, influido por Hindemith, Schoenberg y Stravinski. Sus obras consisten principalmente en música de cámara y orquestal, buena parte de ellas para piano; escribió también óperas y ballets.

PG

Benvenuto Cellini. Ópera en dos actos de Berlioz con libreto de Léon de Wailly y Auguste Barbier, con la colaboración de Alfred de Vigny, basado libremente en las memorias de Cellini (París, 1838); Berlioz la revisó dos veces en 1852, la segunda vez la reformuló en tres actos, pero la retiró debido a su fracaso. Usó algo de la música de esta ópera en la obertura *Le Carnaval romain*.

Berberian, Cathy [Catherine] (*n* Attleboro, MA, 4 de julio de 1925; *m* Roma, 6 de marzo de 1983). Soprano estadounidense. Además de estudiar canto con Giorgina del Vigo, aprendió pantomima, danza española e hindú, escritura y composición de ópera, esta última en las universidades de Columbia y Nueva York. Después

de su debut en 1957 en Nápoles, fue seleccionada por Cage y posteriormente por Berio para ejecutar obras experimentales que exigían una tesitura extrema y despliegues extravagantes de virtuosismo. Desarrolló un nuevo vocabulario de sonidos declamatorios y teatrales, así como efectos en todo tipo de registros, los cuales puso en práctica en improvisaciones con brillante articulación y gestos físicos dramáticos. Varios compositores escribieron para ella inspirados por sus cualidades, especialmente Berio (con quien se casó), Stravinski y Henze. Entre sus propias obras está el soliloquio *Stripody* (1966). Fue una intérprete cultivada y dramática de la ópera del siglo XVII, en particular de Monteverdi.

JT

berceuse (fr.; al.: *Wiegenlied*, *Schlummerlied*). Canción de cuna o arrullo, por lo regular en compás de 6/8 con acompañamiento de vaivén. Fue llevada a la canción de concierto proveniente del repertorio popular, no sólo como canción sino también como pieza instrumental corta, a menudo para piano. Entre los ejemplos más conocidos están los de Schumann (en *Kinderszenen*), Grieg (*Piezas líricas* op. 38), Fauré (Suite *Dolly*), Debussy (*El rincón de los niños*, *Berceuse héroïque*), Chopin (op. 57) y Liszt. Busoni escribió una *Berceuse élégiaque* para orquesta.

Berchem, Jaquet [Giachetto] **de** [Jachet] (*n* Berchemlez-Anvers, cr Amberes, c. 1505; *m* Monópoli, cr Bari, antes de marzo de 1567). Compositor franco-flamenco. Se instaló en Italia y a menudo se le confunde con su contemporáneo Jachet de Mantua. Después de residir en Venecia durante la década de 1530, fue nombrado *maestro di capella* en 1546 en la cercana catedral de Verona. Posteriormente se mudó al sur, a Monópoli, donde se casó con la hija de una familia noble local en 1533. Berchem es importante por sus numerosos madrigales. Entre éstos está un ciclo llamado *Capriccio* (publicado en 1561 pero compuesto con anterioridad), que pone en música nada menos que 91 estrofas del *Orlando furioso* de Ariosto.

JM

Berenice (*Berenice, regina d'Egitto*; “Berenice, reina de Egipto”). Ópera en tres actos de Handel con libreto anónimo adaptado de *Berenice, regina d'Egitto* (1709) (Londres, 1737) de Antonio Salvi; el conocido *minueto* proviene de la obertura.

Berg, Alban (Maria Johannes) (*n* Viena, 9 de febrero de 1885; *m* Viena, 24 de diciembre de 1935). Compositor austriaco. Nació en una familia burguesa de Viena, y en un ambiente donde la música y la literatura formaban parte de la vida diaria. Comenzó a componer can-

ciones, sin haber recibido educación formal, cuando tenía 15 años. En 1904, uno de sus hermanos mayores le enseñó algunos de sus bocetos a Schoenberg, quien inmediatamente lo aceptó como pupilo. Siguió poniendo poesía en música—las *Siete canciones tempranas*, reunidas para publicación en 1928, se remontan a 1905-1908—sin embargo, fue bajo la guía de Schoenberg que aprendió el rigor de la composición instrumental sostenida. Sus estudios formales con Schoenberg terminaron en 1910, aunque por el resto de su vida lo reverenció como un padre musical y le dedicó cuatro obras de su pequeña producción total de 12 obras importantes.

Berg comenzó a estudiar con Schoenberg en una época favorable pues no sólo encontró compañía amigable en Anton Webern sino que además fue testigo de la evolución de Schoenberg hacia la atonalidad. Si bien Schoenberg no impulsó a sus alumnos a imitarlo, era natural que el joven Berg quisiera emular a su maestro. Así, su op. 1, la *Sonata para piano* (1907-1908) en un movimiento refleja la crisis de ese momento, extendiéndose más allá de la tonalidad de forma que muestra su entusiasmo personal por Mahler y Debussy. Estaba pensada para ser sólo un primer movimiento, pero Berg siguió el consejo de Schoenberg de dejarla como una obra en sí misma; definitivamente dice lo suficiente y probablemente no hubiera podido continuarse en un momento en que el estilo del compositor se desarrollaba con rapidez. La última de sus *Cuatro canciones* op. 2 (1909-1910) es atonal, aunque con inclinaciones tonales que siempre existirían en su música.

Su “ejercicio de titulación” fue el estricto y desafiante *Cuarteto para cuerdas* (1910), con un intrincado desarrollo, punto extremo en su alejamiento de la tonalidad por influencia de Schoenberg. Esta obra demuestra qué tan plenamente había alcanzado la madurez artística con Schoenberg, pero igualmente asombrosos son sus *Altenberglieder* (1912), un conjunto de cinco canciones para soprano y orquesta. Sin haber compuesto nunca antes para orquesta, y sin ser él mismo un ejecutante de gran aptitud, logró producir una partitura rica en texturas complejas, sutiles y evocadoras que son completamente originales y van más allá de lo que una vez más toman de Mahler y Debussy. En 1913 Schoenberg puso la obra en el programa de un concierto que iba a dar en Viena, pero la reacción del público a estas miniaturas exquisitas pero extravagantes (en términos de textura) trajo consigo el abandono de la ejecución. La influencia de Mahler, especialmente en su *Sexta sinfonía*, está presente nuevamente en las *Tres*

piezas orquestales (1914-1915), que incluyen un preludio (en el que música melódico-armónica surge del ruido de la percusión y luego se apaga), un vals-rondó y una inmensa y funesta marcha. El uso de Berg de estos arquetipos es un rasgo mahleriano que permaneció en su estilo, en particular en su primera ópera, *Wozzeck*. También es mahleriano el peso de la música y su fuerza dramática, sobre todo en el movimiento final, que también es notable por sus densas tramas de voces contrarias.

Berg comenzó a trabajar en *Wozzeck* mientras prestaba sus servicios en el ejército austriaco durante la segunda Guerra Mundial; es tentador suponer que su experiencia como soldado le haya sugerido algunas cosas para la composición de la música para el humilde ordenanza anti-héroe, el orgulloso comandante tambor y los oficiales superiores neuróticos y obsesivos del fragmentario drama de Georg Büchner. Sin embargo, *Wozzeck* crea su propio mundo de símbolos siniestros y personajes definidos con precisión y a merced del sistema, del destino y del autoengaño. Sus dos personajes centrales, *Wozzeck* y su compañera Marie, son víctimas que no se pueden comunicar ni siquiera entre ellos, y que son empujados por las circunstancias a su doble tragedia. El asesinato de Marie en manos de *Wozzeck* es seguido por la música más acabada e imponente de la obra: un trágico interludio en *re* menor. El suicidio de *Wozzeck* deja a su desafortunado hijo abandonado en el escenario. La ópera, que había sido terminada en 1921, se presentó por primera vez en Berlín en 1925 e inmediatamente fijó el renombre de Berg. Pronto se presentaba por todo el mundo, lo cual dio a Berg seguridad financiera.

Su siguiente obra fue el *Concierto de cámara* para piano, violín y 13 instrumentos de aliento (1923-1925), escrito para el cumpleaños número 50 de Schoenberg y destinado a celebrar la hermandad de Schoenberg, Berg y Webern. Está repleto de ideas triples: tiene tres movimientos y tres motivos principales (basados en la traducción de los nombres de los compositores a notas); el simbolismo numérico se extiende incluso a la cuenta de compases dentro de los movimientos. A pesar de ello, la obra suena como un libre flujo romántico incluso cuando el *Adagio* central a la mitad se da vuelta sobre sí mismo. Este enfoque estricto de la composición de la obra podría sugerir que Berg ya estaba listo para adoptar la técnica del *serialismo, que Schoenberg recién había elaborado, pero en realidad su acercamiento al nuevo método era provisorio. Comenzó con

una sola canción, *Schliesse mir die Augen beide* (1925), y después, en la *Suite lírica* para cuarteto de cuerdas (1925-1926) intercaló movimientos seriales y no seriales. Una vez que la viuda de Berg falleció, en 1976, se demostró que esta obra, descrita apropiadamente por Adorno como una “ópera latente”, tenía un programa detallado sobre una larga aventura amorosa que tuvo el compositor con Hanna Fuchs-Robettin: sus iniciales y las de ella están transcritas en la música: AB (*la-sib*) y HF (*si-fa*).

En 1928, Berg comenzó a trabajar en su segunda ópera, *Lulu*, construyendo su propio libreto a partir de dos obras de Frank Wedekind. El avance fue interrumpido en dos ocasiones, una por la sensual aria concierto *Der Wein* (1929), basada en el peán de Baudelaire dedicado al alcohol, y otra por el *Concierto para violín* (1935) de despedida, en el cual Berg tomó en cuenta la muerte de Manon Gropius, la hija ya adolescente que la viuda de Mahler tenía con su segundo esposo: la partitura está dedicada “a la memoria de un ángel” y retrata la fragilidad y la gracia de Manon—quizá la gracia y la fragilidad de toda existencia humana— en sus cuatro secciones encadenadas, la última de las cuales encuentra un grado de apaciguamiento en la cita de un coral de Bach. Nuevamente, como en la *Suite lírica*, el serialismo se combina aquí con la tonalidad, forma abstracta estricta con música programática.

Berg murió antes del estreno del concierto y dejó sin terminar el último acto de *Lulu* (que fue completado por Friedrich Cerha para el estreno de la ópera completa en 1979). *Lulu* trata los temas operísticos clásicos—amor, muerte y poder sexual— en maneras que son típicamente suntuosas y al mismo tiempo sarcásticas. El personaje central es una fuerza de la naturaleza cuyos rasgos principales son una fuerte atracción hacia el género humano y una igualmente violenta independencia. Durante la primera parte de la obra ella sobresale en la sociedad; después, con numerosas correspondencias en la sustancia dramática y musical, *Lulu* se desploma hasta alcanzar su punto más bajo como una prostituta que es asesinada a manos de Jack el Destripador. Como en *Wozzeck*, la muerte del personaje femenino principal da lugar a la música más maravillosa. Si bien las despedidas espléndidas eran uno de los fuertes de Berg, su obra muestra también una extraordinaria habilidad para integrar los más diversos ánimos, estilos y técnicas, en retratos de la vida moderna temprana.

📖 H. REDLICH, *Alban Berg* (Londres, 1957). W. REICH, *Alban Berg* (Londres, 1965). H. BERG (ed.), *Alban Berg: Letters to his Wife* (Londres, 1971). M. CARNER, *Alban Berg* (Londres, 1975). G. PERLE, *The Operas of Alban Berg* (Londres, 1980-1985). A. POPE (ed.), *The Cambridge Companion to Berg* (Cambridge, 1997).

bergamasca (it.; fr.: *bergamasque*). Término utilizado originalmente para canciones y danzas campesinas del distrito de los alrededores de Bérgamo en el norte de Italia. Los primeros ejemplos son de mediados del siglo XVI. A finales de este siglo, la danza había fijado un esquema armónico para la guitarra de acompañamiento: I-IV-V-I. Muchas de las piezas de guitarra del siglo XVII fueron escritas con este patrón.

Bérgamo también está relacionado con la *commedia dell'arte* y todas las épocas que han observado un resurgimiento del interés en la figura del arlequín, han presenciado también un acopio de piezas instrumentales que llevan como título "bergamasca". Esto se manifiesta con particular fuerza en la Francia de los siglos XVIII y finales del XIX. Los famosos versos de Paul Verlaine en *Clair de lune*:

que vont charmant masques et bergamasques
Jouant de luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques

inspiraron una suite orquestal, *Masques et bergamasques* de Fauré, y una *Suite bergamasque* para piano de Debussy.

Berger, Arthur (Victor) (n Nueva York, 15 de mayo de 1912; m Boston, 7 de octubre de 2003). Compositor y crítico estadounidense. Estudió con Walter Piston en Harvard y con Milhaud en Mills College. Después de algunos años de desempeñarse como crítico de forma notable cuando fue dirigido por Virgil Thomson en el *New York Herald Tribune*, comenzó a enseñar en Brandeis University. En 1957 adoptó el serialismo, pero sin cambios esenciales en su sobrio estilo restringido basado en motivos, ni en su cuidadosa productividad o en su preferencia por medios instrumentales de pequeña escala. PG

bergerette (fr., "joven pastora"). 1. En el siglo XV, forma poética y musical francesa, idéntica en estructura al **virelai*, pero con una sola estrofa.

2. Título que se usaba ocasionalmente en el siglo XVI para danzas instrumentales en tiempo ternario rápido, similar al del **saltarello*.

3. Air del siglo XVIII que adapta versos pastorales o amorosos, muy similar al **brunette*.

Bergman, Erik (Valdemar) (n Nykarleby, 24 de noviembre de 1911; m Helsingfors, 24 de abril de 2006). Compositor, director, crítico y profesor finlandés. Estudió composición con Erik Furuholm en Helsinki, donde se graduó en 1938. Después estudió con Heinz Tiessen en Berlín y Wladimir Vogel en Suiza. A su regreso a Helsinki, fue director coral (desde 1943) y crítico (desde 1945), posteriormente (1963-1976) fue profesor de composición en la Academia Sibelius. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, Bergman fue el principal compositor modernista de Finlandia, su música adoptó la técnica serial y demostró un aguda conciencia del color y el timbre. En su abundante lista de obras hay una ópera, *Det sjungande träd* (El árbol cantante, Helsinki, 1995), escrita al final de su séptima década, partituras orquestales, conciertos (entre éstos algunos para piano y violín), varias obras de cámara a menudo para combinaciones tímbricas poco comunes, y una abundante cantidad de música vocal. MA

Berio, Luciano (n Oneglia, 24 de octubre de 1925; m Roma, 27 de mayo de 2003). Compositor italiano. Nació en una familia de compositores, tuvo sus primeras lecciones con su padre y después fue a la Academia de Música de Milán, donde estudió con Giorgio Ghedini y Giulio Paribeni. En 1951, después de dejar la academia, estudió métodos seriales con Luigi Dallapiccola en Tanglewood. El neoclasicismo stravinskiano de sus primeras épocas, por ejemplo el *Magnificat* para dos sopranos, coro e instrumentos (1949), fue reemplazado por un estilo serial lleno de gracia, que se demuestra bien en *Música de cámara* y trío instrumental (1952). El desarrollo posterior de su estilo estuvo influido por sus contactos con Stockhausen, Boulez y otros. En el *Aleluya II* (1956-1958) para orquesta, por ejemplo, ofrece una respuesta al *Gruppen* de Stockhausen, y en *Tempi concertati* para cuatro instrumentos solistas y ensamble (1958-1959) hace una contribución adicional a la música de estructuras seriales superpuestas y complejas.

Sin embargo, todas las obras de Berio de la década de 1950, exhiben dos características individuales que han seguido siendo prominentes: gestos flexibles casi físicos y una visión de la música fundamentada en estudios lingüísticos contemporáneos, como puede constatar en su serie *Sequenza* para instrumentos solos, que incluye un aria virtuosa para flauta (*Sequenza I*, 1958), un estudio cómico para trombón (*Sequenza V*, 1966), una pieza obsesiva para oboe (*Sequenza VII*, 1969), y un tramo de 20 minutos continuos de fagot que se logran por medio de la respiración circular (*Sequenza XII*, 1994).

Algunas de éstas han generado obras mayores de forma característica: por ejemplo *Sequenza VI* para viola (1967), que está rodeada por música para nueve instrumentos en *Chemins II* (1967) y para una orquesta más grande *Chemins III* (1968), mientras que *Sequenza X* para trompeta (1984) dio lugar a *Kol-Od* para trompeta y ensamble (1996).

La fusión de música y lenguaje que hace Berio es, desde luego, más evidente en sus obras vocales donde crea una fluida reciprocidad entre sonido verbal y sonido instrumental, sentido lingüístico y significado musical. Algunos ejemplos sobresalientes son *Circles* para soprano, arpa y dos percussionistas (1960), *Epifanie* para soprano y orquesta (1959-1961), *Laborintus II* para voces, instrumentos y cinta (1965), *Sinfonia* para ocho voces y orquesta (1968-1969), *Coro* para coro y orquesta (1974-1976) y *Ofanim* para cantante solista, voces de niños, instrumentos y medios electrónicos (1988-1997). El movimiento central de *Sinfonia*, que teje un tapiz de citas textuales y musicales alrededor del *scherzo* de la *Segunda sinfonía* de Mahler, es tan sólo un ejemplo extremo de los ampliamente alusivos flujos de ensueño que se encuentran en gran parte de la música con voces de Berio; y obras estrictamente orquestales como *Formazioni* (1985-1987) son casi comparables en su fluidez, calidez expresiva y riqueza referencial. Si bien adoptó todas las innovaciones de la década de 1950, Berio se ha negado constantemente a perder contacto con las tradiciones y los retos de la música anterior, aunque ese vínculo deba mantenerse a través de la distancia.

Todos los intereses de Berio se reúnen en la ópera, y aunque su acercamiento al género fue tentativo —a través de su epónimo *Opera* (1967-1970, rev. 1977) y varias piezas teatrales pequeñas— su producción posterior gira alrededor de cuatro óperas completas: *La vera storia* (1982), *Un re in ascolto* (1984), *Outis* (1996) y *Cronaca del luogo* (1999). En ninguna de estas obras hay una historia convencional. En lugar de eso, Berio prefiere un drama que sea como su música: polifónico, alusivo, ambiguo e incluso contradictorio. Por ejemplo, *La vera storia* comienza con el desmantelamiento de los elementos en la historia de *Il trovatore*, elementos que después vuelve a ensamblar, y *Outis* toma la figura de Ulises en nuevos viajes, hasta llegar al siglo XX. Berio ha compuesto obras para medios electrónicos, arreglos para canciones folclóricas y versiones de música de compositores desde Monteverdi hasta Lennon y McCartney, pasando por Schubert, Verdi, Brahms, Mahler y Falla, así como algunos pocos ejemplos de música ligera de vanguardia,

como *Opus Number Zoo* para quinteto de alientos (1950-1951), en el que demuestra abiertamente el buen humor que a menudo está por debajo de la superficie de sus obras más serias. PG

📖 D. OSMOND-SMITH, *Berio* (Oxford, 1991).

Bériot, Charles-Auguste de (*n* Lovaina, 20 de febrero de 1802; *m* Bruselas, 8 de abril de 1870). Violinista y compositor belga. Discípulo de Pierre Baillot, recorrió Europa a partir de 1829, primero con la cantante Maria Malibran, con quien se casó en 1836. Fue coordinador de los profesores de violín del Conservatorio de Bruselas a partir de 1843, pero posteriormente perdió la vista. Su técnica combinaba un brillante virtuosismo con el estilo parisino clásico establecido por Viotti, para producir una nueva escuela romántica franco-belga. Entre sus composiciones hay 10 conciertos para violín y varios *Duos brillants* para violín y piano, mientras que sus métodos como profesor están documentados en varios libros. IR

Berkeley, Michael (Fitzhardinge) (*n* Londres, 29 de mayo de 1948). Compositor inglés. Hijo de Lennox Berkeley, estudió con su padre y con Richard Rodney Bennett. Al tiempo que fincaba su precoz fama como un compositor efectivo en un estilo relativamente conservador, tocó en grupos de *rock* y trabajó en radiodifusión. Su *Fantasia concertante* para pequeña orquesta (1978) y su *Sinfonía de cámara* (1980) dan fe de un pensamiento musical más rico y progresista; su habilidad para explorar importantes temas en grandes lienzos sin perder intensidad dramática, se puso de manifiesto en *Or Shall We Die?*, un oratorio de mensaje explícitamente antibélico con texto de Ian McEwan (1983), y en las óperas *Baa Baa Black Sheep* (Cheltenham, 1993) y *Jane Eyre* (Cheltenham, 2000). AW

Berkeley, Sir Lennox (Randall Francis) (*n* Oxford, 12 de mayo de 1903; *m* Londres, 26 de diciembre de 1989). Estudió en Oxford, después con Nadia Boulanger en París (1927-1933). Esta experiencia le brindó una facilidad para escribir música de elegancia melódica, textura clara e ingenio rítmico, a menudo con reminiscencias del Stravinski neoclásico o de Poulenc; el estilo se expresa plenamente en la *Serenata para cuerdas* (1939) y en la *Primera sinfonía* (1940).

Después de la segunda Guerra Mundial, durante la cual Berkeley trabajó para la BBC, su música comenzó a desarrollarse, a veces obteniendo un carácter más oscuro y enigmático, al mismo tiempo que mantenía la conciencia y el control de obras anteriores. Esta nueva profundidad de sentimiento se manifiesta en los *Four Poems*

of *St Teresa* para contralto y cuerdas (1947), una de varias obras que expresan la fe católica romana de Berkeley. En contraste con la *Primera sinfonía*, la *Segunda* (1954-1958), y aún más la *Tercera* (1969) en un solo movimiento, muestran una urgencia en el desarrollo musical. Sin embargo, Berkeley siguió escribiendo música encantadora de tipo halagador, que abarca desde piezas de cámara e instrumentales de tipo divertimento, hasta una comedia costumbrista, *A Dinner Engagement* (Aldeburgh, 1954), la primera de tres óperas en un acto. Su más sustanciosa ópera en tres actos, *Nelson* (Sadler's Wells, 1954), tuvo menos éxito. Berkeley enseñó composición en la RAM (1946-1968) y fue hecho caballero en 1974. PG/AW

📖 P. DICKINSON, *The Music of Lennox Berkeley* (Londres, 1988).

Berlin, Irving [Baline, Israel] (*n* Mogilev, Bielorrusia, 29 de abril/11 de mayo de 1888; *m* Nueva York, 22 de septiembre de 1989). Escritor de canciones estadounidense nacido en Rusia. Su familia emigró a los Estados Unidos cuando él tenía cuatro años. A los 16 se volvió un "singing waiter" (cantor de la ciudad) y comenzó a escribir canciones, entre ellas *Alexander's Ragtime Band* y *Everybody's Doing It* (ambas de 1911). Demostró su verdadera capacidad como escritor de canciones en las comedias musicales *Annie Get your Gun* (1946) y *Call me Madam* (1950) y en las películas *Top Hat* (1935), *Follow the Fleet* (1936) y *Carefree* (1938). Su éxito más perdurable es "White Christmas", de la película *Holiday Inn* (1942). PGA/ALA

Berlioz, Hector (véase la página siguiente).

Bernac (Bertin), **Pierre** (*n* París, 12 de enero de 1899; *m* Villeneuve-les-Avignon, 17 de octubre de 1979). Barítono francés. Ofreció su primer recital en 1925, con el que causó una fuerte impresión por su refinamiento vocal, su sensible fraseo y su imaginativa proyección de las palabras. Desde mediados de la década de 1930 fue un conocido intérprete de la canción francesa. Comenzó una asociación cercana con Poulenc quien escribió muchas obras para él, y desde principios de la década de 1940 su voz de barítono ligero inspiró obras a un sinnúmero de compositores, entre ellos, Jolivet, Sauguet, Françaix, Hindemith, Berkeley y Barber. Se volvió una autoridad a nivel mundial en la enseñanza de la *mélodie* francesa y en 1970 publicó *The Interpretation of French Song*. JT

📖 M. CHIMÉNES, *Pierre Bernac* (París y Londres, 1999).

Bernacchi, Antonio Maria (*n* Bolonia, 12 de junio de 1685; *m* Bolonia, 13 de marzo de 1756). Alto italiano

castrato. Estudió con Francesco Pistocchi y Giovanni Ricieri en Bolonia y en 1703 hizo su debut en la ópera de Génova, demostrando un prodigioso talento técnico y dominio en la escritura florida. Se volvió muy solicitado en Italia, Alemania (cantó en Munich, 1720-1727) e Inglaterra, donde Handel lo contrató para la temporada 1729-1730. Cantó en los estrenos de *Lotario* y *Parténope* de Handel. Ejerció gran influencia como profesor; en 1736 fundó una célebre escuela de canto en Bolonia. JT

Bernardi, Stefano (*n* Verona, c. 1585; *m* ?Salzburgo, 1636).

Compositor y teórico italiano. Fue sacerdote y a la larga *maestro di cappella* en la catedral de Verona de 1611 a 1622. En 1624 se mudó a Salzburgo, donde fue responsable de la música (siendo su propia contribución un *Te Deum* para 12 coros que se ha perdido) en la célebre y magnífica consagración de la nueva catedral en 1628. Escribió madrigales en el viejo estilo polifónico, así como algunas partes de continuo y su música eclesíástica incluye misas en un estilo basado en el de Palestrina y otras al estilo *concertato* más moderno. DA

Bernart de Ventadorn (*n* Ventadorn, cr Limoges, ?c. 1130-1140; *m* Dalon, Périgueux, c. 1190-1200). Compositor y poeta trovador. A pesar de su humilde origen —se cree que su padre fue panadero en el castillo de Ventadorn—, Bernart se convirtió en uno de los trovadores más famosos. Trabajó primero en la corte de Eleanor de Aquitania, cuyo casamiento con Henry Plantagenet lo llevó a hacer una visita corta a Inglaterra en algún momento después de 1150, y posteriormente sirvió a Raymond V, conde de Tolosa. Quizá pasó sus últimos años en un monasterio en Périgueux. De más de 40 poemas que se presume que son de él, 18 sobreviven con sus melodías intactas, un número inusualmente grande para el periodo. Esto se debe en parte a la popularidad y amplia circulación de sus canciones en el norte de Francia, donde parece que influyeron en el arte en desarrollo de los *trouvères*. JM

Berners (Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson, Baronet), Lord (*n* Apley Park, Bridgnorth, 18 de septiembre de 1883; *m* Faringdon, 19 de abril de 1950). Compositor inglés. Estudió en Eton pero como músico fue en buena parte autodidacta. Fue impulsado por Stravinski y Casella, y fue amigo de Walton y Lambert. Sus tendencias neoclásicas, antialemanas y antirrománticas produjeron los *Valses bourgeoises* para dueto de piano (1919), las paródicas *Trois petites marches funèbres* (para un estadista, un canario y una tía rica) de 1920 para piano solo y varias canciones satíricas. Entre sus obras posteriores

(continúa en la página 188)

Hector Berlioz

(1803-1869)

El compositor francés Louis-Hector Berlioz nació en La Côte-St-André, Isère, el 11 de diciembre de 1803 y murió en París el 8 de marzo de 1869.

Los primeros años

El padre de Berlioz era un médico y un ciudadano prominentes de La Côte-St-André. El joven Hector aprendió flauta y guitarra y estaba comenzando a componer a los 14 años. Ya desde niño su mente reaccionó vivamente a la literatura romántica, tanto en francés como en latín, y siempre sintió el impulso de expresar esa respuesta en forma musical. A los 17 años fue a París a estudiar medicina y allí permaneció el resto de su vida.

En París, su encuentro con la música, especialmente la ópera, debilitó su ya escaso interés por la medicina y pronto abandonó esos estudios en favor de la carrera de composición, tomando lecciones con Le Sueur y posteriormente asistiendo al Conservatoire (1826-1830). Se volvió un asiduo de la Ópera y un admirador profundo de la tradición francesa, especialmente Gluck y Spontini. En vista de la desaprobación de sus padres, hubo de ganarse la vida primero cantando en un coro de teatro y dando clases de guitarra, aunque posteriormente se volvió más conocido como crítico y director. La ocupación del periodismo lo sostuvo durante toda su vida y, si bien declaró que le disgustaba profundamente, fue uno de los escritores más perceptivos y vitales de su época.

El desarrollo de la música de Berlioz se vio determinada por varias pasiones fuertes. Después de Gluck descubrió a Weber y luego a Beethoven; le desagradaban en extremo Rossini y la música italiana. En 1827 conoció las obras de Shakespeare y poco después el *Fausto* de Goethe. Otros escritores favoritos, que también eran admirados por las principales figuras del Romanticismo francés, fueron Chateaubriand, Thomas Moore, Byron, Scott, Fenimore Cooper y E. T. A. Hoffmann, así como los propios escritores franceses jóvenes: Víctor Hugo, Alfred de Vigny y Auguste Barbier, entre otros.

La primera composición importante de Berlioz fue una *Misa* (1824), que posteriormente desconoció. Fue redescubierta en Bélgica en 1992 y se encontró que precedía una serie de pasajes de sus obras de madurez. La misa fue

seguida de una ópera, *Les Francs-juges* (1826), en su mayor parte perdida. De 1826 a 1830 compitió anualmente por el **Prix de Rome*, pero sólo logró ganarlo en su quinto intento. Una irresistible pasión por la actriz shakespeariana de origen irlandés Harriet Smithson, a quien vio por primera vez en 1827, lo llevó a componer la *Symphonie fantastique* en 1830, su primera obra maestra, una sinfonía programática en cinco movimientos que narra el relato del amor no correspondido.

Después del Prix de Rome

El *Prix de Rome* le proporcionó a Berlioz una beca por cinco años, de los cuales los dos primeros los pasó fuera de París, principalmente en Roma. Regresó en 1832 con *Lélio*, una secuela de la *Symphonie fantastique*, que incluye partes para cantantes solistas, un coro y un actor. En ese tiempo le presentaron a Harriet Smithson, a quien declaró su amor y con quien se casó en 1833. Durante nueve años tuvo una incesante labor como compositor, crítico y director. Una serie de obras se produjeron en corta sucesión: *Harold en Italie*, una sinfonía con viola solista, en 1834; la ópera *Benvenuto Cellini* en 1836, tocada en la Ópera en 1838 y rechazada enfáticamente por el público parisino; el *Réquiem (Grande Messe des morts)* en 1837; *Roméo et Juliette*, una larga sinfonía coral, en 1839; la *Grande symphonie funèbre et triomphale* para banda militar, en 1840; el ciclo de canciones *Les Nuis d'été* en 1841. También escribió muchas canciones y coros breves en este periodo y ofreció varios conciertos cada temporada. Recibió dos encargos gubernamentales pero nunca logró obtener un puesto permanente en París.

En 1842 Berlioz comenzó una serie de giras de concierto en Bélgica, Alemania y Austria, y durante los siguientes 20 años estuvo fuera de su país con mucha frecuencia, viajando en numerosas ocasiones a Alemania, cinco veces a Londres y dos a Rusia. Compuso *La Damnation de Faust* durante una de esas estadías, en 1845-1846. El fracaso gradual de su matrimonio y la conciencia de que su música

era más apreciada en el extranjero, lo hicieron viajar constantemente. El público parisino lo desilusionó y lo llenó de amargura, especialmente después del fracaso de *La Damnation de Faust* y vio con tristeza la decadencia general del gusto y el fervor artísticos durante la última parte de su vida. Cada vez tuvo menor interés por la composición.

El *Te Deum* fue compuesto en 1849 y una breve obra coral, *La Fuite en Égypte* (La huida a Egipto), en 1850. Berlioz no escribió música durante los siguientes tres años y con dificultades fue convencido para ampliar su obra y convertirla en la trilogía coral *L'Enfance du Christ*, cuyo gran e inesperado éxito, en 1854, lo llevó a embarcarse en la obra más extensa y magna de toda su producción: *Les Troyens*, una ópera en cinco actos basada en Virgilio. Había pensado este ambicioso proyecto durante mucho tiempo y finalmente lo concretó de 1856 a 1858. Nunca logró que se interpretara completa; solamente una versión trunca de los últimos tres actos se escenificó en París en 1863. En 1862, presentó en Baden-Baden una ópera cómica, *Béatrice et Bénédicte*, basada en la obra de Shakespeare *Much Ado about Nothing*.

La última docena de años de la vida de Berlioz se vio afectada crónicamente por la enfermedad de Crohn, y después de 1863 se sumergió en una profunda desesperación, especialmente después de la muerte de su único hijo Louis en 1867. Murió en 1869. Sus *Memoirs*, compiladas a lo largo de un extenso periodo, fueron publicadas en 1870.

La música y los puntos de vista estéticos de Berlioz

Berlioz no tocaba el piano ni escribió música para ese instrumento solo; tampoco música de cámara. Sus obras utilizan voces e instrumentos en muchas combinaciones y en diversos géneros. Hizo un estudio especial de técnica orquestal e instrumentación y publicó un tratado sobre el tema, el *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (París, 1843). También escribió un manual de dirección de orquesta, *Le Chef d'orchestre*, en 1855 (París, 1856). Su estilo orquestal es distintivo y brillante, e influyó mucho en desarrollos posteriores a través de Liszt, Wagner y los rusos. Liszt durante mucho tiempo fue uno de sus amigos más cercanos; nunca estableció el mismo tipo de relación con Wagner, aunque sus encuentros fueron a menudo fraternales y amistosos.

Berlioz escribió muchas canciones con acompañamiento de piano y, las mejores, como *La Captive* (1832) y *Les Nuits d'été* (1840-1841), fueron orquestadas posteriormente. Nada de su música es abstracta o puramente formal; cada obra tiene un título poético o evocador, o un texto cantado o un programa, y su contenido literario o pictórico deter-

mina su estilo, instrumentación, estado de ánimo y forma. De este modo, sus obras a menudo se ubican entre géneros establecidos, como concierto y sinfonía, u ópera y cantata, o como música incidental y canción. Una buena parte de su música se relaciona con su literatura favorita o con experiencias personales: la *Symphonie fantastique* y *Lélio* surgieron de dos amoríos; Shakespeare inspiró la obertura *Tempest* en 1830, la obertura *King Lear* en 1831, un grupo de piezas de Hamlet en 1844, *Roméo et Juliette* en 1839, y *Béatrice et Bénédicte* en 1862; el *Faust* de Goethe generó las *Huit scènes de Faust* en 1829 y su elaboración como *La Damnation de Faust* en 1846; de Scott vinieron las oberturas *Waverely* (1827) y *Rob Roy* (1831); Byron y sus propios viajes inspiraron *Harold en Italie* (1834).

La *Grande symphonie funèbre et triomphale* es una obra ceremonial para banda militar que deriva estilísticamente de la agitada música callejera de la Revolución francesa. La *Grande Messe des morts* está relacionada con la misma tradición, con sus cuatro grupos de metales agregados a la inmensa fuerza orquestal y coral. Berlioz llamaba al *Te Deum* el "hermano" del Réquiem, pues también estaba concebido para un gran cuerpo de ejecutantes que incluye un coro de 600 niños en un gran edificio. Siempre insistía en la relación adecuada que debía existir entre la música y el entorno espacial. Odiaba la música ruidosa en teatros pequeños pero explotaba los efectos extraordinarios de masas bien distribuidas en grandes espacios arquitectónicos.

L'Enfance du Christ es una obra sagrada de diferente clase, es íntima por su escala y de estilo devocional, aunque Berlioz no era un creyente ortodoxo. También hay insinuaciones de acción escenográfica operística en *La Damnation de Faust*, una obra de concierto dramática con varias sugerencias de movimiento y acción pero concebida para el teatro de la imaginación.

Berlioz gustaba de amplificar lo que se ve con lo que no se veía. En estos términos, la diablura pesadillesca de la *Symphonie fantastique* es totalmente imaginaria, no se ve; lo son también los fuegos fatuos y los habitantes del pandemonio en *La Damnation de Faust*. En sus óperas hay muchas escenas fuera del escenario. En *Roméo et Juliette*, la escena amorosa es evocada por la orquesta solamente: se deja a nuestra imaginación el intercambio de palabras entre los amantes. Esta dependencia en la imaginación debe aunarse a su fe intrínseca en la expresión como bastión de su visión estética. Fue fiel a su creencia en la capacidad de la música para encarnar imágenes, ideas y sentimientos, que iban desde la literalidad de la música programática al área de más compleja definición en la cual la música refleja su texto o su tema con la mayor veracidad. Fue primordial la

identificación personal del compositor con un tema y su propia integridad al presentarlo en una forma musical.

Estas ideas eran compartidas por muchos artistas románticos y, en sus primeras obras, Berlioz parece ajustarse a la imagen popular del artista creativo inspirado, incursionando en nuevos caminos y descartando formas trilladas. Después de las innovaciones de sus primeras obras, revolucionarias como lo fueron, prefirió consolidar su estilo y su técnica y regresar cada vez más a la perspectiva y serenidad clásicas de Gluck. *Les Troyens* puede describirse como una obra profundamente clásica pero muy imbuida de pasión romántica. Si bien Berlioz admiraba a compositores contemporáneos como Liszt y Mendelssohn, no estaba interesado en imitar su música, por lo que se mantuvo estilísticamente apartado e independiente. Por ello tuvo relativamente pocos imitadores directos y no tuvo alumnos. Su música siempre fue sorprendentemente individual y no es fácil de categorizar.

Los puntos de vista de Berlioz acerca de todos los aspectos de la música fueron expresados frecuente y convincentemente

en sus folletines para la prensa diaria y semanal, de modo que es difícil comprender los malentendidos que sufrió en vida y que se postergaron muchos años después de su muerte. Publicó tres colecciones de artículos que revelan su actitud reverencial hacia los compositores que más admiraba (Gluck, Spontini, Beethoven), su desprecio por la mezquindad de la música parisiense, su anhelo de una sociedad en la cual las artes fueran apoyadas sin intereses personales o comerciales y su mordaz sentido del humor. Son aspectos sobresalientes de su credo personal su profunda pasión por el gran arte, la creencia en su naturaleza excluyente y el poderoso sentido de compromiso contra cualquier tipo de adversidad.

HMACD

📖 J. BARZUN, *Berlioz and the Romantic Century* (Boston, MA, 1950, 2/1969). D. CAIRNS (trad.), *The Memoirs of Hector Berlioz* (Londres, 1969, 2/1970). B. PRIMMER, *The Berlioz Style* (Londres, 1973). H. MACDONALD, *Berlioz* (Londres, 1982). D. K. HOLOMAN, *Berlioz* (Cambridge, MA y Londres, 1989). D. CAIRNS, *Berlioz*, 2 vols. (Londres, 1989-1999). P. BLOOM, *The Life of Berlioz* (Cambridge, 1998).

están la ópera en un acto *Le Carosse du Saint Sacrement* (París, 1924), cinco partituras para ballet incluyendo *The Triumph of Neptune*, puesto en escena por Diaghilev en 1926, y *A Wedding Bouquet* (1936), comisionada por Lambert para Sadler's Wells con un texto disparatado de Gertrude Stein y una decoración del mismo Berners. Produjo partituras para las películas *Halfway House*, *Champagne Charlie* (ambas de 1944) y *Nicholas Nickleby* (1947). Además de componer, pintó (y expuso sus cuadros en la Galería Lefèvre en Londres), escribió novelas y redactó su autobiografía en dos volúmenes, *First Childhood* (1934) y *A Distant Prospect* (1954).

PG/JDI

📖 M. AMORY, *Lord Berners: The Last Eccentric* (Londres, 1998).

Bernhard, Christoph (n Kolberg, Pomerania [hoy Kolobrzeg, Polonia], 1 de enero de 1628; m Dresde, 14 de noviembre de 1692). Teórico y compositor alemán. En 1649 se volvió cantante de la capilla cortesana de Dresde bajo la dirección de Schütz. Bernhard se desilusionó por la falta de promoción debido al fuerte prejuicio a favor de los italianos; a pesar de ello permaneció en Dresde la mayor parte de su vida y, finalmente (después de que la moda italiana hubo pasado) llegó a ser *Kapellmeister*. Schütz le pidió a Bernhard que le compusiera un motete funeral, el cual fue interpretado en la ceremonia de 1672. Bernhard es principalmente conocido por sus

tratados musicales y especialmente por su clasificación de los estilos de la música barroca de acuerdo con el propósito: eclesiástica (*stylus gravis*, el “estilo Palestrina”), de cámara (*stylus luxurians communis*, donde menciona a Monteverdi como el fundador), y de teatro (*stylus luxurians theatralis*, donde el lenguaje domina sobre la música).

DA

Bernier, Nicolas (n Mantes-la-Jolie, 5 o 6 de junio de 1665; m París, 6 de julio de 1734). Compositor francés. Fue niño cantor en la iglesia colegial de su pueblo nativo. Después de estudiar en Roma, probablemente con Caldara, se estableció en París en 1692 y se volvió un célebre profesor de clavecín. De 1694 a 1698 fue *maitre de chapelle* en la catedral de Chartres y regresó a París como director musical de Saint Germain-l'Auxerrois. Posteriormente sucedió a Charpentier como director musical de la Sainte Chapelle (1704) y a Lalande como *sous-maitre* de la capilla real (1723).

Además de composiciones sacras, Bernier publicó cantatas seculares (fue de los primeros en hacerlo en Francia); cuatro de ocho libros aparecieron en 1703 junto con su primera colección de *petits motets*. Colaboró con un *divertissement* para la celebración Grandes Nuits de Sceaux (1715) de la duquesa de Maine y publicó un tratado de contrapunto, *Principes de composition* (s.f.). Louis-Claude Daquin fue su alumno.

WT/JAS

Bernstein, Leonard (*n* Lawrence, MA, 25 de agosto de 1918; *m* Nueva York, 14 de octubre de 1990). Compositor y director estadounidense. Estudió con Walter Piston y Edward Burlingame Hill en la Universidad de Harvard (1935-1939) y con Fritz Reiner (dirección), Randall Thompson (orquestración) e Isabelle Vengerova (piano) en el Curtis Institute de Filadelfia (1939-1941). También estudió dirección con Koussevitzki en los cursos de verano de Tanglewood (1940-1943). En 1943 tuvo un debut sumamente exitoso en sustitución de Bruno Walter en un concierto de la New York Philharmonic; esto desencadenó su vida profesional internacional como director y con el tiempo condujo a su nombramiento como director musical de la orquesta (1958-1968). También enseñó en Tanglewood (1948-1955), en Brandeis University (1951-1955), y en el Massachusetts Institute of Technology.

Mientras proseguía su activa vida profesional como director y maestro Bernstein gozaba de éxitos como compositor tanto en Broadway como en los escenarios de música de concierto. Con *West Side Story* (1957) se anotó uno de los mayores logros de la escena musical estadounidense de la posguerra y sus tres sinfonías (no. 1 "Jeremiah", 1941-1944; no. 2 "Age of Anxiety" con piano solista, 1947-1949; no. 3 "Kaddish" con solistas y coro, 1961-1963) le ganaron la admiración por su valiente confrontación de asuntos contemporáneos morales y religiosos. Su diversa producción incluyó, además, un ballet en estilo de jazz (*Fancy Free*, 1944), una presentación teatral de la liturgia para una época sin fe (*Mass*, 1971), un conjunto de salmos puestos en música con innegable seguridad en sí mismo (*Chichester Psalms*, 1965), una animosa opereta (*Candide*, 1956) y una ópera satírica con su propio libreto (*Trouble in Tahiti*, Waltham, MA, 1952).

Las obras de Bernstein están unidas por su entusiasta participación y sus profundas raíces estadounidenses, a pesar de ser eclécticas en estilo y variadas en género. Al igual que la de Copland, su música se inspira en Stravinski y en fuentes populares y tradicionales, especialmente los géneros de canción en los musicales estadounidenses, mientras que sus proyectos en los que trata la angustia del siglo XX, a veces lo acercan también a Mahler, Berg o Shostakovich. PG

📖 L. BERNSTEIN, *The Joy of Music* (Nueva York, 1959); *The Infinite Variety of Music* (Nueva York, 1969); *The Unanswered Question* (Cambridge, MA, 1981). M. SECREST, *Leonard Bernstein: A Life* (Nueva York, 1995).

Berti, Giovanni Pietro (*m* Venecia, 1638). Cantante y organista italiano. Trabajó en ambas ocupaciones en

San Marcos en Venecia. Sus dos volúmenes de la agradable *Cantade et arie* se publicaron en Viena en la década de 1620. Fue uno de los primeros compositores que usó el término "cantata" para canciones extensas, utilizando el principio de las *variaciones estróficas y algunas de estas piezas muestran el comienzo de una división clara entre recitativo y aria. DA

Bertin, Louise(-Angélique) (*n* Bièvres, 15 de enero de 1805; *m* París, 26 de abril de 1877). Compositora francesa. Estudió con Reicha y Fétis, y se convirtió en una compositora original cuyas óperas muestran un atrevimiento armónico y orquestal así como una intensidad dramática. Sufrió de discriminación por ser mujer, por tener una parálisis parcial y por la impopularidad política de su familia. Publicó algunas canciones y compuso música instrumental y cantatas. Si bien ninguna de sus últimas dos óperas tuvo éxito, son documentos sustanciales de la música romántica francesa. *Fausto* (París, Théâtre Italien, 1831), con un libreto italiano, fue la primera ópera francesa con este tema; *Esmeralda* (Ópera de París, 1836), con un problemático libreto del mismo Víctor Hugo, se concentra en elaborados números concertantes a expensas de la música solista. JR

Berton, Henri-Montan (*n* París, 17 de septiembre de 1767; *m* París, 22 de abril de 1844). Compositor francés. Fue profesor en el Conservatorio de París y también fue nombrado director musical en el Théâtre de l'Impératrice (Ópera Buffa) y del coro de la Ópera. Se le conoce principalmente como compositor de ópera, pero también tuvo facilidad para escribir para ensambles y para las melodías italianas. Su anticlerical *Les Rigueurs du cloître* (1790) fue un ejemplo temprano de una *ópera de rescate, y *Aline, reine de Golconde* (1803) tuvo un gran éxito internacional. En obras posteriores, Berton colaboró con Boieldieu, Cherubini y Kreutzer. SH

Bertoni, Ferdinando (Gasparo) (*n* Salò, 15 de agosto de 1725; *m* Desenzano del Garda, 1 de diciembre de 1813). Compositor italiano. Escribió principalmente óperas y música sacra, y pudo haber sido el primero en introducir la *cavatina en la ópera. Una buena parte de su vida activa transcurrió en Venecia, donde compuso diversas cantatas y serenatas para eventos estatales; también escribió un poco de música instrumental. Viajó dos veces a Londres, donde trabajó en el King's Theatre (1778-1780 y 1781-1783). En 1785 fue nombrado *maestro di cappella* de San Marcos en Venecia; se retiró en 1808. LC

Bertrand, Antoine de (*n* Fontanges, Auvergne, 1530-1540; *m* Tolosa, c. 1581). Compositor francés. Fue miembro de un grupo de humanistas en Tolosa alrededor de 1560. Sus 84 *chansons*, varias con poemas de Ronsard, muestran una influencia italiana pues casi están escritas en estilo de madrigal y usan cromatismos al estilo de Cipriano de Rore y Nicola Vicentino. Algunos de los efectos son extraordinarios, como su empleo de microtonos. DA

beruhigend (al.). “Tranquilizándose”.

Berwald, Franz (Adolf) (*n* Estocolmo, 23 de julio de 1796; *m* Estocolmo, 3 de abril de 1868). Compositor sueco. Fue el sinfonista escandinavo más original hasta la aparición de Sibelius. Su vida profesional abarcó la de Chopin, Schumann, Mendelssohn, y salvo por un año, la de Berlioz. La familia era de ascendencia alemana y su nombre posiblemente deriva de Bärwalde en el norte de Alemania. En 1772, el padre de Berwald se estableció en Estocolmo, donde formó parte de la orquesta de la Ópera Real. En su juventud, Berwald también participó en la Ópera Real como violinista y violista, pero sus talentos eran varios y poseía una inteligencia fértil e inventiva. Sus primeras obras, entre ellas un septeto, un *Concierto para violín* y dos cuartetos de cuerda, no causaron gran impacto en su nativa Suecia.

En 1829 se mudó a Berlín con la esperanza de avanzar en su vida profesional pero no tuvo mucho éxito. Dedicó muchos años vitales a proyectos no musicales, tales como la fundación de una exitosa empresa ortopédica en Berlín (1835-1841), aplicando las técnicas más desarrolladas. En 1841 se mudó a Viena donde el éxito, si bien de corta duración, liberó un derroche de energía creativa: sus cuatro sinfonías provienen de los mismos años productivos (1842-1845). Para la década de 1850, Berwald había renunciado a la esperanza de un ascenso en el ámbito musical sueco, pues no fue tomado en cuenta para dos puestos para los cuales se consideraba apto por sus talentos y se volcó a otras actividades no musicales, esta vez en el norte de Suecia como administrador de un aserradero y de una fábrica de vidrio. A finales de la década de 1840 y durante la de 1850 compuso la mayor parte de su música de cámara: dos cuartetos de cuerdas (1849), dos quintetos con piano (1853, 1857), cinco tríos con piano y un *Concierto para piano* (1855). Sólo al final de su vida fue reconocido: su ópera *Estrella di Soria* fue montada con éxito por la Royal Opera en 1862 y fue electo profesor de composición en la Academia Real Sueca de Música un año antes de su muerte.

Sólo una de las sinfonías maduras de Berwald, la *Sinfonie sérieuse* (1842), fue interpretada en vida del compositor: su obra maestra, la *Sinfonie singulière* (1845), tuvo que esperar 60 años para su estreno. La *Sinfonie capricieuse* fue la última en llegar al público: Ernst Ellberg preparó una edición de concierto que fue interpretada en Estocolmo en 1914 bajo la batuta del cuñado de Sibelius, Armas Järnefelt. Una anterior sinfonía en *la* (1820), que sobrevive sólo en forma fragmentaria (recientemente completada por Duncan Druce), muestra sus simpatías beethovenianas; pero en su música, lo que en una primera audición parecen resonancias de compositores anteriores son a menudo precursoras de maestros posteriores. Mucha de su música, sin embargo, como el principio de la *Sinfonie singulière*, no se parece en nada a ninguna otra música de su tiempo, o de cualquier otro tiempo. En la *Singulière* envuelve el *scherzo* en el cuerpo del movimiento lento, un experimento formal que ensayó primero en el *Septeto* (1828) y desarrolló posteriormente en el *Cuarteto de cuerdas en mib* (1849), en el cual tanto el movimiento lento como el *scherzo* están insertos en el cuerpo del primer movimiento. Hay una fresca visión y una vitalidad expresiva en cada una de las cuatro sinfonías y en los poemas sinfónicos como *Elfenlek* (Juego de los elfos, 1841) y *Wettlauf* (Carreras de caballos, 1842), que son indicio de una sensibilidad fresca y original que le ganaron un lugar especial en la música del siglo XIX. RLA

📖 R. LAYTON, *Berwald: A Critical Study* (Londres, 1959).
I. BENSTSSON y E. LÖMNÄS (eds.), *Franz Berwald: Die Dokumentation seines Lebens* (Estocolmo, 1970; en sco. y al.).

Bes (al.). En el sistema alemán, la nota *si* doble bemol, *si*♭.

Besard, Jean-Baptiste (*n* Besançon, c. 1567; *m* después de 1616). Compositor y laudista borgoñón. Hijo de un mercader, se graduó de la Universidad de Dôle en 1587 y fue a estudiar laúd con Lorenzini, en Roma. De ahí vagabundó por Europa, donde visitó y probablemente se estableció en Augsburgo. Su enorme *Thesaurus harmonicus* (Colonia, 1693/R), que contiene 403 obras, es la colección más importante de música para laúd de principios del siglo XVII. Sus propias composiciones son de las primeras que demuestran un verdadero estilo propio del sonido del instrumento. DA

beschleunigend (al.). “Apurándose”, es decir **accelerando*.
beso, El (*Hubička*). Ópera en dos actos de Smetana con libreto de Eliška Krásnohorská basado en un cuento de Karolina Světlá (Praga, 1876).

beso del hada, El. Véase *BAISER DE LA FÉE, LE*.

bestimmt (al.). “Decisivamente”; a veces se usa para una línea en una partitura a la cual debe darse prominencia.

Besuch der alten Dame, Der (La visita de la anciana).

Ópera en tres actos de Einem con libreto de Friedrich Dürrenmatt basado en su tragicomedia (Viena, 1971).

Béthune, Conon de. Véase CONON DE BÉTHUNE.

betont (al.). “Acentuado”, “enfático”.

Bettelstudent, Der (El estudiante mendigo). Opereta en tres actos de Millöcker con libreto de F. Zell y Richard Genée, basado en *The Lady of Lyons* de Edward Bulwer-Lytton y *Les Noces de Fernande* de Victorien Sardou (Viena, 1882).

Bevin, Elway (*n c.* 1554; *m* Bristol, 1638). Organista, teórico y compositor galés. Trabajó primero en Wells; después, de 1585 a 1638, como *Master of the Choristers* de la catedral de Bristol. Varias de sus obras usan escritura canónica, una técnica que también tiene un lugar preponderante en su tratado *A Briefe and Short Instruction in the Art of Musicke* (1631). JM

beweglich (al.). “Ágil”, “vivaz”.

bewegt (al.). “Agitado”, “en movimiento” (tanto en el sentido de acción como de emoción); *bewegter*, “más rápido”.

bezifferter Bass (al.). “Bajo cifrado”.

Bg. (al.). Abreviatura de *Bogen*, “arco”; *Bogenstrich*, “golpe de arco”.

Bianchi (Giuseppe) **Francesco** (*n* Cremona, *c.* 1752; *m* Hammersmith, 27 de noviembre de 1810). Compositor italiano. Estudió con Pasquale Cafaro y Jommelli en Nápoles y logró su primer éxito con su ópera *Giulio Sabino*, puesta en escena en Cremona en 1772. De 1775 a 1778 trabajó en París como clavecinista y compositor de óperas cómicas en el Théâtre Italien. Sus siguientes empleos fueron, entre otros, *vicemaestro* en la Metropolitana de Milán, y segundo organista en San Marcos, Venecia. Bianchi gozó de una exitosa colaboración con el libretista Gaetano Sertor y fue el primer compositor que trabajó con Giuseppe Maria Foppa. Algunas características sobresalientes de sus óperas son el uso de música programática de batalla, finales de acción de conjunto e instrumentación sumamente innovadora, especialmente para los alientos madera. También escribió un poco de música sacra. LC

Biber, Heinrich Ignaz Franz von (*n* Wartenberg, cr Reichenberg [hoy Liberec], Bohemia, agosto de 1644; *m* Salzburgo, 3 de mayo de 1704). Compositor y violinista bohemio. Después de un primer servicio para el príncipe-obispo de Olomouc, se le transfirió a la Kapelle del arzobispo en Salzburgo, donde permaneció el resto de su vida, convirtiéndose en *Kapellmeister*

en 1684. En 1690 fue hecho caballero por el emperador Leopoldo I.

Biber fue el violinista virtuoso más renombrado de su época; se le recuerda principalmente por sus contribuciones al repertorio de violín solo. Entre éstas están 16 *Sonatas Misterio* (o Rosario) (*c.* 1676, para servicios especiales de octubre en la catedral de Salzburgo), concebidas para evocar el espíritu de varias escenas bíblicas descritas en el manuscrito, y sus ocho *Sonatas para violín solo y continuo* (1681), que demandan una habilidad técnica excepcional por parte del ejecutante. Una característica particular en algunas de sus composiciones para violín es el uso de afinaciones poco comunes (**scordatura*) —por ejemplo en la afinación de la cuerda de *mi* un tono más abajo— lo cual facilita la digitación para cuerdas dobles y triples, así como para arpeggios, además de que pueden tocarse octavas duplicadas.

Biber también compuso dos óperas, *Chi la dura, la vince* (1687) y *Alessandro in pietra* (1689), de las cuales sólo ha sobrevivido completa la primera, además de música para ensamble instrumental, incluyendo una *Sonata Sancti Polycarpi* para ocho trompetas y timbales, y una gran cantidad de música sagrada, tanto en estilo *concertato* como *a cappella*. Entre estas últimas sobresale su *Réquiem en fa* menor (*c.* 1695) para solistas SSATB y coro, cuerdas, trombones y órgano continuo, el cual es notable por su escritura idiomática tanto para las voces solistas como para las cuerdas, sus espléndidamente variados patrones en las partituras entre los solistas y las secciones corales, y sus repuestas musicales coloridas, tanto melódicas como armónicas, a los matices de significado en el texto. DA/BS

📖 W. S. NEWMAN, *The Sonata in the Baroque Era* (Nueva York, 3/1972).

bibliografía. 1. Introducción; 2. Bibliografía de referencia; 3. Bibliografía descriptiva.

1. Introducción

“Bibliografía” tiene dos significados diferentes. Quizá la definición más conocida por los no especialistas es un listado de fuentes documentales relacionadas con un tema particular, por ejemplo, un compositor, un género musical o una época; sin embargo, bibliografía también puede referirse al estudio detallado de los documentos manuscritos e impresos mismos y abarca cuestiones como técnicas de impresión, compaginación (es decir, el estudio de cómo están ensambladas las páginas dentro de un libro impreso, una partitura o un manuscrito), encuadernación, marcas de aguas, marcas de

impresores y editores y cosas por el estilo. No hay un consenso sobre la terminología que se usa para distinguir los tipos de labores bibliográficas y en este artículo la reunión de listas de materiales sobre un tema particular será denominada bibliografía “de referencia”, y la práctica del estudio de las impresiones y los manuscritos como bibliografía “descriptiva”, siguiendo el ejemplo de la edición del milenio de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Cada una de ellas se examina por separado a continuación. Mientras que las bibliografías de diversos temas se restringen a las obras impresas, aquellas que tratan de música pueden por supuesto incluir también un listado de partituras musicales.

Al igual que con la bibliografía, el estudio de registros sonoros o la *discografía también cubre tanto el estudio de la elaboración y la impresión de discos, como la fabricación de listas sobre el tema. Por otra parte, algunos términos más modernos como “filmografía” y “videografía”, se usan solamente en el sentido de bibliografía de referencia.

2. Bibliografía de referencia

La bibliografía de referencia implica la reunión de material de un tema particular para facilitar un sondeo de lo que se ha escrito previamente sobre el mismo y, como consecuencia, brindar un punto de partida útil para los que se inician en el tema, así como una lista sistemáticamente organizada para todo tipo de usuario. El material reunido por lo general se ordena, ya sea alfabéticamente por autor, lo cual facilita la identificación de los estudiosos principales en ese campo (pues en la mayoría de los casos es factible que hayan sido los escritores más prolíficos sobre el tema), o cronológicamente por fecha de publicación. Otros métodos de organización son posibles también, por ejemplo, por idioma o, en el caso de personajes sobre los que se ha escrito mucho, separando el material acerca de su vida de los escritos sobre su obra musical.

Una referencia típica en una bibliografía registrará al autor o los autores de una obra, su título, el lugar y fecha de publicación y, en la mayoría de los casos, también el editor (*Grove* es una notable excepción respecto a este último punto). Puede incluirse más información después, por ejemplo, comentarios del compilador de la bibliografía sobre el valor u otras circunstancias de una fuente en particular. Algunos de estos comentarios pueden ser bastante extensos y convertirse en lo que entonces se denomina bibliografía “comentada”. En el caso de manuscritos, el compilador anotará la ubicación actual

del manuscrito en cuestión, utilizando a menudo un sistema estandarizado de abreviaturas. En el caso de la música, las abreviaturas normalmente siguen el sistema de siglas desarrollado por el Répertoire International des Sources Musicales (RISM), que consiste en una letra inicial que representa un país, seguido por otras letras que identifican, sin posibilidad de error, un repositorio específico. De esa manera, por ejemplo, *GB-Lbl* indica la British Library (Biblioteca Británica) de Londres; *A-Wn* la Österreichische Nationalbibliothek (Biblioteca Nacional de Austria) de Viena.

En otras épocas, la elaboración de una bibliografía de referencia generalmente implicaba una búsqueda a través de obras de referencia impresas y catálogos para localizar el material relevante, y las bibliografías enlistaban principalmente fuentes impresas: libros, artículos de revistas, fuentes musicales. Hoy día, las listas bibliográficas también pueden incluir citas de sitios en la World Wide Web (Red Mundial en Línea), al mismo tiempo que la disponibilidad de bancos de datos en computadora, a los cuales puede accederse a través de la Red o en CD-ROM, facilita la compilación de materiales relevantes de todo tipo. Los compiladores de bibliografías sobre temas musicales pueden consultar las versiones en línea del *Music Index*, que comenzó en los Estados Unidos en 1949 como una publicación impresa, y el *International Index of Music Periodicals*, una de varias herramientas de referencia pertenecientes a una nueva generación, que nunca antes habían existido en versión impresa. Todas estas fuentes se concentran en revistas. Las citas –incluso las anotaciones en forma de resúmenes– de libros sobre música, tesis, artículos de revista y reseñas, pueden hallarse en la base de datos del RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), que se produce en Nueva York.

Para el año 2001, se podían reunir detalles de unos 40 millones de temas (incluyendo los musicales) a través de la base de datos en línea “Worldcat” de la compañía estadounidense OCLC; además, los catálogos de música (de libros, partituras y ocasionalmente de grabaciones) de algunas de las bibliotecas más importantes del mundo, podían consultarse en forma electrónica. Pero si bien dichos recursos traen beneficios –sin ser el menor de ellos el hecho de que el bibliógrafo puede encontrar citas de una cantidad formidable de material desde su escritorio–, existe el problema de que los compiladores pueden localizar referencias para un vasto número de recursos impresos y manuscritos, pero sin grandes posibilidades de poder consultar la disponibili-

lidad y utilidad de todos los materiales. La compilación de una bibliografía vasta en el tema más pequeño se ha vuelto cada vez más complicada y las bibliografías selectas como las del *Grove*, en las cuales los compiladores tratan de citar sólo los escritos más significativos sobre un tema, adquieren un valor mayor. Las bibliografías comentadas son preciosas por la misma razón: permiten a los usuarios, especialmente a los principiantes en un tema, discriminar lo que leen.

3. Bibliografía descriptiva

Mientras que la bibliografía de referencia, en su máxima expresión, enlista y evalúa los contenidos de ítems particulares, la bibliografía descriptiva se ocupa más bien de los objetos físicos que sostienen la información: en el caso de la música, éste será por lo regular un libro o una partitura, impresa o en manuscrito. No es, por lo tanto, una disciplina fundamentalmente evaluadora, con excepción en lo que se refiere al eventual establecimiento de un orden de excelencia de editores, escribanos o grabadores, fabricantes de papel o encuadernadores en particular. Los bibliógrafos a menudo están interesados en la historia o en los aspectos económicos de la empresa editorial (el desarrollo de la tecnología de impresión, la fundación y la desaparición de editores particulares, etc.), en la producción de libros y, en particular en el caso de artículos más viejos, en establecer la singularidad o alguna otra característica particular de una copia específica de un tema. Como consecuencia, se han desarrollado varias convenciones para la bibliografía descriptiva con el fin primordial de permitir que la descripción precisa de un ítem se pueda efectuar lo más brevemente posible, y permitir la comparación entre copias aparentemente idénticas de una obra específica.

El bibliógrafo descriptivo normalmente describirá la portada de un libro o de una edición musical, incluyendo tales elementos como los bordes impresos y otros recursos decorativos, tipografía y contenido. Anotará las medidas y detalles, tales como si la altura excede el ancho y si tiene un formato pequeño o grande. Palabras como “folio”, “en cuarto” y “en octavo” se usan a menudo como forma abreviada para este propósito, aunque en realidad describen el número de veces que una hoja de papel de tamaño estándar ha sido doblada para formar el ítem en cuestión, en lugar de dar las dimensiones precisas. El número de páginas en un libro cosido puede indicar cómo fue ensamblado. La filigrana es información que puede ayudar a identificar el lugar y la fecha de producción. Un dispositivo del impresor,

o “colofón”, que consiste ya sea en puro texto, una ilustración única o ambos, puede aparecer al principio o al final; incluso detalles tales como las guardas (los pedazos de papel duro, a menudo decorados, que se pegan directamente a la portada y a la contraportada de un ítem) pueden ser dignos de tomarse en cuenta. El encuadernado puede ser tremendamente significativo, especialmente si es original y particularmente cuando un cliente específico compró un volumen en páginas sueltas y lo mandó encuadernar de acuerdo con sus propias especificaciones. Estas cubiertas pueden incluir el escudo de armas del comprador o algún otro emblema único: dichos libros o ediciones musicales son conocidos como copias “asociación”, término que también se usa donde, por ejemplo, un dueño ha firmado la portada de un libro o ha insertado su *ex libris* en él.

La asignación de una fecha a un manuscrito en particular es un asunto que afecta por igual a todas las disciplinas académicas, pero para la música impresa la falta de fechas de publicaciones en partituras, especialmente del siglo XVIII en adelante, genera problemas particulares. Los bibliógrafos descriptivos de música pasan mucho tiempo tratando de fechar la edición de una obra en relación con otra. El proceso puede ser facilitado por la costumbre de muchos editores, del siglo XVIII al XX, de usar números de placa por medio de los cuales una composición específica fue impresa a partir de placas grabadas o litográficas que tenían un número (o una combinación de números y letras), para permitir al editor identificar esa composición almacenando las placas por número en una bodega hasta el día en que puedan requerirse para una reimpresión. Estienne *Roger de Ámsterdam probablemente fue el primero en usar este sistema, aproximadamente desde 1712-1713.

Los números de placa son sólo una de las formas de evidencia bibliográfica que puede ayudar a establecer la fecha de publicación de un ítem. El uso de cierto tipo de fuentes tipográficas decorativas o la aparición de un precio en alguna moneda que se sabe que se volvió obsoleta después de cierta fecha, son sólo otros dos ejemplos. La designación de “fallecido” para un autor o compositor en la portada, brindará un *terminus ante quem* o una fecha antes de la cual no puede haber ocurrido dicha publicación. Los nombres y direcciones de los editores también cambian con el tiempo –las asociaciones se crean y se disuelven, se consiguen nuevos locales– y los bibliógrafos musicales han invertido un gran esfuerzo en rastrear dichos cambios, pues son útiles también en el proceso bibliográfico. De esta manera,

Anik Devriès y François Lesure han publicado un *Dictionnaire des éditeurs de musique français* en tres volúmenes, mientras que para las Islas Británicas existen los trabajos de Frank Kidson (*British Music Publishers, Printers and Engravers*), Charles Humphries y William C. Smith (*Music Publishing in the British Isles from the Beginning until the Middle of the Nineteenth Century*) y John Parkinson (*Victorian Music Publishers: An Annotated List*).

La bibliografía musical como disciplina abunda en los estudios sobre editores individuales, remontándose a los primeros productos de Ottaviano Petrucci en 1501, e incluso más atrás. Las listas comparativas de los números de placa de editores ingleses de música en la primera mitad del siglo XIX, han sido compiladas por Alan Tyson y Oliver Neighbour; Otto Erich Deutsch ha publicado sobre el mismo tema, tomando una muestra geográfica y cronológica más amplia. Tyson también es famoso por sus brillantes estudios bibliográficos de las filigranas en el papel que usó Mozart.

Algunos podrían objetar la obsesión de los bibliógrafos descriptivos con las fechas, y es verdad que si bien contribuyen a registrar gráficamente la historia de una narrativa específica o de una composición musical, pueden conducir a los bibliógrafos y bibliófilos al capricho, por ejemplo, de reunir sólo primeras ediciones. Sin embargo, la comparación de distintas ediciones, quizá de diferentes editores, es un asunto de gran relevancia para los bibliógrafos musicales, musicólogos y ejecutantes, pues los cambios en el texto se reflejan en la interpretación. En parte por esta razón, los editores de las obras de *Gesamtausgaben*, o ediciones académicas completas de las obras de compositores, documentan tan concienzudamente las diferencias textuales entre las fuentes que se utilizaron en la preparación de sus ediciones; y es también el motivo de que editores como Henle de Munich concedan tanta importancia a la publicación de un “original”, texto no adulterado (o *Urtext*) que ellos consideran que representa más cercanamente las intenciones del compositor. JWA

bibliotecas. Existen bibliotecas muy diversas que almacenan información sobre diferentes temas.

1. Historia; 2. Tipos de bibliotecas; 3. Bibliografía y recursos en línea.

1. Historia

Las primeras colecciones de música se recopilaron en las escuelas de canto (*scholae cantorum*) de las catedrales y las abadías importantes en forma de antifonarios manus-

critos de canto llano y, más adelante, en libros corales polifónicos. Puesto que la música era para el uso común, al volverse obsoleta, el destino de los manuscritos era incierto, a lo cual contribuía la naturaleza conservadora de la Iglesia y la facilidad de almacenar el material en desuso en un oscuro rincón de algún inmenso edificio. Sobra decir que se ha perdido mayor cantidad de obra de la que ha logrado conservarse. Lo efímero de las prácticas interpretativas es más evidente en el material de la música secular que ha sobrevivido. Si bien el cúmulo de música secular instrumental y vocal posterior a 1500 aumentó considerablemente gracias a la imprenta musical, su conservación no se debió a que las obras fueran recopiladas para su preservación.

Una de las primeras colecciones de música secular inglesa que se ha preservado intacta pertenece a la Music School de la Oxford University; iniciada en 1627 por el primer profesor de música de dicha escuela, William Heather, consiste en partes independientes de madrigales y motetes. El hecho de que la Music School impulsara activamente la interpretación de música instrumental y vocal a lo largo del siglo XVII, otorga particular importancia a esta colección que en la actualidad se conserva en la Bodleian Library.

Los siglos XVII y XVIII fueron testigo del desarrollo de orquestas cortesanas y casas públicas de ópera. Si bien los archivos de dichas instituciones no estuvieron bien documentados, se ha logrado preservar algunos importantes, como el de la Ópera de París, que en la actualidad pertenece a la Bibliothèque Nationale de France. La pérdida de estos archivos se debió a los frecuentes incendios que arrasaron los teatros, o que simplemente han sido destruidos intencionalmente con los frecuentes cambios de administración.

Las bibliotecas que conservan archivos de interpretación suelen ser “privadas”, tienden a especializarse en un tipo de música y se preocupan poco por lo que no está en el repertorio regular. Inclusive hoy en día, muchos de los archivos musicales del repertorio de agrupaciones activas como cuartetos de cuerdas, corales, orquestas profesionales y aficionadas o conjuntos de música antigua, corren el riesgo de perderse al momento de la disolución de los grupos; en este proceso, los archivos pueden ser transferidos a otros grupos similares o bien ser divididos para su venta; dado el caso, parte de la música podrá ser deshechada en botes de basura, mientras que otra se empolvará en áticos y sótanos desconocidos.

La recopilación de música con fines de estudio histórico se inició a finales del siglo XVII.

2. Tipos de bibliotecas

Por el tipo de servicio que ofrecen, las bibliotecas públicas se concentran primordialmente en los materiales actualizados y suelen desechar el material obsoleto. Las bibliotecas más importantes están en los grandes centros urbanos y cuentan con enormes catálogos de consulta pública con diversas clases de información musical. Gran cantidad de música impresa y partituras orquestales y corales está disponible a través de sistemas de préstamo interbibliotecario, para lo cual hay bibliotecas que pertenecen a redes regionales y nacionales. Muchas bibliotecas públicas cuentan con secciones de historia que contienen archivos relacionados con las actividades musicales y los músicos famosos de su localidad.

Las escuelas de música cuentan con inmensos catálogos de todos los géneros musicales, y a menudo reciben invaluable donativos de sus alumnos graduados, además de muchos archivos de colección. Por otra parte, las universidades cuentan con abundante material sobre la historia de la música y análisis de composición, además de una cantidad creciente de fuentes de la música popular de todo el mundo; sus bibliotecas se especializan principalmente en partituras de obras completas, más que en partes individuales, en literatura musical y en grabaciones.

A partir del siglo XVIII las bibliotecas nacionales han adquirido materiales musicales a través de convenios de consignación derivados de las leyes de *derechos de autor y otras licencias. En Gran Bretaña, hasta la década de 1840, la donación de música impresa era fortuita pero, a partir de entonces, la adquisición ininterrumpida de publicaciones inglesas, así como la compra y los donativos de archivos de colección de otras partes del mundo, han conformado los magníficos catálogos que en la actualidad atesoran las bibliotecas británicas. Las bibliotecas, evidentemente, tienen el compromiso particular de reunir la música de sus propios países; en la actualidad, todo Estado cuenta con una o más bibliotecas destinadas a este propósito. París, Viena y Madrid cuentan con bibliotecas nacionales; en Berlín se encuentran las denominadas Deutsches Musikarchiv y Staatsbibliothek; Copenhague, Bruselas y Estocolmo cuentan con bibliotecas reales y los Estados Unidos con la Biblioteca del Congreso.

Las colecciones de música grabada son muy comunes, tanto en ediciones comerciales como independientes; en la actualidad, las bibliotecas públicas tienden a reunir más música grabada que partituras impresas.

Otras bibliotecas institucionales reúnen también grabaciones viejas, a pesar de los problemas que implica la conservación y reproducción de los diferentes formatos de grabación, como los cilindros encerados, los acetatos de 78, 45 y 33 1/3 rpm, las cintas magnetofónicas de carrete abierto y los casetes. Por encima de estas dificultades, el interés creciente por las grabaciones del pasado sin duda incrementará la demanda de los todavía escasos archivos de este tipo; en Inglaterra, los más importantes son el British Institute of Recorded Sound (Instituto Británico de Sonido Grabado) y los BBC Sound Archives (Archivos Sonoros de la BBC). Las principales bibliotecas nacionales también cuentan con fonotecas importantes.

Un nuevo tipo de biblioteca es el Music Information Center (Centro de Información Musical), dedicado a la promoción de la música nueva de compositores nacionales e internacionales. Estos centros cuentan con catálogos de partituras y grabaciones de música publicada e inédita, aportadas por compositores para el uso de otros músicos. En algunos países, estos centros de información musical participan activamente en la publicación de la música.

3. Bibliografía y recursos en línea

La búsqueda de copias de música escrita, libros o grabaciones no siempre es una tarea sencilla. Para la música existe el International Inventory of Musical Sources (Inventario Internacional de Fuentes Musicales), mejor conocido por su acrónimo francés *RISM. La serie denominada A/I abarca un vasto catálogo de toda la música impresa hasta 1800, mientras que la serie A/II abarca los manuscritos musicales de 1600 a 1800, y se encuentra disponible tanto en CD-ROM como en línea, aunque sigue en proceso de formación y de ninguna manera está completa. La serie B cubre diferentes áreas especializadas: de los primeros años de la polifonía hasta 1600; la teoría musical de la Edad Media; documentos árabes; etc. No existen todavía recursos especializados para la búsqueda de música o libros del siglo XIX.

La serie B/VI del RISM se ocupa de la literatura musical hasta 1800, pero no existen referencias específicas sobre los escritos de la música de periodos posteriores. La fuente *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, de Imogen Fellingner, ofrece una clasificación de todos los periódicos del siglo XIX. El *Music Index* es un catálogo que reúne el contenido de muchas publicaciones periódicas desde su inicio en 1949, y la

publicación *RILM Abstracts of Music Literature* ofrece resúmenes tanto de monografías como de artículos publicados a partir de 1967. El catálogo *RIPM (Répertoire International de la Presse Musicale) ofrece una clasificación del contenido de las publicaciones musicales periódicas más importantes del siglo XIX, con resúmenes de citas e índices contextuales.

En la Internet se tiene acceso a índices y catálogos para localizar partituras, libros sobre música, artículos publicados y grabaciones. La música y la literatura musical son parte de la unión de catálogos en línea de las universidades británicas (COPAC; Consortium of University Research Libraries) y del consorcio de colegios de música británicos (MLO, Music On Line). En los Estados Unidos, las universidades estatales con múltiples *campus* suelen contar también con catálogos integrados, como el MELVYL para la University of California; éstos por lo general son de acceso libre, como lo son también los catálogos en línea que ofrece la mayoría de las universidades nacionales y estatales, así como sus bibliotecas respectivas. Sin embargo, el acceso en línea a los compendios de catálogos internacionales más importantes elaborados en los Estados Unidos (OCLC, RLIN), así como los índices de publicaciones especializadas (*RILM, RIPM) y los trabajos de tesis (como por ejemplo sumarios de resúmenes de tesis), suele ser por suscripción, aunque en ocasiones pueden consultarse en las bibliotecas más grandes.

La bibliografía presentada hasta aquí es la más relevante; para una lista más exhaustiva de bibliotecas, véase el artículo sobre bibliotecas en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres, 2/2001); para una guía bibliográfica más amplia, véase el libro de Vincent Duckles, *Music Reference and Research Material* (Nueva York, 5/1997, ed. M. Keller y L. S. Blotner).

RA

bicinium (lat.). Composición sin acompañamiento para dos voces o instrumentos. El término también se usó más específicamente para las piezas didácticas compuestas por alemanes del siglo XVI, como *Bicinia gallica, latina et germanica* (1545) de Rhau. En el siglo XVII, Scheidt usó el término para versetos a dos voces o variaciones en música de órgano.

bicordio. Dos cuerdas afinadas en unísono. Véase ÓRDENES.

Biches, Les (Las ciervas). Ballet en un acto de Poulenc con su propia trama, en el que incorpora arreglos corales de textos del siglo XVII; la coreografía fue de Bronislava Nijinska (Monte Carlo, 1924). Poulenc arregló una suite a partir de la partitura (1939-1940).

big band. Estilo de jazz equivalente al **swing* que surgió en la década de 1930. Se caracterizó por usar una banda de mayor tamaño que la que había prevalecido hasta entonces, compuesta de secciones de varios instrumentos de aliento en lugar de músicos individuales y, en consecuencia, se apoyaba mucho en arreglos escritos, aunque siguieron destacando los solos improvisados.

PGA

Bilitis, Chansons de. Véase *CHANSONS DE BILITIS*.

Billings, William (*n* Boston, 7 de octubre de 1746; *m* Boston, 29 de septiembre de 1800). Compositor, maestro de canto y autor estadounidense. Provenía de un medio pobre y fue en gran medida autodidacta. Comenzó a dar clases en 1769. En 1770 publicó *The New-England Psalm-Singer*, que contenía cerca de 120 composiciones junto con instrucciones detalladas para los cantantes; esta fue la primera publicación que comprendía exclusivamente música estadounidense, así como la primera que incluía música de un solo compositor estadounidense. La colección más popular de Billings fue *The Singing Master's Assistant* (1778), que tuvo cuatro ediciones. Sus escritos didácticos denotan una gran influencia del compositor inglés de "west gallery" (iglesias parroquiales) William Tans'ur; en ocasiones revela una sólida visión independiente del papel del compositor y un desprecio por las "reglas" de composición. Billings también produjo otras obras literarias, entre las que se cuentan algunos de los textos que puso en música; en 1783 se convirtió en editor de la nueva *Boston Magazine*, cuando su buenaventura musical había decaído. La hostilidad de la alta burguesía bostoniana pronto lo forzó a dejar su puesto y tuvo que trabajar cada vez más fuera de la música.

Las publicaciones de Billings, destinadas a ser interpretadas en iglesias, fueron todas para coro a cuatro voces. Desarrolló un lenguaje musical amplio en los Estados Unidos: salmo métrico homofónico y tonadas de himnos con la melodía en el tenor, algunas *melodías fugadas y *anthems* de forma similar al *verse anthem*; también compuso cánones. De sus *anthems*, *Peace* contiene "sinfonías" instrumentales para instrumentos de nave de iglesia y el ahora perdido *I was glad when they said unto me* llevaba acompañamiento de órgano en una época en que aún había una considerable hostilidad hacia su utilización.

PW

📖 D. P. MCKAY y R. CRAWFORD, *William Billings of Boston, Eighteenth-Century Composer* (Princeton, NJ, 1975).

Billington, Elizabeth [de soltera, Weichsel] (*n* Londres, 27 de diciembre de 1765; *m* cr Venecia, 25 de agosto

de 1818). Soprano inglesa. Se presentó en público como pianista por primera vez cuando tenía seis años. J. C. Bach le enseñó canto y a su muerte, ella continuó sus estudios vocales con James Billington, con quien se casó en 1783. Hizo su debut en Dublín en *Orfeo ed Euridice* de Gluck, pero fue con su interpretación de *Love in a Village* de Arne en 1786 en Covent Garden, donde ascendió rápidamente a la fama. Después de varios años muy exitosos en Inglaterra se trasladó a Nápoles, donde cantó en S. Carlo. *Inez de Castro* de Bianchi fue escrita para su debut en ese lugar (1794), y Paisiello y Paër compusieron otras óperas para ella. En 1801 volvió a Inglaterra, donde era tan solicitada que se presentaba alternando noches en los teatros de Drury Lane y Covent Garden. Fue reconocida por su maestría musical y brillantez técnica. JT

Billy Budd. Ópera de Britten con libreto de E. M. Forster y Eric Crozier basada en la narración inconclusa de Herman Melville (1891); originalmente era en cuatro actos (Londres, 1951) pero Britten hizo una versión en dos actos (transmitida por radio en 1961; puesta en escena en Londres, 1964).

Billy the Kid. Ballet en un acto de Copland con argumento de Lincoln Kirstein; la coreografía estuvo a cargo de Eugene Loring (Chicago, 1938).

binaria, forma. Véase FORMA BINARIA.

Binchois [Gilles de Bins] (*n*?Mons, c. 1400; *m* Soignies, 20 de septiembre de 1460). Compositor borgoñón. Se le conoció primero como organista en la iglesia de Ste Waudru en Mons, en 1419. En 1423 se mudó a Lille y poco después entró al servicio de William de la Pole, primer duque de Suffolk (los ingleses ocupaban el norte de Francia en esa época); regresaron a las cercanías de Mons (Hainaut) en 1425. No hay evidencia de que Binchois visitara nunca Inglaterra, pero algunas de sus obras son puestas en música del Sarum y por lo menos una canción está en un manuscrito inglés; su balada *Dueil angoisseus* se utilizó como base para la puesta en música de una misa del compositor inglés Bedyngham.

Alrededor de 1426, Binchois se unió a la corte borgoñesa de Felipe el Bueno y una de sus pocas obras que se pueden fechar es el motete *Nove cantum melodie* para el bautizo del príncipe borgoñón Anthoine, en enero de 1431. Hubo algo de contacto entre Binchois y Dufay; su primer encuentro parece haber sido en 1434, cuando las cortes borgoñesas y de Savoy estaban en Chambéry, y en 1449 Dufay permaneció con Binchois en Mons. Binchois se retiró a Soignies en 1452 y allí se convirtió en rector de la iglesia colegiada de St Vincent.

Es posible que tuviera alguna conexión con el famoso Banquete del Faisán, en Lille (1454), donde se ejecutó la *chanson Je ne vis oncques la pareille*, que en una fuente se adscribe a Binchois y en otra a Dufay.

Binchois fue uno de los compositores más hábiles pero completamente tradicionales del siglo XV. Entre las obras que han llegado a nosotros se hallan 28 movimientos de misa, 32 salmos, motetes y pequeñas obras sacras, y 54 *chansons*, 47 en forma *rondeau* y siete en forma *ballade*. Una parte de su producción sacra es completamente práctica, con armonizaciones simples de nota contra nota en el canto que aparece en la voz superior, como era el caso en la música europea continental de esa época. Si bien escribió pares de movimientos de misa, éstos están unidos de modo bastante laxo (por rango general, por secuencia de los indicadores de tiempo, etc.), y ningún par comparte el mismo tenor. Evitó las obras a gran escala, no escribió misas cíclicas y sólo escribió un motete isorrítmico (*Nove cantum melodie*).

Las canciones de Binchois son sus composiciones más atractivas: las características típicas son el uso de cadencias por debajo de una tercera, frases más bien cortas, tiempo ternario (la única canción en tiempo binario es *Seule esgaree*) y la manifiesta repetición de material. De hecho estas repeticiones superficiales sirven para demostrar la flexibilidad de Binchois, pues es raro que dos frases tengan exactamente el mismo contorno rítmico o melódico y las frases consecutivas muy rara vez terminan en la misma nota o con una nota del mismo valor. La canción *Je me recommande* es un magnífico ejemplo de su estilo e ilustra varios de los rasgos que hacen de Binchois un miniaturista consumado.

La muerte de Binchois es lamentada en *Mort, tu as navré de ton dart* de Ockeghem, lo que revela que Binchois fue soldado en su juventud (quizá con el duque de Suffolk) y la cual empieza con lo que parece ser una *chanson* de Binchois de la que no hay más referencia.

AP

📖 A. KIRKMAN y D. SLAVIN (eds.), *Binchois Studies* (Oxford, 2000).

bind (in.). Nombre inglés alternativo para *ligadura.

Bingham, Judith (Caroline) (*n* Nottingham, 21 de junio de 1952). Compositora inglesa. Estudió canto y composición con Alan Bush, Eric Fenby y Hans Keller. Cantó profesionalmente con los BBC Singers de 1983 a 1996; muchas de sus obras son vocales, como la obra a gran escala *Irish Tenebrae* (1990) y *Salt in the Blood* para coro y metales, comisionada para los Proms de la BBC de

1995. También ha escrito varias obras orquestales imaginadas muy vívidamente, incluyendo *Chartres* (1988) y *The Temple at Karnak* (1996). AW

Birtwistle, Sir Harrison (Paul) (*n* Accrington, 15 de julio de 1934). Compositor inglés. Estudió composición con Richard Hall en el RMCM, siendo sus compañeros Peter Maxwell Davies y Alexander Goehr. Sus primeras obras, como *Monody for Corpus Christi* (1959) para soprano y tres instrumentos, fueron influidas por aspectos de la música medieval y del Renacimiento temprano y reflejan las complejas texturas y la intensidad lírica expresionista característica de la “Escuela de Manchester”. Sin embargo, las sonoridades estridentes y las formas severas agudamente yuxtapuestas de *Tragoedia* (1965) para quinteto de alientos, arpa y cuarteto de cuerdas le deben más a Stravinski, Varèse y Messiaen que a Schoenberg o a Webern, y con esta obra y la siguiente ópera, *Punch and Judy* (Aldeburgh, 1968), que la incorporó, Birtwistle encontró la voz personal que explotó y desarrolló de ahí en adelante.

Birtwistle fue cofundador de los Pierrot Players (después llamados Fires of London) junto con Maxwell Davies en 1968, pero *Verses for Ensembles*, su primera obra importante después de *Punch and Judy*, fue escrita para la London Sinfonietta, con la que ha seguido una relación particularmente fructífera. Durante la década de 1970 y principios de la de 1980, una serie de obras vocales y composiciones instrumentales mayores, como *The Triumph of Time* para orquesta y una segunda ópera, *The Mark of Orpheus*, que se presentaron por primera vez con gran éxito en 1968 (ENO), contribuyeron a consolidar la postura de Birtwistle como una figura fundamental de la escena europea; *The Mark of Orpheus* ganó el Premio Grawemeyer en 1986. Desde 1975 a 1981, Birtwistle fue director de música en el Teatro Nacional, y si bien en años posteriores ha dado clases en universidades, se ha concentrado primordialmente en la composición.

Birtwistle finalizó tres óperas más entre 1990 y 2000, *Gawain* (Covent Garden, 1991), *The Second Mrs Kong* (Glyndebourne, 1994) y *The Last Supper* (Berlín y Glyndebourne, 2000), y obras orquestales e instrumentales tan impresionantes como *Pulse Shadows* y *Exody*. Su compromiso con el tipo de modernismo de la corriente principal, que es esencialmente de carácter expresionista y que comunica a través de una fuerte proyección rítmica de lo que a menudo son estructuras de notas simples en varias formaciones modales y simétricas, ha permitido que su obra siga siendo altamente valorada; su

influencia en numerosos compositores jóvenes ha sido considerable. Fue hecho caballero en 1988. PG/AW

📖 M. HALL, *Harrison Birtwistle* (Londres, 1984); *Harrison Birtwistle in Recent Years* (Londres, 1998). R. ADLINGTON, *The Music of Harrison Birtwistle* (Cambridge, 2000). J. CROSS, *Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music* (Londres, 2000).

bis (fr.). “Dos veces”, es decir, una segunda vez. 1. Instrucción para repetir un pasaje determinado.

2. Término usado por el público francés, italiano e hispanoparlante para solicitar un **encore*.

bisbigliando (it., “susurrando”). En la ejecución de la arpa, efecto especial parecido al trémolo que se efectúa al mover el dedo rápidamente contra la cuerda.

Bishop, Sir Henry R(owley) (*n* Londres, 18 de noviembre de 1786; *m* Londres, 30 de abril de 1855). Compositor y director inglés. Estudió con Francesco Bianchi. En 1810 fue nombrado compositor y director musical en Covent Garden y en 1814 comenzó a “adaptar” óperas de otros compositores (entre ellas, *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni* de Mozart e *Il barbiere di Siviglia* y *Guillermo Tell* de Rossini) para el teatro inglés, a modo de *pastiches*. Además de componer óperas, escribió canciones para versiones mutiladas de obras de Shakespeare y encontró tiempo para viajar al extranjero. En 1813 fue miembro fundador de la Philharmonic Society, para la cual dirigió varios conciertos, dirigió las presentaciones de los Lenten Oratorio Concerts (Conciertos del Oratorio de Cuaresma) de 1819 y fue profesor de armonía en la RAM (aunque enseñó poco allí).

Bishop renunció a Covent Garden en 1824 y se mudó a Drury Lane, donde en 1826 presentó, sin resultados, *Aladdin* como rival del *Oberon* de Weber. En 1830 se convirtió en director de los Vauxhall Gardens y continuó escribiendo prolíficamente para la escena hasta 1840; su última ópera, *The Fortunate Isles* (una *masque* alegórica y nacional), fue producida ese año en Covent Garden durante los festejos de boda de la reina Victoria.

Después de fracasar en su intento por obtener el puesto de organista en la capilla de St George en Windsor (1835) y el de Gresham Professor of Music (1837), Bishop fue nombrado Reid Professor of Music en la Universidad de Edimburgo en 1841, pero dos años después le fue solicitada su renuncia al negarse a dar clases. Sin embargo, en 1848 sucedió a Crotch como profesor en Oxford y obtuvo el título de D. Mus. con la oda de bienvenida que escribió para el canciller lord Derby en 1853. Fue director principal de los Conciertos de Música Antigua (1840-1848) y fue hecho caballero en 1842.

A Bishop se le conoce hoy día principalmente por sus *glees* y sus canciones (entre ellas *Home, Sweet Home*). Se casó dos veces; su segunda esposa, Ann Riviere, quien usaba el nombre artístico de Madame Anna Bishop, cayó en desgracia al fugarse de Inglaterra al continente europeo con el arpista francés Nicolas Bochsa en 1839.

WT/JDI

📖 R. NORTHCOTT, *The Life of Sir Henry R. Bishop* (Londres, 1920).

bitonalidad. Combinación simultánea de dos tonalidades. Un ejemplo temprano es la obra *Psalms 67* de Charles Ives (1898), en la que dos grupos corales cantan triadas opuestas, por ejemplo *do* mayor y *sol* menor. Los choques armónicos bitonales, que pueden ser misteriosos (como en las obras de Ives), reverberantes o ásperos, se asocian especialmente con la música de Darius Milhaud.

PG

biwa. Término genérico para laúdes japoneses de cuerpo plano y mástil corto derivados de la **pipa* china.

Bizet, Georges (Alexandre César Léopold) (*n* París, 25 de octubre de 1838; *m* Bougival, cr París, 3 de junio de 1875). Compositor francés. Su padre fue profesor de canto y compositor modesto (antes fue peluquero y fabricante de pelucas) y su madre fue una excelente pianista y era hermana de un mucho más distinguido profesor de canto, François Delsarte. Bizet creció en una atmósfera musical y pronto demostró tal aptitud que fue admitido en el Conservatorio de París a los nueve de edad. Allí ganó una larga lista de premios, entre ellos el primer premio para solfeo en 1849, el segundo premio para piano en 1851 y el primer premio para órgano y fuga en 1855. Estudió piano con Marmontel y composición con Halévy, y mientras aún era un estudiante compuso la brillante *Sinfonía en do*, que sigue los modelos clásicos pero denota una individualidad distintiva. En 1856 ganó el segundo premio en el *Prix de Rome* con su cantata *David* y en un concurso promovido por Offenbach compartió el primer premio con Lecocq por una opereta. Los dos ganadores tuvieron la oportunidad de escuchar sus puestas en escena de *Le Docteur Miracle* en dos noches consecutivas en 1857.

En 1857 Bizet ganó el *Prix de Rome* con la cantata *Clovis et Clotilde*, lo cual le proporcionó un apoyo económico por cinco años. Pasó los primeros tres en Italia, temporada que disfrutó ampliamente. Los principales productos de su estancia italiana fueron un coral *Te Deum*, una *opera buffa*, *Don Procopio*, a la manera de Donizetti, y una *ode-symphonie* basada en la vida de Vasco da Gama. También comenzó una sinfonía en cuatro

movimientos que apareció muchos años después con el título *Roma*.

A su regreso a París en 1860, Bizet se estableció en el tipo de vida que llevaría por sus 15 años restantes: tratando de ganarse a los libretistas, cantantes y administradores de ópera para obtener comisiones, tocando el piano en ensayos (su fama de lector a primera vista fue legendaria), componiendo obras más pequeñas como piezas para piano y canciones para publicación, y escribiendo arreglos para piano de óperas. El interés que había tenido Gounod en apoyar al joven Bizet le procuró su primera comisión de este tipo, al hacer un arreglo de *La Nonne sanglante* en 1855, pero fue una ocupación que consumiría mucho de su precioso tiempo en años posteriores. Nunca mostró gran interés en la enseñanza.

En 1863, el Théâtre Lyrique le encargó *Les Pêcheurs de perles*; aunque fue recibida con indiferencia por la prensa (con la honorable excepción de Berlioz), muestra un talento fresco y una teatralidad vivaz que le ganó un lugar en el repertorio moderno. La siguiente ópera de Bizet, *Ivan IV*, fue concebida en una gran escala, pero no fue terminada y permaneció sin representarse por cerca de 100 años. *La Jolie Fille de Perth* se representó en el Théâtre Lyrique en 1867; su libreto es una distorsión poco afortunada de Scott, y la música, si bien es brillante en sus mejores momentos, es dispareja. Un número considerable de trabajos operísticos de esta época no fructificó.

En 1869 Bizet se casó con Geneviève, la hija de su profesor Halévy (que había fallecido en 1862), pero su relación pronto se vio interrumpida por el estallido de la Guerra franco-prusiana y el disturbio de la Comuna. Bizet sirvió en la Guardia Nacional y logró escaparse de París en una época de gran agitación. Cuando la vida normal se restauró, produjo dos pequeñas obras maestras, la *opéra comique* en un acto *Djamileh*, que fue puesta en escena en 1872, y la delicada suite de piezas para dueto de piano, *Jeux d'enfants*, cinco de las cuales fueron orquestadas. Después siguió su conmovedora y colorida música incidental para la obra *L'Arlésienne* de Daudet, escrita para pequeña orquesta. Una vez arreglada para una orquesta de mayor tamaño, fue de las primeras obras de Bizet que obtuvo popularidad.

Otro proyecto operístico fue *Don Rodrigue*, que fue abandonado en 1873 cuando la Opéra, para la cual estaba destinada, se quemó. Pero Bizet ya estaba trabajando en su ópera *Carmen*, que fue un encargo de la Opéra-Comique. Ésta inmediatamente produjo controversia,

pues su tema fue considerado demasiado atrevido para dicho recinto, y las implicaciones trágicas de la muerte de Carmen sobre el escenario eran demasiado realistas para el género ligero de la *opéra comique*. Después de muchos retrasos y dificultades, fue producida en marzo de 1875 y aunque provocó un escándalo de prensa, tuvo éxito con el público. Para esta época Bizet tenía una dolencia cardíaca acentuada por el reumatismo; aunque estaba planeando un oratorio, *Geneviève de Paris*, no logró avanzar en él y falleció de forma bastante repentina, tres meses después del estreno de Carmen.

Esta obra maestra tuvo éxito en el extranjero mucho antes de que se reescenicara en París. Fue repuesta en Viena con los diálogos hablados convertidos en recitativos por Ernest Guiraud, amigo de Bizet y a finales de 1875 fue retomada rápidamente en todo el mundo; hoy día es una de las óperas más populares. Es imposible saber si Bizet hubiese continuado con sus éxitos composicionales, pero tenía sólo 36 años cuando murió y es indiscutible la promesa de grandes obras por venir. La agudeza de su caracterización y el intenso realismo de su acción –sin mencionar la abundancia de magníficas melodías– revelan un compositor de excepcionales dotes dramáticos. DA/HMACD

📖 M. CURTISS, *Bizet and his World* (Londres, 1959).

W. DEAN, *Bizet* (Londres, 1948, 3/1975). S. McCLARY, *Carmen* (Cambridge, 1992).

Björling, Jussi [Johan Jonaton] (*n* Stora Tuna, 5 de febrero de 1911; *m* Estocolmo, 9 de septiembre de 1960). Tenor sueco. Estudió canto con su padre, un cantante profesional, y en 1928 entró al Conservatorio de Estocolmo. Efectuó su debut oficial en la Ópera Real de Estocolmo como Don Ottavio en *Don Giovanni*. En 1936 apareció como Manrico en *Il Trovatore* en la Ópera Estatal de Viena, donde fue aplaudido por su línea *legato*, su impresionante control de la respiración y su entonación perfecta. Durante los siguientes 24 años fue contratado en todo el mundo, especialmente para papeles líricos, para los cuales su voz sonora pero altamente refinada estaba especialmente dotada. No fue un actor imaginativo y, sin embargo, sus representaciones tenían una pasión romántica así como una suave intimidad que cautivaba a su público. JT

📖 A.-L. BJÖRLING y A. FARKAS, *Jussi* (Portland, OR, 1996).

Black Angels (*Thirteen Images from the Dark Land*). Obra (1970) de Crumb para cuarteto de cuerdas amplificado; fue concebida como una respuesta a la Guerra de Vietnam, retrata un “viaje del alma” en tres etapas

–Partida, Ausencia, Regreso– y recurre abundantemente a la imaginería diabólica y el simbolismo numérico.

black bottom (in.). Danza negra de *jazz* que se baila con deslizamientos, giros y saltos junto con una palmada en el trasero, la cual apareció en varias modalidades desde finales del siglo XIX. Se popularizó ampliamente cuando fue incluida en *George White's Scandals of 1926*, bailada con una canción de Henderson, DeSylva y Brown. Sus ritmos más oscilantes reemplazaron por corto tiempo al *charleston basado en el *ragtime*. PGA

Blacher, Boris (*n* Niu-chang, China, 19 de enero de 1903; *m* Berlín, 30 de enero de 1975). Compositor alemán. De ascendencia alemana-rusa, asistió a escuelas en Niu-chang, Irkutsk y Charbin. En 1922 se mudó a Berlín para estudiar en la Technische Hochschule, además de tomar lecciones de composición con Friedrich Ernst Koch. Permaneció en Berlín el resto de su vida. Al principio se ganó la vida con trabajos de música rutinarios como arreglos y copias, pero en 1945 fue nombrado profesor de composición en la Hochschule, donde se quedó hasta su retiro en 1970; entre sus alumnos estaba Gottfried von Einem.

La música de Blacher muestra un uso frío e irónico de la tonalidad, acercándose más a Stravinski que a ningún otro compositor alemán. Sus formas son quebradas y fragmentarias, a menudo emplea la técnica de “varias medidas de compás” que inventó para sistematizar cambios métricos rápidos. Otra característica prominente en ciertas obras es el uso de estilos de *jazz* y populares. La producción de Blacher incluye varios ballets y óperas, entre estas últimas un tratamiento objetivo de Shakespeare en *Romeo und Julia* (1943, transmitida por radio en 1947, escenificada en Salzburgo en 1950), y la mucho menos austera *Abstrakte Oper* no. 1 (Mannheim, 1953). Las *Variaciones Paganini* (1947) muestran la destreza colorida de su escritura orquestal. PG

📖 H. H. STUCKENSCHMIDT, *Boris Blacher* (Berlín, 1963).

bladder and string (in.). Véase BUMBASS.

bladder pipe (in., “clarinete de vejiga”). Instrumento de *cápsula en el cual la lengüeta está envuelta en una vejiga de animal que sirve como un depósito de aire, como el odre de la *gaita. El instrumento está retratado en obras de arte europeas y se menciona en literatura del siglo XIII, pero parece haber desaparecido en el siglo XVII y haberse quedado sólo como instrumento infantil o uno que ocasionalmente tocaban los pastores. RPA

Blake, David (Leonard) (*n* Londres, 2 de septiembre de 1936). Compositor inglés. Estudió en Cambridge y en

Berlín Oriental con Hanns Eisler, quien tuvo influencia no sólo en su estilo musical sino también en sus puntos de vista sobre las funciones sociales del arte. En su regreso a Inglaterra tomó un puesto de profesor en la Universidad de York, donde permaneció hasta su jubilación. Sus primeras obras reflejan el lenguaje de Schoenberg, maestro de Eisler, en su serialismo temático, pero también exhiben una economía mordaz más cercana al mismo Eisler e inclusive a Weill. Composiciones posteriores, incluyendo las óperas *Toussaint* (ENO, 1977) y *The Plumber's Gift* (ENO, 1989), son más eclécticas y vuelven a introducir una rica armonía tonal. AW

Blake, Howard (*n* Londres, 28 de octubre de 1938). Compositor y pianista inglés. Después de estudiar en la RAM con Harold Craxton (piano) y Howard Ferguson (composición), trabajó como pianista, arreglista y compositor para radio, cine y televisión. Su mayor éxito se produjo con su partitura para la película de animación *The Snowman* (1982), más tarde retrabajada como un ballet y una producción escénica (ambas en 1993). Su talento melódico se demostró también en el ballet *Eva* (1996), en música vocal y coral que incluye el “oratorio dramático” *Benedictus* (1980, rev. 1986) y obras orquestales como conciertos para clarinete (1985), piano (1991) y violín (1993). ABUR

blanca (in.: *minim*; *half-note*) (♩). Nota con 1/2 del valor de la redonda; de ahí el nombre “medio” en el sistema español y “half-note” en la terminología estadounidense. Véase también MÍNIMA; NOTACIÓN, Fig. 6.

Blasinstrumente (al.). “Instrumentos de aliento”.

Blasmusik (al.). “Música de aliento”, es decir, música para instrumentos de viento.

Blavet, Michel (*n* Besançon, *baut.* 13 de marzo de 1700; *m* París, 28 de octubre de 1768). Flautista y compositor inglés. Aprendió de forma autodidacta a tocar varios instrumentos de aliento y en 1723 se mudó a París al servicio del duque Charles-Eugène Lévis. En 1725 contribuyó en la inauguración de los Concert Spirituel, donde figuró regularmente como solista. Se benefició del patrocinio del príncipe de Carignan (a quien dedicó sus sonatas op. 1 para dos flautas) y del conde de Clermont, pero rehusó aceptar un puesto en la corte de Frederick, príncipe de Prusia. Alrededor de 1736 se hizo miembro de la Musique du Roi y en 1740 se integró a la orquesta de la Ópera. Las sonatas de cámara de Blavet, como las de su colega, el violinista Leclair *l'aîné*, unen los estilos francés e italiano, inspirándose particularmente en las obras de Corelli y Vivaldi. Blavet

también compuso varias obras para escena, para el teatro privado de Clermont en Berny y su *divertissement* con recitativos *secco*, *Le Jaloux corrigé* (1752) de Rousseau, fue interpretado junto con *Le Devin du village* (1752) en la Ópera de París. DA/JAS

Blechnmusik (al.). “Música para banda de metales”.

Blest Pair of Sirens. Cantata (1887) de Parry con texto de *At a Solemn Music* de Milton.

blind octaves [*interrupted octaves*] (in., “octavas ciegas”, “octavas interrumpidas”). Recurso de técnica pianística virtuosa que alterna, entre las dos manos, secuencias de octavas rápidas u octavas de una misma nota, lo que produce un efecto semejante a octavas triples continuas.

Bliss, Sir Arthur (Drummond) (*n* Londres, 2 de agosto de 1891; *m* Londres, 27 de marzo de 1975). Compositor inglés. Estudió en la Universidad de Cambridge (1910-1913) y brevemente en Stanford en el RCM (1913-1914), antes de servir en el ejército durante la primera Guerra Mundial. Fue herido en la Batalla del Somme, durante la cual también perdió a su talentoso hermano, Kennard Bliss. La catarsis de esta experiencia traumática fue expresada posteriormente en *Morning Heroes*, una sinfonía coral escrita en 1930. Después de la guerra cayó bajo el influjo de Stravinski y Diaghilev, y sus primeras composiciones experimentales—*Madame Noy* (1918), la *Rapsodia* (1919) y *Rout* (1920)—muestran una atracción por el neoclasicismo. Su regreso a la veta principal inglesa estuvo marcada por *A Colour Symphony* (1921-1922), un estudio de simbolismo heráldico que estableció varias de sus características estilísticas.

Entre 1923 y 1925, Bliss vivió en los Estados Unidos. A su regreso a Inglaterra retomó con presteza la composición, con obras notables como *Introduction and Allegro* y *Hymn to Apollo* (ambas de 1926). Una de sus obras más virtuosas para orquesta fue la brillante *Music for Strings* (1935), aunque también produjo tres conciertos sustanciales—para dos pianos (1924, rev. 1968), violín (1955) y violonchelo (1970)—además de algunas magníficas obras de cámara como el *Quinteto para oboe* (1927) y el *Quinteto para clarinete* (1931). Una buena parte de la música posterior de Bliss fue escrita para el teatro o el cine. Los ballets *Checkmate* (1937), *Miracle in the Gorbals* (1944) y *Adam Zero* (1946) manifiestan su talento para la escritura vívidamente ilustrativa. Como compositor de óperas tuvo menos éxito, pero en el cine se anotó un triunfo con *Things to Come* (1934-1935). Bliss fue nombrado caballero en 1950 y *Master of the Queen's Music* en 1953. Publicó su autobiografía, *As I Remember* (Londres, 1970, 2/1989). PG/JDI

📖 L. FOREMAN, *Arthur Bliss: A Catalogue of the Complete Works* (Londres, 1979; supl. 1988). S. CRAGGS, *Arthur Bliss: A Bio-Bibliography* (Westport, CT, 1988); *Arthur Bliss: A Source Book* (Brookfield, VT, 1996).

Blitheman [Blytheman], **John** (n c. 1525; m Londres, 23 de mayo de 1591). Compositor y organista inglés. Fue *Master of the Choristers* de la Christ Church de Oxford en 1564 y sucedió a de Tallis como organista en la Chapel Royal en 1585. Parte de su música para teclado ha sobrevivido en el **Mulliner Book*. JM

Blitzstein, Marc (n Filadelfia, 2 de marzo de 1905; m Fort-de-France, Martinique, 22 de enero de 1964). Compositor estadounidense. Nació en un familia de muchos recursos y estudió en el Curtis Institute con Alexander Ziloti (piano) y Rosario Scalero (composición). En 1926 se fue a París a estudiar con Nadia Boulanger y el año siguiente tomó clases con Schoenberg en Berlín. Sus primeras composiciones fueron típicas de la escuela Boulanger, muy influido por el neoclasicismo de Stravinski. La dirección de su música cambió a su regreso a los Estados Unidos en 1931, en el clímax de la depresión económica. Se alió con la izquierda, buscó a su público en las clases trabajadoras y comenzó a escribir primordialmente para teatro, cine y radiodifusión. *The Cradle will Rock* (Venecia, 1937), la más exitosa de sus producciones para escena, fue una pieza política que trataba del surgimiento del sindicalismo en la industria del acero. Su música, de algún modo a la manera de Weill, combina melodías de tipo popular con armonías complejas, en ocasiones trabajadas en formas estrictas. PG

block harmony (in.). Sucesión de acordes similares o idénticos.

Bloch, Ernest (n Ginebra, 24 de julio de 1880; m Portland, OR, 15 de julio de 1959). Compositor estadounidense nacido en Suiza. Sus estudios de violín y composición incluyeron periodos en Ginebra (con Jaques-Dalcroze), Bruselas (Ysäye), Frankfurt (Knorr) y Munich (Thuille). En 1904 regresó a trabajar para su padre en Ginebra, donde compuso su ópera *Macbeth* (París, Opéra-Comique, 1910), un enérgico drama musical que combina influencias de Debussy, Wagner y Musorgski. Después se concentró en piezas específicamente judías, de las cuales la más famosa es la "Rapsodia hebraica" *Schelomo* para violonchelo y orquesta (1915-1916). Si bien no usa material judío, la música tiene un impulso rítmico fluido que sugiere el canto litúrgico hebreo.

En 1916 Bloch emigró a los Estados Unidos, donde enseñó en la Mannes School de Nueva York (1917-1920), en el Cleveland Institute of Music (1920-1925)

y en el Conservatorio de San Francisco (1925-1930); entre sus alumnos estuvieron Roger Sessions y Quincy Porter. Siguió componiendo regularmente, influido por el neoclasicismo en obras como el *Concerto Grosso* no. 1 (1924-1925), pero conservando la calidez melódica que había caracterizado a su música judía anterior. Regresó a Suiza en 1930 y comenzó a escribir obras de gran escala, incluyendo la puesta en música de la liturgia judía *Avodath an Hakodesh* (1930-1933) y el *Concierto para violín* (1937-1938). En 1939 regresó a los Estados Unidos, se estableció en Oregon y dio clases en los cursos de verano en la Universidad de California, en Berkeley. Durante este último periodo se concentró en formas abstractas de mayor tamaño; obras, como el *Segundo y Tercer cuartetos* (1945, 1952), el *Concerto symphonique* para piano y orquesta (1947-1948) y las dos *Suites para violín solo* (1958), muestran el florecimiento total de su generoso romanticismo. PG

📖 S. BLOCH e I. HESKES, *Ernest Bloch, Creative Spirit* (Nueva York, 1976). R. STRASSBURG, *Ernest Bloch: Voice in the Wilderness* (Los Ángeles, 1977). D. Z. KUSHNER, *Ernest Bloch: A Guide to Research* (Nueva York, 1988).

Blodek, Vilém (n Praga, 3 de octubre de 1834; m Praga, 1 de mayo de 1874). Compositor, profesor, flautista y pianista checo. Siendo un niño musicalmente talentoso, estudió flauta, piano y composición en el Conservatorio de Praga. Después de algunos años de tocar y dar clases de forma independiente (1853-1860), fue nombrado profesor de flauta en el Conservatorio de Praga. De ahí en adelante dividió su tiempo entre la enseñanza en el conservatorio, para lo cual escribió un método de flauta (1861), y la composición de música para obras de teatro en el Teatro Provisional Checo y el Teatro de los Estados Alemanes. El estrés producido por estas actividades fue demasiado para Blodek y provocó que pasara sus últimos tres años de vida en una casa para enfermos mentales. Su muerte temprana fue lamentada, pues su música encarna una promesa incumplida. Las obras orquestales –una *Sinfonía* (1859), un *Concierto para flauta* (1862), algunas oberturas– más allá de su deuda con Mendelssohn y Weber, despliegan un talento y originalidad sólo superados, entre sus contemporáneos, por Smetana; su obra inconclusa *Zítek* (1869) efectúa un interesante uso del arioso y de formas abiertas. Su ópera cómica *V studni* (En el pozo, 1867) se convirtió en la ópera checa en un acto más popular del siglo XIX. Aunque está claramente influida por *La novia vendida*, la obra aseguró el éxito continuo gracias a su inventiva melódica. JSM

Blomdahl, Karl-Birger (n Växjö, 19 de octubre de 1916; m Kungsängen, cr Estocolmo, 14 de junio de 1968). Compositor sueco. Estudió con Hilding Rosenberg a fines de la década de 1930 y principios de la de 1940 y comenzó a componer al estilo de Hindemith, de lo cual es ejemplo el *Concerto Grosso* (1944). En su *Tercera sinfonía* (1950) empezó a introducir métodos seriales schoenbergianos, aunque la influencia de Bartók es aún más fuerte. Entonces, mientras promovía la música contemporánea en su posición de director de la sociedad de conciertos Fylkingen (1950-1954), comenzó a adoptar procedimientos de vanguardia. Sus obras orquestales posteriores, como el ballet *Sisyphos* (1954) y *Forma feritonans* (1961), presentan este desarrollo, aunque aún hay un peso y un vigor del tipo de Hindemith. Blomdahl fue profesor de composición en la Academia Real de Música de Estocolmo (1960-1964) y director del departamento de música de la radio sueca (1964-1968), donde contribuyó a la formación de un estudio de música electrónica. PG

Blond Eckbert. Ópera en dos actos de Weir con libreto propio basado en *Der blonde Eckbert* de Ludwig Tieck (Londres, 1994).

Blondel de Nesle (fl 1180-1200). *Trouvère*. Más allá de la posibilidad de que provenía de Picardía, su identidad está en debate. De acuerdo con una teoría, era un plebeyo o el hijo más chico de un noble menor; otra teoría lo identifica como el magnate Jehan II de Nesle. Aparentemente, sus canciones tuvieron una amplia circulación, a juzgar por la gran cantidad de manuscritos que han llegado a nosotros. Como es típico en la canción *trouvère*, a veces hacen alusión a otras obras del repertorio y ellas mismas son citadas en las canciones de sus contemporáneos. JM

bloques metálicos. Véase YUNQUE; CENCERROS.

Blow, John (n Newark, febrero de 1649; m Londres, 1 de octubre de 1708). Compositor inglés. Su educación musical más temprana probablemente se llevó a cabo en la Magnus Song School de Newark: se volvió cantante del coro en la Chapel Royal durante la Restauración de Carlos II y fue suficientemente precoz como para publicar algunas de sus composiciones cuando sólo tenía 14 años. Fue nombrado organista de la abadía de Westminster en 1668 y “músico real para los virginales” el siguiente año. Sus memorias registran que fue “alumno del excelente músico Dr Christopher Gibbons”. En 1674 se convirtió en caballero de la Chapel Royal y sucedió a Pelham Humfrey como *Master of the Children* allí y como *Composer*, puestos que retuvo hasta su muerte.

En 1679 renunció a su puesto en la abadía de Westminster a favor de Henry Purcell, su alumno, retomándolo a la muerte de este último, así como el trabajo de Purcell como afinador de los instrumentos de teclado de la corte. También compartió con Nicholas Staggins el puesto cortesano de *Composer for the Violins* de 1682 a 1685, pero fue abolido cuando la institución de la corte fue revisada por Jacobo II. De 1687 a 1793 fue también *Almoner and Master of the Choristers* de la catedral de St Paul, y desde 1700 le fue concedido un nuevo puesto de *Composer to the Chapel Royal*. Pudo haber sido el primer doctor en música al cual le haya sido conferido el título por el arzobispo de Canterbury (en 1677).

Con su ocupada vida en varias iglesias, era natural que Blow se convirtiera en un competente compositor de *anthems* y servicios. Fue un experto en *anthems* en verso con cuerdas favorecidos en la corte de Carlos II, y su estilo contrapuntístico, que usaba falsas relaciones inglesas y armonías “anticuadas”, a menudo es extremadamente expresivo: algunas de sus mejores obras son esas puestas en música de versos sumamente emotivos. Como compositor de música secular, en general fue menos exitoso, pero si bien sus piezas al estilo de canción más ligera no se compara con las melodías de sus contemporáneos, sus odas contienen música muy poderosa, especialmente la magistral *Ode on the Death of Mr Henry Purcell* (publicada en 1696) para dúo de contratenores, dos flautas de pico y continuo, un treno digno de su tema. Su ópera breve *Venus and Adonis* (producida en Londres, c. 1684) fue escrita para los círculos de la corte; si bien su calidad es dispareja, tiene excelentes momentos. Blow también hizo grandes contribuciones al repertorio inglés de su época para órgano y clavecín. DA/AA

📖 I. SPINK, *Restoration Cathedral Music, 1660-1714* (Oxford, 1995).

bluebeat. Véase SKA.

bluegrass (in.). Parte de la tradición de la **country music* estadounidense que tuvo su apogeo en la década de 1940. Sus características son un tiempo rápido, con violín, banjo y mandolina en papeles predominantes. Generalmente se considera máximo exponente del género a Bill Monroe, cuyo *Blue Moon of Kentucky* ha perdurado en el gusto general. KG

blue note (in.). En la ejecución del *blues* o del *jazz*, uno de los grados de la escala (el cuarto sostenido o el quinto bemol) que es percibido como un abandono de la escala diatónica regular. Los intervalos menores de tercera y séptima (a veces también el de quinta disminuida)

a menudo aparecen en contextos de tonalidad mayor y las variantes microtonales son comunes. Las “blue notes” pueden concebirse más bien como variaciones dentro de una sola área tonal (como en muchas tradiciones no occidentales), en lugar de como notas sustitutas, aunque interpretadas de la segunda forma brindaron un elemento de *exotismo a la música de arte de mediados del siglo XX. JJD

blues (in.). Tradición de canción folclórica negra estadounidense que influyó profundamente la evolución del *jazz y otros géneros populares del siglo XX. En su origen, “el blues” se refiere a un estado de melancolía o depresión; llegó a ser la emoción característica de los negros estadounidenses durante la segunda mitad del siglo XIX y posteriormente fue aplicado al tipo de canto que la expresaba. El “downhome” o *country blues* arquetípico es una canción improvisada por una sola persona, en la cual el cantante (hombre) se acompaña con la guitarra o el banjo. La forma verbal por lo regular es una estrofa de tres versos; el primer verso se repite y el cantante improvisa un tercer verso rimado. Esta forma se sustenta con un esquema armónico convencional de 12 compases: cuatro compases en el acorde de tónica (dos para cada verso), a menudo transformado en acorde dominante auxiliar en el cuarto compás; dos en el acorde subdominante (para el segundo verso) y dos más en el acorde de tónica; por último dos en el acorde de séptima de dominante (que acompañan el tercer verso rimado) y dos en el acorde de tónica. Las *blue notes toman su nombre del uso idiomático dentro del estilo. Algunos de los primeros cantantes de “downhome” blues que grabaron discos fueron Charley Patton (1929-1934), el fundador de la tradición de blues de Misisipi, y el tejano Blind Lemon Jefferson (de 1926). Varios de ellos fueron grabados tanto en los estudios como en el campo durante las décadas de 1920-1930; entre los que posteriormente adquirieron un enorme público blanco estuvieron Robert Johnson (*m* 1938), Leadbelly y Lightnin’ Hopkins.

Alrededor de 1910 se popularizó un tipo de blues que había iniciado W. C. Handy, director del grupo Memphis, y que fue difundido por Mamie Smith (*Crazy Blues*, 1920) y por otras cantantes mujeres que se presentaban en el escenario acompañadas por una banda de jazz al estilo Nueva Orleans. Este así llamado blues “clásico” fue inmensamente popular durante la década de 1920 y contribuyó significativamente a la venta de lo que entonces se llamaban grabaciones de “raza” (“race” records), dirigidas a la población negra. El blues clásico explotaba otros recursos musicales tomados de las

tradiciones del *ragtime y del jazz temprano; la forma de 12 compases y las estrofas de tres versos a menudo se abandonaron o se flexibilizaron y se volvieron comunes los extensos solos instrumentales. Dos de las más destacadas cantantes de este estilo fueron Ma Rainey y la extraordinaria Bessie Smith; entre sus herederas están Nina Simone y Odetta.

Durante la depresión de la década de 1930, Big Bill Broonzy contribuyó a hacer de Chicago el centro de una aproximación a la interpretación del blues que se basaba en cualidades tanto de las tradiciones clásicas como de las de “downhome”. Después de la segunda Guerra Mundial, a medida que la música de los negros estadounidenses era mejor apreciada por el público blanco, surgió una importante escuela del blues de Chicago, cuyos exponentes más destacados fueron Muddy Waters, Howlin’ Wolf y B. B. King. Su música usaba amplificación electrónica y estaba más cercana a dos estilos que estaban surgiendo: el *rhythm and blues y el *rock and roll. Logró una inmensa popularidad y fue sumamente influyente en los músicos blancos. A partir de la década de 1960, el blues se convirtió en un ingrediente esencial en el mundo global de la música popular comercial; en la actualidad se cultiva por músicos no negros en toda Europa y en partes de Asia y Norteamérica. Pero ha dejado de ser un aspecto central de la expresión musical de los negros estadounidenses, los cuales en su lugar adoptaron primero el *soul y el *gospel, y más recientemente el *rap y el *hip-hop.

La denominación de “blues” a menudo se aplica a la música que expresa el estado emocional característico, sin apelar a los recursos distintivos de la tradición principal. JJD

📖 P. OLIVER, *The Story of the Blues* (Londres, 1969, 2/1996). J. TODD TITON, *Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis* (Urbana, IL, 1977, 2/1994). G. KUBIK, *Africa and the Blues: Connections and Reconnections* (Jackson, MI, 1999).

Blüthner. Compañía alemana de fabricantes de piano fundada en Leipzig en 1853 por Julius Blüthner (1824-1910). En 1873 patentó la escala alícuota (la añadidura de una cuarta cuerda simpática a cada grupo tricorde en los agudos) para enriquecer el registro superior. Sus pianos, hechos a mano en su mayor parte, tienen buena sonoridad y sus precios son muy altos. AL

Blytheman, John. Véase BLITHEMAN, JOHN.

bocal. Véase TUDEL.

bocca chiusa (it.). “[Con la] boca cerrada”, es decir, un murmullo sin palabras. Véase también *BOUCHE FERMÉE*.

Boccherini, (Ridolfo) Luigi (n Lucca, 19 de febrero de 1743; m Madrid, 28 de mayo de 1805). Compositor y violonchelista italiano. Su padre, que tocaba contrabajo, lo mandó a estudiar en Roma cuando era niño; después fue con él a Viena, donde tocaron en la orquesta del teatro de la corte imperial durante varias temporadas. En 1764 Luigi fue nombrado violonchelista en una institución de prestigio en Lucca, la Cappella Palatina, pero en 1766 se fue de gira con un amigo, Filippo Manfredi, con quien llegó a París en 1767; allí publicó algunos cuartetos de cuerda y tríos, así como una serie de sonatas para teclado con acompañamiento de violín. Boccherini y Manfredi fueron después a España, donde tocaron en presentaciones de ópera y conciertos. A partir de 1770, Boccherini fue compositor e intérprete del infante Don Luis en Aranjuez, y posteriormente en Ávila, puesto que mantuvo hasta la muerte del infante en 1785. Durante aquellos años compuso varios quintetos para cuerdas con dos violonchelos.

Su siguiente puesto (1786) fue como compositor de cámara del príncipe Friedrich Wilhelm de Prusia, que poco después fue coronado como el rey Friedrich Wilhelm II (m 1797), quien fue un entusiasta violonchelista. Si bien es probable que Boccherini nunca haya ido a Prusia, le mandaba música regularmente a su patrón. Durante varios años también tuvo empleo con la familia Benavente-Osuna, y su ópera *La Clementina* se ejecutó en el palacio de la condesa de Benavente en Madrid en 1786. Sus últimos años se vieron empañados por una salud precaria que, sin embargo, no le impidió seguir componiendo. En 1800 consiguió empleo con Lucien Bonaparte en la organización y composición de música para sus conciertos.

Entre las obras de Boccherini hay 30 sinfonías, algunos conciertos (la mayoría para violonchelo) y lo más sobresaliente, más de 300 obras de cámara. Uno de sus contemporáneos lo describió como “la esposa de Haydn”, pues mientras la fortaleza de Haydn reside principalmente en vigorosos movimientos Allegro y secciones de desarrollo sólidamente construidas, Boccherini alcanza su expresión más característica en dulces melodías *cantabile*. Si bien el estilo de Boccherini era más obviamente *galant* que el de Haydn, no carecía de imaginación. Por ejemplo, en la *Sinfonía en re* menor op. 12 no. 4 (1771), la introducción lenta regresa al comienzo del movimiento final, donde llega a una chacona basada en “Enfer” (Infierno) del ballet *Don Juan* de Gluck; en algunos de sus cuartetos se permite una forma leve de música programática al imitar pájaros y otros sonidos

del campo. Los quintetos son su música más exitosa: en ellos, el primer violín y el “violonchelo alto” poseen las melodías más elaboradas, mientras los otros instrumentos se usan para poco más que relleno. DA/FL

📖 G. DE ROTHSCHILD, *Luigi Boccherini: His Life and Work*, trad. A. MAYOR (Londres, 1965).

boceto. La palabra fue usada como título por Granados y otros compositores españoles.

Bockstriller (al.). “*Trino de cabra”.

Bochsa, (Robert) Nicolas Charles (n Montmédy, Lorraine, 9 de agosto de 1789; m Sydney, 6 de enero de 1856). Arpista y compositor francés. Fue el arpista oficial de Napoleón y después de Louis XVIII, a cuyo servicio compuso siete óperas. En 1817 se fue de Francia para evitar su encarcelamiento por falsificación y se estableció en Londres, donde se convirtió en un exitoso arpista y empresario de conciertos. Se declaró en bancarrota y fue descubierta su bigamia, pero a través de la influencia del rey, fue contratado como director musical en el King’s Theatre (1826-1830). En 1839 se fugó con Anna, la esposa de Henry Bishop, y estuvo de gira por Europa, América y Australia, como virtuoso del arpa. Bochsa contribuyó al desarrollo de la técnica moderna del arpa, tiene varias composiciones para el instrumento; además escribió un método para arpa que es sumamente apreciado. PS/DA/SH

boda de las abejas, La. Sobrenombre de las *Canciones sin palabras* no. 34 (op. 67 no. 4) en *do* mayor (libro 6, 1845) de Mendelssohn para piano, también titulados “Spinnerlied”.

bodas, Las. Véase *NOCES, LES*.

bodas de Fígaro, Las. Véase *NOZZE DI FIGARO, LE*.

Bodas en un monasterio (*Obrucheniye v monastire, Duen’ya*). Ópera en cuatro actos de Prokofiev con libreto del compositor y Mira Aleksandrovna Mendelson (Prokof’ieva) basado en el libreto de la ópera *La cha-perona, o el doble rapto* (1775) (Praga, 1946) de Richard Brinsley Sheridan.

bodhrán (gaélico). *Tambor de marco de Irlanda que normalmente se toca con una baqueta corta.

Bodley, Séoirse (m Dublín, 4 de abril de 1933). Compositor y maestro irlandés. Estudió en la Royal Irish Academy of Music, en el Stuttgart Musikhochschule y en el University College en Dublín, donde obtuvo el puesto de profesor de música asociado. Sus composiciones, entre las que se encuentran cinco sinfonías y muchas otras obras orquestales y corales, incorporan algo de la música folclórica irlandesa, de la cual ha hecho estudios especiales; pero también ha utilizado

técnicas seriales y aleatorias, medios electrónicos y de computadora. PG/ABUR

Boehm, Theobald (n Munich, 9 de abril de 1794; m Munich, 25 de noviembre de 1881). Flautista, orfebre y maestro fundidor alemán. Flautista virtuoso de la orquesta de la corte de Munich, abrió una fábrica de flautas en Munich en 1828. En 1832 introdujo su nuevo mecanismo de “llaves de anillo” para simplificar la digitación (el Sistema Boehm) y en 1847 sacó al mercado una flauta de metal mejorada, cuyo diseño ha permanecido básicamente intacto. También escribió dos métodos para flauta. De 1833 a 1846 tuvo a su cargo la reorganización de la industria del acero de Baviera. AL

Boëly, Alexandre (Pierre François) (n Versailles, 19 de abril de 1785; m París, 27 de diciembre de 1858). Organista y compositor francés. Figura paternal de la escuela francesa de órgano del siglo XIX, fue organista en Saint Germain-l’Auxerrois en París, donde hizo equipar el órgano con un teclado de pedales alemán. Su dominio del instrumento le hizo ganarse una gran fama y fue uno de los primeros organistas franceses que tocaron la música de Bach. Dejó un impresionante legado de composiciones que combinan la fantasía y el control, además de desarrollar mejoras para el instrumento. Así fundó una escuela más seria de compositores-organistas franceses cuya tradición fue prolongada por Franck y Saint-Saëns. Las 24 piezas op. 12 (1843) y las 12 piezas op. 18 (1856) son características de su estilo. RLS

Boëllmann, Léon (n Ensisheim, Alsacia, 25 de septiembre de 1862; m París, 11 de octubre de 1897). Compositor y organista francés. Estudió con Gigout en la École Niedermeyer en París y se convirtió en el organista de St Vincent-de-Paul; sin embargo, su temprana muerte terminó con una prometedora vida profesional como compositor. De sus obras para órgano, la que mejor se conoce es la melodiosa *Suite gothique* (1895), que incluye una distintiva *Toccata* final; también hay una *Deuxième suite*. Entre su música orquestal están las *Variations symphoniques* para violonchelo y orquesta. Su *Cuarteto con piano en fa* menor y el *Trío cíclico con piano en sol* mayor sobresalen de su elegante e ingeniosa música de cámara. WT/AT

Boesmans, Philippe (n Tongeren, 17 de mayo de 1936). Compositor belga. Estudió en el Conservatorio de Lieja y con Henri Pousseur, con quien colaboró posteriormente en el estudio de música electrónica de Lieja. Fue nombrado compositor residente del Théâtre de La Monnaie, Bruselas, en 1986; compuso tres óperas, entre ellas

Wintermärchen (basada en el *Cuento de invierno* de Shakespeare, 1999). También ha escrito piezas para orquesta y conjuntos grandes (algunas con medios electrónicos), cuartetos de cuerda y otras obras de música de cámara. ABUR

Boësset, Antoine (de) (n Blois, 1586; m París, 8 de diciembre de 1643). Compositor francés. Contrajo matrimonio con la hija de Pierre Guédrón y sucedió a su suegro en el puesto de *Maître des enfants de la musique de la chambre du roy*. A la muerte de Guédrón en 1623, se convirtió en *surintendant* de la Música Real. El favorito de Luis XIII, quien lo llenó de honores, compuso agradables *airs de cour* y música de ballet.

El hijo de Antoine, **Jean-Baptiste** (de) **Boësset** (n París, 1614; m París, 1685), heredó algunos de los puestos de su padre y también fue compositor, aunque es posible que algunas de las obras que han llegado a nosotros y se atribuyen a él, sean en realidad de su padre. DA

Boeuf sur le toit, Le (El buey sobre el tejado). Ballet de Milhaud con argumento de Jean Cocteau (París, 1920); se presentó por primera vez como un espectáculo de teatro de variedad y posteriormente como ballet.

Bogen (al.). “Arco”.

Bohème, La (La bohemia). 1. Ópera en cuatro actos de Puccini con libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica basado en la novela de Henry Murger, *Scènes de la vie de Bohème* (1849) (Turín, 1896).

2. Ópera en cuatro actos de Leoncavallo con libreto propio basado en la novela de Murger (Venecia, 1897); fue revisada como *Mimi Pinson* (Palermo, 1913).

Bohemia. Véase CHECA, REPÚBLICA, 1-3.

Bohemian Girl, The (La muchacha de Bohemia). Ópera en tres actos de Balfe con libreto de Alfred Bunn basado en el ballet-pantomima *La Gypsy* de Joseph Mazilier y Jules-Henri Vernoy, basado a su vez en la historia de *La gitánilla* (Londres, 1843) de Miguel de Cervantes; fue ejecutada en italiano (Londres, 1858) como *La zingara* y en París (1869) como *La Bohémienne*.

Böhm, Georg (n Hohenkirchen, Turingia, 2 de septiembre de 1661; m Lüneburg, 18 de mayo de 1733). Organista y compositor alemán. A principios de la década de 1690, después de estudiar en Gotha y en la Universidad de Jena, fue a Hamburgo, donde conoció a Reincken y Buxtehude y asimiló en su escritura para teclado significativas influencias francesas e italianas. Desde 1698 hasta su muerte sirvió como organista en la Johannis-kirche en Lüneburg, donde bien pudo haber dado aliento al joven J. S. Bach. Se le conoce principalmente

por sus obras para órgano, aunque también compuso cantatas, canciones y una *Pasión según san Juan* (1704), anteriormente atribuida a Handel. WT/BS

Böhm, Karl (*n* Graz, 28 de agosto de 1894; *m* Salzburgo, 14 de agosto de 1981). Director austriaco. Estudió en el Conservatorio de Viena y con Guido Adler. Después de tres años como *répétiteur* en la Ópera de Graz, se fue a Munich en 1921 para ser ayudante de Bruno Walter, quien junto con Karl Muck, ejerció sobre él una fuerte influencia. Desde mediados de la década de 1920 se dio a conocer ampliamente y ejerció una serie de puestos en los teatros de ópera alemanes. En 1934 comenzó su importante labor de dirección en la Ópera de Dresde, donde estrenó varias óperas de Richard Strauss. Fue admirado por su profundo conocimiento del repertorio sinfónico y operístico alemán y austriaco, así como de obras contemporáneas. Dirigió con regularidad en el Festival de Salzburgo y en Bayreuth. JT

Boieldieu, (François-) Adrien (*n* Rouen, 16 de diciembre de 1775; *m* Jarcy, 8 de octubre de 1834). Compositor francés. Estudió música con el organista de la catedral de Rouen y él mismo fue nombrado organista de St André en Rouen en 1791. Escribió muchos *romances* y dos *opéras comiques* que fueron producidas en el Théâtre des Arts; el éxito que obtuvo lo impulsó a mudarse a París en 1796. Cuatro años después, *Le Calife de Bagdad* estableció su fama. Se inscribió como alumno de Cherubini, quien había criticado su falta de técnica, y su siguiente obra puso en evidencia mayor originalidad y habilidad. Boieldieu, un fantástico pianista, fue nombrado profesor en el Conservatorio de París en 1798. En 1802 se casó con una bella bailarina pero ésta le fue infiel y, a pesar de su exitosa vida profesional en París, dos años después entró al servicio del zar Alejandro I en San Petersburgo, donde permaneció como director de la Ópera francesa hasta 1811. Durante ese lapso escribió nueve *opéras comiques* y música incidental para la tragedia *Athalie* de Racine.

A su regreso a París, Boieldieu siguió cosechando éxitos como compositor de óperas con *Jean de Paris* (1812), en la cual se juntan su lirismo y su colorida orquestación. Continuó escribiendo *opéras comiques* solo o en colaboración con otros compositores, y le fueron otorgados varios reconocimientos, entre ellos el puesto de compositor de la corte en 1815. La cúspide de su vida profesional llegó con la producción de *La Dame blanche* (La dama blanca, 1825), con un libreto basado en las novelas de Walter Scott. Los partidarios de la *opéra comique* francesa estuvieron encantados de contar con

una ópera tan exitosa con la cual podían combatir la prevaeciente moda de Rossini, aunque de hecho Boieldieu estuvo influido por el compositor italiano, especialmente en su manejo del ritmo y el uso acumulativo de ritmos, así como en su construcción de ensambles. Quizá en parte debido al popular lenguaje rosiniano, *La Dame blanche* llegó a ser una de las óperas más exitosas en Europa en el siglo XIX. El fracaso de su siguiente obra, *Les Deux Nuits* (Las dos noches, 1829), fue seguido por el empeoramiento de la tuberculosis que había contraído en Rusia. SH

bois (fr, “madera”). *Avec le bois*, “con la madera” (del arco, es decir, *col legno*); *les bois*, “las maderas”; *baguette de bois*, “baqueta con cabeza de madera”.

Boismortier, Joseph Bodin de (*n* Thionville, 23 de diciembre de 1689; *m* Roissy-en-Brie, 28 de octubre de 1755). Compositor francés. Pasó sus primeros años en Metz y Perpignan, estableciéndose en París en 1723. Fue un compositor sumamente prolífico y técnicamente esmerado, con más de 100 obras compuestas. La mayoría de éstas son conjuntos de seis sonatas (muchas para músicos amateur, que requieren un nivel modesto de habilidad y algunas para instrumentos de moda en su época, así como para violín, flauta, etc.). En cuanto a estilo, su música muestra una marcada influencia italiana. Entre sus obras sagradas hay un motete de Navidad que incorporó *noëls* conocidos y que fue popular en el Concert Spirituel. Boismortier tuvo puestos como director de orquesta en teatros de feria de Saint Germain y Saint Laurent. Su muy exitosa vida profesional lo hizo ser un hombre rico. DA/JAS

Boito, Arrigo [Enrico] (*n* Padua, 24 de febrero de 1842; *m* Milán, 10 de junio de 1918). Compositor, libretista y hombre de letras italiano. Sus padres, un pintor italiano y una condesa polaca, se separaron cuando él y su hermano eran niños. Estudió en el Conservatorio de Milán, pero desde el principio fue un intelectual interesado en la literatura y las lenguas extranjeras. Junto con su amigo Franco Faccio, que luego fue un famoso director, consiguió un subsidio gubernamental por haber escrito la cantata patriótica *Le sorelle d'Italia* (1861) y se fue a París por un tiempo, además de recorrer Polonia, Alemania e Inglaterra.

A su regreso a Milán (1862), Boito se ganó la vida (con ayuda de su hermano, quien se convirtió en un famoso arquitecto y restauró algunos edificios públicos de Venecia) como periodista y alcanzó notoriedad como la figura principal del naciente movimiento bohemio italiano, la *scapigliatura*: ofendió a Verdi con una aseve-

ración particularmente maliciosa sobre el estado actual de la ópera italiana. Esta fama, más que su música, provocó un tumulto en el estreno de su ópera *Mefistofele* (1868), una condensación ambiciosa y algo malograda del *Fausto* de Goethe; la orquestación era tan densa que la ópera fue inmediatamente acusada de imitar a Meyerbeer y otros compositores “extranjeros”.

El fracaso inicial de *Mefistofele* deprimió tanto a Boito que lo hizo apartarse de la composición, a pesar de que ya estaba pensando en otra ópera: *Nerone*. Sin embargo, el impresor Ricordi se había fijado en su talento y lo animó a traducir libretos de ópera, incluyendo *Der Freischütz* y *Tristan und Isolde*; lo cual lo llevó a su vez a escribir varios libretos originales, entre ellos el de *La Gioconda* de Ponchielli. El exitoso reestablecimiento de *Mefistofele* en una versión revisada en Bolonia en 1875 finalmente logró establecer su fama de compositor y le aseguró su prosperidad; Ricordi, que deseaba que Verdi volviese a componer, vio en Boito al libretista ideal y los hizo reencontrarse en 1879. Después de gran suspicacia por parte de Verdi, resultó *Otello*, una obra maestra que debe mucho a la habilidad y el buen gusto de Boito.

A principios de la década de 1890, trabajó nuevamente con Verdi en la escritura de un libreto para *Falstaff*, obra que debe casi tanto al sutil diseño de los personajes y de la situación por parte de Boito, como a la música de Verdi. Verdi, quien ya era su gran amigo, le confió a Boito los preparativos de la primera presentación (París, 1898) de sus *Quattro pezzi sacri* y lo animó a terminar *Nerone*, aunque Boito nunca lo hizo. (La terminaron Toscanini y Tommasini, fue producida en 1920 y logró gran acogida del público; sin embargo, tuvo un éxito limitado y apenas se le conoce; la opinión crítica aduce que Boito estaba intentando algo demasiado complejo para su talento musical.) Se convirtió en senador del parlamento italiano en 1912; en 1893 se le había concedido un título honorario de D. Mus. de la Universidad de Cambridge, y fue sumamente honrado y querido en Italia. Murió luego de sufrir del corazón durante algunos años.

DA/RP

📖 T. G. KAUFMAN, “Arrigo Boito”, *Verdi and his Major Contemporaries* (Nueva York, 1990), pp. 13-25.

Bolcom, William (Elden) (*n* Seattle, 26 de mayo de 1938).

Compositor y pianista estadounidense. Estudió en la Universidad de Washington, en París con Milhaud y Messiaen, y en Stanford con Leland Smith. En 1973 comenzó a enseñar en la Universidad de Michigan. Su vasta producción muestra una apertura a la música de

todos los géneros, incluyendo música popular estadounidense, de la cual es un intérprete renombrado, especialmente como acompañante de su esposa, la cantante Joan Morris. Entre sus obras están dos óperas de gran escala (*McTeague*, 1992, y *A View from the Bridge*, 1999; ambas presentadas en Chicago), sinfonías y conciertos, música de cámara y *Songs of Innocence and Experience*, canciones de concierto para solistas, coros y orquesta (1956-1982).

PG

Boléro. Ballet en un acto de Ravel con coreografía de Bronislava Nijinska (París, 1928); consiste en la repetición casi a todo lo largo de la obra de un tema en *do* mayor con ritmo invariable y un *crescendo* gradual. Posteriormente, Serge Lifar (1941), Maurice Béjart (1961) y Leonid Lavrovski, entre otros, han elaborado coreografías del mismo.

Bologna, Jacopo da. Véase JACOPO DA BOLOGNA.

Bomarzo. Ópera (melodrama gótico de sexo y violencia) en dos actos (15 escenas con interludios instrumentales) de Ginastera con libreto de Manuel Mujica Láinez basado en su propia novela *Bomarzo* (Washington, DC, 1967).

bombarde (fr.; in., “bombarda”; al.: *Pommer*). Nombre inglés y francés para el *caramillo tenor de la Edad Media tardía; a menudo tiene una campana de forma que puede recordar el mortero de artillería del mismo nombre. En Bretaña y partes de Italia, el nombre sobrevive hoy día para el *shawm* agudo que se usa junto con la *gaita. En Alemania en el siglo XIX el nombre fue recuperado como **bombardon* para los instrumentos de metal graves, al comienzo para el *corno bajo con llaves y el *oficleido, y posteriormente para las tubas con pistones.

AB/JMO

bombardino (it.). Véase EUFONIO.

bombardon (in., “bombardón”). En Gran Bretaña, la tuba baja en *mib*, y algunas veces los instrumentos de aliento bajos en general, en las bandas militares y especialmente en las bandas de metales. En Alemania, *Bombardon* fue un nombre genérico utilizado para los instrumentos de metal en el siglo XIX. En Italia, *bombardino* es el *eufonio.

JMO

bombo (al.: *grosse Trommel*; fr.: *grosse caisse*; in.: *bass drum*; it.: *gran cassa, tamburo grande*). El mayor tambor de la orquesta. Normalmente tiene dos parches, aunque en el siglo XIX también fueron populares los tambores de un solo parche denominados “tambores gong”. El bombo o gran caza se monta en una estructura tubular que le permite inclinarse para facilitar su ejecución. En una banda militar, se sujeta con correas al cuerpo del eje-

cutante. Hace tiempo que la práctica tradicional de fijar un platillo al cuerpo del bombo para chocar con otro platillo a la vez que se golpea el parche con una baqueta en la otra mano, se ha reservado sólo para efectos especiales.

El bombo fue importado de Turquía a finales del siglo XVIII para las bandas militares. En esa época, las dimensiones del cuerpo eran mayores que su diámetro, por lo que era llamado en inglés “long drum” [tambor largo]. De las bandas y la ópera pasó a la orquesta, pero su uso en ésta no se generalizó sino hasta finales del siglo XIX. El bombo militar, que adquirió su forma moderna en el siglo XIX, conserva un papel importante en las bandas militares para marcar tanto el ritmo básico como los cambios en el patrón de la marcha y en la música que se toca.

Como parte de la batería, el bombo se ha ido reduciendo de tamaño a lo largo de los años. Ha habido cambios tanto en su sonido como en sus funciones auxiliares, parcialmente debido a la introducción de materiales sintéticos para los parches. Para la década de 1950, el bombo tenía aproximadamente 60 cm de diámetro y algunos ejecutantes de jazz usaban uno hasta de 41 cm; además, adquirió un soporte para montar un *tom-tom* y después dos. El bombo de batería se toca con un pedal con borla de centro macizo. El bombo orquestal se toca con mazas más suaves, similares a las baquetas de timbal pero más grandes, y a menudo tienen una cabeza en cada extremo, lo que permite tocar un redoble con una sola mano girando la muñeca. Las mazas militares son similares pero más duras. JMO

Bond, Capel (*n* Gloucester, baut. 14 de diciembre de 1730; *m* Coventry, 14 de febrero de 1790). Compositor inglés. Fue aprendiz del organista de la catedral de Gloucester en 1742 y por un tiempo fungió como organista segundo. Desde 1749 hasta su muerte vivió en Coventry, donde fue organista en las iglesias St Michael and All Angels y Holy Trinity. Dirigió el primer Birmingham Festival en 1768 y presentó los oratorios de Handel en las Midlands (región central de Inglaterra). Sus obras incluyen himnos y seis conciertos, cuatro de ellos *concerti grossi* para cuerdas y continuo, además de uno para trompeta y uno para fagot. WT/PL

bones (in., “huesos”). Especie de castañuelas. *Palmoteadores o percutores hechos de costillas de res o madera dura, de unos 15 cm de largo; uno se sostiene entre los dedos índice y medio y el otro entre el medio y el anular. Se palmotean por medio de sacudidas de la muñeca y pueden producir una gran complejidad rít-

mica. Las *cucharas por pares producen un sonido similar pero se tocan usando una técnica ligeramente diferente. JMO

bongós. Par de pequeños tambores individuales de diferentes tamaños, creados en Cuba alrededor de 1900 y usados originalmente por grupos de baile latinoamericanos. Siempre se tocan con los dedos, a diferencia del *timbal o pailas, que son parecidos pero ligeramente más grandes y que se tocan con baquetas largas. Al igual que las *congas, los bongós tienen parches muy tensos que producen una amplia gama de tonos y efectos, usando la presión de la mano y variando el tipo de golpes y el lugar de los mismos. JMO

Bonini, Severo (*n* Florencia, 23 de diciembre de 1582; *m* Florencia, 5 de diciembre de 1663). Compositor y escritor sobre música italiano. Fue un monje vallombrosiano que realizó varias giras de trabajo en las abadías de Florencia y sus alrededores y en Forlì, llegando a ser *maestro di cappella* en Santa Trinità en Florencia a partir de 1640. Anteriormente había estudiado con Caccini y había publicado tanto música secular como música sacra en los nuevos estilos de canción a una voz y en dueto. Su *Discorsi e regole sovra la musica* en manuscrito (1649-1650) contiene una importante aunque prejuiciosa visión de conjunto de la música de su época. TC

Bonne Chanson, La (La buena canción). Ciclo de canciones op. 61 (1892-1894) de Fauré con nueve poemas de Paul Verlaine.

Bononcini. Familia italiana de compositores e instrumentistas. **Giovanni Maria Bononcini** (*n* Montecorone, cr Módena, baut. 23 de septiembre de 1624; *m* Módena, 18 de noviembre de 1678) fue miembro de la escuela de violinistas-compositores de Módena del siglo XVII y ya había publicado varios volúmenes de sonatas para trío en 1671, cuando se volvió miembro de la orquesta de la corte en Módena; en 1673 fue nombrado *maestro di cappella* en la catedral. Fue un importante precursor de Corelli en el desarrollo de las sonatas para trío y en la evolución de la técnica de violín. Sus sonatas también dan fe de las habilidades contrapuntísticas esperadas del autor de un influyente método de contrapunto; fueron populares en Inglaterra y pueden haber influido en Purcell.

Giovanni Bononcini (*n* Módena, 18 de julio de 1670; *m* Viena, 9 de julio de 1747), fue el hijo mayor de Giovanni Maria, después de cuya muerte se fue a Bolonia; allí estudió con Colonna y a los 15 años se integró a la Accademia Filarmonica. A los 18 ya era *maestro di cappella* de S. Giovanni en Monte y músico en S. Petronio;

también había producido gran cantidad de música instrumental y sacra. En 1692 se fue a Roma, donde compuso la ópera *Il trionfo di Camilla*, que tuvo un éxito sin precedentes en Italia y otras partes. En 1697 entró al servicio de Leopoldo I en Viena con un formidable salario.

Cuando regresó a Italia en 1713, Bononcini era uno de los compositores más famosos en Europa; el que el conde de Burlington lo reclutara como compositor para la RAM de Londres debe haber sido de enorme beneficio para dicha institución. Llegó a Londres en 1720, donde sus dos primeras temporadas tuvieron un éxito fulgurante, sin embargo, su relación con simpatizantes jacobitas aristócratas, uno de los cuales fue encarcelado por traición, le acarreó la enemistad de personas influyentes y dañó seriamente su vida profesional. A pesar de ello, continuó en Inglaterra hasta 1731 cuando se vio forzado a irse a Francia al descubrirse que una pieza que se había interpretado bajo su nombre era de hecho de Lotti. Regresó a Viena después de una breve visita a Lisboa.

Junto con Handel y Alessandro Scarlatti, Bononcini fue uno de los compositores más famosos de su tiempo. En Londres se le consideraba prácticamente al nivel de Handel; ambos tenían sus fervientes seguidores, lo cual dio lugar a una copla contemporánea que finalizaba con el siguiente dístico:

Strange! That such high dispute should be
Twixt Tweedledum and Tweedledee.

No obstante, Bononcini parece haber alcanzado su cumbre con melodías simples y *cantabiles*; por su parte, Handel lo superaba con facilidad en melodías más extendidas que expresan emociones fuertes y que presentan un carácter bien definido.

Antonio Maria Bononcini (*n* Módena, 18 de junio de 1677; *m* Módena, 8 de julio de 1726), el hermano menor de Giovanni, también estudió en Bolonia. Después trabajó en Viena hasta 1713 cuando regresó a Italia y se volvió *maestro di cappella* en Módena en 1721. El padre Martini alabó su hábil contrapunto y el atrevido uso de la armonía en su pequeña producción de óperas, cantatas y música eclesiástica; sin embargo, estos factores pudieron haber obstaculizado la adquisición de una popularidad comparable a la de su hermano.

DA/ER

Bonporti, Francesco Antonio (*n* Trento, baut. 11 de junio de 1672; *m* Padua, 19 de diciembre de 1749). Compositor italiano. Estudió música mientras se entrenaba para

el sacerdocio en Roma en 1691-1695 y pudo haber sido pupilo de Corelli. En 1697 regresó a Trento como clérigo menor de la catedral. Entre 1696 y 1745 publicó 11 volúmenes de música instrumental, entre ellos una colección de 100 minuetos para violín y continuo y un libro de motetes para voz sola. Se describía a sí mismo como músico aficionado y parece ser que su principal razón para publicar era conseguir la influencia de un mecenas que promoviera su profesión eclesiástica; sin embargo, los únicos puestos que obtuvo fueron puramente nominales. En 1740 se mudó a Padua. Su música no merece el abandono en el que se le tiene; Bach (a quien se le atribuyeron en algún momento piezas de Bonporti y quien quizá tomó el título “Invención” de él) conocía parte de su música, y el repertorio de Bonporti incluía una de las sonatas de Bach. ER

boobams. Pequeños tambores introducidos en los Estados Unidos en la década de los cincuenta. Un juego consiste en tubos resonadores de distintas longitudes, originalmente hechos de bambú (de allí el nombre) pero en la actualidad se hacen por lo general de materiales sintéticos. El parche de plástico de un extremo se golpea con los dedos o con baquetas suaves. La altura depende de la extensión de la columna de aire y no de la tensión o el diámetro del parche. Los juegos de los *boobams* alcanzan dos octavas aproximadamente y están ordenados en el mismo patrón que un teclado. JMO

boogie-woogie [*boogie*]. Estilo de piano de *jazz* percusivo y propulsor que supuestamente se desarrolló en las **barrelhouses* de los Estados Unidos sobre la base del *blues* anterior para guitarra proveniente de la región del bajo Misisipi; de aquí que al principio se le conociera como el estilo del “Oeste rápido”. El *boogie-woogie* se caracteriza por la repetición enérgica del bajo figurado, casi siempre utilizando el formato de 12 compases del *blues* con improvisación independiente en la mano derecha. Sus estados de ánimo oscilan entre el *blues* suave de Jimmy Yancey y los enérgicos duetos de *stomp* de Albert Ammons y Pete Johnson. Generalmente se le da el crédito a “Pine Top” Smith de haber usado por primera vez el término en *Pine Top’s Boogie Woogie* (1928), aunque el estilo es anterior y sigue usándose como acompañamiento en el *blues*, el *rock and roll* y el *rhythm and blues*. PGA

Book of Common Prayer (in.). Libro de oraciones de la Iglesia anglicana. Véase *COMMON PRAYER, BOOK OF*.
Boosey & Hawkes. Empresa inglesa de editores de música y fabricantes de instrumentos. Thomas Boosey fundó Boosey & Company en 1816 como una extensión del

negocio de libros de su padre. La compañía, que al comienzo importaba música del extranjero, se expandió rápidamente y adquirió los derechos de publicación de obras de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. Más adelante se inclinaron hacia la publicación de baladas que se hicieron famosas a través de los Boosey Ballad Concerts, emprendidos desde 1867. A mediados del siglo XIX, la compañía se diversificó para fabricar también instrumentos de aliento de madera y de metal.

En 1930 Boosey se fusionó con la compañía rival de Hawkes & Son. William Henry Hawkes había fundado esta compañía que se especializaba en música para metales y bandas militares y en la manufactura de instrumentos, en 1865. En la década siguiente a la fusión, Boosey & Hawkes reforzó su posición con la adquisición de compositores como Bartók, Mahler, Kodály y Delius. En 1935 firmaron un contrato con el entonces desconocido Benjamin Britten, quien publicó fundamentalmente con ellos hasta 1963. La expansión continuó en la década de 1940 incorporando al catálogo obras de Richard Strauss, Stravinski, Prokofiev, Rajmaninov, Copland y Martinů. La compañía continuó su política de promover la música contemporánea durante la segunda mitad del siglo XX, contando entre sus principales compositores a Adams, Louis Andriessen, Bernstein, Birtwistle, Carter, Górecki, MacMillan, Maxwell Davies y Reich. La lista se enriqueció aún más en 1996 con la adquisición de la editorial alemana Bote & Bock. En 1992 se lanzó una división denominada Media Music, con el fin de proveer música para cine, televisión y publicidad. Boosey & Hawkes posee compañías subsidiarias en Australia, Francia, Alemania, Japón y los Estados Unidos. HA

bop (in.). Véase *BEBOP*.

boquilla (in.: *mouthpiece*). Parte de un instrumento de *viento que el ejecutante se coloca en la boca para soplar el aire. En los instrumentos de lengüeta simple (como el clarinete), consiste en una cápsula con forma de pico en la que se coloca la caña. En los instrumentos de viento con *cápsula, se refiere a la cápsula que protege la caña. En las flautas de *aeroducto, se refiere a la parte superior del instrumento por la que se sopla el aire. En los instrumentos de metal es la pieza con forma de copa o embudo que el ejecutante coloca en sus labios. La forma de la boquilla es fundamental para la afinación y la calidad sonora del instrumento.

Border pipes. Véase *LOWLAND PIPE*.

Bordes, Charles (Marie Anne) (n La Roche-Corbon, 12 de mayo de 1863; m Toulon, 8 de noviembre de 1909).

Compositor, musicólogo y director francés. Fue discípulo de Franck y en 1892 fundó la Association des Chanteurs de Saint-Gervais para interpretar las hasta entonces casi desconocidas obras maestras corales de Palestrina, Lassus, Victoria y otros en la iglesia de St Gervais en el centro de París. Debussy se convirtió en un asiduo partidario del proyecto. En 1894, Bordes fundó la Schola Cantorum con d'Indy y Guilmant, que también estaba destinada a la promoción de la música de los siglos XVI y XVII. Entre las cerca de 20 canciones de Bordes, están algunas de las primeras puestas en música de Verlaine. Un contemporáneo lo describió como "poseído por el demonio de la empresa y lleno de furia apostólica". Murió en la pobreza. RN

bordón, bordona (in. y fr.: *bourdon*). "Roncón", "gaita de roncones" o "cuerda bordona". El término también se refiere al tubo, la cuerda, la voz o el registro más bajo, ya sea como pedal o para un acompañamiento grave y a menudo repetitivo. Dependiendo de la naturaleza del instrumento o la música, los bordones pueden ser incesantes o intermitentes y pueden cambiar de una altura a otra, por ejemplo cuando se tararea mientras se sopla una flauta. La palabra también se utiliza para designar la campana más grave en un repique sin que ello signifique una nota pedal. JMO

Bordoni [Hasse], **Faustina** (n Venecia, 30 de marzo de 1697; m Venecia, 4 de noviembre de 1781). Mezzosoprano italiana. Michelangelo Gasparini fue su maestro de canto. En 1716 hizo su debut en Venecia en *Ariodante* de Pollarolo. Durante los siguientes nueve años cantó allí regularmente en óperas de, entre otros, Albinoni, Lotti y Orlandini, obteniendo gran admiración por su virtuosismo, agudeza dramática, imaginativos adornos y colorida actuación. Después de su debut alemán en Munich en 1723, fue ampliamente requerida en Alemania, así como en Austria e Inglaterra. Creó cinco papeles nuevos en las obras de Handel, incluyendo *Alessandro* y *Admeto*. En Londres cantó también en una famosa ejecución de *Astianatte* de Bononcini, en la cual se desató una pelea entre ella y su rival Francesca Cuzzoni. Fue aclamada en Milán y Roma, y en 1731 ella y su esposo, Johann Adolf Hasse, fueron contratados por la corte en Dresde. Tuvieron un éxito inmenso allí, donde Bordoni cantó en más de 15 de las óperas de Hasse. JT

bore (in.). Cavidad de un tubo. En un instrumento de aliento, el perfil de la cavidad del tubo determina las proporciones de la *columna de aire, mientras que su longitud establece la nota más grave del instrumento. La frecuencia fundamental puede ser inalcanzable en

un instrumento con una cavidad estrecha y los armónicos más agudos pueden ser difíciles de obtener con una ancha. Los instrumentos con lengüeta y *pabellón cónico (como los oboes) producen *sobreagudos a la octava y el clarinete, que tiene tubo cilíndrico, lo hace a la doceava. La calidad de sonido y la entonación pueden verse afectados por irregularidades menores en la cavidad. JMO

borea (it.). Véase *BOURRÉE*.

Boréades, Les (*Abaris*; “Los descendientes de Bóreas”).

Ópera en cinco actos de Rameau con libreto atribuido a Louis de Cahusac; no se tiene noticia de que se haya interpretado en su totalidad en vida del compositor; sin embargo, probablemente se ejecutó en un concierto en Lille en la década de 1770.

Borghi, Giovanni Battista (*n* Camerino, Macerata, 25 de agosto de 1738; *m* Loreto, 25 de febrero de 1796). Compositor italiano. Estudió en el Conservatorio de Nápoles antes de tomar un puesto de *maestro di cappella* en la catedral de Orvieto en 1759. Desde 1778 hasta su muerte sirvió en la Santa Casa en Loreto, tomando descansos frecuentes de sus labores eclesiásticas para trabajar en sus óperas, tanto serias como cómicas, las cuales fueron ejecutadas principalmente en Venecia, Florencia y Roma. Su ópera más exitosa fue *La morte di Semiramide* (Milán, 1791). El hecho de que su música sacra sobreviva en muchas fuentes manuscritas hace pensar que fue ampliamente utilizada. LC

borgoñona, Escuela. Término que se utiliza, a veces de manera un tanto equívoca, para referirse a la gran sucesión de compositores de los siglos XV y XVI que nacieron y se educaron en los Países Bajos (hoy día Holanda, Bélgica y el norte de Francia), pero que a menudo residían en otras partes de Europa durante sus vidas profesionales. El grupo ciertamente existió, probablemente como resultado del riguroso entrenamiento que recibían los niños coristas en las iglesias y catedrales de los Países Bajos. Sin embargo, el área involucrada se extiende más allá de las regiones gobernadas por los duques de Borgoña (que incluían, en distintos momentos, Flandes, Artois, Brabante, Hainaut, Holanda, Limbourg y Luxemburgo), y queda claro que la misma corte de Borgoña sólo fue parcialmente responsable del fomento de esta rica tradición musical. Términos más inclusivos, aunque otra vez no del todo exactos, son “franco-flamenca” y “francesa-de los Países Bajos”. JM

Boris Godunov. Ópera en siete escenas o un prólogo y cuatro actos, de *Musorgski con libreto propio adaptado de la obra de Aleksandr Pushkin, *La comedia de la*

zozobra del Estado moscovita, del zar Boris y de Grishka Otrepyev (1826), complementado con extractos de la *Historia del imperio ruso* (1829) de Nikolai Karamzin en la versión revisada. La versión original fue rechazada por la Ópera de San Petersburgo en 1870, así que Musorgski la revisó (San Petersburgo, 1874). La primera revisión de Rimski-Korsakov se ejecutó en San Petersburgo en 1896 y su segunda revisión –la versión que se ha interpretado con mayor frecuencia– en París en 1908.

Bořkovec, Pavel (*n* Praga, 10 de junio de 1894; *m* Praga, 22 de julio de 1972). Compositor y maestro checo. Estudió composición con Foerster y Suk. Su afinidad temprana con el Romanticismo tardío fue suplantada por una adhesión al neoclasicismo, ejemplificada en obras como la *Partita* (1936), *Concerto Grosso* (1941) y la ópera *Palecek* (Pulgarcito, 1947). Ejerció una gran influencia en la generación de compositores checos de la posguerra como profesor de la Academia de Praga de Artes Musicales. JSM

Borodin, Aleksandr Porfir'ievich (*n* San Petersburgo, 31 de octubre/12 de noviembre de 1833; *m* San Petersburgo, 15/27 de febrero de 1887). Compositor y químico ruso. Hijo ilegítimo de un príncipe georgiano que recibió una refinada educación casera; hablaba con fluidez varios idiomas, tocaba la flauta y el violonchelo y mostró una aptitud particular para las ciencias naturales. En 1856 se graduó de la Academia Médico-Quirúrgica y dos años después terminó su tesis doctoral en medicina. Desde 1864 fue profesor de química en la Academia y en 1872 también participó en la fundación de los Cursos Médicos para Mujeres, donde enseñó hasta 1885. Fue un científico de renombre internacional (incluso hay una reacción química que lleva su nombre). A lo largo de su vida, la música fue una ocupación amateur a la cual sólo podía dedicarse cuando estaba de vacaciones o cuando se encontraba enfermo: sus amigos músicos lo bromeaban deseándole enfermedad en lugar de buena salud. Por este motivo, su producción es pequeña (aunque componía con gran facilidad) y sólo terminó pocas obras de gran escala.

Como estudiante, Borodin participó en la creación de música amateur y escribió varias obras para ensambles de cámara, entre ellas un *Quinteto con piano* (1862), que muestra su solvencia técnica pero también su deuda con Mendelssohn y Schumann. Comenzó a tomar la composición más en serio y a crear una voz individual después de reunirse con Balakirev en 1862; se sumó al círculo de jóvenes compositores de Balakirev

(Musorgski, Rimski-Korsakov, Cui), que posteriormente fue conocido como Los Cinco. Bajo la dirección de Balakirev emprendió un proyecto mayor y en 1867 concluyó su *Primera sinfonía*. Las canciones de esta década a menudo ofrecen aún mayor originalidad, por ejemplo el uso libre de segundas mayores en *Spyashchaya knyazhna* (La princesa dormida).

Animado por el éxito público que obtuvo su *Primera sinfonía* (que se ejecutó en 1869 bajo la dirección de Balakirev), Borodin tuvo la suficiente confianza de emprender una tarea más ambiciosa: una ópera basada en un cuento épico ruso. *El príncipe Igor*, como llegaría a llamarse la ópera, era esperada ansiosamente por Los Cinco y sus seguidores, pero el avance era lento, a pesar del estímulo amistoso; algunas partes, entre ellas las célebres Danzas polovetianas incluso tuvieron que ser orquestadas y copiadas colectivamente para la interpretación en concierto debido a las múltiples ocupaciones de Borodin.

La música que sí llegó a materializarse revela a Borodin en la cumbre de su dominio compositivo, como su *Segunda sinfonía* (1877) que fue considerada por sus amigos como una pieza de compañía de la ópera, de ahí el sobrenombre de la sinfonía *Bogatirskaya* (de *bogatiri*, los poderosos guerreros de la épica rusa). Ambas sinfonías fueron escritas en un estilo heroico, monumental, pero los dos cuartetos de Borodin (no. 1, 1879; no. 2, 1881) muestran que también era capaz de producir melodías fluidas y largas, a menudo con un toque oriental. Entre los dos, terminó su “esbozo sinfónico” *En las estepas del Asia Central*. A diferencia de los otros miembros de Los Cinco, Borodin nunca citó propiamente canciones populares rusas, sino que incorporó diestramente sus rasgos en su propia música, por lo cual fue considerado igual de “ruso” que sus colegas.

A pesar de que su producción decayó durante las décadas de 1870 y 1880, la fama de Borodin como compositor creció y comenzó a recibir atención fuera de Rusia. Liszt fue uno de sus primeros admiradores occidentales, al cual Borodin visitó en varias ocasiones durante sus viajes europeos considerándolo un agradable anfitrión. Borodin también se granjeó el entusiasta patrocinio de la Comtesse de Mercy-Argenteau, la cual organizó conciertos de su música en Bruselas y Lieja en 1885. En 1887, en la cumbre de su doble vida profesional, como músico y químico, Borodin sufrió un ataque cardíaco fatal durante un baile. Sus amigos lamentaron la muerte de un hombre bondadoso y generoso, así como con un gran talento. Glazunov y Rimski-Korsakov

se ocuparon de su obras inconclusas: los actos III y IV de *El príncipe Igor* requirieron más trabajo de composición y Rimski-Korsakov orquestó los resultados; Glazunov, que poseía una memoria musical extraordinaria, fue capaz de proveer la obertura, que una vez había escuchado tocar al compositor en el piano. Glazunov también logró rescatar de su memoria dos movimientos de la planeada *Tercera sinfonía* de Borodin. PS/MF-W

📖 G. ABRAHAM, *Borodin: The Composer and his Music* (Londres, 1927/R); *Studies in Russian Music* (Londres, 1935, 2/1969), pp. 102-118, 119-141; *On Russian Music* (Londres, 1939/R), pp. 90-112, 147-168, 169-178.

borre, borree. Ortografías en inglés antiguo de **bourrée*.
Bortnianski, Dmitri Stepanovich (n Hlukhiv, Ucrania, 1751; m San Petersburgo, 28 de septiembre/10 de octubre de 1825). Compositor ruso de extracción ucraniana. De niño fue miembro del coro de la capilla de la corte imperial en San Petersburgo, donde estudió con Galuppi, en esa época director de la capilla. Después ganó una beca para estudiar en Italia, donde escribió tres óperas, *Creonte* (1776), *Alcides* (1778) y *Quinto Fabio* (1779). Regresó a Rusia en 1779, donde se volvió *Kapellmeister* en el coro de la capilla de la corte y del cual fue nombrado director en 1796. Se le recuerda principalmente como compositor de música sacra y especialmente por sus elegantes conciertos corales (cerca de 50), que combinan desarrollo contrapuntístico con formas clásicas. Entre sus obras seculares están varias *opéras comiques*—particularmente *Le Faucon* (1786) y *Le Fils rival, ou La Moderne Stratonice* (1787), que se produjeron en la corte rusa por grupos de aficionados bajo la dirección del mismo Bortnianski— así como sonatas para teclado, ensambles de cámara y una *Symphonie concertante* (1790). GN/MF-W

Bose, Hans-Jürgen von (n Munich, 24 de diciembre de 1953). Compositor alemán. Fue, según su propio recuento, “criado en una tradición alemana típica”; estudió composición y piano en el Musikhochschule de Frankfurt. Tuvo un éxito temprano tanto en su país como fuera de él, estrenando sus obras con la London Sinfonietta, así como con el Ensemble InterContemporain en 1978. En 1992 fue nombrado profesor de composición en la Staatliche Hochschule für Musik en Munich. Bose es bien conocido por sus óperas, entre las que destacan *Die Leiden des jungen Werthers* (basada en Goethe; Schwetzingen, 1986), *63: Dream Palace* (Munich, 1990) y *Schlachthof V* (basado en *Slaughterhouse-Five* de Kurt Vonnegut; Munich, 1996). También ha escrito ballets, música orquestal, tres cuar-

tetos de cuerda y más música de cámara, así como un ciclo de *Sappho-Gesänge* para mezzosoprano y ensamble (1983). ABUR

Bösendorfer. Compañía austriaca de fabricantes de pianos fundada en Viena en 1828 por Ignaz Bösendorfer (1796-1859). El respaldo de Liszt trajo consigo prestigio internacional y patrocinio real para la compañía; sus 33 modelos lograron ganar varios premios y son de los mejores pianos que se hayan construido nunca. Una Bösendorfersaal abrió en Viena en 1872. AL

bosquejo [boceto, notas, apuntes]. Registro o apunte que el compositor hace de una obra en gestación. A lo largo de la historia, los bosquejos o apuntes han sido autógrafos manuscritos, pero en la actualidad el bosquejo de una obra electrónica puede registrarse en una cinta y la notación en programas de computadora. Los arquetípicos cuadernos de apuntes de Beethoven contienen bosquejos de todo tipo imaginable, desde motivos melódicos con pocas notas y sin acompañamiento hasta partituras completas meticulosamente elaboradas; incluso sus escasas copias de obras en esencia “terminadas” muestran rastros del arduo trabajo de composición continua, como ocurre también con muchos otros compositores de cuyos manuscritos finales no sobreviven los bosquejos. Investigaciones recientes han conducido al descubierto de una sorprendente cantidad de bosquejos de música vocal del siglo XVI y de tablaturas para laúd. Se sabe muy poco sobre los bosquejos del periodo barroco (aunque los manuscritos de interpretación de Bach, por ejemplo, ofrecen muy valiosa información sobre esta actividad compositiva), pero de finales del siglo XVIII en adelante, se ha preservado una abundante cantidad de apuntes autógrafos, cuya abundancia depende, por supuesto, de los hábitos personales de cada compositor.

Los apuntes de Beethoven han sido objeto de mayores estudios que los de cualquier otro compositor. Despertaron interés en vida del compositor y algunos se publicaron hacia la segunda mitad del siglo XIX. Fueron estudiados a profundidad por Gustav Nottebohm en las décadas de 1860 y 1870 y, a partir de finales de la década de 1960, su interés ha resurgido a raíz de la investigación de los bosquejos y apuntes de otros compositores, sobre todo de Mozart. El estudio de los bosquejos ha arrojado luz sobre muchos aspectos de la música occidental, desde aspectos cronológicos y biográficos, hasta la profundidad del “proceso compositivo”, lo que ha facilitado la comprensión de los hábitos compositivos del autor o la forma en que se realizó una

composición. El trabajo de “completar” obras inconclusas de un compositor a partir de sus apuntes y bosquejos (como la *Décima sinfonía* de Mahler o la *Tercera* de Elgar), es una actividad de alto nivel que se suma a los múltiples aspectos del estudio de los bosquejos.

JJD

📖 R. L. MARSHALL, *The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Sources of the Vocal Works* (Princeton, NJ, 1972). D. JOHNSON, A. TYSON y R. WINTER, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory* (Oxford, 1985). J. A. OWENS, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition, 1450-1600* (Nueva York y Oxford, 1997).

bosques de Viena, Leyendas de los (*Geschichten aus dem Wienerwald*). Vals op. 325 (1868) de Johann Strauss (ii).

Bossi (Marco) **Enrico** (*n* Salò, Lago Garda, 25 de abril de 1861; *m* en el mar, Océano Atlántico, 20 de febrero de 1925). Compositor y organista italiano. Estudió con Amilcare Ponchielli en el Conservatorio de Milán (1873-1881) y después comenzó una profesión como profesor en academias musicales hasta convertirse en director de la Accademia di Santa Cecilia en Roma en 1916. También tuvo éxito con sus recitales como organista y falleció durante su regreso de una gira por los Estados Unidos. A diferencia de la mayoría de los compositores italianos de su generación, no prestó gran atención a la ópera, cultivando en su lugar un estilo contrapuntístico severo en sus muchas obras para órgano, piezas orquestales y oratorios. PG

Boston Handel and Haydn Society. La sociedad de oratorios más antigua en los Estados Unidos, fundada en 1815 con el propósito de “cultivar y mejorar el gusto correcto en la ejecución de la música sacra”; ofreció los estrenos estadounidenses de muchas obras europeas de importancia y en la actualidad presenta alrededor de seis conciertos al año. JBO

Bottesini, Giovanni (*n* Crema, cr Milán, 22 de diciembre de 1821; *m* Parma, 7 de julio de 1889). Compositor, director y contrabajista italiano. Le fue otorgada una beca para asistir al Conservatorio de Milán a una edad muy temprana con la condición de que escogiera el contrabajo, pues ese era el único puesto vacante. Se volvió un notable virtuoso en el instrumento y viajó por todo el mundo, siendo durante un tiempo el contrabajo principal en el teatro Tacón de La Habana, donde su primera ópera, *Cristoforo Colombo* (1848), fue ejecutada. Visitó Inglaterra con frecuencia; escribió un oratorio para el Norwich Festival de 1887: *The Garden of Olivet*. También fue un prolífico compositor de piezas virtuosas

para contrabajo y un distinguido director: dirigió la primera representación de *Aída* de Verdi en El Cairo (1871). Murió poco después de haber sido nombrado director del Conservatorio de Parma. DA/RP

bottleneck (in., “cuello de botella”). Dispositivo que usan los guitarristas de *blues* para lograr un suave efecto de *portamento. Las cuerdas abiertas de la guitarra se afinan en un acorde (regularmente *mi* o *sol*) y el *bottleneck* se desliza sobre las cuerdas. De esta manera, los intérpretes pueden producir los acordes primarios de una tonalidad en particular sin la necesidad de patrones digitados. A veces se usa un *slide* o tubo metálico en lugar de un pedazo de vidrio, aunque el *bottleneck* original se sigue utilizando con frecuencia. SM

Boucourechliev, André (n Sofía, 28 de julio de 1925; m Boulogne-Billancourt, 13 de noviembre de 1997). Escritor y compositor francés de origen búlgaro. En 1946 entró al Conservatorio de Sofía a estudiar piano y después de tres años fue a la École Normale de Musique en París. Tras obtener su “licence de concert” en 1951, se quedó ocho años más en la École Normale dando clases de piano. Al mismo tiempo comenzó a componer y asistió al curso de verano en Darmstadt en 1954. Una obra temprana, *Texte I*, utiliza la cinta para explorar la indeterminación de altura, dinámica y ritmo. Una serie de nueve piezas llamada *Archipels* llevó este principio un paso más adelante: cada una de ellas está escrita en una sola gran hoja de papel, sobre la cual el o los intérpretes tienen que divagar a la espera de su señal para entrar, que en las piezas más largas, es dada por los otros músicos. Entre otras obras que atrajeron la atención estuvieron *Grodek* (1963, rev. 1969), una puesta en música de Georg Trakl para soprano, flauta y percusiones, *Faces* (1971-1972) para orquesta de cámara y *Amers* (1972-1973) para orquesta grande. Entre los libros de Boucourechliev hay un estudio de Schumann (1956), una biografía pictórica de Chopin (1962) y volúmenes sobre Beethoven (1963) y Stravinski (1982). MA

bouche fermée (fr.). “[Con la] boca cerrada”, es decir, tarareando. Véase también *BOCCA CHIUSA*.

bouchés, sons. Véase *SONS BOUCHÉS*.

Bouffons, les (fr.) [*matassins, mattachino*]. Danza de espadas para cuatro descrita en bastante detalle por Arbeau en su manual de danza **Orchésographie* (1588). Véase también *MORESCA*.

Bouffons, Querelle [Guerre] *des* (fr.). Disputa entre los defensores de la ópera francesa seria y de la ópera cómica italiana, que se desató en París entre 1752 y 1754. Fue provocada por una ejecución, el 1 de agosto de 1752,

de *La serva padrona* de Pergolesi por el grupo visitante de Eustachio Bambini (los “Bouffons”), pero sus raíces se remontan al amplio descontento que sentían los intelectuales, especialmente Rousseau y los enciclopedistas, por el estado de la ópera francesa, y en general con el grado de control ejercido por el rey, tanto sobre la Ópera como en asuntos constitucionales. Los que apoyaban la ópera francesa fueron identificados como el “coin du roi” y los que apoyaban la italiana como el “coin de la reine”. También se mezclaban los asuntos religiosos (jesuitas *versus* jansenistas). La disputa musical, si bien fue vigorosamente argumentada por Grimm, Rousseau (especialmente en su *Lettre sur la musique française*, 1753), Diderot y otros, quienes veían a la ópera cómica italiana, con su mayor simplicidad y expresión natural, como una bocanada de aire fresco, fue en cierto sentido irreal, ya que la comparación entre la exaltada *tragédie lyrique* y los juguetones *opere buffe* y los *intermezzos* italianos no tenía prácticamente ningún sentido; sin embargo, sirvió para simbolizar una discusión de mayor alcance que afectó muchos aspectos de la vida intelectual y política francesa de aquel tiempo. SS


Boughton, Rutland (n Aylesbury, 23 de enero de 1878; m Londres, 25 de enero de 1960). Compositor inglés. Estudió un breve periodo en el RCM con Stanford y Walford Davies (1900-1901) y, una vez rescatado de la pobreza por Granville Bantock, dio clases en el Midland Institute School of Music en Birmingham (1904-1911). Su atracción al socialismo morrisoniano y a los dramas musicales de Wagner lo condujeron a la creación de un Bayreuth inglés en Glastonbury (si bien los planes para un teatro quedaron sin realizarse) con una fuerte dimensión coral inglesa. Produjo un ciclo de óperas artúricas (escritas entre 1908 y 1945), sin embargo su obra más famosa para escena fue su romance celta *The Immortal Hour* (1914), que obtuvo cientos de ejecuciones en Birmingham y Londres entre 1921 y 1926. El estilo de Boughton va desde lo genuinamente sinfónico (como en la *Tercera sinfonía* de 1937), a uno ingenuamente sencillo (como en su drama coral *Bethlehem* de 1915), sostenido por un vocabulario armónico conservador, sintomático de su realismo socialista. Fue políticamente activo la mayor parte de su vida como miembro del Partido Comunista, publicó libros y escribió artículos para *The Sackbut*. Le fue otorgada una pensión de gastos en 1937. PG/JDI

📖 M. HURD, *Immortal Hour: The Life and Period of Rutland Boughton* (Londres, 1962; aumentado 2/1993 como *Rutland Boughton and the Glastonbury Festivals*).

Boulangier, Lili (n París, 21 de agosto de 1893; m Mézy, 15 de marzo de 1918). Compositora francesa. Influída en su niñez por Fauré y por su hermana mayor Nadia, se decidió a estudiar en el Conservatorio de París. Fue la primera mujer que ganó el *Prix de Rome*, en 1913. Compuso prolíficamente, a pesar de la mala salud que la condujo a una muerte temprana. Entre sus obras están algunas piezas orquestales e instrumentales; una importante cantidad de música coral, incluyendo la imponente puesta en música del Salmo 130, *Du fond de l'abîme* (terminado en 1917); y el ciclo de canciones *Clairières dans le ciel* (terminado en 1914). ABUR

Boulangier, Nadia (Juliette) (n París, 16 de septiembre de 1887; m París, 22 de octubre de 1979). Maestra, organista, pianista y directora francesa. Estudió en el Conservatorio de París con Fauré y otros. Su vida profesional incluyó éxitos notables como directora: fue la primera mujer que dirigió un concierto completo de la Royal Philharmonic Society (1937); fue una promotora en el rescate de Monteverdi en el periodo de entreguerras; fue una célebre intérprete del *Réquiem* de Fauré, del cual llevó a cabo una grabación pionera (1948); fue también una leal defensora de la música de su amigo Stravinski y de su hermana Lili.

Sin embargo, su contribución más sobresaliente fue en el ámbito de la enseñanza en el Conservatorio de París y, a partir de 1921, en su propio American Conservatory en Fontainebleau, así como en los Estados Unidos entre 1940 y 1946. “Mademoiselle”, como era conocida, le impartió las cualidades de la disciplina, la claridad y la coherencia a muchos distinguidos compositores de varias generaciones: entre los estadounidenses, Aaron Copland, Roy Harris y Elliot Carter estudiaron con ella; también europeos entre los que estaban Igor Markevitch y Jean Françaix, y británicos desde Lennox Berkeley hasta James Wood. PG/ABUR

 L. ROSENSTIEL, *Nadia Boulanger: A Life in Music* (Nueva York, 1982).

Boulevard Solitude. Ópera en siete escenas de Henze con libreto de Grete Weil basado en *Boulevard Solitude* de Walter Jockisch, que a su vez está basado en la novela *L'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) (Hanover, 1952) de Antoine-François Prévost.

Boulez, Pierre (n Montbrison, 26 de marzo de 1925). Compositor y director francés. Estudió en el Conservatorio de París con Messiaen (1942-1945), contrapunto de manera privada con Andrée Vaurabourg y técnica serial con René Leibowitz. En 1946 fue nombrado director musical de la compañía Renaud-Barrault, con la

que hizo giras internacionales a principios de la década de 1950. Al mismo tiempo desarrollaba su estilo musical basado en el *serialismo de Schoenberg, los métodos rítmicos de Stravinski y Messiaen y el acercamiento integral a la composición de Webern. Sus primeras obras, entre las que se encuentran dos *Sonatas para piano* (1946 y 1948) y la cantata *Le Soleil des eaux* (1948), muestran una imponente autoridad intelectual junto con una fuerza expresiva capaz tanto de un éxtasis lírico como de una violencia intransigente.

Con el primer libro de *Structures* para dos pianos (1951-1952), Boulez alcanzó una conjunción acabada de los métodos de sus predecesores, creando y trascendiendo un estilo “serial total”, en el que cada parámetro musical –altura, duración, intensidad y ataque– está organizado de acuerdo con reglas seriales. Una vez fijadas las bases para un nuevo lenguaje musical, procedió a demostrar la fuerza y elasticidad de ese lenguaje en *Le Marteau sans maître* para contralto y seis instrumentistas (1953-1955), donde tres poemas cortos de René Char forman la base para un ciclo de movimientos elaborado, densamente polifónico y de un color disperso.

El siguiente paso de Boulez fue la introducción del azar en su música, siguiendo la obra de Cage pero con límites estrictos. En la *Tercera sonata para piano* (1955-1957) brinda abundantes opciones al intérprete en lo que se refiere a tiempo y dinámica, y también en el orden del material. El segundo libro de *Structures* (1956-1961) se aprovecha de las posibilidades adicionales que se presentan en un dúo: la partitura ofrece señales musicales y permite el relajamiento del ensamble en ciertos puntos. Estas dos obras señalan la importancia que tiene la estética de Stéphane Mallarmé para Boulez, y en *Pli selon pli*, para soprano y orquesta (1957-1962) creó un “retrato” del poeta, nuevamente permitiendo varios tipos de movilidad aleatoria. En esta obra resulta también impactante la finura de la orquestación de Boulez, especialmente en su uso poético de sonoridades brillantes de percusión afinada, que también es una característica de su *Éclat/multiples* para orquesta (1965-).

Éclat/multiples, como muchas de las composiciones posteriores de Boulez, sigue siendo una “obra en proceso”; de hecho, de sus obras a partir de 1962 sólo *Rituel* para orquesta (1974-1975) ha sido publicada en su totalidad. Hasta cierto punto, este descenso en la producción puede deberse a la creciente actividad de Boulez como director. En 1954 fundó los conciertos de Domaine Musical en París, incluyendo en sus programas nuevas partituras y música del Renacimiento y el Barroco, y

de 1957 a 1967 él mismo dirigió varias de ellas. También fue cada vez más solicitado como director invitado en Europa y los Estados Unidos, hasta que finalmente fue nombrado director titular tanto de la BBC Symphony Orchestra (1969-1974) como de la New York Philharmonic (1969-1977).

Desde entonces ha limitado sus compromisos como director para poder concentrarse nuevamente en la composición. Fue el director fundador del *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) en París, donde su trabajo en la transformación digital del sonido le permitió involucrarse en varios proyectos de desarrollo a largo plazo, como "...*explosantefixe*..." para flauta amplificadora y orquesta de cámara (1971-1993), *Répons* para seis solistas de percusiones afinadas, igualmente amplificadas y acompañadas por un ensamble similar (1981-) y *Dialogue de l'Ombre double* para clarinete y medios electrónicos (1982-1985). En este periodo también compuso, entre otras, *Notations* para orquesta (1977-).

Las habilidades de Boulez, así como su energía y sus múltiples actividades —como compositor, teórico, director y abogado— han tenido como resultado que ejerza una gran influencia en sus colegas compositores y en la vida musical en general. PG

📖 P. BOULEZ, *Boulez on Music Today* (trad. al in., Londres, 1971); *Pierre Boulez: Conversations with Célestin Deliège* (trad. al in., Londres, 1976). P. GRIFFITHS, *Boulez* (Londres, 1978). P. BOULEZ, *Orientalisms* (trad. al in., Londres, 1986). L. KOBLYAKOV, *Pierre Boulez: A World of Harmony* (Chur, 1990). P. BOULEZ, *Stocktakings from an Apprenticeship* (trad. al in., Oxford, 1991). D. JAMEUX, *Pierre Boulez* (trad. al in., Londres, 1991). J.-J. NATTIEZ (ed.), *The Boulez-Cage Correspondence* (trad. al in., Cambridge, 1993). G. BORN, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Avant-Garde* (Berkeley, CA, 1995). J. VERMEIL, *Conversations with Boulez: Thoughts on Conducting* (trad. al in., Portland, OR, 1996).

Boult, Sir Adrian (Cedric) (n Chester, 8 de abril de 1889; m Farnham, 24 de marzo de 1983). Director inglés. Después de estudiar con Hugh Allen en Oxford, pasó un año en el Conservatorio de Leipzig (1912-1913), donde se vio profundamente influido por el estilo flexible de Nikisch. Fue repetidor de la Ópera de Covent Garden en 1914, y en 1918 fue reconocido al estrenar *Los planetas* de Holst. En 1924 se volvió director musical de la City of Birmingham Symphony Orchestra y en 1930 fue nombrado primer director musical de la BBC Symphony Orchestra. Durante 18 años fue internacional-

mente apreciado en ese puesto, tocando un repertorio enorme en el que se incluyó gran cantidad de estrenos y moldeando una orquesta finamente balanceada y estilísticamente consciente, una de las mejores del mundo. Boult fue un vehemente defensor de la música británica, especialmente de la de Elgar, Vaughan Williams, Holst y Bliss (cuya música introdujo al público extranjero) y también fue aplaudido en Schubert, Brahms, Chaikovski y Ravel. Realizó la primera representación en Inglaterra de *Wozzeck* (1934) de Berg y escribió una autobiografía (*My Own Trumpet*, 1973). Fue hecho caballero en 1937. JT

📖 M. KENNEDY, *Adrian Boult* (Londres, 1987).

bourdon. Véase BORDÓN, BORDONA.

Bourgeois gentilhomme, Le (El burgués gentilhomme). *Comédie-ballet* en cinco actos de Molière, para cuyo estreno Lully escribió la música (Chambrod, 1670). Richard Strauss escribió música incidental para la adaptación de Hugo von Hofmannsthal de la obra de Molière (Berlín, 1918), arreglándola posteriormente como una suite (1920).

bourrée (fr.; it.: *borea*) [*borre, borree*]. Danza que probablemente se originó en el Auvergne, donde era acompañada por instrumentos folclóricos como el *musette* o el *vielle à roue*. Fue adaptada a la vida social francesa de buen tono durante los siglos XVII y XVIII como una danza de pareja en compás binario rápido con un característico tiempo débil único. Michael Praetorius menciona la danza en su *Syntagma musicum* (1615) e incluye un ejemplo en su *Terpsichore* (1612), pero no parece haber sido empleada como una forma instrumental hasta la segunda mitad del siglo XVII. El *bourrée* aparece con frecuencia en óperas y ballets de compositores de la corte francesa como Lully, Charpentier, Campra y Rameau. Al igual que la *gavotte*, posteriormente se incorporó a la *suite como un movimiento opcional, donde era frecuentemente seguido de una *sarabande*. Handel incluyó dos *bourrées* en su *Música acuática* y puede hallarse un par de *bourrées* en las suites francesas y las suites orquestales de Bach. -/JBE

boutade (fr.). Composición improvisada, por lo regular una danza. El *Dictionnaire de musique* (1768) de Rousseau la define tanto como un ballet improvisado como un capricho o fantasía instrumental.

Boutique fantasque, La (La juguetería fantástica). Ballet en un acto arreglado por Respighi de las *Soirées musicales* y otras piezas de Rossini con argumento de André Derain; la coreografía para los Ballets Rusos de Diaghilev fue de Leonid Massine (Londres, 1919).

bouts (in.). Las partes curvas de las *costillas de un instrumento de cuerda como el violín o la viola. Las secciones cóncavas que forman la cintura del instrumento se denominan en inglés *middle bouts*, mientras que las secciones convexas, es decir los hombros y las caderas, se denominan respectivamente *upper* y *lower bouts*.

bouzouki (gr.). Laúd griego de mástil largo con una caja de resonancia redonda y cuerdas de metal que se puntean con un plectro. Deriva del *saz turco, pero ahora parece una mandolina de mástil largo con trastes metálicos fijos en lugar de trastes de tripa movibles; en lugar de clavijas tiene una maquinaria de tornillo. Los instrumentos más antiguos son de tres órdenes pero los actuales normalmente son de cuatro, afinados *re/re'-sol-si-mi'* o *do/do'-fa-la-re'*. Un instrumento muy parecido pero más pequeño es el llamado *baglamas*. A finales del siglo XX, el *bouzouki* fue adoptado por los intérpretes de música tradicional irlandesa y se desarrolló una versión con una caja piriforme y de espalda plana (de forma parecida a la de la mandolina de espalda plana), que se toca con diversas afinaciones. JMO

Bowen, (Edwin) York (n Londres, 22 de febrero de 1884; m Londres, 23 de noviembre de 1961). Compositor y pianista inglés. Estudió en la RAM (1898-1905) con Frederick Corder y Tobias Matthay y, como sus contemporáneos Bax y Holbrooke, cayó bajo el embrujo de los progresistas germánicos, Wagner, Liszt y Richard Strauss. Produjo tres conciertos para piano entre 1904 y 1908 (en dos de los cuales figuró como solista bajo la batuta de Hans Richter en el Queen's Hall) y un cuarto en 1929. También compuso dos sinfonías y conciertos solistas para violín y para viola. La parte más sustancial de su producción es la música para piano solo, buena parte de la cual tocaba él mismo, como virtuoso que era. También escribió seis sonatas (tres de las cuales no están publicadas), suites, *ballades*, *romances*, 24 preludios en todos los tonos mayores y menores y varias otras miniaturas. Bowen publicó dos libros de técnica para piano (1936, 1961). JDI

📖 M. WATSON, *York Bowen: A Centenary Tribute* (Londres, 1984).

Bowles, Paul (Frederic) (n Jamaica, NY, 30 de diciembre de 1910; m Tánger, 18 de noviembre de 1999). Compositor y escritor estadounidense. Fue a París en 1929, regresó a Nueva York en 1930-1931 para estudiar con Copland y posteriormente regresó a París. Allí se movió entre círculos artísticos de expatriados, de los cuales escapaba por temporadas para viajar, hasta que se forjó un hogar más o menos permanente en el norte de

África en 1947. Escribió dos óperas basadas en obras de Lorca (*The Wind Remains*, Nueva York, 1943; *Yerma*, Denver, 1958), ballets (*Yankee Clipper*, 1936), obras de cámara y canciones, pero prácticamente abandonó la composición después de *Yerma* para concentrarse en la escritura. Sus méritos como novelista opacaron sus logros musicales hasta que renació el interés en la década de 1990. PG

📖 C. SWAN (ed.), *Paul Bowles: Music* (Nueva York, 1995).

Boyce, William (n Londres, baut. 11 de septiembre de 1711; m Kensington, 7 de febrero de 1779). Compositor, organista y académico inglés. Fue corista de la catedral de St Paul y se volvió discípulo de Maurice Greene. En 1734 obtuvo el puesto de organista de la capilla del conde de Oxford y dos años después fue nombrado compositor de la Chapel Royal, como sucesor de John Weldon. Fue además director del Three Choirs Festival. Entre sus principales obras tempranas están los oratorios de pequeña escala *David's Lamentation over Saul and Jonathan* (1736), el drama alegórico *Peleus and Thetis* (antes de 1740), la serenata *Solomon* (1742) y *The Secular Masque* (c. 1746). En 1747 fueron publicados el primer volumen de su colección de canciones, *Lyra britannica* y 12 sonatas a trío, y en 1749 escribió su oda *Here all thy active fires defuse* para la bienvenida del duque de Newcastle como canciller de la Universidad de Cambridge. También en esa época Boyce recibió su doctorado de Cambridge y varias de sus composiciones se interpretaron ahí en lo que fue, de hecho, un festival unipersonal.

En los siguientes años, Boyce trabajó para Garrick en Drury Lane, componiendo de todo, desde óperas cortas hasta canciones y música instrumental. Después de la muerte de Maurice Greene fue nombrado *Master of the King's Music*, en cuyo puesto produjo dos odas cada año: una para el año nuevo y otra para el cumpleaños del rey. Las oberturas a dichas odas, algunas de ellas bastante extensas, constituyeron la base de sus *Twelve Overtures* (1770) y otras dos fueron incluidas en las *Eight Symphonys* (1760).

Una sordera progresiva llevó a Boyce a retirarse de sus labores como organista en varias iglesias, aunque se convirtió en organista de la Chapel Royal en 1758 y pasó la última parte de su vida compilando tres volúmenes de *Cathedral Music* (1760, 1768, 1773), una colección que comprende 200 años y que posteriormente proveyó una buena parte del repertorio de los coros de la catedral y las iglesias inglesas. Fue sepultado en la catedral de St Paul. *Cathedral Music* mantuvo vivo su nombre durante el siglo XIX, si bien muchas de las com-

posiciones del mismo Boyce han sido exitosamente rescatadas y publicadas en años más recientes. DA/PL

📖 H. D. JOHNSTONE y R. FISKE (eds.), *The Eighteenth Century, The Blackwell History of Music in Britain*, iv (Oxford, 1990).

Boyd, Anne (Elizabeth) (n Sydney, 10 de abril de 1946). Compositora australiana. Estudió con Peter Sculthorpe en la Sidney University y con Wilfrid Mellers y Bernard Rands en la York University (1969-1972), después de lo cual se quedó en Inglaterra como profesora de la Universidad de Sussex (1972-1977). Durante esos años en Inglaterra escribió sus obras más importantes, incluyendo *Angklung* para piano. Después regresó a Australia, antes de ser nombrada directora de música en la Universidad de Hong Kong (1981-1990), y más tarde volvió nuevamente a Australia donde tomó un puesto similar en la Sidney University. Una buena parte de su música está relacionada con temas y tradiciones musicales australianos y asiáticos. PG

Bozay, Attila (n Balatonfüzfő, 11 de agosto de 1939; m Budapest, 14 de septiembre de 1999). Compositor húngaro. Estudió en la Academia de Música de Budapest con Ferenc Farkas y de 1963 a 1966 trabajó en la Radio Húngara. Su música combina influencias tanto folclóricas como modernistas y muestra una sensibilidad particular para el timbre; escribió varias veces para cítara, instrumento que él mismo tocaba. ABUR

Br. (al.). Abreviatura de *Bratschen*, “violas”.

Brabançonne, La (*Après des siècles d’esclavage*). Himno nacional de Bélgica. Fue escrito en 1830 durante la lucha con Holanda por su independencia. La música es de François van Campenhout (1779-1848) y el texto original era de Hippolyte Louis Alexandre Dechet (1801-1830); la letra actual, de Charles Rogier, fue sustituida en 1860. La población flamenca tuvo su propio himno hasta 1951, cuando adoptó *La Brabançonne*. AL

Brade, William [Wilhelm] (n 1560; m Hamburgo, 26 de febrero de 1630). Compositor y violinista. Probablemente nació y fue educado en Inglaterra, pero más adelante se estableció en Alemania y Dinamarca. No se conocen datos certeros sobre el comienzo de su vida profesional. En 1594 ya había abandonado Inglaterra y durante los siguientes 30 años tuvo varios puestos cortesanos y públicos en Copenhague, Berlín, Hamburgo y Halle, así como al servicio de las cortes de Brandenburgo y Brunswick, entre otras. Al estallar la Guerra de los Treinta Años se estableció en Hamburgo, donde murió. Las composiciones de Brade, escritas para conjunto instrumental, reflejan los gustos internacionales

de los círculos cortesanos en donde trabajaba. Predominan las danzas, en una gran variedad de estilos: inglés, francés, alemán e italiano. JM

Braga Santos, (José Manuel) Joly (n Lisboa, 14 de mayo de 1924; m Lisboa, 18 de julio de 1988). Compositor portugués. Su producción cubrió una gran variedad de formas incluyendo música incidental y para cine, con seis sinfonías eficazmente planteadas como núcleo de la misma. Las primeras cuatro, que fueron escritas entre 1946 y 1951, están formuladas en un lenguaje conservador, polifónico-modal que recuerda a Sibelius o Vaughan Williams. Una temporada sabática en la que se dedicó a viajar y dirigir (1955-1961) fomentó un estilo mucho más duro y atonal que se desarrolló plenamente en su masiva *Sinfonía* no. 5 (1965-1966), con sus ritmos percusivos de Mozambique y la aforística *Sinfonía* no. 6 (1972) en un movimiento con final coral. CW

Brahms, Johannes (véase la página siguiente).

Braille, notación. Sistema de notación musical para los ciegos diseñada por Louis Braille (1809-1852). Agrupamientos sucesivos de seis puntos tienen en relieve distintos miembros con el fin de indicar la nota (por medio de los cuatro puntos superiores), así como la duración, los silencios y la octava correcta (por medio de varias otras combinaciones). Actualmente se utilizan diversas variantes del sistema y también métodos computarizados para producir notación Braille a partir de partituras convencionales. Algunas obras de vanguardia recientes no pueden traducirse al sistema Braille. AP

Brain, Dennis (n Londres, 17 de mayo de 1921; m Hatfield, Herts., 1 de septiembre de 1957). Cornista inglés. Hijo del gran cornista Aubrey Brain (1893-1955), debutó con los Busch Chamber Players en 1938; se convirtió en cornista principal de la Royal Philharmonic Orchestra original, así como de la Philharmonia y al mismo tiempo llevó a cabo una célebre vida profesional de solista que contribuyó mucho a la popularización del instrumento. Britten, Hindemith, Malcolm Arnold, Lutyens y Gordon Jacob escribieron obras para él. Tenía una técnica fenomenal, un sonido pulido, un fraseo elocuente y una acertada utilización de la lengüeta dentro de un repertorio de concierto que se extendía desde Mozart hasta Richard Strauss. CF

📖 S. PETTIT, *Dennis Brain: A Biography* (Londres, 1976, 2/1989).

bramadera. Véase *BULLROARER*.

Brand, Max (n Lemberg [hoy L'viv, Ucrania], 26 de abril de 1896; m Langenzersdorf, cr Viena, 5 de abril de 1980). Compositor estadounidense nacido en Austria. Estudió

(continúa en la página 224)

Johannes Brahms

(1833-1897)

El compositor alemán Johannes Brahms nació en Hamburgo el 7 de mayo de 1833 y murió en Viena el 3 de abril de 1897.

Brahms fue uno de los más grandes compositores del siglo XIX: Su música une el romanticismo lírico con el rigor de las formas barrocas y clásicas. Sus múltiples obras maestras son parte del repertorio consuetudinario de orquestas sinfónicas, pianistas, cantantes, sociedades corales, ensambles vocales, ensambles de cámara y los instrumentos solistas a los que favoreció: piano, violín, violonchelo y clarinete.

Los primeros años

Brahms nació en una familia respetable de recursos limitados. Su padre, Johann Jakob, se ganaba la vida como músico independiente tocando, de acuerdo con la necesidad, flauta, violín, violonchelo, corno y contrabajo. Johann Jakob, de joven había llegado de Schleswig-Holstein a Hamburgo, en pocos años logró ahorrar suficiente dinero para solicitar su residencia legal y pronto se mudó a una mejor zona de la ciudad. Allí contrajo matrimonio con su esposa, Christiana Nissen, una costurera 17 años mayor que él, inteligente y estable. En los siguientes cinco años tuvieron tres hijos, el segundo de los cuales fue Johannes, nacido en el Gängeviertel, viejo distrito de Hamburgo de calles angostas. La familia se quedó allí sólo seis meses más y se mudó antes de que adquiriera su sucia reputación; no obstante, la dirección del lugar de nacimiento de Brahms ha llevado a una perdurable apreciación falsa de que vivió la primera etapa de su vida en la pobreza.

De hecho, Brahms pasó sus años formativos lejos del Gängeviertel y de los infames puertos del Elba, en una pequeña casa en el Dammtorwall, el perímetro norte de Hamburgo cerca del Inner Alster. La casa tenía vista a una calle arbolada y a los campos más allá de los límites de la ciudad. Junto con su hermano, fue educado en una escuela secundaria para “niños de la clase media general” pagada por sus padres, que se conducía de acuerdo con las teorías educativas más modernas. Uno de sus maestros, al cual Brahms le dio clases de piano mientras todavía era estudiante allí, lo describió como concienzudo y trabajador, si bien no brillante. Brahms se graduó a los 14 años con algu-

nos conocimientos de latín, francés, inglés, ciencias naturales, historia, matemáticas y gimnasia. Esta última materia fue su pasatiempo hasta alrededor de los 30 años. Un profundo interés en la historia, las artes visuales y la literatura lo acompañó durante toda su vida.

El despliegue precoz de talento musical de Brahms fue fomentado por su padre. A los siete años ya recibía las lecciones de piano que tanto había querido y posteriormente tomó clases de corno y violonchelo (las lecciones de violonchelo se suspendieron cuando su maestro se fugó con el instrumento). Sus maestros de piano pusieron las bases para una técnica de primera: Otto Cossel (1813-1865) le enseñó hasta que tuvo 10 años, después lo mandó con su propio maestro, el sumamente apreciado Eduard Marxsen (1806-1887), quien enseñó tanto a Johannes como a su hermano Fritz, sin cobrarles. Marxsen también le dio a Brahms sus únicas clases formales de teoría y composición.

A los 10 años dio su primera presentación. Apareció en público desde los 13 e hizo un afortunado debut como pianista virtuoso justo antes de cumplir 16 años (abril, 1849), con un programa que incluía una de sus propias composiciones. Las magníficas reseñas no trajeron resultados. Tampoco fue del gusto de sus padres su pasión por la composición. En vista de que no conseguía recitales, contribuía a la economía familiar tocando en tabernas, en salones de baile, para el Teatro de la Ciudad de Hamburgo y esporádicamente en alguna velada musical en una casa aristocrática, donde ganaba bien. Arregló popurrís de ópera para un editor local y ganó dinero extra dando clases de piano. Muchas biografías de Brahms mencionan la pobreza y la consiguiente necesidad que tuvo de ganar dinero tocando en burdeles y “Lokals” desagradables. Si bien el dinero siempre fue un tema en la familia Brahms, no hay suficiente evidencia para estas historias y sí mucho que las confronte. Investigaciones recientes de registros históricos presentan a una familia en el segmento bajo de la clase media, batallando y logrando sobrevivir. La escasez de dinero en la casa Brahms no era resultado de un ingre-

so insuficiente, sino de la propensión de Johann Jakob a gastarlo de modo imprudente.

La formación de un compositor

A los 19 años, buscando satisfacer a sus padres y forjar una vida como concertista, Brahms emprendió una corta gira en algunas ciudades pequeñas del norte de Alemania, acompañando al brillante violinista húngaro Eduard Reményi. Sin embargo, más que lanzarlo como pianista, la gira marcó el inicio de su vida como compositor. Reményi lo llevó a Hanover a conocer a su compatriota Joseph Joachim, uno de los más grandes violinistas del siglo XIX e incluso a los 22 años era amigo de muchos artistas de renombre. Los dos se hicieron amigos de inmediato y lo siguieron siendo por el resto de su vida sólo con una dolorosa ruptura. A través de Joachim, Brahms conoció a Liszt y a Berlioz, y más importante aún, a Robert y Clara Schumann, quienes reconocieron de inmediato su talento (“Visita de Brahms, un genio”, puede leerse en la anotación del diario de Schumann del día 1 de octubre de 1853, ya que Brahms apareció en su puerta en Düsseldorf). Cuando Brahms volvió a Hamburgo en diciembre de 1853, era el compositor joven más distinguido de Alemania, con siete obras a punto de ser publicadas por notables impresores.

Este meteórico ascenso fue el resultado de su encuentro con los Schumann, el evento más trascendental de su vida, tanto personal como musicalmente hablando. Schumann fomentó sus intereses con sumo vigor; su panegírico “Neue Bahnen”, publicado en el *Neue Zeitschrift für Musik*, menciona a Brahms como el largamente esperado salvador de la música e impulsó al joven de 20 años a ser objeto de atención general. Más benéfico incluso fue que los Schumann expandieron los horizontes musicales y literarios de Brahms y lo presentaron con amigos y conocidos que tendrían un lugar en su vida durante las cuatro décadas siguientes. El hogar de los Schumann en Düsseldorf introdujo a Brahms en un mundo en el cual el amor a los libros y la cultura y una apasionada devoción por la música eran la norma, y donde su talento creativo era estimado y apoyado.

Las composiciones que Brahms se llevó consigo cuando se fue de casa incluían un surtido de obras para piano solo y una muestra del tipo de música que posteriormente le procuraría su fama: música de cámara, una sonata para violín y *Lieder*. Mucho de lo que ha sobrevivido de ese periodo es turbulento, apasionado, incluso desordenado; las piezas para piano son de enorme dificultad (*Sonatas para piano* opp. 1, 2 y 5, *Scherzo* op. 4). Cossel y Marxsen lo cultivaron con Bach, Clementi, algo de Mozart, Bee-

thoven, Mendelssohn y un amplio muestrario de compositores de salón virtuosos del momento, pero debe haber conocido música de Schumann, Chopin y Liszt. Su interés en canciones folclóricas y música antigua ya estaba presente y estaba comprando libros que formarían parte de lo que sería una significativa biblioteca. Entre sus favoritas estaban las novelas románticas de Jean Paul y las historias de E. T. A. Hoffmann.

La relación con la familia Schumann pronto dio lugar a años de agitación personal, pues aunque nadie lo sabía Schumann estaba sufriendo de las últimas etapas de neurosífilis. Su intento de suicidio en febrero de 1854 y el subsiguiente ingreso al hospital señalaron el final del primer periodo de productividad de Brahms. Al acercarse a Clara para ayudarla, Brahms se enamoró de ella al tiempo que mantenía un amor reverencial y una activa preocupación por su esposo que se encontraba ahora en un sanatorio. La historia, que tiene las características básicas de una telenovela, ha sido tratada con diversos grados de sensacionalismo por novelistas y guionistas, pero quizá nunca con tanto sentimiento como en algunas de las obras que el mismo Brahms estaba componiendo en esa época: el *Primer concierto para piano* op. 15 y dos movimientos del *Cuarteto para piano* en *do* menor op. 60. La posibilidad de un romance real entre Clara y Brahms es remoto, dadas sus personalidades y las circunstancias. Sin embargo, la amistad, que atravesó varias fases y tensiones, duró toda la vida, y fue para cada uno de ellos la más importante de sus vidas.

Con la muerte de Schumann (1856), Brahms regresó a Hamburgo. Si bien no dejó de componer, sus obras publicadas fueron disminuyendo hasta cesar del todo. Fue sólo hasta 1860 que comenzó a publicar nuevamente. En los años intermedios, se aplicó al estudio del contrapunto con su amigo Joachim, estudió a los grandes maestros asiduamente, editó la primera de muchas publicaciones de las obras de compositores anteriores (en este caso C. P. E. y W. F. Bach, 1859, publicadas en 1864) y escribió música en estilo arcaico o clásico (por ejemplo *Begräbnisgesang* op. 13, *Primera serenata* op. 11, *Primer sexteto de cuerdas* op. 18, *Variaciones Handel* op. 24). Durante tres temporadas (septiembre-diciembre 1857-1859) fue director coral del coro privado del conde Leopold III zur Lippe en Detmold y maestro de piano de la princesa real y de algunos de sus amigos y miembros de su familia. Durante el resto del año trabajó para establecer una vida profesional en Hamburgo, donde fundó un coro femenino (1859), dio clases y dirigió, incluso, con la ayuda de Clara, intentó resucitar su vida profesional de virtuoso del piano. Un viaje de exploración a Viena en 1862 coincidió

con el rechazo de que fue objeto para el puesto de director de la Sociedad Coral y la Filarmónica de Hamburgo, un golpe que nunca olvidaría y que le cerró las puertas de Hamburgo para siempre.

Años inquietos

En Viena llegó un éxito inmediato. Dos conciertos condujeron a la elección de Brahms como director del Singverein de Viena (1863). Si bien renunció después de apenas un año para dedicarse a la composición, la ejecución y la publicación de su música, su vida profesional nunca volvió a trastabillar. No tenía un domicilio fijo y poseía poco dinero, pero estaba componiendo una obra maestra tras otra. Los veranos siguientes los pasó fundamentalmente en Baden-Baden, donde Clara y sus hijos tenían su único hogar verdadero. Entre las obras de esta época está parte de su mejor música de cámara: el *Quinteto con piano* op. 34, la *Primera sonata para violonchelo* op. 38, el *Segundo sexteto para cuerdas* op. 36, el *Trio con corno* op. 40, los *Valses* para piano a cuatro manos op. 39. Algunas de sus canciones más queridas (*Von ewiger Liebe*, *Heimweh II*: “O wüsst ich doch den Weg zurück”, *Mondnacht*) se remontan a esta época. Pero la obra que culmina este periodo es *Un réquiem alemán* op. 45, que fue comenzado alrededor de 1865 e interpretado en Bremen en 1868. En un breve lapso se ejecutó en muchas ciudades, logrando finalmente una amplia aceptación de su música; la considerable suma pagada por su editor marcó el final de los problemas financieros de Brahms. Prácticamente al mismo tiempo publicó dos de sus obras más populares, la *Canción de cuna* y las *Danzas húngaras*.

Viena

Brahms se estableció en Viena en 1871 al recibir una oferta para dirigir la orquesta y el coro de la Gesellschaft der Musikfreunde. Su público vienés se tuvo que acostumbrar a un régimen más serio, pues Brahms cedió ante su gusto de anticuario y le dio a Viena su primera audición de la cantata de Bach, *Christ lag in Todesbanden* (BWV4), junto con otras obras barrocas muy poco conocidas. Fue seleccionado como editor de algunas de las muchas ediciones autorizadas que se estaban publicando en ese entonces, para lo cual preparó las *Pièces de concert* dentro de la edición completa de la música de Couperin e hizo contribuciones a las ediciones completas de Chopin, Mozart (su parte fue el *Réquiem* K626), Schubert y Schumann. En 1875 renunció a su puesto orquestal y estableció el patrón de vida que mantuvo por el resto de su vida: giras como intérprete y director de sus propias obras durante el otoño

y el invierno, viajes en la primavera y composición durante el verano, por lo regular en las montañas.

Brahms fue atacado frecuentemente en la prensa por Wagner y sus seguidores, debido a su “conservadurismo”. En contraste, si bien el estilo personal de Wagner era opuesto a Brahms, éste apreciaba la música de Wagner; invariablemente la defendía e incluso se autonombra “el más wagneriano de todos”. La propia fama de Brahms continuaba creciendo. Entre sus numerosas medallas y honores se encuentran la de la Orden de Maximiliano (Baviera, 1873), Pour le Mérite (Prusia, 1887), Comandante de la Orden de Leopold (Austria, 1889) y la Orden Austriaca para el Arte y las Ciencias (1895). En 1879, la Universidad de Breslau le concedió un doctorado honorario, después de que declinó viajar a Inglaterra para aceptar otro de la Universidad de Cambridge.

Durante los últimos 20 años de su vida, Brahms fue la figura musical dominante en Viena. Cuando murió de cáncer, justo antes de cumplir los 64 años, la ciudad declaró un día de duelo y lo enterró en una tumba honoraria entre Beethoven y Schubert.

La música de Brahms

La asociación de Brahms con los Schumann tuvo un profundo efecto en su música. Si bien durante algún tiempo Brahms se había identificado con los “Músicos del futuro”, una referencia a Liszt y su círculo que estaban buscando nuevas formas y que favorecían las conexiones literarias con su música, la reverencia de Brahms por los viejos maestros creció en tal medida que en 1860 estaba “deseando vehementemente” expresar su oposición a los futuristas en una declaración pública. Si bien ahora la pelea nos puede resultar desconcertante, Brahms y sus amigos sentían de verdad que el círculo alrededor de Liszt ponía en entredicho el futuro de la música al afirmar que sólo podría alcanzar su potencial máximo si se aliaba con una idea literaria o programática: en la óptica de su grupo, la sinfonía y la música de cámara de la época de Mozart y Beethoven ya habían caducado. Para Brahms, la independencia del arte de la música estaba en juego. Si bien reunió a 20 compositores para firmarla, la declaración fue publicada de modo prematuro sólo con su nombre y el de otros tres, lo cual fue vergonzoso. Brahms nunca más expresó públicamente sus puntos de vista sobre la música. Sin embargo, son fáciles de discernir a partir de su obra: una enorme reverencia por los grandes compositores de finales del Renacimiento en adelante; en lugar de descartar sus técnicas a favor de algo nuevo, las adoptó y las infundió con su marca personal de romanticismo lírico.

Las cualidades características que identifican la música de Brahms están presentes desde la primera hasta la última de sus obras, lo cual da a su producción una unidad inusual. Su habilidad para aprovechar el movimiento rítmico y armónico brinda a su música lo que Joachim comparó con “una fuerza de la naturaleza”. Su costumbre de hacer que cada nota cuente, de desarrollar el material para que sea variado y reutilizado a lo largo de una pieza, hace su obra compacta y duradera. Esta forma de utilizar el material musical de modo abundante y económico es también lo que concitó la admiración de Schoenberg, quien sorprendió al mundo musical con su ensayo “Brahms el progresista” (1933). A pesar de aquellas características unificadoras, la obra de Brahms se divide en periodos identificables, el más temprano de ellos incluye composiciones de una exuberancia, por momentos indócil, de ideas musicales (como las *Sonatas para piano* opp. 1, 2 y 5, el *Trío para piano* op. 8 en su versión original, el gran *Concierto para piano* op. 15 y el *Cuarteto con piano* op. 26). Ya en la época del *Quinteto con piano* op. 34, había desarrollado un habilidad magistral para adaptar la idea musical a una forma apropiada.

Una larga serie de obras de grandes dimensiones se sucedieron durante los siguientes veintitantos años. Entre las composiciones más conocidas para coro y orquesta están *Un réquiem alemán* (1865-1868), la *Rapsodia para contralto* (1869) —una obra poco común para orquesta, contralto y coro masculino— y la *Schicksalslied* (1871). La primera gran obra madura para orquesta fueron las *Variaciones sobre un tema de Haydn* op. 56a (1873), que sigue siendo una de sus obras más populares. Las sinfonías aparecieron entre 1876 y 1885, el *Concierto para violín* en 1878, las oberturas *Trágica* y *Festival académico* en 1880, el *Segundo concierto para piano* en 1881, el *Doble concierto* en 1887. Aunque se ha especulado mucho respecto a que Brahms dudaba en publicar su primera sinfonía por temor a no estar a la altura de las de Beethoven, la explicación más plausible postula que Brahms pospuso la publicación para orquesta hasta que tuvo la experiencia de trabajar con una. A lo largo de su vida escribió y publicó música para combinaciones vocales e instrumentales con las cuales se encontraba familiarizado: sus primeras obras publicadas son para piano, las primeras obras corales son para voces femeninas y su primera sonata dúo es para violonchelo y piano.

Las obras de cámara de gran envergadura están igualmente presentes en este periodo medio de madurez: los tres cuartetos para cuerdas, el *Segundo sexteto de cuerdas*, dos tríos con piano, dos quintetos de cuerdas. Las dos *Rapso-*

dias para piano también aparecieron en esta época. Asimismo salió a la luz una buena parte de su música de cámara vocal: la más conocida es su primer conjunto de *Liebesliederwalzer* op. 52, pero existen muchas otras valiosas aportaciones a un repertorio más bien pequeño. Y durante estos años, como en todos los demás, Brahms compuso canciones, de las cuales existen más de 200. Es uno de los cuatro grandes compositores alemanes de *Lied* del siglo XIX, y el único que tuvo una vida relativamente larga. Sus canciones expresan un amplio rango de color y carácter, si bien probablemente se le conoce mejor por sus puestas en música de la melancolía, el amor no correspondido y musicalizaciones trascendentes de la poesía de la naturaleza. Entre sus canciones más encantadoras hay diestros arreglos de melodías folclóricas que reflejan su profundo interés en lo que veía como la esencia de la música alemana y su creencia de que la gente no cultivada debía poder disfrutarlas.

Uno puede percatarse de que el deseo de Brahms aproximadamente a partir de 1880 es condensar su pensamiento y desprenderse de toda futilidad. Parte de su música coral más rigurosa data de esta época, así como sus compactas y tardías *Piezas para piano* opp. 116-119. Para 1890, Brahms estaba listo para retirarse de la composición. Después de dar esta noticia a su amigo y editor, Fritz Simrock, y de enviarle su testamento para que lo resguardase, de pronto se vio impulsado a escribir para Richard Mühlfeld, el clarinetista solista de la orquesta de la corte de Meiningen. Esta oleada de energía creativa trajo consigo una contribución única en su tipo para la literatura clarinetística, con lo cual el repertorio se enriqueció como nunca antes ni después: dos *Sonatas para clarinete* op. 120 no. 1 y 2, el *Trío con clarinete* op. 114 y el *Quinteto con clarinete* op. 115, para muchos la última gran obra de cámara del siglo XIX. La última pieza que publicó, *Vier ernste Gesänge* para voz sola y piano op. 121 (1896), es la música más profunda expresada con el sonido más malo.

A pesar de los estrictos estándares artísticos personales y una negación constante a publicar la música que no fuera directamente aprobada por él, Brahms logró reunir una fortuna considerable de las cuotas que le pagaban sus editores (nunca obtuvo regalías pero ganaba una cantidad fija por cada una de sus obras). A la mitad de su vida, su música había alcanzado el gusto de un público musicalmente educado en Inglaterra, los Estados Unidos y los países de habla alemana, que no sólo asistía a los conciertos de sus obras sino que compraba la música impresa para utilizarla en sus casas, ya fuera en ediciones a cuatro manos de su música orquestal y coral o en las versiones originales de las combinaciones más pequeñas.

Vida personal

Si bien Brahms estuvo seriamente vinculado con varias mujeres (además de Clara Schumann), nunca se casó. A menudo se refería a sí mismo como “El Forastero” y algunas veces se quejó de la soledad, aunque, de hecho, tenía necesidad de estar solo. Al mismo tiempo, era una persona sociable. Su círculo considerable de amigos –de lo cual son testimonio sus miles de cartas– incluía importantes científicos, musicólogos, poetas, escritores, periodistas, artistas, directores, ejecutantes y amantes de la música, tanto hombres como mujeres. Brahms pasó casi 20 veranos en los balnearios de moda en Baden-Baden e Ischl. Fue un agente primordial en la fundación de la Sociedad de Compositores de Viena (la Tonkünstlerverein), de la cual fue presidente honorario. Algunas de sus amistades más importantes pasaron por famosas desavenencias (especialmente con el director Hermann Levi, Joachim y el cirujano Theodor Billroth); son mucho menos conocidas las fieles amistades que le duraron toda la vida. Del mismo modo, hay infinidad de historias sobre el mal humor, el sarcasmo, la ironía y la falta de tacto de Brahms. Se conoce menos acerca de su gran generosidad, su amabilidad, fidelidad y buen humor, aunque están igualmente bien documentados. Brahms fue padrino de cuando menos 15 niños, una

responsabilidad que raramente se le asigna a un ogro. Quizá es esa misma complejidad de carácter lo que le proporciona tal rango expresivo a su música.

Hay una historia que sugiere la calidad de su música y de su carácter. Brahms criticó una vez una composición porque no era agradable tocar las partes separadas. “Usted le da a la gente notas individuales como pequeños clavitos de una cajita de música”, reconvinó al compositor. “Pero un músico no es una cajita de música, es un ser humano; siempre debe tener algo que decir. Si usted le proporciona la disonancia, también tiene que darle la resolución.” SA

📖 K. GEIRINGER, *Brahms; His Life and Work* (trad. al in., Londres, 2/1948). H. GÁL, *Johannes Brahms* (Frankfurt, 1961; trad. al in., 1963). K. STEPHENSON, *Johannes Brahms in seiner Familie* [correspondencia familiar] (Hamburgo, 1973). M. MUSGRAVE, *The Music of Brahms* (Londres, 1985, 2/1994). K. HOFMANN, *Brahms und Hamburg* (Reinbek, 1986). M. MACDONALD, *Brahms* (Londres y Nueva York, 1990, 2/2001). W. FRISCH, *Brahms: The Four Symphonies* (Nueva York, 1996). S. AVINS, *Johannes Brahms: Life and Letters* (Oxford, 1997). L. BOTSTEIN (ed.), *The Complete Brahms: A Guide to the Musical Works* (Nueva York, 1999). M. MUSGRAVE, *The Cambridge Companion to Brahms* (Cambridge, 1999); *A Brahms Reader* (Londres y New Haven CT, 2000).

en Viena con Franz Schreker y Alois Hába, y trabajó allí en ballets y en el cine. En 1938 se mudó a los Estados Unidos pasando por Brasil; regresó a Austria en 1975. Su ópera de “la era del maquinismo”, *Maschinist Hopkins*, fue estrenada en Duisburg en 1929; se produjo en 37 teatros europeos, pero fue prohibida por el régimen nazi. Brand escribió también otras óperas, ballets, la cantata escénica *The Gate* (1944), algo de música orquestal y *The Astronauts: An Epic in Electronics* (1962). ABUR

Brand, Michael. Véase MOSONYI, MIHÁLY.

Brandeburgo, Conciertos de. Seis *concerti grossi* de Bach BWV1046-51 (1711-1720), dedicados a Christian Ludwig, Margrave de Brandeburgo; Bach los describió como “Concerts avec plusieurs instruments”. Son significativos por sus combinaciones instrumentales y texturas poco comunes y por el modo en que Bach se apartó de la forma convencional del *Concerto Grosso*; por ejemplo, el no. 3 es para tres grupos de cuerdas (un violín, una viola y un violonchelo en cada uno) y el no. 4 es para un violín y dos flautas de pico en el *concertino*, y cuerdas y continuo en el *ripieno*.

branle (fr., también *bransle*; in., también *brawl*, *brangill*; it.: *brando*). Originalmente un paso lateral en la **basse*

danse, se estableció como una danza de ronda popular en el siglo XVI. La única fuente renacentista en que se menciona es la **Orchésographie* (1588) de Arbeau, la cual describe más de 20 danzas en cuatro formas principales: el *branle simple* y *double* de compás binario; el *branle gai* de compás ternario; y el *branle de Bourgogne* de compás compuesto. Existen varias versiones regionales, como la del *branle d'Écosse* (branle escocés) y el *branle de Malte* (branle maltés) que, como el *brando* italiano, exigían del intérprete la ejecución de gestikulaciones y expresiones faciales. Fue absorbido en el repertorio de las danzas cortesanas y fue acogido con entusiasmo en Inglaterra; Shakespeare lo menciona en *Love's Labour's Lost*. -/JH

Brant, Henry (Dreyfuss) (n Montreal, 15 de septiembre de 1913). Compositor estadounidense nacido en Canadá. Estudió en el Conservatorio McGill antes de establecerse en Nueva York en 1929, donde continuó sus estudios formales mientras tomaba clases privadas con Wallingford Riegger y George Antheil. Al tiempo que se ganaba la vida como arreglista y posteriormente también como maestro universitario, comenzó a escribir obras para dotaciones poco convencionales, como

Angels and Devils para flauta sola y otras 10 flautas (1931) y *Music for a Five and Dime Store* para violín, piano e instrumentos de cocina (1932). Desde *Antiphony I* (1953) le interesaba principalmente el uso de ensambles que estuvieran separados físicamente y en estilo, si bien aún siguió escribiendo para combinaciones inusuales, como en *Orbits* para 80 trombones y órgano (1979). PG

Brasil. Véase AMÉRICA LATINA, 4.

Brassart, Johannes (n. c. 1405; m después de 1445). Compositor y clérigo flamenco. Su vida profesional transcurrió principalmente en y alrededor de Lieja, pero también sirvió en la capilla papal en Roma, donde fue colega de Dufay. Ha llegado a nosotros una treintena de sus obras, entre éstas, movimientos separados de misa y varios motetes ceremoniales de gran escala.

Brastsche (al.). “Viola”.

Braunfels, Walter (n Frankfurt, 19 de diciembre de 1882; m Colonia, 19 de marzo de 1954). Compositor y pianista alemán. Su talento musical fue fomentado por su madre, que era amiga tanto de Liszt como de Clara Schumann. Estudió piano en Viena a partir de 1902 y posteriormente tomó clases de composición con Ludwig Thuille. Su primera obra de relevancia, la ópera *Prinzessin Bambilla* (1909), era intensamente poswagneriana, aunque Braunfels fue un apasionado admirador de la música de Berlioz, al cual rindió homenaje en *Apariciones fantásticas de un tema de Hector Berlioz* para orquesta (1917). Sus mayores éxitos coincidieron con los primeros años de la República de Weimar. Su ópera *Die Vögel* (Los pájaros; basada en Aristófanes) fue valientemente defendida por Bruno Walter después de su premier en 1920. Su secuela, *Don Gil von den grünen Hosen* (Don Gil de los pantalones verdes, 1924), despertó un entusiasmo similar y en 1925, cuando fue invitado a fungir como codirector de la nueva Hochschule en Colonia, junto con el director Hermann Abendroth, Braunfels se estableció como uno de los compositores alemanes de ópera más populares.

Sin embargo, durante esta época, comenzó a aparecer en su música un tono austero, especialmente en su *Gran misa* de 1926. Braunfels, parcialmente judío por nacimiento –aunque cristiano por su fe– fue un valiente opositor de los nazis y fue despedido de su puesto en Colonia cuando éstos subieron al poder en 1933. Sus obras estuvieron proscritas durante el Tercer Reich y él se retiró de la vida pública a una casa aislada en el Lago Constanza, donde siguió componiendo. Su ópera *Verkündigung* (Noticias), una imponente puesta

en escena de *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, fue terminada en 1935, pero no se estrenó sino hasta 1948. En los primeros años de la posguerra, Braunfels se volcó primordialmente a la composición de música de cámara. En 1945 le fue solicitada su reincorporación a la Hochschule de Colonia, donde se convirtió en profesor emérito en 1950. Si bien su música se interpreta poco, *Die Vögel* ha vuelto a formar parte del repertorio como resultado de un interés reciente en la *Entartete Musik. TA

Brautlied (al.). “Canción nupcial”.

bravura (it., “destreza”; fr.: *bravoure*). Término que se utiliza para describir el sentido de la teatralidad en una interpretación; *aria di bravura*, brillante aria virtuosa de gran exigencia para la técnica vocal del cantante.

brea [resina, colofonia] (in.: *rosin, colophony*). Goma de trementina purificada y endurecida que se usa en los instrumentos de arco para frotar las cerdas del arco; el polvo resinoso crea fricción sobre las cuerdas y facilita su vibración.

break (in., “ruptura”). 1. En el jazz, solo improvisado, rápido y breve, a menudo para clarinete, saxofón o trompeta, que se toca mientras el resto de la banda guarda silencio durante uno o más compases; sirve como una introducción a un solo extenso o entre pasajes para toda la banda. PGA

2. Punto de cambio entre registros vocales e instrumentales, especialmente importante en los clarinetes.

3. Breve silencio después de una frase musical, normalmente señalado con una coma sobre el pentagrama. Esta breve pausa no debe alargar el tiempo de ejecución; esto se logra al acortar ligeramente la última nota de la frase.

breit (al.). “Ancho”, es decir, *largo. En las cuerdas, *breit gestrichen* significa “arcada amplia”.

Breitkopf & Härtel. Compañía alemana de impresores y editores de música. Fundada en Leipzig en 1719 por el impresor Bernhard Christoph Breitkopf, se popularizó después de 1745 bajo la dirección de su hijo Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf (1719-1794), innovador excepcional que desarrolló un nuevo tipo musical muy claro. Publicó música de virtualmente todos los compositores relevantes de la segunda mitad del siglo XVIII, incluyendo Haydn, Leopold Mozart y C. P. E. Bach. Gottfried Christoph Härtel (1763-1827) lo sucedió como director en 1796 y fue él quien introdujo el método de impresión litográfica de Senefelder y quien publicó ediciones de colecciones de las obras de Mozart, Haydn, Clementi, Dussek y Cramer, así como 25 primeras edi-

ciones de las obras de Beethoven. Fundó el *Allgemeine musikalische Zeitung* (1798-1848), una importante revista de crítica. Las generaciones posteriores de la familia Härtel consolidaron la posición de la compañía como una casa editorial dominante en Europa, con obras fundamentales de Mendelssohn, Schumann, Brahms, Berlioz, Liszt, Wagner y Chopin, y óperas de Meyerbeer, Cherubini, Donizetti y Bellini. Entre sus publicaciones sobresalientes se encuentran las primeras ediciones completas de Bach (1851-1899) y de Beethoven (1862-1865). La compañía publicó un gran número de importantes libros de música, adquirió los derechos de compositores notables como Busoni y Sibelius, y continuó su expansión hasta 1914, abriendo sucursales en Bruselas, Londres y Nueva York.

Después de que la editorial fue destruida en la segunda Guerra Mundial y Alemania fue dividida, la parte de Leipzig pasó a manos del Estado y se estableció una sucursal en Wiesbaden. Wiesbaden adquirió a los compositores alemanes contemporáneos (Lachenmann, Huber, Höller) a través del catálogo de la Edition Gerig, Colonia, a la cual se le añadieron obras de Hans Zender y otros. Una sucursal parisina fue abierta en 1984 y en 1991 la compañía de Leipzig fue reincorporada al negocio después de la reunificación de Alemania. La adquisición de Deutscher Verlag für Musik (fundada en Leipzig en 1954) trajo consigo obras de Gesualdo, Mendelssohn, Eisler, Matthus y Udo Zimmermann al catálogo. Las ediciones completas de Mendelssohn y Sibelius aparecieron en 1997 y 1998 respectivamente. En 2000, Breitkopf absorbió la editorial francesa Musica Rara.

HA

Bréton (y Hernández), **Tomás** (*n* Salamanca, 29 de diciembre de 1850; *m* Madrid, 2 de diciembre de 1923). Compositor y director español. Entre sus obras hay dos sinfonías, poemas sinfónicos, un *Concierto para violín* dedicado a Sarasate y la delicada serenata orquestal *En la Alhambra* (1888), así como música de cámara de fina factura. Sus óperas *Los amantes de Teruel* (1889) y *La Dolores* (1895) se siguen escuchando ocasionalmente en España y en el extranjero, pero entre sus múltiples obras escénicas, la más exitosa es la zarzuela clásica en un acto *La verbena de la paloma* (1894), compuesta en 19 días e inmensamente popular en todo el mundo hispanohablante.

WT/CW

breve (del lat. *brevis*, ♮ o ♯). Antiguamente, como lo sugiere su nombre, era el valor más corto en la notación musical, pero ahora (habiendo caído en desuso los valores de nota más largos) es el más grande: dos veces el

valor de la semibreve o redonda. Con excepción de la música eclesiástica, raramente se encuentra la breve en la música actual. Véase NOTACIÓN, Fig. 6.

breve, alla. Véase *ALLA BREVE*.

brevariario (lat.: *brevariium*). Libro que contiene los cantos, oraciones y lecciones del Oficio; véase CANTO LLANO, 4.

Brewer, Sir (Alfred) Herbert (*n* Gloucester, 21 de junio de 1865; *m* Gloucester, 1 de marzo de 1928). Compositor y organista inglés. Fue corista de la catedral de Gloucester y regresó allí como organista en 1896. Fue un hábil intérprete, músico de iglesia y compositor de oratorios (incluyendo *Emmaus*, orquestado por Elgar), canciones y música eclesiástica; se le recuerda principalmente por su labor como director del Three Choirs Festivals de Gloucester (1898-1925) y por sus innovadores programas. Fue hecho caballero en 1926. JDI

Brian, Havergal (*n* Dresde, Staffs., 29 de enero de 1876; *m* Shoreham, 28 de noviembre de 1972). Compositor inglés. Se dio a conocer primero como compositor de piezas corales de festival con *By the Waters of Babylon* (Hanley, 1907) y *The Vision of Cleopatra* (Southport, 1909), y Henry Wood dirigió su *English Suite* no. 1 (terminada en 1904) en el Queen's Hall. Después de la primera Guerra Mundial disminuyó el interés en su música pero él continuó componiendo pese al poco interés del público. En total escribió 32 sinfonías, entre ellas la "Gótica" (1919-1927, para orquesta sinfónica, coro cuádruple, coro de niños y cuatro bandas de metales), poemas sinfónicos, suites orquestales, cinco óperas de gran escala y su drama lírico *Prometheus Unbound* (1937-1944). Hubo un renacimiento del interés en su música en la década de 1950 y varias de sus sinfonías fueron transmitidas por la BBC, aunque por lo general no se reconoce su música como merece. DVI

📖 R. MATTHEW-WALKER, *Havergal Brian: Reminiscences and Observations* (St Austell, 1995). J. SCHAARWAECHTER (ed.), *HB: Aspects of Havergal Brian* (Aldershot, 1997).

Bridge, Frank (*n* Brighton, 26 de febrero de 1879; *m* Eastbourne, 10 de enero de 1941). Compositor inglés. Estudió violín y composición en el RCM (1899-1903). El énfasis principal de sus estudios fue la composición, bajo la guía de Stanford, aunque pudo sostenerse mediante la ejecución de violín una vez que salió del RCM. Cambió a la viola y tocó mucho en cuartetos de cuerda en Londres; reemplazó a Emanuel Wirth del Cuarteto Joachim en 1906 y fue miembro del English String Quartet hasta 1915. También fue un activo director orquestal y de ópera que efectuó cinco giras de conciertos a los Estados Unidos para dirigir sus obras y

escuchar ejecuciones de sus nuevos encargos financiados por la pudiente patrona Elizabeth Sprague Coolidge. Ella se convirtió en una amiga cercana que estableció un fondo fiduciario para apoyar a Bridge en la década de 1920: éste reciprocó el gesto al dedicarle varias obras. Después de vivir su vida profesional en Londres, se mudó a South Downs a mediados de la década de 1920 y murió en relativa oscuridad.

Las primeras obras de cámara de Bridge –las “fantasías” en un movimiento escritas para la Cobbett Chamber Music Medal (otorgada por la *Worshipful Company of Musicians)– denotan una influencia brahmsiana y un impulso lírico distintivo y fresco que aprendió de Stanford. Esto se manifiesta en el *Cuarteto* no. 1 (1906) y la *Phantasy Piano Quartet* (1910), y aún más en la *Suite para cuerdas* (1908), *The Sea* (1910-1911) y *Dance Poem* (1913), un vals sinfónico. Durante la primera Guerra Mundial, que le afectó profundamente, el estilo de Bridge comenzó a asimilar una nueva intensidad cromática (adoptando hasta cierto punto aquellos lenguajes posrománticos de Debussy, Delius, Ireland y Bax), que se manifestó primero en el poema sinfónico *Summer* (1914) y que evolucionó firmemente en el intenso *Lament* para cuerdas (1915), en *Two Poems of Richard Jefferies* (1915), en el *Cuarteto* no. 2 (1915) y en la contemplativa *Sonata para violonchelo* (1913-1917).

Después de la guerra y de pasar varios años en un silencio casi total, la modernidad de la *Sonata para piano* (1921-1924) marcó un cambio estilístico posterior. Esta obra mostraba nuevos procesos armónicos que incluían la bitonalidad en particular e inició un nuevo ímpetu en sus tratamientos instrumentales. Las composiciones de cámara, en particular los *Cuartetos* tercero y cuarto (1926 y 1937), el *Trío para piano* no. 2 (1929) y la *Sonata para violín* (1932), tienen una concentración bergiana, mientras que su música orquestal –*Enter Spring* (1927), el canto fúnebre *There is a Willow Grows Aslant a Brook* (1928), la *Rebus Overture* (1940) y las dos obras concertantes, *Oration* (1930) para violonchelo y *Phantasm* (1931) para piano– mantiene la rica sonoridad de sus obras anteriores pero presenta un intelectualismo más concentrado. Ninguna de estas obras le atrajo al público inglés de su época y la importancia de Bridge sólo fue reconocida una generación después de su muerte, en parte gracias al empeño de su discípulo Benjamin Britten.

PG/JDI

📖 A. PAYNE, *Frank Bridge, Radical and Conservative* (Londres, 1984). K. R. LITTLE, *Frank Bridge: A Bio-Bibliography* (Westport, CT, 1991).

Brigg Fair. Obra orquestal (1907) de Delius; titulada “An English Rhapsody”, es un conjunto de variaciones sobre una canción inglesa en la que Delius se interesó gracias a Grainger.

brillante (fr.). “Brillante”, “radiante”. Muchas piezas de concierto del siglo XIX tienen la palabra “brillante” en sus títulos.

Brindisi (it., “brindis”). Término que quizá está conectado con la ciudad italiana del mismo nombre y que se aplica a una canción de beber. Dichas piezas a menudo se encuentran en la ópera del siglo XIX, como “Libiamo” (Bebamos) en *La traviata* de Verdi y la canción de beber de Iago en *Otello*.

brio (it.). “Vivacidad”, “vivo”; *con brio*, *brioso*, “con pasión”, “con espíritu”.

brisé (fr.). “Quebrado”; se usa para denominar un acorde tocado en forma de *arpeggio o bien para la música de cuerdas que se toca con golpes de arco cortos y sueltos; véase también *ESTILO BRISÉ*.

British Federation of Festivals for Music, Dance and Speech (Federación Británica de Festivales de Música, Danza y Habla). Organización de festivales de música amateur competitiva en Gran Bretaña y la Comunidad Británica de Naciones, fundada en 1921 como la British Federation of Music Festivals. Véase CERTÁMENES MUSICALES.

British Grenadiers. Marcha de regimiento de los Grenadier Guards (guardias granaderos). El origen de la melodía es desconocido pero podría remontarse a la segunda mitad del siglo XVI. Las palabras originales son de finales del siglo XVII (las granadas de mano, a las cuales se refieren las palabras, ya se utilizaban desde c. 1678). Una versión posterior que alude a la Batalla de Waterloo, suele usarse en su lugar.

British Society for Music Therapy (BSMT) (Sociedad Británica de Terapia Musical). Fundada en 1958 como la Society for Music Therapy and Remedial Music (Sociedad de Terapia Musical y Música Curativa), promueve el uso y el desarrollo de la terapia musical; su organización hermana, la Association of Professional Music Therapists (Asociación de Terapeutas Musicales Profesionales), se formó en 1976 para contribuir con la creación de nuevos puestos de trabajo y promover el intercambio de información profesional, tanto en Gran Bretaña como en el extranjero. JBO

Britten, (Edward) Benjamin [Lord Britten of Aldeburgh] (*n* Lowestoft, 22 de noviembre de 1913; *m* Aldeburgh, 4 de diciembre de 1976). Compositor, pianista y director inglés. Fue el músico británico más sobresaliente de

su generación tanto en su calidad de creador como en la de ejecutante, pues su brillantez como pianista (especialmente como acompañante) y como intérprete de su propia música y de la de otros compositores, le hubiera asegurado una vida profesional de gran relevancia, incluso sin haber sido un magnífico compositor como lo fue.

1. Los primeros años; 2. Después de *Peter Grimes*.

1. Los primeros años

Britten fue el menor de cuatro hijos de un dentista y su esposa, que tenía dotes musicales. Aprendió el piano desde los cinco años y comenzó a componer prolíficamente a la misma edad. A los 10 empezó a tomar clases de viola. Un acontecimiento importante de su infancia fue cuando asistió al Norwich Festival de 1924 y quedó “trastornado” al escuchar a Frank Bridge dirigir su suite *The Sea*. En el mismo festival pero tres años más tarde, *Enter Spring* de Bridge causó una impresión similar en el niño, quien a partir de allí fue su discípulo y aprendió de él los elementos de la composición y también los principios del pacifismo, que se convirtieron en su credo por el resto de su vida. Después de cursar la escuela pública –Gresham’s, Holt, Norfolk– Britten entró al RCM en 1930, cuya enseñanza y atmósfera conservadora general le parecieron desagradables. Mientras estuvo en el RCM, varias de sus composiciones tempranas fueron interpretadas en Londres, pero sólo una, la *Sinfonietta*, en el colegio mismo. En 1934 su *Phantasy Quartet* fue seleccionado para ser interpretado en el Festival ISCM en Florencia y sus variaciones corales, *A Boy was Born*, fueron transmitidas por la BBC. El siguiente año comenzó a escribir música para una pequeña compañía productora de documentales y colaboró con el poeta W. H. Auden, quien se convirtió en un amigo influyente. Se relacionó con varias compañías de teatro de izquierda y en 1936 fue a Barcelona, donde fue interpretada su *Suite para violín y piano* en el Festival ISCM.

La primera obra de gran escala de Britten fue el ciclo sinfónico para voz y orquesta, *Our Hunting Fathers*, con un texto compilado por Auden. En su primera interpretación en el Norwich Festival en 1936, el público se escandalizó tanto por la audacia de las armonías y la escritura vocal, como por la sátira verbal que condenaba ferozmente la cacería y la matanza de animales. Las *Variations on a Theme of Frank Bridge* (compuestas para el Festival de Salzburgo de 1937) tuvieron una acogida más cálida. En esta obra, Britten combi-

naba su talento paródico con una vena más profunda influida en cierto modo por Mahler. Su extraordinaria sensibilidad a los timbres instrumentales también se manifestó en su *Concierto para piano* (1938).

En 1937 conoció al tenor Peter Pears, quien fue su compañero artístico y personal durante toda su vida, además de que inspiró gran parte de su música vocal. Viajaron por barco a los Estados Unidos en la primavera de 1939, con el plan de abandonar definitivamente Gran Bretaña, como lo habían hecho Auden, Christopher Isherwood y otros; pero la nostalgia y la guerra los persuadieron de regresar en 1942 y someterse a un tribunal de impugnadores de conciencia. Durante su estancia en los Estados Unidos, Britten terminó su ciclo de canciones *Seven Sonnets of Michelangelo* (1940), el *Concierto para violín* (1939) y la *Sinfonía da requiem* (1940). Compuso la opereta *Paul Bunyan* (1941) con Auden como libretista, la cual dejó de lado después de las primeras ejecuciones hasta que la revisó en 1974-1975. Al regresar a Inglaterra, Britten escribió dos magníficas obras, *Hymn to St Cecilia* (1942) y *Serenade for Tenor, Horn and Strings* (1943), aunque la mayor parte de su energía estuvo concentrada en la ópera *Peter Grimes*, basada en el poema de George Crabbe sobre los pescadores de Aldeburgh. Ésta se produjo en Londres en junio de 1945 e inmediatamente fue considerada indiscutiblemente la primera gran ópera inglesa desde *Dido and Aeneas* de Purcell. A partir de entonces, en Gran Bretaña y a menudo en otras partes, cada nueva obra de Britten, especialmente si ésta era una ópera, fue considerada un evento musical de gran importancia.

2. Después de Peter Grimes

Si bien Britten escribió un segundo cuarteto de cuerdas en 1945, la ópera ocupó su atención cada vez más. *The Rape of Lucretia* (1946) y *Albert Herring* (1947) fueron producidas en Glyndebourne y condujeron a la formación del Grupo de Ópera Inglesa. Una vez establecido en Aldeburgh en 1947, Britten y Pears, junto con otros, fundaron allí un festival en 1948. Una parte importante de las obras subsecuentes de Britten (como la deleitable *Let’s make an Opera*) fueron escritas para los festivales de Aldeburgh, en los cuales convenció a músicos sobresalientes de participar, por lo que pronto se convirtió en uno de los acontecimientos sobresalientes en el calendario, combinando el mérito artístico y el profesionalismo más altos con un encantador carácter doméstico y de improvisación. Entre 1950 y 1960, Britten escribió cuatro óperas significativas –*Billy Budd* (1951),

Gloriana, para la coronación de Isabel II (1953), *The Turn of the Screw* (1954) y *A Midsummer Night's Dream* (1960)— así como *Winter Words* (1953), sus puestas en música de Thomas Hardy, dos cánticos (1953 y 1954), el ballet completo *The Prince of the Pagodas* (1957) y *Noye's Fludde*, basada en un *miracle play* de Chester (1958), así como varias obras cortas más.

Britten alcanzó su más amplia audiencia cuando se interpretó su *War Requiem* durante las celebraciones que marcaron la consagración del la nueva catedral de Coventry en 1962. En esta obra coral de gran escala, que combina la misa latina con poemas de guerra de Wilfred Owen, el pacifismo de Britten encontró su expresión más pública y elocuente. Tuvo un éxito popular inmenso, a tal grado que posteriormente el compositor se relegó, como si estuviera alarmado, a un estilo más escueto y privado. Su amistad con el violonchelista ruso Mstislav Rostropovich dio lugar a una *Sonata para violonchelo* (1961), la *Sinfonía para violonchelo* (1963) y tres suites para violonchelo solo (1964, 1967 y 1971). Otra característica de la década de los sesenta fue la trilogía de parábolas eclesiásticas, *Curlew River* (1964), *The Burning Fiery Furnace* (1966) y *The Prodigal Son* (1968). Éstas son una especie de ópera de cámara, ejecutadas de una manera muy estilizada donde la música refleja la influencia del gamelán, que Britten había escuchado durante una visita del Asia del este. Su siguiente ópera de gran escala, también con tema antibélico, fue *Owen Wingrave* que, al igual que *The Turn of the Screw*, es una adaptación de Henry James. Ésta fue producida por primera vez en televisión en 1971, el año en que Britten comenzó a componer su última ópera, *Death in Venice* (1973), basada en la historia de Thomas Mann. En 1973 se sometió a una operación para reemplazar una válvula del corazón, pero ésta no resultó del todo exitosa. Los últimos tres años de su vida Britten estuvo impedido físicamente y sólo pudo trabajar por cortos periodos al día, pero sin poder ya tocar el piano. Sin embargo, revisó algunas composiciones anteriores y compuso varias obras vocales, la *Suite on English Folk Tunes* (1974) para orquesta y el Tercer Cuarteto de cuerdas (1975). En 1976, seis meses antes de morir, fue hecho Life Peer. En 1953 había sido nombrado Companion of Honour y en 1965, miembro de la Order of Merit.

Britten nunca adoptó el serialismo aunque en obras tempranas como la *Sinfonietta* mostró un interés en los métodos schoenbergianos y en algún momento deseó estudiar con Berg, además de que ocasionalmente

llegó a utilizar temas que usaban la escala de 12 notas. Para los vanguardistas era un compositor “conservador” en términos armónicos, pero la frescura de su aproximación a todo lo que emprendió (especialmente en donde hubo niños implicados), su capacidad para encontrar nuevas maneras imprevisibles de escribir para voces e instrumentos y su evidente gusto por brindar música para amigos o para ocasiones especiales, aseguró una respuesta inmediata y dispuesta de un público que por lo general desconfiaba de “la música moderna”. Su inclinación por temas operísticos reflejó su preocupación por la inocencia traicionada y la crueldad, así como su simpatía con el “forastero” en la sociedad, algo que experimentó en carne propia como un impugnador de conciencia y como homosexual. Probablemente como resultado de sus años formativos con el equipo de documentales, disfrutó trabajar dentro de un grupo artístico y tuvo la fortuna de reunir alrededor suyo un conjunto de colaboradores talentosos y con intereses afines como cantantes, instrumentistas, libretistas, directores y diseñadores. Si bien existen algunas obras en las que el deseo de servir a estos talentos quizá llevó a Britten a una aplicación superficial de su indudable genio, hay muchas más en las que su visión, compasión y asombrosa competencia técnica produjeron obras maestras perdurables de una índole excepcional.

MK

📖 D. MITCHELL y H. KELLER (eds.), *Benjamin Britten: A Commentary on his Works from a Group of Specialists* (Londres, 1952). I. HOLST, *Britten* (Londres, 1966, ed. rev., 1980). E. W. WHITE, *Benjamin Britten: His Life and Operas* (Londres, 1970). D. MITCHELL y J. EVANS, *Benjamin Britten: Pictures from a Life 1913-1976* (Londres, 1978). P. EVANS, *The Music of Benjamin Britten* (Londres, 1979). D. HERBERT (ed.), *The Operas of Benjamin Britten* (Londres, 1979). C. HEADINGTON, *Britten* (Londres, 1981). A. BLYTH (ed.), *Remembering Britten* (Londres, 1981). M. KENNEDY, *Britten* (Londres, 1981, 2/2000). D. MITCHELL, *Britten and Auden in the Thirties* (Londres, 1981). R. DUNCAN, *Working with Britten* (Londres, 1982). A. WHITTHALL, *The Music of Britten and Tippett* (Cambridge, 1982, 2/1990). D. MITCHELL y P. REED (eds.), *Letters from a Life: Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten* (Londres, 1991). H. CARPENTER, *Benjamin Britten: A Biography* (Londres, 1992).

Britton, Thomas (*n* Rushden, Northants, 14 de enero de 1644; *m* Londres, 27 de septiembre de 1714). Patrono inglés de la música y músico amateur. A pesar de haber un negociante de carbón, Britton sostuvo encuentros

musicales semanales en un angosto cuarto sobre su negocio en Clerkenwell y además reunió una rica biblioteca que incluía libros de teología, química, astrología y música. Entre sus ejecutantes estuvieron los mejores profesionales de su época, como John Banister (ii) y Handel, junto con consumados músicos amateur. Entre sus amigos había nobles cultivados y sus conciertos fueron patrocinados por la aristocracia. Sobreviven algunos manuscritos musicales de su colección. AA

Brix, František [Franz Xaver] (*n* Praga, baut. 2 de enero de 1732; *m* Praga, 14 de octubre de 1771). Compositor y organista checo. En su familia, parientes de los Benda, hubo varios compositores y organistas de los cuales él fue el más prominente. Después de su educación musical en la Escuela Piarista, Kosmonosy (1744-1749), y una serie de puestos como organista de iglesias en Praga, fue nombrado *Kapellmeister* de la catedral de San Vitus en 1751. Fue enormemente prolífico: escribió cerca de 500 obras religiosas, entre ellas misas y oratorios. Su música, al igual que la de muchos de sus contemporáneos checos, adoptó las características vienesas de Fux y el estilo napolitano de Alessandro Scarlatti; su escritura de gran viveza rítmica e invención melódica siguió ejerciendo influencia sobre la música checa hasta el siglo XIX. JSM

Broadwood. Compañía inglesa de fabricantes de pianos fundada en Londres en 1728 por Burkat *Shudi, cuya hija se casó con John Broadwood (1723-1812), quien siguió el negocio después de la muerte de Shudi en 1773. Los primeros instrumentos de la compañía fueron versiones mejoradas de los pianos cuadrados de *Zumpe, aunque para la década de 1790 los pianos cuadrados de Broadwood, con cuerdas triples y una flexibilidad dinámica incrementada, fueron los favoritos de muchos compositores importantes como Haydn, Clementi y Beethoven (a quien la compañía le obsequió un piano). AL

📖 D. WAINWRIGHT, *Broadwood by Appointment: A History* (Londres, 1982).

Brod, Max (*n* Praga, 27 de mayo de 1884; *m* Tel Aviv, 20 de diciembre de 1968). Libretista, compositor y escritor germano-israelí de origen checo. Estudió leyes y durante un tiempo trabajó como empleado estatal en Praga. Además de escritor de poesía, novelas y libretos de ópera, fue un conocido crítico musical y de teatro. Entre sus amigos de la comunidad de escritores germanojudía de Praga estaban Franz Kafka, cuya biografía escribió posteriormente. Es bien conocido por sus traducciones al alemán de óperas de Janáček, de quien

también escribió la primera biografía importante. En 1939, Brod se fue de Checoslovaquia a Palestina. Su libro *Die Musik Israels* (1951) abarca los primeros desarrollos de la música israelí y analiza los elementos judíos en las obras de Mendelssohn y Mahler. LC

Brodski, Adolph (*n* Taganrog, 21 de marzo/2 de abril de 1851; *m* Manchester, 22 de enero de 1929). Violinista ruso. Estudió en Viena y se hizo famoso al estrenar el concierto de Chaikovski en Viena bajo la dirección de Hans Richter en 1881; después fue director principal de la New York Symphony Orchestra para Damrosch antes de que Hallé lo invitara a Manchester en 1895. Sucedió a Hallé como director del nuevo Royal Manchester College of Music (allí contrató a Wilhelm Backhaus, Egon Petri y Carl Fuchs como maestros) y fundó el Cuarteto Brodski. CF

broken consort (in.). Véase *CONSORT*.

“broma”, Cuarteto la. Sobrenombre del *Cuarteto de cuerdas en mi bemol mayor op. 33 no. 2* (1781) de Haydn, llamado así porque en la conclusión del movimiento final Haydn reta las expectativas del oyente con silencios y frases repetidas.

broma musical, Una (*Ein musikalischer Spass*). *Divertimento en fa mayor k522* para dos cornos y cuerdas de Mozart (1787). La obra es una parodia de los compositores e intérpretes de música popular.

Brossard, Sébastien de (*n* Dompierre, Orne, baut. 12 de septiembre de 1655; *m* Meaux, 10 de agosto de 1730). Compositor, teórico y lexicógrafo francés. Fue educado como religioso y tuvo varios puestos eclesiásticos y musicales en París, Estrasburgo (1687-1698) y Meaux (1698-1730); compuso una cantidad considerable de música eclesiástica. Destaca, principalmente, como el escritor de uno de los primeros diccionarios de música, publicado por primera vez en 1701. Una segunda edición, intitulada *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois* (París, 1703/R1964), incluye un catálogo de más de 900 escritores y continúa siendo una fuente valiosa para la comprensión de la música del siglo XVII. Su biblioteca, misma que otorgó a Louis XIV a cambio de una pensión anual en 1724, sigue estando en la Bibliothèque Nationale. DA/LC

Brouček, Las excursiones del Sr. Véase *EXCURSIONES DEL SR. BROUČEK, LAS*.

Brower, (Juan) Leo (vigildo) (*n* La Habana, 1 de marzo de 1939). Guitarrista y compositor cubano. Como alumno de Emilio Pujol, heredó la tradición de la guitarra cubana; posteriormente estudió en los Estados Unidos

en la Juilliard School y en el Hartt College. Al regresar a Cuba, pronto alcanzó un lugar preeminente en la vanguardia, aunque sus simpatías eran amplias y su copiosa producción da fe de su facilidad y libertad. Sus obras para guitarra, que incluyen cinco conciertos, gran cantidad de piezas para instrumento solo y arreglos, son parte del repertorio internacional. También compuso obras orquestales y partituras cinematográficas, entre otras. PG

Brown, Earle (*n* Lunenburg, MA, 26 de diciembre de 1926; *m* Rye, NY, 2 de julio de 2002). Compositor estadounidense. Estudió matemáticas e ingeniería en la Northeastern University de Boston y composición con Joseph Schillinger (1946-1950) y Roslyn Brogue Henning. Después de dos años como profesor de los métodos Schillinger en Denver, se estableció en Nueva York, donde se asoció con John Cage y artistas de la talla de Jackson Pollock y Alexander Calder. Influido tanto por ellos como por Cage, produjo una de las primeras partituras gráficas (véase NOTACIÓN GRÁFICA), *December 1952* (1952), un diseño de delgados rectángulos negros sobre un fondo blanco. Después, en *25 Pages* (1953) elaboró un material que puede ser usado de cualquier manera por uno y hasta por 25 pianistas. Mientras trabajaba como productor para Time Records (1955-1960), Brown estuvo en contacto con miembros de la vanguardia europea y regresó a la notación convencional, aunque a menudo en formas móviles. *Available Forms II* (1961-1962), por ejemplo, tiene una variedad de eventos musicales para ser ordenados por dos directores, cada uno trabajando de manera independiente con un grupo de 49 ejecutantes. PG

📖 M. NYMAN, *Experimental Music: Cage and Beyond* (Londres, 1974, 2/1999).

Browne, John (*fl* siglo XV tardío). Compositor inglés. Si bien fue quizá el compositor inglés más sobresaliente entre Dunstaple y John Taverner, no se sabe con certeza nada sobre su vida y solamente sobreviven 13 obras suyas, la mayoría en el **Eton Choirbook*. Entre éstas hay un grupo de célebres antífonas con textos que se ocupan de la Pasión, de las cuales el enérgico *Stabat mater* es considerado su obra maestra. La producción de Browne también incluye puestas en música del *Magnificat*, la mayoría de las cuales se han perdido, así como también algunos de los *carols* más exquisitos del periodo; dos de éstos, *Woefully arrayed* y *Jesu, mercy, how may this be*, llaman la atención por su uso de efectos musicales expresivos e incluso momentos ocasionales de madrigalismo o énfasis en el valor y el significado de las palabras. JM

Browning. Nombre que se le dio a una serie de composiciones instrumentales inglesas de los siglos XVI y XVII basadas en una melodía asociada a textos como “The leaves be greene, the nuts be browne”, muchas de las cuales son elaboradas series de variaciones (como las variaciones a cinco partes de Byrd).

Bruckner, (Josef) Anton (*n* Ansfelden, 4 de septiembre de 1824; *m* Viena, 11 de octubre de 1896). Compositor y organista austriaco. Inicialmente pretendía ser maestro de escuela de su pueblo y podría haberse quedado con ese oficio el resto de su vida de no haber sido por las circunstancias y su propia determinación interna, que lo llevaron a emprender una profesión exclusivamente musical. Siempre manteniendo fuertes nexos con sus raíces, evolucionó inexorablemente desde un inicio nada excepcional hasta una posición de cierto realce en Viena. Como compositor eclesiástico, condujo la misa clásica vienesa de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert a una etapa cumbre de desarrollo; como sinfonista, estaba consciente de seguir los pasos de Beethoven (así como lo estuvo su gran contemporáneo, Johannes Brahms), sin embargo amplió la estructura del género con el fin de igualar la elocuencia melódica y armónica de su contenido enriquecido.

1. Los primeros años; 2. Linz; 3. Viena; 4. Bruckner como sinfonista.

1. Los primeros años

Bruckner, que provenía de un medio rural de clase trabajadora, recibió sus primeras lecciones musicales de su padre y su talentoso primo, Johann Baptist Weiss. De mediados a fines de la década de 1830 comenzó a mostrar aptitudes modestas pero certeras para la ejecución del órgano, lo suficiente para permitirle suplir a su padre en algunas ocasiones. Cuando su padre murió en 1835, la familia se mudó a Ebelsberg, un pequeño pueblo cerca de Saint Florian. Una de las afortunadas consecuencias fue que el joven Bruckner fue aceptado como niño del coro en el imponente monasterio agustino, donde recibió una educación general y musical completa y el cual sería su hogar espiritual por el resto de su vida.

Después de educarse como profesor en Linz (a unos 13 kilómetros de Saint Florian), por mucho la población más grande de la Alta Austria, Bruckner se colocó como maestro de escuela, con lo que pretendía seguir el camino de su padre y de su abuelo. Este primer trabajo en el remoto poblado de Windhaag (1841-1843) no fue una experiencia favorable, pero sus siguientes

dos puestos fueron mucho más satisfactorios: en Kronstorf (1843-1845) y en St Florian (1845-1855). Bruckner intentó mejorar su posición de maestro presentando más exámenes, pero el llamado de la música era irresistible. Durante sus 10 años en St Florian aprovechó la oportunidad de tocar en el espléndido órgano Chrismann de la abadía y estudiar numerosos manuscritos y volúmenes impresos en la gran biblioteca. Llegó a ser un muy buen organista, al nivel de reconocidos virtuosos del órgano de la época.

El desarrollo de Bruckner como compositor que al principio fue lento durante los años de su estancia en Windhaag y Kronstorf, y en los que produjo casi exclusivamente piezas sacras cortas entre las que se encuentran dos misas, comenzó a tomar aliento en Saint Florian; sus primeras obras de gran escala –el *Réquiem* en *re* menor (1849) y la *Missa Solemnis* en *sib* menor (1854)– pertenecen a estos “años de aprendizaje”. Aunque éstas son claramente derivativas, ya se entreven los rasgos del Bruckner maduro. A finales de 1855, el puesto de organista de la catedral de Linz quedó vacante; Bruckner fue la elección unánime. Este fue el primer parteaguas en su vida: la profesión como maestro de escuela quedó atrás y ahora podía dedicarse a la música.

2. Linz

Además de estar involucrado plenamente en la vida musical de Linz, como músico de iglesia y como director ocasional de la sociedad coral Frohsinn, Bruckner progresó significativamente como compositor. Escribió poco al principio durante los extraordinarios estudios de armonía y contrapunto que a lo largo de seis años sostuvo con el gran teórico vienés Simon Sechter –una mezcla de “aprendizaje a distancia” y extendidas visitas a Viena–, tan grande era su deseo de adquirir una base firme y mejorar sus capacidades técnicas. Pero en Viena, en 1861, impresionó de tal manera a sus examinadores con su capacidad de improvisar, que cumplió los requisitos para obtener el reconocimiento como profesor de armonía y contrapunto. Continuó su prolongada y rigurosa educación musical autoimpuesta, tomando clases de forma y orquestación con Otto Kitzler (1834-1915) y analizando partituras de obras modernas (Berlioz, Schumann, Wagner) con Ignaz Dorn en Linz.

El *Kitzler Studienbuch* es fundamentalmente una bitácora de progreso que contiene varios ejemplos de los intentos de Bruckner por dominar las diferentes formas y que culmina con el *Cuarteto de cuerdas* en *do* menor (1862), las *Tres piezas orquestales* (1862), la

Obertura en sol menor (1862), la *Sinfonía en fa* menor (*Studiensymphonie*, 1863) y una puesta en música del Salmo 112 (1863) para coro y orquesta. Era como si las ataduras de la restricción académica hubieran desaparecido. En los últimos cuatro o cinco años en Linz, hubo una gran efusión musical, incluyendo tres excelentes misas, en *re* menor (1864), en *mi* menor (1866) y en *fa* menor (1868) –la magnífica culminación de la misa vienesa clásica y un testamento a la gran fe de Bruckner– y la *Sinfonía* no. 1 en *do* menor (1865-1866) y una importante cantidad de obras corales seculares y sacras así como algunas pequeñas piezas de música de cámara e instrumentales. La sinfonía estaba inspirada por su audición del estreno de *Tristan und Isolde* (Munich, 1865), al que Wagner lo invitó.

Junto con el aumento de su producción como compositor vino un descontento con su situación en Linz, donde Bruckner se sentía cada vez más restringido por la falta de oportunidades. La recuperación de una catastrófica crisis nerviosa en 1867 sin duda contribuyó a que se concentrara seriamente en su futuro: era claro que Viena era el lugar en el que tenía que estar si quería desarrollarse como compositor y si quería obtener cualquier tipo de reconocimiento, ya no internacional sino nacional. Después de algunos intentos infructuosos por lograr un lugar en la capital austriaca, fue impulsado por Johann Herbeck, uno de sus examinadores de 1861 y ahora director musical de la corte, para postularse como maestro de armonía y composición en el conservatorio, como sucesor de Sechter. Tuvo éxito y Herbeck demostró un tacto y una paciencia admirables al tratar con la respuesta vacilante de Bruckner, dándole confianza respecto a las ventajas del traslado y, quizá igual de importante, consiguiéndole un puesto no remunerado pero prestigioso como organista supernumerario en la Hofkapelle. Bruckner se mudó a Viena en el verano de 1868.

3. Viena

Después de este segundo parteaguas, Bruckner emprendió la etapa final de su vida profesional. Sus actividades fueron de tres tipos. Como organista, tocó en los servicios de la Hofkapelle y con el tiempo fue “ascendido” a un puesto remunerado, aunque nunca logró los puestos de más jerarquía como asistente o director principal de música. También tuvo la oportunidad de dirigir ejecuciones de su propia música eclesiástica y durante un tiempo fue responsable del entrenamiento de los niños coristas. Durante un breve lapso consideró

seguir la profesión de organista concertista, especialmente después de sus éxitos como representante de Austria como solista internacional en conciertos en Nancy y París en 1869, y en Londres en 1871 en el Albert Hall y el Crystal Palace, después de lo cual su fama se extendió.

Como maestro, Bruckner no sólo siguió en su puesto en el conservatorio hasta 1891, sino que además dio clases privadas y, de 1875 a 1894, fue profesor de armonía y contrapunto en la Universidad de Viena; sus métodos eran tradicionales pero la manera en que los presentaba a menudo era muy poco ortodoxa, pero efectiva. De cualquier modo, estableció una afinidad con sus estudiantes y jóvenes admiradores, muchos de los cuales empleaban gran cantidad de energía en tocar sus obras orquestales en piano solo o arreglos a dúo para piano en una época en la que rara vez se tocaban de otra manera. Gustave Mahler bien pudo haber sido el más sobresaliente de estos “discípulos” jóvenes como director y compositor por derecho propio, pero los hermanos Schalk (Joseph y Franz) y Löwe fueron los más activos. Entre los alumnos de Bruckner hubo varios que posteriormente fueron directores importantes.

Bruckner se había mudado a Viena, una de las capitales musicales del mundo esencialmente con el fin de afinar sus habilidades como sinfonista y desarrollar su profesión como compositor. Si bien queda claro que disfrutaba la mayor parte de los aspectos de la enseñanza, a menudo se quejaba de que ésta le dejaba poco tiempo y energía para la composición. La mayor parte de las vacaciones de verano que pasaba en St Florian y, posteriormente, en Steyr, se dedicaba a trabajar intensamente en sus sinfonías, empezando con la *Sinfonía de dos caras* no. “0” en 1869 y siguiendo con las *Sinfonías* nos. 2 a 5 en la década de 1870, las nos. 6-8 en la década de 1880 y culminando con la inconclusa no. 9.

El reconocimiento no llegó rápidamente. Tanto el *Quinteto de cuerdas* (1879) como el *Te Deum* (1884) fueron aclamados como obras sobresalientes casi de inmediato, pero la infrecuente ejecución de sus sinfonías llevó a Bruckner —que era extremadamente auto-crítico y que usualmente era ayudado e instigado por sus entrometidos aunque bien intencionados amigos— a revisarlas una y otra vez. Por ejemplo, en 1876 y 1877, varias de sus obras pasaron por una cuidadosa revisión rítmica. Dos sucesos que hicieron tambalear especialmente la confianza de Bruckner, fueron la primera y desastrosa ejecución de la segunda versión de su *Tercera sinfonía* en diciembre de 1877 y la fría recepción que tuvo la primera versión de su *Octava*, llevada a

cabo por su amigo Hermann Levi (1839-1900) 10 años después.

Levi, un gran director de Wagner y defensor de la música de Bruckner, y Nikisch, alumno de Bruckner, ya le habían ayudado a conseguir cierta fama internacional al dirigir interpretaciones de su *Séptima sinfonía* en Munich y Leipzig en 1884 y 1885, antes de que la obra fuera finalmente ejecutada por Hans Richter y la Filarmónica de Viena, en esa ciudad en 1886. (En 1882, Bruckner había ido a Bayreuth a escuchar *Parsifal* y, profundamente conmovido por la muerte de Wagner, le compuso las últimas páginas como tributo.) Sin embargo, tras profundos conflictos personales, Bruckner respondió positivamente a las críticas de Levi y revisó su notable *Octava sinfonía*, la cual fue tardíamente estrenada en Viena con gran éxito en diciembre de 1892.

La inmensa cantidad de revisiones que Bruckner llevó a cabo a finales de la década de 1880 y principios de la década de 1890, algunas en colaboración con Josef Schalk, trajeron como resultado cambios en la *Misa en fa menor* y nuevas versiones de la *Primera*, *Tercera* y *Cuarta* sinfonías. El compositor, ya enfermo, mostraba síntomas claros de depresión y ansiedad, ya que este proceso de revisión le dejaba poca energía para dedicarse a nuevas composiciones. Sin embargo, en 1892 y 1893 escribió tres piezas corales de gran escala: musicalizó magistralmente el Salmo 150, *Das deutsche Lied* para coro masculino y metales, y *Helgoland* para coro masculino y orquesta.

Los últimos 10 años de su vida, en los cuales sus inseguridades no encontraron alivio y sus convicciones religiosas se intensificaron, Bruckner se retiró de la enseñanza y la ejecución del órgano y se ocupó en mayor o menor medida de su *Novena sinfonía*, de la cual terminó los primeros tres movimientos. Bruckner estuvo trabajando en el último movimiento hasta su muerte en una pequeña casa que le había sido concedida en los terrenos del emperador Francisco José I en Belvedere. La considerable cantidad de borradores que sobrevivieron son un vivo testimonio de una mente que siguió marcadamente activa e inventiva hasta el final. Bruckner fue muy reconocido en vida y fue sepultado en St Florian.

4. Bruckner como sinfonista

La energía creativa de la *Sinfonía* no. 1 de Bruckner en *do menor* (1865-1866) está bien sintetizada en su propio sobrenombre para la obra: “pequeña escoba insolente”. Si bien carece del alcance de sus sinfonías

posteriores, la compensa ampliamente con su inquebrantable grandeza. La “insolencia” está quizá especialmente en el manejo de la forma sinfónica y el desarrollo del material temático: se percibe una confianza que no tenía en la algo incierta pero prometedora *Sinfonía en fa menor* (1863). Con esta *Sinfonía en do menor* Bruckner le señaló al mundo musical que él era una fuerza que debía ser tomada en cuenta.

La *Sinfonía* no. “0” en *re* menor fue escrita en 1869 (es decir, después de la no. 1) durante el primer año de Bruckner en Viena. Se la mostró al director musical de la corte, Otto Dessoff, a principios de la década de 1870 y la perpleja reacción de Dessoff —“¿Entonces, dónde está el tema principal?”— fue quizá una de las razones por las cuales Bruckner dejó de lado la obra y “la nulificó” cuando organizó sus manuscritos en 1895. Si bien la *Sinfonía* hace uso de ideas de las obras del periodo 1860-1868, en particular las misas en *mi* menor y *fa* menor, de las cuales hay referencias temáticas en el primer y segundo movimientos, su principio y la acelerada actividad de corcheas en el *Scherzo* apunta claramente a obras posteriores, especialmente a la *Sinfonía* no. 3.

La *Sinfonía* no. 2 en *do* menor (1871-1872) marca un avance significativo en el pensamiento sinfónico de Bruckner. Existe una relación motivico-temática mucho más estrecha dentro y entre los movimientos. El poco tiempo que transcurrió entre la gestación de la obra y la primera ejecución de la *Misa en fa* menor en Viena en junio de 1872, se evidencia por las citas de la última en el movimiento lento y en el *finale* de la *Sinfonía*. Entre su primera ejecución en octubre de 1873 y su publicación en 1892, Bruckner hizo varios cortes y alteraciones en la orquestación, aunque éstos no fueron tan importantes como los que le hizo a algunas de sus *Sinfonías* posteriores.

Bruckner dedicó su *Sinfonía* no. 3 en *re* menor (1873) a Wagner, a quien se la mostró en su visita a Bayreuth. Se sometió a una serie de revisiones tanto antes como después de la ejecución de su segunda versión en Viena en diciembre de 1877 (incorporadas en la primera edición de 1879) y la ejecución de la tercera versión en Viena en diciembre de 1890 (incorporadas en la segunda edición de ese mismo año). Por ejemplo, cuando la revisó en 1876-1877, retuvo la mayoría de sus propias citas pero con el tiempo eliminó todas excepto una de las citas de Wagner de la versión original. Sin embargo, aún comprende una profusión de material temático en el primer movimiento que se equipara a la prodigalidad de la invención schubertiana en el movimiento lento.

Una de las inspiraciones más logradas de Bruckner se da en el segundo grupo temático del movimiento final: combinación de un tema de tipo polca en las cuerdas con un coral en los metales.

La *Sinfonía* no. 4 en *mi* bemol (1874), al igual que su predecesora, fue profundamente alterada en los años subsiguientes. Los cambios más significativos fueron un nuevo *Scherzo* que se agregó en diciembre de 1878, un segundo movimiento final llamado “Volksfest”, escrito a finales del verano de 1878 y un tercero compuesto en 1879-1880; esencialmente para enderezar la estructura y aligerar la textura, se hicieron otros cambios antes de la impresión de la primera edición en septiembre de 1889. El primer movimiento ya tiene desde la versión original el famoso inicio atmosférico con un llamado de corno sobre cuerdas *tremolando*.

Las grandes habilidades contrapuntísticas de Bruckner se ponen de manifiesto durante toda la *Sinfonía* no. 5 en *si* bemol (1875-1878), una obra de proporciones épicas. En el *finale* combina elementos de la forma sonata y la fuga. No conforme con usar sus dos principales temas de fuga en doble contrapunto, en un momento reintroduce el tema principal del primer movimiento y lleva la obra a una conclusión brillante al combinar los tres temas en un contrapunto triple. En contraste, la *Sinfonía* no. 6 en *la* (1879-1881) es mucho más compacta estructuralmente, pero no muestra una disminución correspondiente en la abundancia de invención temática. De los tres grupos temáticos (que ahora son de uso común) en el primer movimiento, el primero es particularmente rico en términos motivicos. El segundo movimiento, *Adagio*, es una joya dentro de los movimientos lentos de Bruckner.

Desde el tema expansivo para violonchelos y violas al principio mismo, la *Sinfonía* no. 7 en *mi* (1881-1883) nos introduce a un mundo sonoro nuevo aún más rico. Las cuatro tubas de Wagner le proporcionan un timbre distintivo y brindan nobleza al cierre del *Adagio*, que es esencialmente una larga elegía por Wagner. El plan tonal de este movimiento es también uno de los mejores de Bruckner. La *Sinfonía* no. 8 en *do* menor (1884-1887, rev. 1889-1890) representa al Bruckner esencial: grandes oleadas climáticas, un grandioso vuelo melódico, especialmente en el movimiento lento cuyas conmovedoras armonías agrídulces nos remiten a Schubert así como presagian a Mahler y la sólida maestría contrapuntística, particularmente en la coda del movimiento final, en la que los temas de distintas partes de la obra se combinan de una manera magnífica.

La *Sinfonía* no. 9 de Bruckner en *re* menor, comenzada en agosto de 1887 y que permaneció incompleta al sobrevenirle la muerte en octubre de 1896, es una obra notablemente visionaria que presagia el siglo XX en sus ritmos dinámicos y obsesivos del segundo movimiento, en sus desgarradoras disonancias del tercer movimiento y en los bosquejos del movimiento final. La coda elegiaca del tercer movimiento es un elocuente resumen de los logros de Bruckner como compositor, tanto para la iglesia como para la sala de concierto, en cuanto a que no sólo trae a colación material utilizado con anterioridad en la sinfonía, sino que cita temas de otras obras, entre ellas la *Misa* en *re* menor, que más de 30 años atrás había marcado su salida de una relativa oscuridad al reconocimiento nacional y finalmente internacional. CH

📖 R. SIMPSON, *The Essence of Bruckner* (Londres 1967, 2/1992). D. WATSON, *Bruckner* (Londres, 1975, 2/1996). P. HAWKSHAW, *The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works: A Study of his Working Methods from 1856 to 1868* (Ann Arbor, MI, 1984). T. JACKSON y P. HAWKSHAW (eds.), *Bruckner Studies* (Cambridge, 1997). S. JOHNSON, *Bruckner Remembered* (Londres, 1998). C. HOWIE, T. JACKSON y P. HAWKSHAW (eds.), *Perspectives on Anton Bruckner* (Aldershot, 2001). C. HOWIE, *Anton Bruckner: A Documentary Biography* (Lampeter, 2001).

Bruch, Max (Christian Friedrich) (*n* Colonia, 6 de enero de 1838; *m* Berlín, 2 de octubre de 1920). Compositor alemán. A los 14 años, ganó el codiciado Premio de la Fundación Mozart de Frankfurt y estudió con Ferdinand Hiller y Carl Reinecke. Su larga vida profesional incluyó su puesto como director en las cortes alemanas de Coblenz y Sondershausen y en ciudades como Liverpool y Breslau; también trabajó como compositor de forma independiente y, posteriormente, de 1890-1911, tomó el puesto de profesor de composición en la Academia de Berlín. Bruch, que estuvo fuertemente influido por la música de Schumann y Mendelssohn, logró una temprana fama en 1868 con su *Primer concierto para violín* op. 26, el cual opaca en gran parte sus 100 obras publicadas. Su predilección por la música para violín derivó de su amistad con Ferdinand David, Joachim, Sarasate y Willy Hess. Además produjo tres sinfonías, tres óperas, música de cámara, muchas canciones, ocho obras concertantes más para violín, cuatro para violonchelo (entre ellas *Kol Nidrei*) y varias obras corales, entre ellas oratorios de grandes dimensiones sobre temas de mitos griegos.

La música de Bruch se distingue por su fuerza melódica; su debilidad armónica se debe a una falta de inven-

tiva y a una resistencia a las ideas progresistas de Wagner y Liszt. A Bruch le encantaba la canción popular como fuente melódica y varias de sus obras emanaron de países como Escocia (*Scottish Fantasy* op. 46), Suecia y Rusia. Sus dotes precoces se vieron frustradas en buena medida porque vivió a la sombra de su gran contemporáneo Brahms y a que se resistió a los cambios de su época en el desarrollo de la música. Sin embargo, su nombre perdurará gracias a un extraordinario concierto para violín. CF

📖 C. FIFIELD, *Max Bruch: His Life and Works* (Londres, 1988).

Bruhns, Nicolaus (*n* Schwabstedt, cr Husum, 1665; *m* Husum, 29 de marzo de 1697). Compositor y organista alemán. Provenía de una familia de músicos profesionales: después de aprender órgano con su padre, fue a Lübeck en 1681 para estudiar violín y viola con su tío. También tomó lecciones de órgano y composición con Buxtehude y pronto se volvió tan hábil que según Mattheson era capaz de proporcionar un pedal *obbligato* a su propia ejecución en el violín. Buxtehude lo convenció de seguir estudiando en Copenhague. Posteriormente regresó a Schleswig-Holstein como segundo organista de la iglesia parroquial de Husum, donde se estableció y se casó, para morir poco después a los 32 años de edad.

Bruhns fue uno de los más grandes organistas de su época, el segundo después de su maestro Buxtehude, en el norte de Alemania. De sus composiciones nos han llegado solamente cinco piezas para órgano y 12 obras vocales sacras. WT

bruitismo (del fr. *bruit*, "ruido"). Uso en música de sonidos tomados de fuentes o contextos extramusicales. El término se usa principalmente en la música para percusiones o electrónica que sugiere el uso de máquinas. Véase también FUTURISMO.

Brumel, Antoine (*n* c. 1460; *m* ?1512). Compositor y músico de iglesia francés. No se sabe nada de él con certeza hasta cerca de 1483, cuando aparece en la lista de cantantes de la catedral de Chartres. Entre 1486 y 1498 tuvo puestos en las catedrales de Ginebra y Laon y visitó la corte de Saboya. De 1498 a 1500 fue el encargado de los coristas de la catedral de Notre Dame en París; después regresó a la corte de Saboya como cantante. Pasó sus últimos años en Italia, primero como maestro de coro en la corte ducal en Ferrara (1506-1510) y posteriormente en las cercanías de Mantua. Brumel destaca por su música eclesiástica, especialmente sus misas; la *Missa* "Et ecce terrae motus" a 12 voces es célebre en particular por su manejo de sonoridades espectaculares y

energía rítmica. Sus puestas en música de *Magnificat* son también especialmente vivaces. Sobreviven relativamente pocas de sus obras seculares. JM

Bruneau, (Louis Charles Bonaventure) **Alfred** (n París, 3 de marzo de 1857; m París, 15 de junio de 1934). Compositor francés. Comenzó su vida profesional como violonchelista y posteriormente se volvió estudiante de composición de Massenet, quien ejerció un poderoso influjo en su estilo. En 1881, su cantata *Geneviève* ganó el segundo premio en el *Prix de Rome* y en 1887, el éxito de su primera ópera *Kérim* fue tal que lo empujó a dedicarse a este género; incorporó la canción popular, como lo haría en varias óperas posteriores. La etapa madura de su vida estuvo dominada por sus colaboraciones con Émile Zola, la figura principal del naturalismo francés. Su apoyo incondicional a Zola en el ignominioso caso Dreyfus fue de gran importancia política.

Los factores antes mencionados condujeron a Bruneau a escribir aproximadamente una docena de óperas con tramas de la vida real, temas políticamente sensibles y personajes con atuendo contemporáneo. *Le Rêve* (1891) fue la primera ópera basada en Zola y el libreto fue adaptado por el escritor y libretista Louis Gallet. *L'Attaque au moulin* (1893) también está hecha con una adaptación que Gallet hizo de Zola. De ahí en adelante, las colaboraciones fueron más directas con Zola mismo moldeando los libretos. La primera de éstas, *Messidor* (1901), fue quizá la más importante y ha sido la más representada. Después siguieron *L'Ouragan* (El huracán) y *L'Enfant roi* (1902). Después de la muerte de Zola, el mismo Bruneau escribió los libretos para óperas basados en Zola. Desde 1913 se abocó a otros temas, de los cuales *Virginie* (1928) fue el más exitoso. Dentro de lo demás de su producción, las canciones merecen más atención; a veces se ejecuta su *Réquiem* y sus copiosos escritos dan una perspectiva del periodo que no puede hallarse en ninguna otra parte. RLS

📖 S. HUEBNER, *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style* (Oxford, 1999).

brunette (fr.). Canción popular francesa sobre un texto idílico, pastoral o amoroso. El género floreció en los siglos XVII y XVIII y algunas de las melodías fueron usadas posteriormente en suites de clavecín y óperas cómicas. Las canciones a menudo contenían una “jolie brunette”, de ahí el título.

Brunetti, **Gaetano** (n ?Fano, 1744; m Colmenar de Orejo, cr Madrid, 16 de diciembre de 1798). Compositor Italiano. Desde cerca de 1762 se encontraba en España al servicio de Carlos III y posteriormente de Carlos IV,

para quien formó una extensa biblioteca musical. Su producción de más de 400 obras incluye 28 sinfonías, seis oberturas, varias marchas, minuetos, galops, música eclesiástica y gran cantidad de música de cámara (sextetos, quintetos, cuartetos, tríos y sonatas para violín). Una de las obras más interesantes de Brunetti es una “sinfonía programática” (*Il maniatico*, 1780) en la que se utiliza un violonchelo para retratar la locura del héroe, en un estilo bastante similar al de Richard Strauss en *Don Quijote*. WT

brusque (fr.). Forma dancística del siglo XVII usada por Chambonnières.

Bruststimme (al.). “*Voz de pecho”. Véase también VOZ, 4.

Brustwerk (al.). Compartimiento del órgano barroco alemán dispuesto exactamente enfrente del ejecutante, abajo del *Hauptwerk* o gran órgano. Era casi equivalente a un *órgano de cámara pequeño; normalmente tenía su propio manual y a menudo era utilizado para acompañar a cantantes. JMO

Bryars, (Richard) **Gavin** (n Goole, 16 de enero de 1943). Compositor inglés. Estudió filosofía en la Sheffield University y después composición de forma privada y en la Northern School of Music. Sus primeras actividades en la composición fueron en la música experimental y popular. Mientras era profesor en el Portsmouth College of Art, compuso la *Sinfonía Portsmouth* en 1970 específicamente para intérpretes no preparados; fue una figura importante entre aquellos músicos británicos que rechazaron la complejidad y la seriedad de la música de vanguardia del continente y cuyos héroes fueron Satie y Cage. Con *The Sinking of the Titanic* (1969-1975) y *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* (1971), Bryars demostró una habilidad para repensar los elementos del drama musical que fructificó en sus empresas operísticas posteriores, entre las que están *Medea* (Lyons, 1984) y *Doctor Ox's Experiment* (ENO, 1998). También ha compuesto gran cantidad de música instrumental y vocal que asocia el ritmo repetido y los patrones armónicos del estilo minimalista con una escritura melódica más lírica y más amplia. AW

buccin (fr.). Trombón con campana de cabeza de dragón hecho para las bandas militares del siglo XIX.

bucina (lat.). Trompeta de caballería romana de cuerno de buey, decorada con plata.

Buch der hängenden Gärten, Das (El libro de los jardines colgantes). Canciones para voz y piano, op. 15 (1908-1909) de Schoenberg; puestas en música de 15 poemas de Stefan George.

buffo, buffa (it., “cómico”, “cómica”). Véase OPERA BUFFA.

bufón, El cuento del. Véase *CHOUT*.

bugaku. Música tradicional de la corte de Japón, ejecutada con danza. Existen dos géneros, diferenciados por el repertorio musical y el color de los vestuarios. Los “bailes de la izquierda”, con vestuario fundamentalmente rojo, se ejecutan con música del repertorio *tōgaku* y los “bailes de la derecha”, en azul y verde, se llevan a cabo primordialmente con el repertorio *komagaku*. KC

bugle. 1 (al.: *Signalhorn*; fr.: *clairon*; in.: *bugle*; it.: *cornetto da segnale, tromba*). Instrumento simple de metal que se usa para hacer señales y llamadas militares. Los *bugles* militares británicos están en *sib* y tienen pabellón cónico, mientras que en los Estados Unidos son más frecuentes los de pabellón cilíndrico (como las trompetas) y poseen, como los de tipo italiano, una válvula única que baja la afinación una cuarta. Los primeros *bugles* del siglo XVIII eran semicirculares. Para fines de siglo eran contruidos con un solo rizo; los de la actualidad tienen doble rizo y aparecieron alrededor de 1860, aunque el de rizo sencillo aún es frecuente en el resto de Europa. En 1810, Joseph Haliday de Dublín inventó un *bugle* con cinco llaves al que posteriormente se le agregó una sexta. Éste se volvió el instrumento melódico principal de las bandas militares y fue muy popular, especialmente en los Estados Unidos, donde se le agregaron varias llaves más.

2 (fr.). “Fiscorno”.

JMO

Bühnenmusik (al., “música de escenario”). *Música incidental para una obra de teatro; también cualquier música tocada en el escenario como parte de un drama o una ópera.

Bühnenweihfestspiel (al., “obra teatral de festival para consagración de un escenario”). Término acuñado por Wagner para describir *Parsifal*, en la cual esperaba restituirle al drama la idea de lo sagrado. Véase también *FESTSPIEL*.

Bülow, Hans (Guido) von (n Dresde, 8 de enero de 1830; m El Cairo, 12 de febrero de 1894). Director y pianista alemán. Al escuchar a Wagner dirigir en 1849 y después asistir al estreno de *Lohengrin* bajo la dirección de Liszt en 1850, se decidió a abandonar la carrera de leyes: fue a Zürich para estudiar con Wagner y pudo adquirir cierta experiencia como director antes de estudiar con Liszt (a quien impresionó mucho) para convertirse en pianista de concierto. En 1854 se casó con Cósima, la hija de Liszt. Pasó la temporada 1855-1856 dando clases en el Conservatorio Stern en Berlín.

En 1864, cuando Ludwig II contrató a Wagner en Munich, Bülow fue empleado como director. Puso

en práctica sus métodos detallados de preparación de una ópera para su ejecución y brindó los estrenos de *Tristan und Isolde* (1865) y *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868). Estuvo en Munich hasta 1869, a pesar de que Wagner sedujo a su esposa, lo que finalmente condujo al divorcio. Aún angustiado por esta relación, Bülow se comportó con dignidad y siguió siendo un firme defensor de la música de Wagner. Después de irse de Munich pasó algún tiempo en Florencia, también allí llevando a cabo giras de concierto sumamente demandantes que incluyeron la primera ejecución del *Primer concierto para piano* de Chaikovski (en Boston en 1875), el cual estaba dedicado a él. Estuvo en Hanover como director de 1878 a 1880, después en Meiningen de 1880 a 1885, donde elevó el nivel de la orquesta hasta convertirla en una de primera clase. Bülow era pendenciero por naturaleza y cruel en su hablar, pero a pesar de ello, fue un excelente director y pianista que, especialmente a través de sus ejecuciones lúcidas e intelectuales, contribuyó notablemente al establecimiento y extensión del repertorio regular. Sus propias composiciones para piano reflejan la brillantez de Liszt.

DA/JW

📖 R. DU MOULIN ECKART, *Hans von Bülow* (Munich y Berlín, 1921).

Bull, John (n Old Radnor, Radnorshire, c. 1562; m Amberes, 12 o 13 de marzo de 1628). Compositor de música de iglesia y ejecutante de teclado inglés. Fue corista de la catedral de Hereford en 1573 y un año después pasó a formar parte de los Children of the Chapel Royal, donde estudió con el organista William Blitheman. Su conexión con la catedral de Hereford se reanudó en 1582, cuando fue nombrado organista y, un año después, *Master of the Choristers*; sin embargo estos puestos se vieron periódicamente interrumpidos a medida que pasaba periodos de tiempo cada vez más largos en Londres, y en 1586 fue nombrado caballero de la Chapel Royal. En el mismo año le fue concedido el grado de B. Mus. en Oxford y hubiera tomado el D. Mus. si Oxford no hubiera tenido “Clownes & rigid Puritans that could not endure Church music” (payasos y rígidos puritanos que no podían soportar la música eclesiástica), según la colorida frase de Anthony Wood. Bull recibió finalmente el doctorado de Oxford al tomar el grado en Cambridge en 1589 e “incorporándose” en 1592. En 1597 fue electo Public Reader (conferencista público) de música en el Gresham College de Londres, un puesto bien pagado que contribuyó a subsanar en gran medida su conocida pobreza; fue obligado a renunciar en 1607 después de tener una hija fuera del matrimonio y

posteriormente se casó con la madre de la niña, Elizabeth Walter.

Bull probablemente fue el virtuoso de teclado más importante de su tiempo. Tocó para la reina Isabel en ceremonias de Estado y ante visitantes extranjeros de relevancia, si bien nunca fue contratado oficialmente como músico privado. También fue apreciado por Jacobo I y tuvo un puesto en el breve reinado de Enrique, príncipe de Gales. En 1612 fue nombrado maestro de música de la princesa Isabel; la famosa colección *Parthenia, or The Maydenhead of the First Musicke that Ever was Printed for the Virginalls*, que incluye varias piezas de Bull, estuvo dedicada a ella y al elector palatino, el príncipe Federico, cerca de la época de su casamiento en 1613. Además de tocar, Bull construyó instrumentos de teclado y fungió como asesor en la construcción de órganos.

En 1613 fue acusado de adulterio—habiéndose convertido, de acuerdo con George Abbott, en arzobispo de Canterbury, “as famous for marring of virginity as he is for fingering of organs and virginals” (tan famoso por estropear la virginidad como por tocar órganos y virginales)— y se escapó a Bruselas. Allí entró al servicio del archiduque Alberto y trabajó junto con otros insignes organistas del momento, como Peter Philips y Peeter Cornet. Su repentina partida de la Chapel Royal fue resentida por Jacobo I, quien provocó que lo despidieran de la capilla del archiduque. Pasó sus últimos años como organista de la catedral y asesor en la construcción de órganos en Amberes.

No hay duda de la pericia de Bull como ejecutante de teclado; sus variaciones sobre la melodía de *Walsingham* ponen a prueba la destreza de los dedos al máximo. Sin embargo, su habilidad como compositor es igualmente grande. Su interés en el contrapunto se demuestra en un conjunto de 120 cánones, la mayoría sobre el canto llano del “Miserere”, los cuales usan técnicas como aumentación, disminución y movimiento retrógrado. Esta habilidad se manifiesta en muchas de sus composiciones, en especial en la magnífica *In nomine in la menor*, con sus complejas proporciones rítmicas. El tratamiento de sus *pavans* y *galliards* unidas es menos como música para danza que como conjuntos de pequeñas variaciones en las que cada frase se decora en su repetición causando un aumento en la emoción: del mismo modo, sus arreglos de *Piper's Galliard* de John Dowland translucen una oscura pasión. Entre sus fantasías hay varias que derivan de modelos continentales, aunque también escribió piezas de género cortas típica-

mente inglesas, con títulos como *My Self, My Jewel* y *My Grief*.

El busto tallado de la Facultad de Música en Oxford tiene alrededor de su orilla la siguiente rima:

*The Bull by force
In field doth Raigne
But Bull by Skill
Good will doth Gayne.*

El Bull (toro) por su fuerza
reina en los campos
Pero el Bull por su habilidad
gana buena voluntad

DA/JM

📖 P. CHAPPELL, *A Portrait of John Bull* (Hereford, 1970).
W. CUNNINGHAM, *The Keyboard Music of John Bull* (Ann Arbor, MI, 1984).

Bull, Ole (Bornemann) (*n* Bergen, 5 de febrero de 1810; *m* Lysøen, cr Bergen, 17 de agosto de 1880). Violinista y compositor noruego. Figura primordial de la vida musical noruega del siglo XIX que además experimentó con modificar la forma del arco y la altura del puente al tiempo que desarrollaba una nueva manera de sujetar ambos. Su vida de ejecutante profesional lo llevó por toda Europa (tocó con Liszt y Mendelssohn) y a los Estados Unidos. En su país de origen estableció el Teatro Noruego, nombrando al joven Henrik Ibsen como dramaturgo residente; posteriormente impulsó a Grieg a estudiar en Leipzig. Sus habilidades de ejecución eran comparables a las de Paganini y Schumann se maravilló de su precioso sonido. Sus composiciones, entre las que está la canción *Saeterjentens Søndag*, son ricas en melodía y armonía. CF

📖 E. HAUGEN y C. CAI, *Ole Bull* (Oslo, 1992; trad. al in., 1993).

Buller, John (*n* Londres, 7 de febrero de 1927). Compositor inglés. Estudió con Anthony Milner y trabajó profesionalmente como inspector de arquitectura hasta mediados de los setenta. Sus principales composiciones a partir de entonces son *Proença* para soprano, guitarra eléctrica y orquesta (Proms, 1977) y una ópera, *The Bacchae* (ENO, 1992), las cuales impresionan por la sutileza de su textura y su vívido sentido del drama. James Joyce fue una influencia importante durante los setenta: *The Mime of Mick, Nick, and the Maggies* (1978) sigue siendo una de las composiciones más convincentes que emanan del enigmático *Finnegans Wake*. AW

bullroarer [*thunderstick, whizzer*] (in., “bramadera”; al.: *Schwirrh Holz*; fr.: *rhombe, planchette ronflante*). Tira alargada de madera con los bordes biselados y un orificio en un extremo a través del cual se ata una cuerda. El ejecutante hace girar la madera sobre su cabeza y ésta gira sobre su eje longitudinal produciendo un sonido semejante al rugido de un toro o al sonido de un trueno. Se usa ritualmente desde tiempos inmemoriales, cuando a menudo representa una voz ancestral o de un espíritu; posteriormente se ha adoptado en muchas zonas como un generador de ruido que protege las cosechas y se ha convertido actualmente en un juguete para niños, de tal modo que incorpora el ciclo clásico de ritual, herramienta y juguete. JMO

bumbass [*bladder and string*] (in., “vejiga y cuerda”). Instrumento casero que consiste en un poste largo, a menudo con címbalos u otros cascabeles en la punta, con una sola cuerda atada a cada lado y estirada sobre un resonador hecho de vejiga de cerdo, hojalata, un pequeño tambor o una caja de madera. Normalmente se toca como un pedal de sonaja, frotando la cuerda con un arco dentado hecho de madera. Algunas veces se le llama “violín del diablo”. JMO

Bund (al.). “Traste”.

Buonamente, Giovanni Battista (*n* Mantua, finales del siglo XVI; *m* Assisi, 29 de agosto de 1642). Cantante, violinista y compositor italiano. Fue miembro de la orden franciscana y trabajó en la corte imperial de Viena en la década de 1620. Permaneció en S. Maria Maggiore en Bérgamo y por un corto tiempo fue violinista en Parma antes de convertirse en *maestro di cappella* en S. Francesco en Asís en 1633. Fue un seguidor de Monteverdi y Salamone Rossi, escribió algunos excelentes trío-sonatas y es conocido por el desarrollo de música para violín idiomática, con técnicas como *tremolando* y escritura que atraviesa las cuerdas. DA

burden [*burthen*] (in.). 1. Término para el refrán que se repite después de los versos (o en otros puntos) de una canción, villancico, etc. Shakespeare usó el término en el segundo acto, escena 7 de *As You Like It*: “I would sing my song without a burden”.

2. Pedal. Véase BORDÓN, BORDONA.

3. La voz más baja de tres que cantan juntas; véase FABURDEN.

Burgmüller, (Johann) Friedrich [Frédéric] (*n* Regensburg, 4 de diciembre de 1806; *m* Beaulieu, 13 de febrero de 1874). Compositor y pianista alemán. Se estableció en París después de 1832, ganándose la vida como compositor y maestro. Además de los numerosos

estudios para piano y otras piezas pedagógicas para niños por las cuales es bien conocido, compuso canciones y un ballet, *La Péri* (1843). Su hermano **Norbert** (*n* Düsseldorf, 8 de febrero de 1810; *m* Aquisgrán, 7 de mayo de 1836), fue un niño prodigio que estudió piano con Spohr en Kassel y compuso dos sinfonías, un concierto para piano y otras piezas orquestales, así como sonatas para piano y varias miniaturas para teclado, todas típicas del estilo alemán romántico de principios del siglo XIX. Fue muy admirado por sus círculo cercano de conocidos incluyendo a Schumann, quien estimaba mucho su talento melódico y lo comparó con Schubert. Mendelssohn compuso una *Marcha* (op. 103) para el funeral de Burgmüller. -/SH

Burgon, Geoffrey (*n* Hambledon, 15 de julio de 1941). Compositor inglés. Estudió composición en la Guildhall School en Londres con Peter Wishart y tomó clases privadas con Lennox Berkeley. Después de trabajar a destajo como trompetista hasta 1971, se dio a conocer como compositor con una serie de obras vocales y corales incluyendo un *Réquiem* (1976). Posteriormente tuvo considerable éxito con varias partituras para televisión y cine, entre las que están *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* (1979) y *Brideshead Revisited* (1981). ABUR

Burkhard, Willy (*n* Leubringen bei Biel, 17 de abril de 1900; *m* Zurich, 18 de junio de 1955). Compositor y profesor suizo. Después de asistir al Conservatorio de Berna, estudió con Karg-Elert y Teichmüller en Leipzig (1921), Walter Courvoisier en Munich (1922-1924) y Max d'Ollone en París (1924). Después de regresar a Suiza en 1926, estuvo activo como director de coro. Enseñó composición y teoría en el Conservatorio de Zurich desde 1942 hasta su muerte.

Burkhard fue un compositor prolífico a pesar de sufrir temporadas de enfermedad. Su estilo, en apariencia similar al de Hindemith, es vigorosamente contrapuntístico, con un fuerte sentido de ímpetu. El lenguaje es esencialmente tonal aunque utiliza abundantemente la disonancia, la bitonalidad y, en ocasiones, la politonalidad. Escribió una ópera, *Die schwarze Spinne* (La araña negra, 1947-1948), dos sinfonías (1926-1928, 1944), varias obras concertantes, piezas instrumentales y de cámara y gran cantidad de música coral secular y litúrgica. MA

burla (it.). “Broma”; *burlando*, “bromeando”.

burlesque (fr.; al.: *Burleske*; it.: *burlesca*). Entretenimiento con música que tuvo una breve popularidad antes de que la *opereta y la *comedia musical se adaptaran a los gustos populares de mediados del siglo XIX. Gene-

ralmente era una parodia o sátira de una ópera más seria, un antecesor de la *revista satírica. El *burlesque* floreció en Inglaterra; uno de sus creadores más importantes fue J. R. Planché (1796-1880), cuyo primer *burlesque*, *Olympic Revels*, fue presentado en Drury Lane en 1831. Un importante productor fue John Hollingshead (1827-1904), director del viejo Gaiety Theatre, donde algunos de los últimos *burlesques* verdaderos, como *Little Jack Sheppard* (1885) y *Carmen-up-to-Data* (1890) llevaron al estrellato a J. L. Toole (1830-1906), Nellie Farren (1845-1904) y otros.

Al principio la música era un arreglo de la obra que era “burlada”, pero pronto, compositores como Meyer Lutz (1822-1903), director musical en el Gaiety, estaban escribiendo partituras originales como *Ruy Blas and the Blasé Roué* (1889); en espíritu, estas obras se asemejaban a las comedias musicales de la década de 1890, las cuales sucederían y extinguirían la tradición del *burlesque* en Inglaterra. En los Estados Unidos, el *burlesque* (o “burlycue”) tuvo un auge similar en el mismo periodo y con prácticamente el mismo repertorio; no obstante, a través de obras como *The Black Crook* (1866), se desarrolló hasta ser una especie de revista de variedad o espectáculo de variedad y permaneció allí por mucho tiempo más. PGA

burletta (it.). Nombre que se usó en Inglaterra para las óperas cómicas italianas de finales del siglo XVIII y posteriormente para imitaciones de las mismas (de compositores como Samuel Arnold y Charles Dibdin).

Burney, Charles (n Shrewsbury, 7 de abril de 1726; m Chelsea, 12 de abril de 1814). Historiador de la música inglés. Su padre fue bailarín, violinista y pintor de retratos. Charles Burney, uno de 20 hijos, fue educado en la Shrewsbury School, que estaba entonces en lo que hoy es la King's School de Chester, donde comenzó a tocar el órgano. En Chester conoció a Arne, quien había regresado de Dublín y lo tomó como aprendiz, viviendo en su casa en Londres y tocando a menudo en la orquesta de Handel. De ahí en adelante (fuera de algunos años en King's Lynn), pasó la mayor parte de su vida como maestro, compositor y organista en Londres, hasta que a principios de la década de 1770 viajó extensamente por Europa, recolectando información para su *Historia general de la música* (Londres, 1776-1789) en cuatro volúmenes. Casi todos los miembros de su familia obtuvieron cierto reconocimiento y su segunda hija fue la novelista Fanny Burney (Madame d'Arblay).

Burney fue uno de los primeros y mejores historiadores de la música ingleses. Además de su historia y

sus diarios de viaje, a partir de 1801 escribió los artículos de música de la *Ree's Cyclopaedia* (1819-1820) de 45 tomos. Se hizo amigo de Haydn en sus visitas posteriores de éste a Londres y estuvo muy involucrado en la Handel Commemoration de 1784. Había obtenido su D. Mus de la Oxford University en 1769 y se hizo miembro de la Royal Society en 1773. En 1810 fue electo Correspondant del Institut de France (Classe des Beaux-Arts). PS/DA/LC

📖 P. A. SCHOLÉS, *The Great Dr. Burney* (Londres, 1948/R). P. A. SCHOLÉS (ed.), *Dr. Burney's Musical Tours in Europe* (Londres, 1959). R. LONSDALE, *Dr Charles Burney: A Literary Biography* (Oxford, 1965). H. E. POOLE (ed.), *Music, Men and Manners in France and Italy* (Londres, 1969). K. S. GRANT, *Dr. Burney as Critic and Historian of Music* (Ann Arbor, MI, 1983).

Burning Fiery Furnace, The. Parábola eclesiástica op. 77 de Britten, con texto de William Plomer basado en el libro de Daniel (Aldeburgh, 1966).

burrasca (it., “borrasca”). Música que ilustra una tormenta, como el comienzo del *Otello* de Verdi.

Burrell, Diana (n Norwich, 25 de octubre de 1948). Compositora inglesa. Mientras trabajaba como maestra y ejecutante de viola, fue concediendo cada vez mayor atención a la composición, desarrollando un estilo que inmediatamente ofrece imágenes musicales sorprendentes y atractivas por medio de texturas en las cuales la distinción entre lo fundamental y lo decorativo siempre es perfectamente clara. El éxito de su *Missa Sancte Endeliente* (1980), de 50 minutos de duración, ha sido continuado por una serie de composiciones orquestales dignas de atención, entre las que están: *Landscape* (1988), *Symphonies of Flocks, Herds and Shoals* (1995-1996) y conciertos para viola (1994), clarinete (1996) y flauta (1997). A Burrell le gusta especialmente involucrar intérpretes jóvenes y aficionados en música cuya frescura y vitalidad son de un estilo genuinamente contemporáneo. AW

burthen. Véase BURDEN.

Busch, Fritz (n Siegen, Wesfalia, 13 de marzo de 1890; m Londres, 24 de septiembre de 1951). Director alemán. Estudió en el Conservatorio de Colonia, volviéndose director de la Ópera de Stuttgart en 1918 y, en 1922, de la Ópera Estatal de Dresde, donde estrenó el *Intermezzo* (1924) y *Die ägyptische Helena* (1928) de Strauss, el *Doktor Faust* (1925) de Busoni y *Cardillac* (1926) de Hindemith. Fue un crítico feroz de los nazis que fue hostigado cuando el partido llegó al poder en 1933 y en protesta renunció a la ciudadanía alemana. Fue nom-

brado director musical en Glyndebourne cuando el teatro abrió en 1934, puesto que retuvo hasta su muerte: sus interpretaciones de Mozart, varias de las cuales fueron grabadas, fueron materia de leyenda. Después de la segunda Guerra Mundial vivió en Copenhague, donde fue director de la Orquesta de la Radio Estatal Danesa.

TA

📖 B. DOPHEIDE, *Fritz Busch* (Tutzing, 1970).

Bush, Alan (Dudley) (*n* Londres, 22 de diciembre de 1900; *m* Watford, 31 de octubre de 1995). Compositor inglés. Estudió composición con Frederick Corder en la RAM (1918-1922) y de forma privada con John Ireland (1922-1927). En 1925 fue elegido para enseñar armonía y composición en la RAM. Pasó los años de 1929-1931 estudiando musicología con Johannes Wolf y Friedrich Blume en Berlín, donde entró en contacto con Hanns Eisler. Esta última relación impulsó su determinación de apoyar al movimiento socialista, con el cual ya se había aliado en Inglaterra. De una temprana experimentación, como en la ardua *Dialectic* para cuarteto de cuerdas (1929), pasó a un fuerte estilo diatónico y a un énfasis en la música coral y las óperas. De las últimas, *Wat Tyler* (1953) y sus tres sucesoras a gran escala, fueron presentadas en Alemania Oriental. Bush escribió dos volúmenes de autobiografía, *In my Seventh Decade* (Londres, 1971) y *In my Eighth Decade and Other Essays* (Londres, 1980). PG/AW

📖 R. M. SCHAFER, *British Composers in Interview* (Londres, 1963).

Bush, Geoffrey (*n* Londres, 23 de marzo de 1920; *m* Londres, 24 de febrero de 1998). Compositor inglés. Fue corista en la catedral de Salisbury y estudió en la Oxford University, donde fue nombrado maestro de música en 1947, en del departamento de extramuros. Después de tener otros puestos universitarios, fue profesor visitante de música en el King's College, Londres, en 1969. Entre sus composiciones hay tres óperas, dos sinfonías, piezas corales y música de cámara, formuladas en un estilo directo, conservador y en ocasiones inspiradas en predecesores ingleses. Entre sus escritos se encuentran: *Left, Right and Centre: Reflections on Composers and Composing* (1983) y *An Unsentimental Education* (1990). PG/AW

Busnois [Busnoys], **Antoine** [Antonius] (*n* c. 1430; *m* principios de noviembre de 1492). Compositor francés. No hay nada seguro respecto a su origen o educación temprana. Para 1461 era residente de Tours como capellán en la catedral. En 1465 estuvo a cargo de los niños del coro primero en la iglesia colegiada de St Martin en

Tours (donde entre sus colegas mayores estaba Johannes Ockeghem) después en Sainte Hilaire-le-Grand en Poitiers. Para 1467 se había mudado al servicio de la corte de Borgoña y se había convertido en miembro oficial del personal de la capilla en 1470. Este puesto implicaba largos viajes en el norte de Francia y los Países Bajos, tanto en tiempos de paz como en las campañas militares. Recibió sus últimos pagos en 1483, después de lo cual su biografía vuelve a ser oscura.

Busnois es famoso sobre todo por sus abundantes canciones polifónicas, obras sofisticadas que reflejan no sólo el ambiente de Borgoña sino el círculo de la corte real francesa en la que se movió durante sus años en Tours. Es muy probable que algunos de los textos poéticos que utiliza sean suyos. Sobreviven pocas obras sacras del autor, pero son de alta calidad y a menudo de ingeniosa construcción. Un motete, *Anthoni usque limina*, está compuesto alrededor de una línea de tenor que invoca el tañido de una campana; otro, *In hydraulis* (c. 1467), no religioso, rinde tributo a Ockeghem tanto en la letra como en la música. Busnois fue de los primeros, en una larga estirpe de compositores, en escribir una misa basada en *L'Homme armé*, una melodía que se pensaba que había tenido un significado simbólico para los duques de Borgoña. JM

📖 P. HIGGINS (ed.), *Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music* (Oxford, 1999).

Busoni, Ferruccio (Dante Michelangiolo Benvenuto) (*n* Empoli, 1 de abril de 1866; *m* Berlín, 27 de julio de 1924). Maestro, pianista y compositor italiano. Como sus padres fueron músicos, creció rodeado por la música y pronto manifestó habilidades prodigiosas: dio un recital en Viena a los 10 años y a los 13 ya tenía 143 composiciones en su haber, entre ellas un *Stabat mater* que dirigió en Graz (adonde su familia se había mudado en 1877) cuando tenía 12. A los 15 años se volvió miembro de la Accademia Filarmonica en Bolonia, el más joven desde Mozart, y en 1883 dirigió allí su oratorio *Il sabato del villaggio*.

A partir de 1886, Busoni pasó tres años en Leipzig, donde profundizó sus conocimientos de Bach —un entusiasmo que su padre le había inculcado— después de lo cual fue a Helsinki a enseñar piano en el conservatorio. Allí se hizo amigo de Sibelius (su alumno, aunque era unos meses mayor que Busoni) y se casó con Gerda Sjöstrand, la hija de un escultor; ella le sobreviviría tres décadas. Cuando en 1890 Busoni ganó el Concurso Rubinstein en San Petersburgo (con su *Konzertstück* para piano y orquesta), le fue ofrecido un puesto como

profesor de piano en el Conservatorio de Moscú (1890-1891), el cual fue seguido de un puesto en el New England Conservatory de Boston y que combinó con una serie de giras lucrativas en los Estados Unidos, reforzando el conflicto interno entre la interpretación y la composición. Había mantenido su base en Berlín pero, como pacifista, se rehusó a vivir o tocar en ninguno de los países en guerra y, luego de otra gira estadounidense radicó en Zurich mientras duró la primera Guerra Mundial; regresó a Berlín en 1920, donde murió de nefritis en 1924.

Si bien durante buena parte de su vida y varias décadas posteriores, el nombre de Busoni era conocido más por sus ediciones para piano de Bach, su propia y poderosa obra comenzó a hacerse popular en las últimas décadas del siglo XX y sus ideas visionarias fueron reconocidas: sus escritos preconizaron, por ejemplo, la llegada de la música electrónica y presagiaron otras creaciones futuras. Compuso cinco óperas entre las que están *Die Brautwahl* (1912), *Arlecchino* (1917), *Turandot* (1917) y *Doktor Faust* (1925); la última fue terminada, después de su muerte, por su alumno Philipp Jarnach y, a raíz de ello, Dallapiccola comentó posteriormente: “*La duda* ha entrado en el teatro de la ópera”. Su música orquestal va de la brillante *Comedy Overture* (compuesta en una noche en julio de 1897), pasando de la luminosamente sepulcral *Berceuse élégiaque* (1909) al épico *Concierto para piano* (1901-1904) en cinco movimientos, el cual requiere un coro de voces masculinas en el movimiento final.

La hasta ahora inigualada magnificencia de Busoni como pianista fue reflejada de forma natural en una cantidad considerable de su música para piano. Sus obras tempranas de infancia reflejan la influencia de Brahms; posteriormente, Bach se volvió un modelo más fuerte, reforzando la propia tendencia de Busoni hacia el pensamiento contrapuntístico. Éste alcanzó su culminación en la imponente *Fantasia contrapuntística*, concebida de modo arquitectónico (hay tres versiones para piano solo, 1910-1912, y una para dos pianos, 1921) y la cual nació como un intento de completar el *Contrapunctus XIV* inconcluso del *Arte de la fuga* de Bach. Otra de las principales obras de Busoni para piano es la *Fantasia sobre J. S. Bach* (1909), inspirada por la muerte de su padre.

Busoni fue un maestro de piano importante: entre sus alumnos de Berlín estuvieron Egon Petri, Rudolf Ganz y Grainger. Sus estudiantes de composición fueron, entre otros, Weill y Vogel, además de Varèse, cuyo

contacto con Busoni lo marcó profundamente. Las dos preocupaciones principales de Busoni se reunieron en una serie de composiciones que tenían como objetivo transmitir el arte de tocar el piano, nada menos que en *An die Jugend* (1909), *Klavierübung* (1897-1923) y *5 kurze Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels* (1923).

A medida que la inmensa producción de Busoni comienza gradualmente a conocerse, su posición en la historia de la música occidental se está reconociendo lentamente, si bien la total apreciación de su habilidad para sintetizar sus principales desarrollos—desde la música medieval, a través de los periodos Barroco y Clásico y el alcance a las posibles tendencias del futuro—en sus propias obras aún es una tarea pendiente. MA

📖 E. J. DENT, *Ferruccio Busoni* (Londres, 1933). A. BEAUMONT, *Busoni the Composer* (Londres y Boston, 1985).

Busser [Büsser], **Henri** (n Toulouse, 16 de enero de 1872; m París, 30 de diciembre de 1973). Director, maestro y compositor francés. Asistió a la École Niedermeyer (1885-1889) y al Conservatorio de París (1889-1893), donde estudió órgano con Franck y Widor. Ganó el *Prix de Rome* en 1893. A su regreso a París, dirigió en la Ópera y en la Ópera-Comique, tomando la batuta después de Messager, luego de las primeras cuatro interpretaciones de *Pelléas et Mélisande* en 1902. Durante varios años enseñó en el conservatorio, donde tuvo como alumnos a Dutilleux, Gaston Litaize y Marcel Landowski, entre otros. Escribió piezas para órgano y piano, así como cinco óperas. Sus memorias, *De “Pelléas” aux “Indes galantes”* (París, 1955) son interesantes pero no del todo confiables. RN

Bussotti, Sylvano (n Florencia, 1 de octubre de 1931). Compositor italiano. Entró al Conservatorio de Florencia en 1940 y estudió piano allí con Dallapiccola, pero lo dejó antes de graduarse. Después de varios años como autodidacta, recibió lecciones de Max Deutsch en París de 1957 a 1958. Suscitó interés por primera vez con sus *Cinco piezas para piano para David Tudor* (1959), una partitura gráfica, y durante un tiempo, sus obras se hicieron notar por su particular forma de notación. Igualmente característico es el elevado erotismo de sus imágenes gráficas, musicales y teatrales, como en *La Passion selon Sade* (1965-1966), un “concierto escenificado”. También hay una veta de exuberante egocentrismo en su naturaleza creativa: su ópera *Lorenzaccio* (1972) fue concebida por él como compositor, diseñador, productor y estrella. Entre sus composiciones posteriores hay más óperas, ballets y piezas de concierto de todo tipo. PG

Butler, Martin (*n* Romsey, 1 de marzo de 1960). Compositor inglés. Estudió en las universidades de Manchester y Princeton. El carácter de su estilo musical está presente en títulos como *Bluegrass Variations* y *Jazz Machines*. La obra orquestal *O Rio* (1991) se desarrolla a partir de un interés por la músicaailable de América Latina, cuyos ritmos y texturas proveen la base para procesos más sutiles, aunque coloridos, de transformación y elaboración. Las óperas de Butler: *Craig's Progress* (1994) y *A Better Place* (2001), fueron escenificadas en Londres. AW

Butt, Dame Clara (Ellen) (*n* Southwick, Sussex, 1 de febrero de 1872; *m* North Stoke, Oxon, 23 de enero de 1936). Contralto inglesa. Ganó una beca para el RCM, donde tomó clases con John Blower; en 1892 realizó su debut en el Royal Albert Hall, con el papel de Úrsula en *The Golden Legend* de Sullivan. Pocos días después, fue elogiada por su interpretación del *Orfeo* de Gluck en el Lyceum. Pronto alcanzó la fama como cantante de concierto especializada en baladas y oratorios ingleses. Elgar admiraba especialmente su inusualmente poderosa voz y meticulosa pronunciación, por lo que compuso sus *Sea Pictures* (1899) para ella. En 1902 dio la primera representación de *Land of Hope and Glory*, también de Elgar. Llevó a cabo numerosas grabaciones y fue distinguida como DBE en 1920. JT

Butterley, Nigel (*n* Sidney, 13 de mayo de 1945). Compositor, pianista y profesor australiano. Estudió en el Conservatorio New South Wales y posteriormente con Priaulx Rainier en Londres. Trabajó para la Comisión de Transmisión Australiana y ha enseñado en Sydney y Newcastle (NSW); también ha organizado y tocado en numerosos conciertos de música contemporánea. La música de Butterley —que incluye una ópera, ballets, obras orquestales y corales y piezas para piano— refleja la influencia de varias tradiciones del siglo XX y también de la música medieval y renacentista, aunadas a una intensa fe cristiana. ABUR

Butterworth, George (Sainton Kaye) (*n* Londres, 12 de julio de 1885; *m* Pozières, 5 de agosto de 1916). Compositor inglés. Fue educado en Eton, donde tomó clases con Thomas Dunhill y en el Trinity College en Oxford (1904-1908). Después de un breve periodo como crítico musical en *The Times* y de enseñar en el Radley College, fue al RCM (1910-1911), donde estudió composición con Charles Wood y órgano con Walter Parratt, pero no terminó los cursos. Era un entusiasta coleccionista de canciones folclóricas y ayudó a Cecil Sharp en presentaciones de danza y en cursos de verano. Establó

amistad con Vaughan Williams y lo ayudó con la reconstrucción de *A London Symphony*. Poco después de que estalló la guerra en 1914, se enroló en el ejército y fue muerto en la Batalla de Somme en 1916. Su más bien escasa producción revela una refinada sensibilidad inspirada por el movimiento de la canción folclórica. Entre sus obras orquestales están *Two English Idylls* (1911), la rapsodia *A Shropshire Lad* (1912) y *The Banks of Green Willow* (1913). Produjo tres ciclos de canciones, dos de la colección *Shropshire Lad* de Housman (1911-1912) y una con cuarteto de cuerdas, *Love Blows as the Wind Blows* (c. 1914). PG/JDI

📖 I. COPLEY, *George Butterworth and his Muse: A Centennial Tribute* (Londres, 1985). M. BARLOW, *Whom the Gods Love: The Life and Music of George Buttersworth* (Londres, 1997).

Buus, Jacques (*n*?Gante, c. 1500; *m* Viena, agosto de 1565). Organista y compositor flamenco. De 1541 a 1550 sirvió como organista en San Marcos en Venecia como colega de Adrian Willaert, y de 1550 hasta su muerte estuvo empleado en la corte imperial en Viena. Si bien su producción incluye motetes y música secular, en la actualidad se le recuerda principalmente por sus largos *ricercari* polifónicos para órgano. JM

Buxheimer, Orgelbuch (Libro para órgano de Buxheim) (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cim. 352b). Importante fuente manuscrita de música alemana temprana para órgano, escrita c. 1470. Contiene más de 250 obras escritas en tablatura alemana para órgano, incluyendo transcripciones de canciones francesas y alemanas, composiciones litúrgicas, preludios y danzas, así como el *Fundamentum organisandi* de Conrad Paumann y cuatro o cinco colecciones de piezas didácticas, similares a éste. Una edición moderna fue publicada en 1958-1959.

Buxtehude, Dietrich [Diderik] (*n* Oldesloe [ahora Bad Oldesloe], Holstein, c. 1637; *m* Lübeck, 9 de mayo de 1707). Compositor danés. En 1660 fue nombrado organista en la iglesia alemana en Helsingør (Elsinor) y ocho años después sucedió a Franz Tunder como organista de la Marienkirche, Lübeck, puesto que retendría por el resto de su vida. Entre sus principales intereses en Lübeck estaban los conciertos *Abendmusiken*, que se llevaban a cabo anualmente durante cinco domingos entre la Fiesta de san Martín y la Navidad, los cuales Tunder había iniciado en 1646. Bajo la dirección de Buxtehude, los conciertos, que se elevaron en el gusto popular al nivel de “stärke Musiken” (música poderosa), presentaron obras vocales sacras (principalmente

diálogos dramáticos o intensamente alegóricos), recitales de órgano y conciertos de cámara.

Lo más típico de las “cantatas” más extensas de Buxtehude son sus estructuras seccionales, en las cuales las partes de arioso están ligadas con *ritornellos* y pasajes corales, a menudo con sistemas de variación u *ostinato* que les imparten unidad. Estos procedimientos, junto con el uso de melodías corales que se interrelacionan significativamente con sus textos poéticos libres, dejaron una profunda impresión en las siguientes generaciones de compositores de “cantata” alemana, entre ellos Krieger, Schelle, Kuhnau y J. S. Bach. Igual de influyente fue su gran experiencia en el estilo policoral grandioso, que se muestra en su motete *Benedicam Dominum* (para dos coros vocales y cuatro instrumentales), obra compuesta específicamente para alguna festividad de importancia. Entre sus composiciones instrumentales hay música de cámara para cuerdas y continuo y gran cantidad de obras para órgano –fantasías, fugas, puestas en música de corales y variaciones– muchas de ellas composiciones virtuosas de las cuales puede rastrear-se con claridad una línea de descendencia a las grandes obras para órgano de Bach. Era tal su fama de organista, que en 1705 Bach caminó unos 400 km desde Arnstadt hasta Lübeck para estudiar su técnica y retrasó su partida tres meses.

Muchas de las obras de Buxtehude no se publicaron durante su vida. De aquellas que sobreviven, la mayoría debe su preservación a una colección (que actualmente se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Uppsala) formada por Gustaf Düben (1624-1690), maestro de capilla de la corte sueca. En la dedicatoria para Düben de su “rhythmica oratio” *Membra Jesu nostri*, Buxtehude lo llama su “amigo plurimum honorando”. Frase que parece indicar una cercana relación entre los dos hombres. WT/BS

📖 K. J. SNYDER, *Dietrich Buxtehude, Organist in Lübeck* (Nueva York, 1987). C. WOLFF, “Buxtehude, Bach and seventeenth-century music in retrospect”, *Bach: Essays on his Life and Music* (Cambridge, MA, 1991), pp. 41-55.

buisine [*buisine*] (fr.). Nombre para la trompeta medieval recta (véase TROMPETA, 2). Deriva del latín **bucina*, así como también la palabra alemana *Bosaun*, que se usa para “trompeta” en las traducciones alemanas de la Biblia.

BVM. Abreviatura de Blessed Virgin Mary (Bendita Virgen María); véase ANTIFONAS DE LA VIRGEN MARÍA.

BWV. Abreviatura de Bach-Werke-Verzeichnis, título informal que se da al *catálogo temático de las obras de J. S. Bach, diseñado por el bibliotecario de música

alemán Wolfgang Schmieder (1901-1990) y publicado en Leipzig en 1950. Normalmente la gente se refiere a las obras de Bach mediante un número BWV, si bien “Schmieder” (a veces abreviado con una s) aún se utiliza ocasionalmente.

Byrd, William (n Londres, c. 1540; m Stondon Massey, Essex, 4 de julio de 1623). Compositor inglés. Fue el compositor inglés más sobresaliente durante los reinados de Isabel I y Jacobo I. Su cuantiosa producción, en la que hay masas, motetes, canciones polifónicas y obras para teclado y conjunto instrumental, se ubica entre las más personales e inspiradas del renacimiento tardío, al nivel de las de Palestrina, Lassus o Victoria.

Se considera factible que Byrd fuera alumno de Tallis en la Chapel Royal y que se convirtiera en su asistente después de que Tallis perdiera la voz; de ese modo, hubiera estado bien colocado para asegurar el puesto de organista y director del coro de la catedral de Lincoln, el cual ocupó de 1563 a 1570. Una buena parte de su música eclesiástica en inglés fue escrita en Lincoln; incluso después de haber regresado a Londres, las autoridades de la catedral le siguieron pagando una cuarta parte de su salario anterior, a condición de que les proporcionara “canciones y servicios eclesiásticos” en eventos regulares.

A principios de 1572, Byrd juró como caballero de la Chapel Royal en sucesión de Robert Parsons, volviéndose también organista conjunto con Tallis. Cinco años después, la reina Isabel les brindó a ambos compositores los derechos exclusivos para imprimir música en Inglaterra e importar publicaciones extranjeras; el monopolio no trajo grandes ganancias, pero dio como resultado la publicación anual de un libro de *Cantiones sacrae*, en el que cada compositor contribuyó con 17 obras, una por cada año del reinado de la monarca.

Durante su vida profesional en Londres, Byrd dedicó gran cantidad de tiempo a la composición de motetes, una vez que Isabel había ratificado oficialmente el latín para los servicios en la capilla real. Sin embargo, al parecer, el creciente interés de Byrd en la composición de motetes refleja sus creencias religiosas personales, que chocaban con el anglicanismo prevaleciente en la corte. Es casi un hecho que fue un católico practicante durante toda su vida y que logró evadir las amenazas de persecución gracias a su reconocida excelencia como compositor. Sus vínculos con el catolicismo están confirmados no sólo con base en datos biográficos –particularmente su cercanía con la poderosa nobleza católica del momento, a la cual dedicó la mayoría de sus publicaciones posteriores–, sino también por la

naturaleza de los textos religiosos que escogió poner en música.

En 1589 y 1591, Byrd publicó dos colecciones más de *Cantiones sacrae*, muchas de las cuales son sentida evidencia de sus convicciones personales. Sus textos, la mayoría bíblicos, abundan en temas de lamentación, opresión y súplica, puestos en rica música polifónica que combina un acercamiento completamente moderno con la enunciación clara y expresiva de las palabras, con un profundo respeto por los lenguajes contrapuntísticos y de textura del pasado. Si la música sacra de Byrd a veces parece conservadora, se debe al hecho de que encontró una inspiración más profunda en su propia herencia, que en las nuevas modas italianas que tanto cautivaron a contemporáneos ingleses más jóvenes como Weelkes y Morley.

La música secular vocal de Byrd también tiene firmes raíces en el pasado. Escribió pocos madrigales, prefiriendo la *consort song*, que eran puestas en música de poesía seria para voz sola con acompañamiento instrumental, por lo general un cofre de violas. Publicó tres colecciones de canciones inglesas con textos seculares y devocionales variados (1588, 1589, 1611); muchas de las canciones se imprimieron con palabras debajo de las líneas instrumentales, con el fin de hacerlas totalmente aptas para la ejecución vocal. Los toques madrigalescos son poco frecuentes en las canciones de Byrd; evitó el apego a las palabras en favor de un contrapunto académico y de inspiración puramente musical, que refleja el espíritu general del texto, más que los detalles de palabras o frases específicas.

Byrd fue un compositor prolífico de música para teclado. Si bien estaba en deuda con los lenguajes del pasado, gran parte de su producción fue radicalmente nueva tanto en espíritu como en técnica y tuvo una profunda influencia en contemporáneos más jóvenes que escribían para virginal. Produjo varios conjuntos imponderables de variaciones sobre melodías populares y bajos continuos, así como música para baile estilizada (en especial pавanas y gallardas) y piezas tan abstractas como fantasías y preludios. Ha sobrevivido una cantidad pequeña de música para conjuntos, principalmente fantasías y obras construidas alrededor de un canto firme y llano, en particular puestas en música del *In nomine*. En vida del compositor poca de su música instrumental fue publicada, pero sobrevive en manuscritos compilados para patronos o por admiradores, como el exquisito *My Ladye Nevells Booke* y el vasto *Fitzwilliam Virginal Book*.

Aunque Byrd compuso música vocal secular e instrumental en etapas posteriores de su vida, cada vez se interesó más por la música eclesiástica en latín para el rito romano. Para 1591 de hecho ya había abandonado la vida cortesana, volcándose al patrocinio y la protección de la nobleza católica en su lugar. Estableció su residencia en Stondon Massey, un pueblo en Essex cerca de Ingatestone Hall, la sede de los Petres, donde Byrd se puso a trabajar en su proyecto más ambicioso: un ciclo de música para la misa católica romana, diseñado para usarse en las capillas privadas de los recusantes ingleses. Terminó tres puestas en música del Ordinario, las cuales publicó a principios de la década de 1590, cada una para tres, cuatro y cinco voces respectivamente, mientras que la música para el Propio fue compuesta en un periodo de unos 20 años, publicada acumulativamente en dos libros de *Gradualia* (1605, 1607). Comparadas con sus altamente emocionales *Cantiones sacrae* primeras, la música para la iglesia católica posterior de Byrd es más a menudo gozosa, meditativa y serena en espíritu, lo cual refleja la seguridad y la estabilidad que le ofrecieron sus benefactores. Aparentemente escribió poca música después de 1611, año en que se publicó su última colección, los *Psalmes, Songs, and Sonnets*.

El influjo de Byrd en sus contemporáneos fue profundo; entre sus alumnos estuvieron Morley y Tomkins y probablemente hubo pocos compositores ingleses de la época que se hayan sustraído a su influencia. Byrd contribuyó de modo significativo a todos los géneros principales de su tiempo, con excepción del madrigal y el ayre, y en cada uno de ellos estableció nuevos estándares de excelencia. Su producción fue ampliamente admirada y sirvió como una plataforma firme de la obra de toda una generación de compositores más jóvenes.

JM

📖 O. NEIGHBOUR, *The Consort and Keyboard Music of William Byrd* (Londres, 1978). J. KERMAN, *The Masses and Motets of William Byrd* (Berkeley, CA y Londres, 1981). A. M. BROWN y R. TURBET (eds.), *Byrd Studies* (Cambridge, 1992). J. HARLEY, *William Byrd, Gentleman of the Chapel Royal* (Aldershot, 1997).

Byttering (fl c. 1420). Compositor inglés. Cinco obras suyas están incluidas en el *Old Hall Manuscript* (1415-principios de la década de 1420); una de ellas es un motete nupcial para Enrique V y Catherine Valois, que contrajeron matrimonio en junio de 1420. No ha sido identificado plenamente, pero pudiera ser el Thomas Byteryng que fue canónigo en el castillo de Hastings en 1405-1408 y rector en Londres en 1414. -/JM



C (al.; in.). La nota *do*. Véase *DO*; *ESCALA*, 3; *DOH*.

c.a. Abreviatura de **coll'arco*.

cabaça. Véase *CABAZA*.

cabaletta (it.). El término tiene varios significados. Usualmente se aplica a un aria breve con repeticiones de ritmo simple y reiterado. Rossini, cuyas óperas contienen numerosos ejemplos, le comentó a Clara Novello que la primera exposición debía ser cantada tal y como está escrita; después de eso, el cantante podía ornamentar a su gusto. En el siglo XVIII, el término se amplió para designar solamente la sección final de un aria en varias partes, por lo general rápida y brillante, y en la actualidad enteramente escrita. También ha sido utilizado para describir la primera sección de un aria; en su reaparición ésta debía ser variada y en ocasiones con tresillos en el acompañamiento (sugiriendo una posible derivación de *cavallo*, por el galope del caballo). Uno de los ejemplos más tempranos de la *cabaletta* es el aria “Le belle imagini” en *Paride ed Elena* de Gluck. Entre las *cabalettas* famosas se encuentran “Ah! Non giunge” en *La sonnambula* de Bellini, “Sempre libera” en *La traviata* de Verdi, y “Di quella pira” en *Il trovatore*. JW

Caballería ligera (*Leichte Cavallerie*). Opereta en dos actos de Suppé con libreto de C. Costa (Viena, 1866). La obra es popular como pieza de concierto.

Caballero, Manuel Fernández (n Murcia, 14 de marzo de 1835; m Madrid, 26 de febrero de 1906). Compositor español. Su fracaso temprano en España lo llevó a emigrar a Cuba. Su éxito posterior a su regreso en 1871 puede atribuirse, en parte, a la introducción de ritmos caribeños de danza, principalmente la habanera, en la música española. Sus zarzuelas, entre las que destacan *Los sobrinos del capitán Grant* (1877), *La viejecita* (1897) y principalmente *Gigantes y cabezudos* (1898), son fundamentales en el repertorio español; la infalible teatralidad de Caballero, así como su distinguida

invención melódica y su vigor orquestal, confirman su popularidad. CW

Cabanilles, Juan Bautista José (n Algemesí, c. Valencia, 4 de septiembre de 1644; m Valencia, 29 de abril de 1712). Compositor y organista español. A los 21 años sucedió a su maestro como organista de la Catedral de Valencia, donde permaneció hasta su muerte. Fue ordenado sacerdote en 1668. Cabanilles fue el organista español más famoso e importante de la segunda mitad del siglo XVII y uno de los más grandes organistas europeos antes de Bach. Las obras que le sobreviven, que incluyen alrededor de 200 tientos, seis *toccatas*, danzas para teclado y series de variaciones, son de estilo sencillo, pues fueron escritas para el relativamente primitivo órgano español sin pedales, no obstante, son altamente expresivas. La mayor parte de su música vocal se ha perdido. WT

cabaret (fr., “pequeño bar”). Palabra aplicada sin mucho rigor a un lugar donde se presentan espectáculos musicales informales (un bar, café o club nocturno), como también a un tipo específico de representación conformada por una secuencia de números autónomos, cortos y de estructura sencilla en los que la proyección del texto es de capital importancia. El término fue utilizado por primera vez en el siglo XVIII en Francia para designar un café o una taberna frecuentados con regularidad por escritores, donde la música era provista por cantantes de baladas o músicos callejeros. El primer cabaret moderno, el Chat Noir, fue fundado en París por el pintor Rodolphe Salis el 18 de noviembre de 1881; sirvió como sede informal para la vanguardia artística, donde se llevaban a cabo lecturas de poesía y ejecuciones de obras musicales breves. La postura del Chat Noir era intrínsecamente antiburguesa y gradualmente emergieron algunas características que definieron el estilo del cabaret hasta los años anteriores a la segunda Guerra Mundial.

La canción de cabaret por excelencia es una balada estrófica en la que el texto –usualmente satírico, erótico o sentimental– es tan importante como su contenido musical; a menudo se interpreta en un estilo intermedio entre el habla y el canto. En Alemania, donde se fundó el primer cabaret, el *Überbrettl, en Berlín en 1901, se añadió al espectáculo un fuerte elemento político y, como resultado, el cabaret se volvió una atracción de vital importancia tanto para la izquierda política como para la vanguardia. Muchos compositores se sintieron atraídos el cabaret. Satie tocó el piano en el Chat Noir. Schoenberg dirigió una pequeña orquesta en el Überbrettl y compuso sus propias canciones de cabaret, mientras que su uso del *Sprechstimme*, especialmente notable en *Pierrot Lunaire*, tuvo la fuerte influencia del estilo del cabaret. Con frecuencia, la música del joven Kurt Weill se considera lo mejor logrado del cabaret alemán, aunque debe recordarse que su trabajo constituye un intento de fusionar el cabaret con la estructura operística. Entre los compositores alemanes de cabaret más representativos están Friedrich Hollaender y Mischa Spolianski. Entre los grandes intérpretes del cabaret pueden mencionarse a Yvette Guilbert, Claire Waldoff, Trude Hesterberg, Marlene Dietrich y Kurt Geron. El cabaret fue prohibido en Alemania por los nazis en 1935 y después de la segunda Guerra Mundial perdió mucha de su fuerza política. Hacia el fin del siglo XX, la palabra “cabaret” se convirtió en sinónimo de “revista teatral”. TA

📖 L. APPIGNANESI, *The Cabaret* (Londres, 1975, 2/1984).

P. JELAVICH, *Berlin Cabaret* (Cambridge, MA, 1993).

cabaza [cabaça]. Sonaja de guaje con una red externa de cuentas; se usa en la música latinoamericana, principalmente en Brasil.

cabezal [clavijero, plancha] (al.: *Stimmstock*; fr.: *sommier*; in.: *wrest plank*, *pin block*). La pieza de madera en la que se insertan las clavijas de un piano, clavecín, etc. En los pianos modernos el cabezal está sostenido por un marco de hierro forjado para soportar la enorme tensión de las cuerdas (c. 75 kg). LC

Cabezón, Antonio de (n Castrillo de Matajudíos, cr Burgos, 1510; m Madrid, 6 de febrero o 26 de marzo de 1566). Tecladista y compositor español. Ciego desde la infancia, aparentemente estuvo en Palencia antes de unirse a la capilla de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, en 1526. Sirvió a Isabel como organista y en 1538 aparece también mencionado entre los músicos de Carlos. Después de la muerte de Isabel, en 1539, Cabezón trabajó para el príncipe Felipe y sus hermanas y a partir

de 1543 exclusivamente para Felipe. Acompañó al príncipe en sus viajes a Italia, Alemania y los Países Bajos, y a Inglaterra en 1554.

Alrededor de 40 piezas para teclado atribuidas a “Antonio” –que en general se acepta como una referencia a Cabezón– se publicaron en el *Libro de cifra nueva* (1557) de Venegas de Henestrosa; su hijo, Hernando, publicó la mayoría de las obras de Cabezón en 1578. Su producción incluye muchas piezas litúrgicas tales como himnos, Kyries y breves preludios o interludios para órgano, destinados para salmos y cánticos. Además hay tientos, glosas sobre piezas seculares franco-flamencas y varias series de variaciones. OR

caccia (it., “persecución”, “caza”). 1. Género vocal italiano de los siglos XIV y XV. El texto describe la cacería en términos vívidos y programáticos, incluyendo los gritos de los cazadores, los ladridos de la jauría, etc. La música hace del texto un canon a dos partes, al que se añade una tercera parte –con valores de notas más largos aparentemente pensados para un instrumento– en el tenor (que, en casi toda la música vocal de la época, era la primera parte en ser compuesta). El experto del género fue Jacopo da Bologna, a mediados del siglo XIV.

2. El *corno llegó a la orquesta, proveniente del campo de la cacería, como un sencillo instrumento enrollado que se tocaba con la campana apuntando hacia arriba, llamado *corno da caccia* o *cor de chasse*. El *oboe tenor de Bach, curvo y con una campana abierta de bronce o de madera, era denominado *oboe da caccia*. JMO

Caccini, Francesca (n Florencia, 18 de septiembre de 1587; m Florencia, después de 1637). Cantante y compositora italiana, hija mayor de Giulio Caccini. Como el resto de su familia, recibió instrucción de canto por parte de su padre y se convirtió en una notable intérprete con el sobrenombre de “La Cecchina” (diminutivo de Francesca). Contrajo matrimonio dos veces, la primera con Giovanni Battista Signorini, instrumentista y compositor menor de Florencia; las habilidades compositivas de Francesca eran muy superiores. Su cancionero, *Il primo libro delle musiche* (Florencia, 1618), contiene piezas poderosamente expresivas; también escribió varias obras dramáticas, notablemente la ópera breve *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (Florencia, 1625). DA/TC

Caccini, Giulio (n Roma, 8 de octubre de 1551; m Florencia, diciembre de 1618). Compositor y cantante italiano. Estudió con Giovanni Animuccia en Roma antes de ser reclutado para cantar en una serie de festividades

nupciales en Florencia hacia el fin de 1565, después de lo cual permaneció en Florencia durante casi toda su vida. Fue famoso como cantante (tenor), participando en las célebres ejecuciones de *intermedi* para las festividades nupciales de Francesco de' Medici y Bianca Cappello en 1579 y de Fernando de' Medici y Cristina de Lorena en 1589. Durante las décadas de 1570-1580 estuvo muy involucrado en la *camerata patrocinada por Giovanni de' Bardi y en sus discusiones sobre la naturaleza de la música griega. Como resultado, desarrolló un nuevo estilo de canto que se acercaba a la naturalidad del habla, es decir, una especie de recitativo.

Caccini se exilió temporalmente de Florencia en la década de 1590, pero regresó para jugar un papel protagonista en las festividades de las bodas de Maria de' Medici y Enrique IV de Francia en octubre de 1600. De esa manera se involucró con el surgimiento de la ópera en Florencia: obligó a sus propios cantantes a cantar su música en lugar de la de Jacopo Peri en *Euridice* (Florencia, 1600; libreto de Ottavio Rinuccini), y editó su música antes que Peri (aunque la *Euridice* de Caccini no fue representada completa hasta diciembre de 1602). No obstante, su talento es más evidente en sus dos colecciones de canciones a una voz: *Le nuove musiche* (Florencia, 1602) y *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (Florencia, 1614). Éstas contienen madrigales y arias estróficas, con melodías líricas y ornamentación discreta. *Le nuove musiche* es importante también por su prefacio sobre la técnica vocal y por su desarrollo del bajo cifrado. Una de sus canciones, *Amarilli mia bella*, fue inmensamente popular: una versión a seis voces había sido publicada en 1601 (fue arreglada para teclado por Peter Philips en el **Fitzwilliam Virginal Book*), y la pieza era bien conocida en toda Europa, ya fuera en su forma original (la colección de Robert Dowland de 1610, *A Musicall Banquet*, incluye una versión) o en *contrafacta* espirituales.

Caccini fue un maestro de canto de primer nivel; entre sus alumnos se contaban sus dos esposas, sus dos hijas, Francesca (véase *supra*) y Settimia, y su hijo, así como Francesco Rasi, uno de los cantantes más célebres de los albores del siglo XVII. Caccini y su familia fueron invitados a pasar el invierno de 1604-1605 con la corte

francesa y en sus últimos años él recibió otras invitaciones para trabajar fuera de Florencia. Sin embargo, continuó al servicio de los Medici y fue sepultado con todos los honores en la iglesia de Ss. Annunziata. DA/TC

cadenas. Pesadas cadenas metálicas que se agitan o se sueltan dentro de un balde o sobre una placa metálica en el suelo. Schoenberg las usó en las *Gurrelieder* en el clímax de la "cacería salvaje", y Litolff para la caída de la guillotina en su obertura *Maximilian Robespierre*. Varèse, Havergal Brian y otros compositores también las han incluido en su orquestación. JMO

cadencia [cierre] (al.: *Kadenz*, *Schluss*; fr.: *cadence*; it.: *cadenza*). Movimiento armónico o melódico convencionalmente asociado con el final de una frase, sección, movimiento o composición. La conexión implícita entre "cadencia" y caída se realiza de la manera más explícita en la música donde una línea melódica desciende de manera conclusiva a la final modal o la tónica tonal. Sin embargo, el cierre cadencial en la música modal o tonal tiene más que ver con un sentido de llegada enfática al intervalo o acorde más fundamental de la obra en cuestión, que con un descenso literal y uniforme. En la música postonal, se puede lograr el sentido de cadencia mediante la utilización de formas de énfasis y resolución que son explícitas o ambiguas en grados diversos, pero no es posible clasificar las cadencias postonales de la forma en que los tipos de cadencia modal y tonal están definidas líneas abajo. Por supuesto, los compositores postonales con frecuencia demuestran su independencia de la tradición evitando los efectos cadenciales y terminando con lo que puede sonar como una brusquedad arbitraria.

1. La cadencia antigua; 2. Tipos estándar de cadencia.

1. La cadencia antigua

En melodías de canto llano, el cierre cadencial más común es un paso descendente hasta la nota final desde la nota inmediatamente superior (véase Ej. 1a); también existen otras fórmulas, tales como una tercera descendente (Ej. 1b) o una segunda ascendente (Ej. 1c). En la polifonía temprana, por ejemplo en el *organum* de los siglos XI y XII, las cadencias consisten en la resolución de un intervalo perfecto entre las voces (cuarta

Ej. 1



o quinta) en otro intervalo perfecto (unísono u octava; véase Ej. 2a), o de un intervalo imperfecto (tercera o sexta) en uno perfecto (unísono u octava; véase Ej. 2b). Esta última fórmula fue práctica común en el siglo XIII.

En el siglo XIV y principios del siglo XV, las cadencias polifónicas todavía eran casi invariablemente de este tipo lineal, a menudo basadas en el paso descendente de una segunda en el tenor, la voz estructural principal. Algunas cadencias comunes en la música de esta época se muestran en el Ej. 3. Entre éstas, dos han obtenido nombres que las identifican: el Ej. 3d se dio a conocer como cadencia frigia, por sus implicaciones (la segunda menor *fa-mi* en el tenor, la segunda mayor *re-mi* en la parte superior) del modo frigio (que corresponde a la escala en una octava que inicia en el *mi* en las notas blancas del piano), y ha persistido en música más tardía (ver más abajo); y el Ej. 3c, caracterizado por la inserción en la voz superior del sexto grado de la escala entre la sensible y la tónica, es conocido tradicionalmente como la cadencia Landini (en honor a

Francesco Landini, aunque este recurso es igualmente común en la música de Machaut, Dufay, Binchois y otros borgoñones).

En el siglo XV tardío, con una mayor libertad en la escritura polifónica de voces, un creciente énfasis en el pensamiento vertical en lugar de la progresión melódica horizontal, y la adición de una voz con un movimiento más libre –el tenor– por debajo del tenor, la línea del bajo se volvió un factor importante en la conformación de las cadencias, y se desarrollaron nuevas fórmulas en asociación con un bajo nuevo y disjuncto (véase Ej. 4). A medida que las terceras y las sextas fueron más comunes entre las voces, el acorde final, que antes consistía en quintas u octavas “abiertas”, comenzó a incluir con más frecuencia el tercer grado de la escala; en el siglo XVI, este acorde era a menudo alterado con un sostenido en los modos menores (Ej. 5) y se dio a conocer como la **tierce de Picardie* (tercera de Picardía).

Los siglos XVI y XVII extendieron el enfoque armónico del siglo XV tardío y atestiguaron la introducción

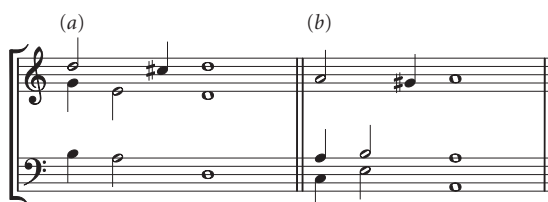
Ej. 2



Ej. 3



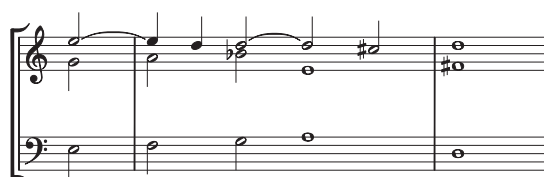
Ej. 4



Ej. 5



Ej. 6



de elaboraciones tales como las suspensiones en las cadencias (Ej. 6) y el recurso de la anticipación (Ej. 7a). Este último en ocasiones incluía sorprendentes disonancias que dieron lugar a nombres tales como la cadencia Corelli o “choque Corelli”, por su asociación especial con el repertorio de violín de la escuela de Corelli (Ej. 7b), y la cadencia inglesa, por su persistente aparición en la música inglesa del siglo XVII compuesta por Purcell y sus contemporáneos (Ej. 7c).

A medida que avanzó la era barroca y la modalidad fue prácticamente sustituida por la tonalidad, las características distintivas de las cadencias fueron principalmente armónicas, y también comenzaron a tener importantes implicaciones estructurales. Las cadencias halladas con frecuencia en la música del Clasicismo por lo general se ajustan a los tipos estándar discutidos líneas abajo. Bajo varias apariencias extendidas y adornadas, estos tipos conformaron la base de todas las cadencias en la música tonal hasta el siglo XX temprano, cuando los desarrollos posttonales transformaron las prácticas armónicas y derrocaron las tradiciones del pensamiento tonal.

2. Tipos estándar de cadencia

Las cadencias de uso común en los siglos XVIII y XIX se definen y describen en términos de su grado de finalidad. Sin embargo, las variaciones en la terminología en ocasiones han provocado confusión; la discusión siguiente intenta clarificar los términos más frecuentes para los cuatro tipos más básicos e importantes de cadencia.

Normalmente se le llama cadencia “perfecta” a aquella que consiste en un acorde de tónica precedido por un acorde de dominante (Ej. 8a). Esto puede ser conocido también como una cadencia final, plena o completa, o como un cierre completo, y se considera que tiene el mayor grado de finalidad de todas las cadencias. Algunos teóricos insisten en que para que una cadencia sea perfecta el acorde final debe tener la tónica en la parte superior y que ambos acordes deben estar en posición fundamental (Ej. 8b).

Una cadencia “imperfecta” normalmente consiste en el acorde de dominante precedido por cualquier otro acorde (comúnmente I o IV; Ej. 9). Esto carece de la finalidad de las cadencias perfectas y plagales, y por ello a menudo se usa en el transcurso de una composición, al final de una frase y, más particularmente, a la mitad de una sección o periodo, de donde ha adquirido musicalizaciones convencionales de la palabra “amén”. Algunos teóricos estadounidenses conciben esta cadencia sólo como una variación de la cadencia perfecta y distinguen la cadencia dominante-tónica arriba descrita con el calificativo de “auténtica”; por extensión, definen como cadencia mixta la progresión armónica de cierre IV-V-I o IV-Ib-V-I, con su mezcla de elementos subdominantes y dominantes (Ej. 10, página siguiente).

Normalmente se llama cadencia “plagal” a aquella que consiste en un acorde de tónica precedido por un acorde de subdominante (Ej. 11, página siguiente). Ésta es tradicionalmente conocida como una “cadencia amén” (y menos comúnmente como “griega” o “de iglesia”), por su asociación con los términos adicionales

Ej. 7

Ej. 8

Ej. 9

de “media”, “semi” o “demi-cadencia”, o “medio cierre”. Una vez más, el uso estadounidense es diferente pues reserva el nombre de “imperfecta” para cualquier cadencia en la que el acorde final no tiene la fundamental en la parte final (también llamada semiperfecta; Ej. 8a), o no está en posición fundamental (también llamada invertida; véase Ej. 8c), y describe una cadencia que termina con un acorde de dominante como una media cadencia o semicadencia.

Se llama cadencia “interrumpida”, “engañosa” o “falsa” cuando el penúltimo acorde de dominante no es seguido por el esperado acorde de tónica sino por otro acorde, con frecuencia el de submediante (Ej. 12). Otros nombres menos comunes para esta cadencia son “abrupta”, “evitada”, “rota”, “evadida”, “irregular” o “sorpresa”.

La cadencia frigia, común en la polifonía modal (véase *supra*), ha sobrevivido en música posterior tomando varias formas (Ej. 13). En un contexto tonal, sin embargo, sus connotaciones del modo frigio son menos obvias, y en una tonalidad mayor con frecuencia se le considera como una variedad de cadencia imperfecta que resuelve en la dominante de la relativa menor.

Cualquiera de los cuatro tipos principales de cadencias –perfecta, plagal, imperfecta e interrumpida– puede ser decorada o extendida de diversas formas, por ejemplo añadiendo una séptima (u otro intervalo) a la dominante (Ej. 14), o invirtiendo cualquiera de los acordes, lo cual produce el efecto de reducir la finalidad de la cadencia (Ej. 15). En relación con esto, otros términos que en ocasiones son utilizados para calificar una cadencia en

Ej. 10

Example 10 consists of two parts, (a) and (b), each shown in a grand staff. Part (a) shows a sequence of chords: IV, V, I. Part (b) shows a sequence: IV, Ib, V, I.

Ej. 13

Example 13 is a single staff showing a cadence. The bass line features a tritone substitution (Ib) before resolving to the tonic (I).

Ej. 11

Example 11 shows a simple cadence from IV to I in a grand staff.

Ej. 14

Example 14 shows a cadence from V7 to I in a grand staff.

Ej. 12

Example 12 shows a cadence from V to VI in a grand staff.

Ej. 15

Example 15 shows an inverted cadence from V7d to Ib in a grand staff.

Ej. 16

Example 16 shows a cadence starting with IV, followed by an *ad lib.* section, and ending with V and I. The bass line has a note marked [etc.] under the V chord.

referencia a las posiciones de sus acordes, incluyen “fundamental” (los dos acordes en posición fundamental) “media” (el penúltimo acorde invertido) e “invertida” (el acorde final o ambos acordes invertidos). Una cadencia “suspendida” es aquella que implica un retraso (con frecuencia sobre la segunda inversión del acorde de tónica) antes de los dos acordes cadenciales principales, tal y como puede ocurrir justo antes de la *cadenza* u otro pasaje de elaboración de un solista (Ej. 16). JN/AW

cadencia amén. Véase CADENCIA.

cadencia auténtica. Véase CADENCIA.

cadencia completa. Véase CADENCIA.

cadencia de doble sensible (in.: *doubled leading-note cadence*). Progresión a tres voces en la polifonía vocal del siglo XIV en que las voces externas se mueven por grado conjunto a partir de notas sensibles (superiores o inferiores) hacia la octava (o la quinta). AW

cadencia Landini. Véase CADENCIA.

cadencia final. Véase CADENCIA.

cadencia frigia. Véase CADENCIA.

cadencia imperfecta. Véase CADENCIA.

cadencia inglesa. Véase CADENCIA.

cadencia invertida. Véase CADENCIA.

cadencia mixta. Véase CADENCIA.

cadencia perfecta. Véase CADENCIA.

cadencia plagal. Véase CADENCIA.

cadencia rota. Véase CADENCIA.

cadencia sorpresiva. Véase CADENCIA.

cadencia suspendida. Véase CADENCIA.

cadenza (it.). La mejor definición de *cadenza* es una cadencia adornada, aunque los ejemplos más extensos oscurecen este hecho. Durante la época barroca un cantante adornaba una cadencia cerca del final de un aria. Tales “cadencias” eran improvisadas (aunque es probable que algunas de ellas fueran preparadas con anticipación), y aunque no tenemos información sobre casi ninguna de ellas, probablemente eran muy cortas. Para el siglo XVIII, sin embargo, las *cadenzas* se volvieron muy extensas. Esta costumbre continuó en la ópera italiana al menos hasta el tiempo de Rossini. En los albores del siglo XVIII, la *cadenza* fue transferida al concierto; Vivaldi ocasionalmente escribía un extenso y brillante pasaje para violín sobre un pedal constante de dominante (un excelente ejemplo es el *Concierto en do mayor “fatto per la solennità della S. Lingua di S. Antonio in Padova 1712”*). Otros compositores proporcionaban oportunidades para la improvisación, que sin duda en ocasiones tuvieron resultados desastrosos; pero cuando el compositor tocaba su propia obra

es de suponer que las improvisaciones eran efectivas y adecuadas.

En el concierto del periodo clásico, usualmente había lugar para una *cadenza* al final de la recapitulación y antes del *tutti* conclusivo del primer movimiento. En los ejemplos escritos por Mozart para sus alumnos está claro que estas *cadenzas* eran bastante largas y consistían no sólo en brillantes pasajes sino también en una elaboración de los temas del movimiento. Con el compositor al teclado, este proceso era adecuado, pero cuando otros ejecutantes improvisaban —o más frecuentemente escribían— una *cadenza* para el concierto de otro compositor, surgían problemas ya que los estilos musicales no siempre coincidían. Las *cadenzas* de Clara Schumann para el *Concierto para piano* K466 en re menor de Mozart, por ejemplo, aunque son encantadoras, se acercan demasiado al estilo de su esposo con el fin de evitar parecer fuera de lugar. En el siglo XX, algunos intérpretes insertaron *cadenzas* del todo inapropiadas en los conciertos clásicos, ya sea exhibiendo una técnica deslumbrante o modulando a tonalidades tan remotas que arruinaban el equilibrio tonal del movimiento.

En ocasiones se tocaban *cadenzas* en otros movimientos además del primero, notablemente en los movimientos finales en rondó en los que la reexposición del tema principal debe ser precedida por una floritura, aunque esto es más propiamente denominado una “reprise” o “fermata”. Aquí resulta inapropiado un desarrollo sustancial, al igual que una gran extensión (aun la *cadenza* del propio Beethoven antes del cambio final de compás en el último movimiento de su *Tercer concierto para piano*, puede parecer tediosa en manos de un intérprete inferior). Las *Musical Characteristics* (1787) de Clementi son una serie de preludios y *cadenzas* en los estilos de seis compositores contemporáneos. En ese tiempo se utilizaban *cadenzas* aun en piezas para piano solo. También existía la “*cadenza* concertada”, en la que tomaban parte varios instrumentos; obviamente ésta no podía ser improvisada. Hay un excelente ejemplo en el *Quinteto para piano y alientos* K452 de Mozart.

La *cadenza* improvisada desapareció casi por completo en el siglo XIX, cuando los compositores tendían a escribir lo que querían oír. Beethoven pide al solista del *Concierto “Emperador”* que no improvise sino que toque la *cadenza* que está escrita. Uno de los últimos conciertos que dejó espacio para una *cadenza* improvisada fue el *Concierto para violín* de Brahms (1876).

DA/NT

cadenzato (it.). “Rítmico”.

cadereta (al.: *Rückpositiv*). Secreto de órgano secundario al *Gran órgano, con su propia caja y teclado separados. Está dispuesto a espaldas del asiento del organista y a menudo se le denomina por su nombre alemán (que significa “positivo de espalda”). Esta forma fue común en los siglos XV y XVI; más tarde, los dos secretos fueron emplazados con más frecuencia dentro de una sola caja y el departamento secundario llegó a conocerse en Inglaterra como *choir organ* (órgano de coro) y en Alemania como *Brustwerk. JMO

Caecilienverein. Véase CECILIANO, MOVIMIENTO.

café, Cantata del (*Kaffeekantate*). Sobrenombre de la cantata no. 211 de J. S. Bach, *Schweigt stille, plaudert nicht* (Guardad silencio, no charléis), con texto de Picander; fue compuesta probablemente en 1734 y se refiere a la creciente pasión por el café en Leipzig en esa época.

Cage, John (Milton) (n Los Ángeles, 15 de septiembre de 1912; m Nueva York, 12 de agosto de 1992). Compositor estadounidense. Estudió con Henry Cowell en Nueva York (1933-1934) y con Schoenberg en Los Ángeles (1934) y comenzó a escribir piezas cromáticas basadas en largas cadenas repetidas de notas (*Sonata para clarinete solo*, 1934). En 1937 se mudó a Seattle, donde organizó una orquesta de percusiones, como volvió a hacerlo en San Francisco (1939-1941), Chicago (1941-1942) y Nueva York (su hogar desde 1942). El medio le permitió concentrarse en el ritmo y desarrollar nuevos métodos de construcción basados en proporciones temporales. La *Primera Construcción (en Metal)* para seis intérpretes (1939), por ejemplo, tiene una estructura rítmica que opera en dos niveles: hay unidades de 4+3+2+3+4, cada una de 16 compases, y estas unidades de 16 compases están proporcionadas de forma similar. La pulsación, la heterofonía, la orquestación percusiva y la repetición, sugieren la música del *gamelan* balinés.

Al mismo tiempo, estas piezas de percusiones muestran una voluntad de aceptar lo poco ortodoxo: instrumentos caseros (latas) y a veces aparatos eléctricos (grabaciones de frecuencias en tornamesas de velocidad variable en *Imaginary Landscape no. 1*, 1939). Otra innovación fue el piano preparado: un piano con objetos (tornillos, trozos de fieltro, etc.) insertados entre las cuerdas, convirtiendo sus sonidos en golpeteos metálicos y traqueteos, proporcionando así una orquesta de percusiones de una sola persona. En la década de 1940 este fue su recurso principal, utilizado en partituras de danza (Cage trabajó estrechamente con coreógrafos y no solamente con Merce Cunningham, su socio de toda la vida) y en las grandes obras de concierto que culmi-

naron en *Sonatas and Interludes* (1946-1948), de una hora de duración. La restricción del piano preparado a un repertorio relativamente pequeño de sonidos, también tuvo su efecto en el austero y cautivante *Cuarteto de cuerdas* (1949-1950). De mayor alcance fue la idea –retorno inevitable al piano preparado, en el que los sonidos eran radicalmente alterados en timbre y altura– de que la notación musical era una invitación a la acción y no necesariamente una imagen de sonidos.

A finales de la década de 1940 el creciente interés de Cage en las filosofías asiáticas lo llevó al estudio del Zen, y de ahí a un arte de la no-intención, un ideal que realizó al arrojar monedas para tomar decisiones sobre alturas, duraciones y ataques (*Music of Changes* para piano, 1951, que propició una duradera relación con el pianista David Tudor), escribiendo para los impredecibles sonidos de receptores de radio (*Imaginary Landscape no. 4*, 1951) y al proveer sólo silencio (*4'33"*, 1952, una partitura que pide al ejecutante o ejecutantes no producir sonido alguno). Poco después, Cage comenzó a introducir nuevas clases de notación que podían ser leídas en muchas formas distintas o que indicaban acciones sin determinar los sonidos resultantes. Muchos de estos recursos fueron compilados en una obra maestra de la indeterminación, el *Concierto para piano y orquesta* (1957-1958), en el que también encontró numerosas formas de producir sonidos en el piano sin pulsar las teclas (aunque también utilizó este último recurso).

En la década de 1960, el enfoque de Cage derivó hacia la música electrónica (*Cartridge Music* para pequeños sonidos amplificados, 1960) y más tarde hacia piezas de medios combinados que abarcaban lo más posible (*HPSCHD* para clavecines amplificados, cintas magnéticas y otros medios *ad libitum*, 1967-1969) piezas que celebraban no sólo su creciente reputación sino también el espíritu libertario de la época. En *Cheap Imitation* (1969) sorpresivamente regresó a la notación convencional, y aunque esto fue primeramente por razones prácticas –problemas de derechos de autor habían dejado a la compañía de Merce Cunningham con la necesidad de una “imitación barata” del *Socrate* de Satie– Cage buscó nuevos usos para la notación, en ocasiones en música de un virtuosismo extremo (*Freeman Etudes* para violín, 1977-1990), y finalmente, en la serie de “números” de sus últimos años (como *Four* para cuarteto de cuerdas, 1989), en música donde las notas están suspendidas libremente en un tiempo sin medida.

La influencia de Cage, especialmente en las décadas de 1950 y 1960 fue fuerte y generalizada, mediada no sólo

por su música sino a través de sus escritos, especialmente los contenidos en las antologías *Silence* (Middletown, CT, 1961) y *A Year from Monday* (Middletown, 1967). PG

📖 R. KOSTELANETZ (ed.), *John Cage* (Nueva York, 1970).

D. REVILL, *The Roaring Silence: John Cage: A Life* (Londres, 1992). J. PRITCHETT, *The Music of John Cage* (Londres, 1993).

caja acústica. *Resonador de un instrumento de cuerdas.

caja clara. Véase TAROLA.

caja china. Véase WOODBLOCK.

caja china (in.: *woodblock*). Pequeño tambor de *ranura hecho de madera en forma de ladrillo, con una profunda ranura longitudinal cortada por debajo de su delgada tapa superior. Importadas originalmente de Asia oriental a los Estados Unidos por los músicos de jazz y luego adoptadas por la orquesta, las cajas chinas no deben confundirse con los **temple blocks*. JMO

caja de expresión, manual expresivo (in.: *swell*). Tabla o caja de madera que cumple con funciones expresivas en órganos y algunos clavecines. En los clavecines es una tapa interna que se abre y se cierra para regular la expresividad. En el órgano, la tubería controlada por el manual de expresión o “manual III”, está encerrada en la caja de expresión, que cuenta con tablillas al frente semejantes a persianas venecianas, cuya abertura se gradúa mediante un pedal produciendo efectos de *crescendo* o *diminuendo*.

caja de música, caja musical. Véase INSTRUMENTOS MUSICALES MECÁNICOS.

cajún, música. Música tradicional de los colonos francófonos en Louisiana; el término es una corruptela de “Acadian”, el nombre original de Nova Scotia, donde se establecieron originalmente los ancestros de los cajún.

cakewalk. Danza afroamericana del siglo XIX. Se originó entre los esclavos de las plantaciones (c. 1850) al parecer como una parodia de los paseos que abrían los bailes formales de los dueños de las plantaciones. En la década de 1890 se convirtió en un entretenimiento comercial, y fue usada para bailes sociales al inicio del siglo XX. La música es una marcha sincopada y es un antecedente del *ragtime* y el *jazz*. Adquirió importancia primero en Europa debido a la gira de la banda de Sousa en 1899. *Golliwogg's Cake-Walk* de Debussy (1907) refleja su amplia popularidad al inicio del siglo XX. PGA

calando (it.). “Descendiendo”, “bajando”, es decir, perdiéndose gradualmente en volumen y a veces también en tempo.

calata (it.). Danza italiana del siglo XVI, parecida a la **basse danse*, que se conoce por 13 ejemplos en la *Intavolatura de lauto* (1508) de Petrucci.

calathumpian concert. Véase CHARIVARI.

Caldara, Antonio (n Venecia, c. 1670; m Viena, 28 de diciembre de 1736). Compositor italiano. Niño de coro en San Marcos, en Venecia y probablemente alumno de Legrenzi en ese lugar, en 1699 se convirtió en *maestro di cappella* del disoluto y extravagante duque de Mantua. En 1708, los problemas financieros del duque ya habían obligado a Caldara a dejar Mantua, estableciéndose en Roma, donde probablemente conoció a Handel y a los Scarlatti, y sirvió a varios patrones, incluyendo al cardenal Ottoboni, el príncipe Ruspoli y Carlos III de España (hermano del emperador José de la casa de Habsburgo). Una ópera de Caldara para las festividades nupciales de Carlos fue probablemente la primera ópera italiana representada en España. Carlos ascendió al trono en 1711, y en 1715 Caldara fue nombrado vice-*Kapellmeister* en la corte; para 1729 recibía un salario mayor que el del *Kapellmeister* J. J. Fux.

Caldara fue uno de los compositores más prolíficos e influyentes de su tiempo, y uno de los pocos compositores menos conocidos cuya música no se ha olvidado mayormente hoy en día. Casi toda su producción consiste en música vocal, incluyendo cerca de 100 óperas y más de 40 oratorios escritos a lo largo de un periodo de cerca de 40 años, cantatas y una gran cantidad de música eclesiástica, que en su mayor parte data de cuando estuvo en Viena. Sus oratorios tempranos muestran especialmente su inusual habilidad para escribir música dramática fuertemente caracterizada, así como atractivas melodías, aunque sus óperas y oratorios tardíos tienden a ser más simplistas quizá por la velocidad a la que tenía que trabajar. Su música eclesiástica con acompañamiento orquestal, entre ésta misas festivas y un *Stabat Mater* para la canonización, en 1726, de san Juan Nepomuceno, está entre las mejores y más avanzadas de su época; Caldara fue también un hábil practicante del estilo polifónico *a cappella* de música eclesiástica, y todavía se interpreta ocasionalmente un *Crucifixus* a 16 partes. DA/ER

📖 B. W. PRITCHARD (ed.), *Antonio Caldara: Essays on his Life and Times* (Aldershot, 1987).

calderón. 1 (in.: *pause*; fr.: *point d'orgue*; al.: *Fermate*; it.: *fermata*). Signo (⤴) que, escrito sobre una nota, acorde o silencio, indica que debe prolongarse a discreción del intérprete. En ocasiones aparece escrito sobre una barra divisoria de compás para indicar un silencio breve. Puede usarse también al final de una frase, sección o composición. Véase también GENERALPAUSE.

2. (fr.; al.: *Pause*; it.: *pausa*). “Silencio” y, en particular, silencio de redonda o semibreve; *demipause* es un silencio de blanca o mínima.

calenda [calinda] (es.). Danza de la costa africana de Guinea que se propagó por Sudamérica. Los tambores y otros instrumentos de percusión se utilizan mucho en su acompañamiento. En el siglo XVI se ejecutaba en procesiones religiosas y en el interior de las iglesias durante la noche de Navidad. Delius utilizó una pieza basada en la calenda en su ópera *Koanga*.

Calife de Bagdad, Le (El califa de Bagdad). Ópera en un acto de Boieldieu con libreto de Claude de Saint-Just [Godart d’Aucourt] (París, 1800).

Calisto, La. Ópera en un prólogo y tres actos de Cavalli con libreto de Giovanni Faustini inspirada en Ovidio, representada por primera vez en Venecia en 1651. Probablemente no se escuchó de nuevo hasta 1970, cuando fue puesta por Raymond Leppard en Glyndebourne.

calmando, calmato (it.). “Calmando”, “calmado”.

calore, con (it.). “Con calidez”, “con pasión”; *caloroso*, “apasionadamente”.

Calvé [Calvet de Roquer], (Rosa-Noémie) **Emma** (n Dcazeville, 15 de agosto de 1858; m Millau, 6 de enero de 1942). Soprano francesa. Estudió en París con Jules Puget, Mathilde Marchesi y Rosina Laborde, y realizó su debut en Bruselas en 1881 como Marguerite en el *Fausto* de Gounod. Tres años más tarde, su canto dramático y su colorida actuación comenzaron a causar una fuerte impresión en París cuando apareció en la Opéra-Comique. Un parteaguas fue su interpretación de Ophélie en el *Hamlet* de Thomas, en La Scala de Milán, en 1890. Cosechó éxitos subsecuentes en Covent Garden y en la Metropolitan Opera de Nueva York, donde fue aclamada como Santuzza en *Cavalleria rusticana* y fue considerada la mejor intérprete del papel principal de *Carmen* de Bizet, que interpretó en mil ocasiones hasta 1904. Siguió ofreciendo conciertos hasta 1927. JT

calypso. Originalmente una danza folclórica de las Antillas, el *calypso* cantado se desarrolló principalmente en Trinidad, donde su ritmo binario sincopado y relajado proporciona un medio para el comentario, en lenguaje picante, de temas del momento, escándalos, deportes o política. Los textos emplean una mezcla de inglés y papiamento y se ajustan libremente a un grupo de melodías tradicionales. El *calypso* se volvió popular en Europa poco después de la segunda Guerra Mundial. Sigue teniendo una función social importante en Trinidad, en el periodo de carnaval desde el fin de la Navidad

hasta el Miércoles de Ceniza, y se elige un rey del *calypso* en el último domingo de Cuaresma. KC

Callas [Kalogeropoulou], (Cecilia Sophia Anna) **María** (n Nueva York, 2 de diciembre de 1923; m París, 16 de septiembre de 1977). Soprano griega. Apenas a los 16 años cantó Santuzza en la representación de *Cavalleria rusticana* en el Conservatorio de Atenas. Después estudió con la experta en coloratura Elvira de Hidalgo y en 1941 hizo su debut profesional cantando Beatrice en el *Boccaccio* de Suppé en Atenas, donde más tarde cantó una serie de papeles dramáticos. Su debut internacional fue en Verona en 1947, cuando tomó el papel principal en *La Gioconda*, y después en 1949 apareció en La Fenice, en Venecia, cantando Elvira en *I Puritani*. Esto provocó una respuesta sensacional que habría de acompañar la mayoría de sus presentaciones. En esta época, sorprendentemente, cantó papeles wagnerianos así como el repertorio de *bel canto*. Con Serafin, revivió óperas ignoradas, incluyendo *La Vestale* de Spontini e *Il Pirata* de Bellini.

Después de su debut en La Scala en Milán (1950), Callas fue la soprano más aclamada durante una década, haciendo su debut en Covent Garden en 1952 y su debut en los Estados Unidos dos años más tarde. Se hizo famosa por papeles *spinto* tales como los de Norma, Tosca, Lucia y Violetta, en los que dominaba un excepcional rango de colores y dinámicas. Su timbre vocal tenía un tono particular que no era para todos los gustos, pero aun sus críticos reconocían su sobresaliente técnica de coloratura, el admirable control de su respiración y su excepcional habilidad para la actuación. Comenzó a tener dificultades al inicio de la década de 1960 y en 1965 se retiró del escenario (como Tosca en el Covent Garden). Después de una vida turbulenta, Callas tendió a recluirse y murió en la soledad. JT

📖 M. SCOTT, *Maria Meneghini Callas* (Boston y Londres, 1991). D. BRETT, *Maria Callas: The Tigress and the Lamb* (Londres, 1998).

cámara, música de (véase la página siguiente).

cámara, ópera de. Ópera escrita para dotación reducida, especialmente instrumental. Económica para ser puesta en escena, tiene también la ventaja de ser apta para teatros pequeños. *Ariadne auf Naxos* de Strauss, en su versión original de 1912, es uno de los primeros ejemplos del género, que después fue particularmente atractivo para los compositores del siglo XX. Esta ópera sintetizó varias características fundamentales de esta forma naciente, en especial su dotación reducida de 36 ejecutantes, en contraste con la enorme orquesta de la colaboración

(continúa en la página 264)

música de cámara

La música de cámara está destinada a un pequeño ensamble, ya sea para ejecución privada (doméstica) o, si es en presencia de un público, en una sala relativamente pequeña. Esta definición excluye la música para instrumentos solos, ya que un ingrediente esencial de la música de cámara es el placer de tocar en conjunto. También excluye la música para el despliegue virtuosístico en la gran sala de concierto, aun cuando sólo estén involucrados pocos instrumentos. El término se define en ocasiones como música en la que hay un solo ejecutante por cada parte, en contraste con la música orquestal, pero esto no es del todo adecuado puesto que una obra como las *Metamorfosis* de Strauss para 23 cuerdas solistas ciertamente no es música de cámara en el sentido convencional. Las combinaciones más comunes son para entre dos y 10 instrumentos, que pueden incluir piano, todos los instrumentos de cuerda, maderas y, en ocasiones, metales. Mucho del repertorio fue escrito para el placer de los aficionados y aún cumple esa función, pero algunas obras son expresiones más íntimas de la emoción que el compositor no podía poner en términos orquestales. Hay también un considerable repertorio para voces que cumple estos criterios básicos, pero como los géneros vocales se desarrollaron de manera distinta debido a su dependencia de las palabras, referimos al lector al artículo sobre la canción.

Formas tempranas

Fue de hecho con la música vocal que en los días del Renacimiento tardío comenzó en cierto sentido la música de cámara, donde, citando *Il libro del cortegiano* (El libro del cortesano, 1528) de Baldassare Castiglione, se esperaba que un caballero tuviera “entendimiento y astucia sobre el libro y una habilidad similar en varios instrumentos” (es decir, poder leer a primera vista y tocar varios instrumentos). Sin duda, no cualquier caballero podía hacerlo, pero muchos testimonios indican que la música era considerada un mérito social importante y que muchos hombres apren-

dían música con seriedad y disfrutaban tocar o cantar en ensambles. Las mujeres también participaban en la actividad musical en los salones privados. Fuera de las cortes, la música doméstica comenzó a florecer en los hogares de las clases pudientes, respaldada en particular por la mayor difusión de la música que siguió al advenimiento de la imprenta.

La primera música en atender al número creciente de músicos aficionados fue la **chanson* polifónica, escrita en un estilo que no exigía mucha experiencia musical (se evitaban los ritmos difíciles y las frases que requirieran gran capacidad respiratoria). Ésta a menudo eran interpretada por una combinación de voces e instrumentos (para que aquellos que no pudieran cantar pero quisieran participar pudieran hacerlo) o por instrumentos solos (práctica que dio origen a la **canzona*, una de las formas más populares de la música instrumental hasta bien entrado el siglo XVII). El **madrigal* italiano cumplió una función similar (aunque no todos los madrigales eran música de cámara) y fue conocido por toda Europa, pero el mayor énfasis puesto en el valor y el significado de las palabras probablemente propició que la ejecución puramente instrumental de madrigales fuese mucho menos frecuente. De hecho, la música instrumental más sofisticada llegó a ser escrita en el país al que el madrigal llegó tardíamente: Inglaterra.

En Inglaterra, los *consorts* de violas existían desde el inicio del siglo XVI y fueron provistos de un excelente repertorio, conformado tanto por música dancística como por **fantasías* y versiones del **In Nomine*. La mayoría de los compositores ingleses hizo su contribución, especialmente Byrd y Gibbons, ambos maestros de la fantasía. Esta tradición sobrevivió en Inglaterra por más tiempo que en cualquier otra parte; la ejecución de la viola siguió siendo popular a lo largo de la Commonwealth hasta la década de 1680, y Purcell, Jenkins y William Lawes escribieron algunas fantasías sobresalientes en un estilo enteramente distinto al del resto de Europa.

El periodo barroco

A principios del siglo XVII, los géneros y estilos de la música de cámara comenzaron a cambiar radicalmente. La mezcla pragmática de instrumentos y voces en el madrigal se desvaneció, dando lugar a géneros específicamente vocales e instrumentales, de los que la *cantata y el dueto (para voces), y la *sonata a solo y la *trío sonata (para instrumentos), son los más conocidos. En las cortes, este repertorio a menudo era ejecutado por músicos de cámara especialmente contratados, una necesidad en el caso de algunos ejemplos de la nueva música que presentaba retos técnicos considerables. El violín, sin trastes y exigiendo un tono más grueso que el de la viola, no era dominado con facilidad por los músicos aficionados, y violinistas virtuosos como Marini, Buonamente y Farina (este último significativamente llamado “suonatore di violino da camera”) tenían gran demanda entre los príncipes europeos. En los círculos pudientes de la clase media, la ejecución musical privada continuó expandiéndose como una actividad placentera socialmente deseable, con algunos editores y compositores mostrándose agudamente conscientes del mercado doméstico. Al mismo tiempo, algunas distinciones de género se cristalizaron: la familia del violín fue típicamente un terreno de los hombres, mientras que las cuerdas punteadas y los teclados eran dominados por las mujeres, quienes también cantaban.

Las sonatas en este tiempo generalmente se escribían para uno o dos violines, siendo posibles estas combinaciones (y sus equivalentes vocales) sólo porque las armonías podían ser provistas por la parte del continuo, en estas obras interpretado normalmente por el violonchelo o la bajo de viola con clavecín, órgano o laúd. Así, una sonata a solo podía ser interpretada por tres ejecutantes (un instrumentista melódico con dos músicos al continuo) y una sonata a dúo, por cuatro (aunque a esta última se le llama fundamentalmente “trío sonata”, con dos violines y continuo). La trío sonata fue uno de los géneros más favorecidos del periodo hasta alrededor de 1750 y todos los compositores continentales importantes contribuyeron con obras atractivas. Entre ellos Purcell, Legrenzi, Vitali y especialmente Corelli, cuyas *trío Sonatas* op. 1 (1681) sentaron el ejemplo y fueron ampliamente emuladas, especialmente en Inglaterra. Corelli y otros designaban sus sonatas de acuerdo con la función, algunas *da chiesa*, para uso en la iglesia, como *voluntaries* o interludios, y otras (que a menudo incluían movimientos dancísticos) *da camera*, literalmente “para la cámara”; sin em-

bargo, en la práctica tales distinciones a menudo carecían de significado.

En Italia los instrumentos más populares fueron las cuerdas. Por contraste los alemanes, notablemente Telemann, gustaron de usar instrumentos de viento además de las cuerdas, de manera que una trío sonata podía ser para flauta u oboe, violín y continuo, o para dos flautas y continuo; incluso permitía a los intérpretes hacer su propia selección instrumental, limitando así el estilo de figuración a lo que era posible realizar en prácticamente cualquier instrumento melódico. Incluso en Francia, donde había una considerable oposición a la música italiana, la trío sonata con el tiempo se puso de moda. *Le Parnasse, ou L'Apothéose de Corelli* (1724) de Couperin intentó una fusión de los estilos nacionales y sus *Concerts royaux* (1722), como las *Pieces de clavecín en concerts* (1741) de Rameau, explotaban la experta ejecución de la viola de bajo aún disponible en Francia, a través de la inusual combinación de clavecín, violín y viola de bajo *obbligato*.

Pero en general, los compositores franceses (como por ejemplo Hotteterre y Leclair) y muchos de los alemanes que los imitaban tendían al estilo *galant*, en el que la florida melodía forzaba a los instrumentos armónicos a adoptar un papel muy subsidiario, donde las partes de violonchelo eran especialmente planas, sin importar el efecto esto que pudiera tener en el oyente. La elegancia fácil es el sello de una buena parte del periodo c. 1725-1760, aunque en Berlín el rey Federico el Grande, el máximo conservador, aún disfrutaba la música de Bach (así como la extensa producción del *galant* Quantz), de modo que pudo experimentar la calidad de escritura polifónica que es la médula de la genuina música de cámara. La trío sonata de Bach y sus anticuados pero magníficos *ricercari* incluidos en la *Ofrenda musical*, así como sus sonatas a solo para flauta y para violín, son ejemplos notables de tal repertorio.

El periodo clásico

Hacia finales del siglo XVIII, el mercado de la música doméstica continuó su expansión, aunque la música de cámara, con los costos de instrumentos y lecciones que la acompañan, era considerada un lujo fuera del presupuesto de muchas personas. Se hicieron arreglos de una serie de obras, tales como duetos instrumentales y arreglos de tonadas teatrales para pequeños ensambles, para músicos amateur de habilidades limitadas. De forma paralela se desarrolló lo que hoy se considera el fundamental repertorio de cámara clásico de cuartetos, quintetos y tríos;

mucho de este repertorio fue producido en Viena o en sus alrededores (aunque Londres y París también fueron centros importantes, ciertamente para la publicación), y estaba dirigido a oyentes y ejecutantes conocedores.

Dos fenómenos relacionados, la desaparición del bajo continuo y el auge del piano, dieron forma a la naturaleza de la música de cámara de finales del siglo XVIII. Aunque tanto la trío sonata como el clavecín permanecieron por un tiempo (Haydn, Gluck y Mozart escribieron a la vieja usanza, y se seguía tocando el clavecín), la creciente popularidad del piano significó que la naturaleza del acompañamiento de teclado tenía que cambiar, ya que los claros patrones acordales del clavecín no funcionaban igual en el nuevo instrumento y no explotar el carácter brillante y expresivo para el cual el piano había sido desarrollado era claramente un desperdicio. Desde la década de 1760 surgió un nuevo tipo de música de cámara. Esto fue, de hecho, una pieza para teclado a la que se añadían una o más partes subsidiarias para cuerdas. Este arreglo se reflejó en títulos tales como las *Sonates pour le clavecín avec accompagnement d'un violon et basse* de Schobert.

La relación entre los instrumentos bajos y la mano izquierda de la parte del teclado en tales piezas era a menudo similar a la de la antigua época del bajo continuo; y con frecuencia la parte del violín no era completamente independiente de la mano derecha (aunque un compositor hábil produciría una cierta dosis de contrapunto interesante para aliviar las figuraciones típicas del acompañamiento). Esta no sólo es la naturaleza de los tríos tempranos para piano de Haydn, Mozart y (en menor medida) Beethoven; la mayoría de las sonatas para violín de Mozart también están concebidas de esta manera. No fue sino hasta más tarde, por ejemplo en la *Sonata* K454 de Mozart, escrita para la famosa violinista Regina Strinasacchi (1784), y en los tríos para piano de Haydn de la década de 1790, es de suponer que para ejecutantes en Viena y Londres, que se afirmó la independencia de los instrumentos de cuerda; aun en las sonatas de Beethoven para violín, y especialmente aquellas para violonchelo donde el piano ocasionalmente tiene una *cadenza* mientras el violonchelo está subordinado, todavía aparecen las reliquias de la antigua sonata de "acompañamiento". Finalmente, para la época de las obras del periodo medio de Beethoven (c. 1802-1814), hay una absoluta igualdad de los instrumentos: piezas como la *Sonata "Kreutzer"* fueron escritas para ser tocadas por profesionales en conciertos y no como obras para ser publicadas en series para los diletantes.

La música sin teclado presentaba otros problemas. A falta del teclado de relleno del ensamble del continuo, fue difícil hacer que la textura de la antigua trío sonata de dos instrumentos melódicos iguales fuera convincente, aunque hubo algunos intentos. El sustituto aparentemente natural de violín, viola y violonchelo (hoy conocido como "trío de cuerdas") demostró ser casi igual de insatisfactorio y fue poco cultivado, a pesar del célebre *Divertimento en mi bemol* K563 de Mozart, varias obras de Boccherini y una interesante serie de tres de Beethoven (op. 9).

El cuarteto de cuerdas tenía la ventaja de que mantenía los dos violines y el violonchelo de las trío sonata y además añadía la viola. Las obras más tempranas en usar esta combinación fueron más bien divertimentos (y algunas sinfonías), pero los compositores pronto se dieron cuenta de las posibilidades de trabajar con cuatro instrumentos de timbre similar y gran expresividad, y el repertorio floreció. Algunos compositores, como Boccherini y el joven Haydn, hicieron que las partes individuales fuesen accesibles para los diletantes de capacidades limitadas, pero hacia alrededor de 1770 Haydn componía obras más intrincadas que necesitaban al menos un primer violín con habilidades técnicas avanzadas. Y más aún, cuando se contemplaba la presencia de cuatro ejecutantes competentes, los compositores podían explotar texturas contrapuntísticas como la fuga (como en algunas obras de F. X. Richter, Mozart y del propio Haydn en su op. 20). De ahí en adelante, el cuarteto se convirtió para Haydn en un género a través del cual podía expresar sus pensamientos más íntimos, confiado en que su público vienés podría seguirlo. A partir de sus *Cuartetos* op. 33 (1781), todos los instrumentistas son tratados como igualmente competentes (a menos que estuviera escribiendo para un intérprete particularmente brillante como Johann Tost, a quien estaban dedicados los opp. 54 y 55).

Se sabe que Mozart tocó la viola en cuartetos con Haydn (junto con Vanhal y Dittersdorf) y admiraba tanto el trabajo del compositor mayor que escribió una serie de seis cuartetos entre 1782 y 1785 y se los dedicó. Estos cuartetos utilizan la mayoría de los recursos del estilo maduro de Haydn (el K387 en *sol* mayor, por ejemplo, tiene un final fugado), pero añaden un toque de drama, como en el famoso *Cuarteto "disonante"* K465, con su apasionada, extraña y lenta introducción. Estos cuartetos, junto con las obras posteriores de Haydn escritas después de la muerte de Mozart, están en un estilo en el que el desarrollo temático logra la cúspide de la sutileza y son ampliamente considerados parte del esplendor de la música de cámara.

Fue probablemente la sofisticación del medio lo que atrajo a Beethoven hacia el cuarteto. Sus primeros cuartetos, op. 18, publicados como una serie de seis de acuerdo con la práctica del siglo XVIII, técnicamente no proponen nada que Haydn no haya propuesto, pero expanden tanto la dimensión como el potencial emocional. Por ejemplo, donde Haydn había acelerado el minueto a lo que él denominaba *scherzo*, Beethoven aprovechó la posibilidad de una acentuación agresiva nada dancística; y el cuarteto es persuadido a producir un sonido más amplio a través de fuertes pasajes en unísono y un creciente uso de los registros extremos. Después, alrededor de 1800, cuando estaba ocupado con música orquestal y solista, Beethoven volvió a la música de cámara sólo de forma intermitente; pero en cada ocasión aumentó su rango. Los tres *Cuartetos* “Razumovski” op. 59 (dedicados al embajador ruso en Viena) son en gran escala y emplean sonoridades casi orquestales, así como gestos retóricos que apuntan hacia la sala de conciertos más que al salón y exigen una ejecución experta.

Los últimos cuartetos de Beethoven solían ser descritos como obras con la intención de llevar los instrumentos más allá de su capacidad real. Técnicamente, son muy demandantes para los cuatro intérpretes. Como composiciones son complejas y llevan conceptos previos hasta sus límites (la “Grosse Fuge” op. 133 es el *ne plus ultra* de la tradición de movimientos finales fugados iniciada en la década de 1760). Emocionalmente, expresan los sentimientos más íntimos, como en el “Himno de acción de gracias a la divinidad, de un convaleciente, en el modo lidio” (“Heiliger Dankgesang”, el tercer movimiento del op. 132). Esta era la “música del futuro” –incomprensible para muchos públicos e intérpretes contemporáneos– y es significativo que Beethoven haya elegido la música de cámara para expresar sus pensamientos más íntimos.

Ninguna otra combinación fue tan popular como el cuarteto. El quinteto de cuerdas, sea con un segundo violonchelo, como lo prefería Boccherini o una segunda viola como lo prefería Mozart, fue mucho menos común. La ventaja de la combinación de Boccherini es la liberación de un violonchelo para tocar melodías independientes del bajo, que el compositor explotó para lograr toques *galant* encantadores. La preferencia de Mozart da un efecto de claroscuro que tiene su mejor expresión en su apasionado y trágico *Quinteto en sol menor* (K516). En ocasiones se encontraban combinaciones más grandes, y eran comunes las obras que incluían instrumentos de aliento. Aquellas para sexteto u octeto de alientos eran en realidad para

ser ejecutadas al aire libre (véase CASACIÓN; DIVERTIMIENTO; SERENATA), pero hay un número de piezas cautivadoras que mezclan alientos y cuerdas o piano. El cuarteto con oboe, el quinteto con corno y el quinteto con clarinete de Mozart, cada uno escrito para un solista particular, tienden a enfatizar el elemento concertante en la relación, mientras que los dos espléndidos quintetos para piano y alientos de Mozart y Beethoven ponen el énfasis en la parte del piano, en la tradición descrita arriba.

El periodo romántico

El trabajo de los grandes compositores clásicos vieneses ha sido descrito en detalle porque ha sido considerado por largo tiempo la cima del repertorio. En el periodo romántico que siguió surgieron formas dependientes de la fusión de texto y música y, en cierto sentido, la canción se convirtió en la verdadera música de cámara, porque los compositores alemanes de *Lied* desarrollaron una auténtica e íntima asociación entre cantante y pianista. Una buena parte del repertorio instrumental (mayoritariamente los cuartetos, tríos con piano, etc. del siglo XIX que hoy se conocen) fue escrita teniendo en mente a intérpretes profesionales y el emergente ambiente de conciertos, e incorporaba lenguajes extrovertidos y gruesas texturas que enfatizaban la llegada del repertorio al público.

Los conciertos dedicados a la música de cámara tuvieron más lugar en el calendario musical en muchas ciudades europeas (aunque aún no existían ensambles profesionales permanentes). Con públicos a menudo caracterizados por ser devotos, los eventos mismos pronto comenzaron a asociarse con un alto grado de seriedad. Mientras tanto, la música para el hogar se centró en el piano, que se había consolidado como el instrumento doméstico por excelencia, sello de la gentileza femenina y la respetabilidad social. Las dotaciones principales eran solos y duetos de piano, y canciones acompañadas, a los que se unieron las novedades para concertinas y armonios y, más tarde, la pianola.

A medida que el siglo avanzaba, el repertorio en la sala de concierto se centraba cada vez más en los clásicos vieneses y en la música posterior que los emulaba; las obras modernas se añadían sólo gradualmente. Ciertamente se escribían piezas nuevas, pero muchos compositores enfrentaban el reto de integrar el ideal de la música de cámara al lenguaje musical del Romanticismo. A partir de la década de 1820, la música de cámara fue una destacada preocupación intermitente de los compositores alemanes más conservadores y sus discípulos extranjeros.

Los tres cuartetos de madurez de Schubert (en *la menor*, *re menor* y *sol mayor*) claramente están en deuda con Beethoven. Los primeros movimientos son de proporciones sinfónicas y utilizan un rango de tonalidades mayor a lo usual en los cuartetos clásicos; en ocasiones logran sonoridades que son más orquestales que íntimas. Su interés en la melodía lírica y la belleza de sonido se despliega con mayor claridad en el *Quinteto de cuerdas en do*, en el que la adición de un segundo violonchelo para tocar las líneas del bajo libera al primer violonchelo para tocar melodías de gran aliento, mientras que el ensamble entero crea un sonido peculiarmente rico.

Brahms tuvo dificultades para componer en el lenguaje del cuarteto, destruyendo varias obras antes de finalmente publicar su op. 51. Su más antigua música de cámara para cuerdas que sobrevive, consta de dos sextetos: en éstos, los instrumentos adicionales logran un sonido pleno que Brahms logró finalmente en los cuartetos que compuso a la mitad de su vida. Sus dos quintetos tardíos, uno de ellos con una viola adicional, el otro con un clarinete utilizado a la manera concertante del *Quinteto con clarinete* de Mozart, aunque explotan las cualidades dúctiles del instrumento en vez de sus sonidos brillantes, a menudo son considerados sus mejores obras de cámara. Entre otros hitos del repertorio alemán se encuentran el op. 44 y el op. 80 de Mendelssohn, que despliegan dominio del contrapunto y delicadas texturas, y la ingeniosa *Italianische Serenade* de Wolf, una de las pocas “piezas características” para cuarteto.

Las obras que utilizaban combinaciones inusuales, como el *Septeto* de Beethoven (para violín, viola, clarinete, fagot, corno, violonchelo y contrabajo), el *Octeto* de Schubert (para cuarteto de cuerdas, contrabajo, clarinete, corno y fagot), el *Septeto* de Hummel (para piano, flauta, oboe, corno, violín, violonchelo y contrabajo), el *Noneto* (para violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, corno y fagot) y los *Dobles cuartetos* (dos cuartetos de cuerdas tocando antifonalmente) de Spohr y el *Octeto* (para cuerdas) de Mendelssohn adquirieron popularidad en algunos programas de concierto. Estos coloridos ensambles permitían el despliegue de agradables temas líricos con diferentes sonoridades, a veces volcados en el molde de la forma sonata, pero con frecuencia carentes de un desarrollo realmente riguroso.

A pesar de la libertad de textura de la música de cámara madura con piano de Beethoven, el pianista continuó dominando en las obras de Mendelssohn, cuyo bien cono-

cido *Trío en re menor* da a las cuerdas material diseñado esencialmente para el piano; mientras que en el *Quinteto con piano* de Schumann las cuerdas casi podrían omitirse sin que se perdiese contenido musical. Sólo más tarde, un pianista no virtuoso, Dvořák, explotó el color distintivo de las octavas superiores del piano, apoyándolas con las cuerdas más que con su propio registro bajo, dando así una sonoridad novedosa a su *Cuarteto* y a su *Quinteto con piano*.

Un uso más congenial del piano y las cuerdas para los románticos fue posible en la sonata para violín, donde la cualidad cantable del violín podía ser igualada por el recién desarrollado potencial de sostenido del piano. Schumann escribió dos sonatas utilizando algunos efectos excelentes, mientras que las tres sonatas de Brahms combinan la melodía lírica con el principio de sonata en una forma magistral. Los nacionalistas, con la canción folclórica como parte de su lenguaje, también hallaron este género de su gusto; Grieg y Dvořák (una exquisita Sonatina) contribuyeron al repertorio.

Aunque hubo un movimiento en Italia en las décadas de 1860 y 1870 para formar “sociedades de cuarteto” para tocar el repertorio clásico, la música de cámara fue eclipsada en ese país por las tradiciones operísticas y considerada una forma artística ajena, especialmente por Verdi quien, a pesar de algunas inhibiciones ácidas pero germánicas, compuso un solo cuarteto de gran encanto. En Hungría, Bohemia, Polonia y Rusia, en el siglo XIX, la composición de música de cámara fue limitada. Las contribuciones de Dvořák al repertorio del cuarteto y el quinteto –muy apegadas a la tradición alemana– ya han sido mencionadas, aunque Smetana logró una expresión más personal en su *Primer cuarteto de cuerdas*, “De mi vida”, en el que el *mi* agudo al final del último movimiento es una angustiada representación del inicio de su sordera.

En Rusia no hubo una tradición creativa de música de cámara durante la mayor parte del siglo XIX. Tan tarde como hasta 1880, el crítico César Cui observó que “los compositores rusos comenzaron a cultivar la música de cámara muy recientemente; Glinka, Dargomizhski y Serov no han escrito nada en este género, salvo algunos intentos de juventud, muy imperfectos y para nada dignos de atención”. Dargomizhski había estado involucrado principalmente en la escritura vocal, Serov con la ópera y aun el *Gran sesteto originale* y el *Trio pathétique* de Glinka palidecen en comparación con su música orquestal y sus obras escénicas. Tampoco el siglo XVIII había producido nada

más allá del interés académico, siendo la música para ensamble de Bortnianski, por ejemplo, más notable por su rareza que por algún mérito artístico o por la originalidad de su escritura instrumental. Los cuartetos de Chaikovski y Borodin, compuestos en las décadas de 1870 y 1880, fueron los primeros cuartetos rusos en asegurar un lugar en el repertorio; en la década de 1890 Taneiev comenzó a explotar sus habilidades contrapuntísticas en su propio grupo de cuartetos.

La música para ensambles distintos del cuarteto prosperó todavía menos en Rusia. Rimski-Korsakov reconoció que su *Quinteto para piano y alientos*, atractivo como es, no lo representaba cabalmente, aunque el piano resaltaba de manera prominente (y con una escritura más idiomática que la que Rimski podía lograr) en varias obras rusas importantes notablemente en el *Trío con piano* de Nikolai Rubinstein, el *Trío para piano* de Chaikovski (escrito en memoria de Rubinstein) y el segundo *Trio élégiaque* de Rajmaninov (escrito en memoria de Chaikovski). Aleksandr Gol'denveizer extendió la cadena escribiendo un trío en memoria de Rajmaninov y el género fue elegido más tarde como vehículo luctuoso por Shostakovich, cuyo *Trío con piano* op. 67 estuvo dedicado a la memoria de su amigo Ivan Sollertinski.

Después de la Guerra Franco-Prusiana de 1870, la música de cámara tuvo un florecimiento sustancial en Francia. La Société Nationale de Musique fue fundada en 1871 para incentivar las creaciones de los jóvenes compositores franceses. Los resultados incluyeron el *Septeto* para trompeta, cuerdas y piano de Saint-Saëns, así como obras de Fauré, cuya producción de cámara comprende dos sonatas para violín y dos cuartetos con piano, con melodías claramente líricas y una elegante escritura para el piano. Franck estuvo más influido por los métodos lisztianos de transformación temática, como lo muestra en su *Quinteto con piano*, mientras que su *Sonata para violín* (también arreglada para violonchelo y para flauta) es una de las más interesantes y satisfactorias para ambos intérpretes. Surgió un grupo de compositores que escribieron buena música de cámara: Chausson, Lekeu, Florent Schmitt y Debussy, cuyo temprano *Cuarteto de cuerdas* (1893) estuvo fuertemente influido por Franck.

DA/CBA

El siglo XX

El crecimiento de la orquesta en tamaño e importancia durante el Romanticismo tardío dejó poco espacio para la música de cámara, y es notable que Mahler y Strauss, por

ejemplo, no contribuyeron al género con casi nada de importancia. No obstante, el cambio de siglo atestiguó también los inicios de una restauración, por varias razones. En primer lugar, la música de cámara parecía haberse convertido en receptora de los pensamientos más profundos del compositor: ésta era una visión implícita en las obras tardías de Beethoven y Brahms, apoyada por Reger y vigorosamente promovida por Schoenberg en su trabajo creativo y en su enseñanza. En segundo lugar, los compositores se acercaron a la música de cámara como un medio económico y disciplinado cuando, después de la primera Guerra Mundial, hubo una reacción en contra de la autocomplacencia del Romanticismo tardío. Y en tercer lugar, el surgimiento de cuartetos profesionales permanentes —muchos de los cuales lograron reputaciones internacionales— estimuló nuevas contribuciones a su medio, aunque a costa del músico amateur; Hindemith y algunos otros compusieron obras expresamente para uso doméstico, pero en general la música de cámara del siglo XX fue un campo para el ensamble virtuoso. Por ejemplo, el Cuarteto Kolisch, en las décadas de 1920 y 1930, fue capaz de ofrecer el estreno de obras de Schoenberg (*Tercer y Cuarto cuartetos*), Bartók (*Quinto y Sexto cuartetos*), Berg (*Suite lírica*) y Webern (*Cuarteto de cuerdas* op. 28), piezas cuya ejecución muy pocos amateur podían abordar.

Casi al mismo tiempo, las innovaciones en la grabación y difusión del sonido llevaron a la música de cámara de vuelta al ámbito doméstico, a un público potencialmente mayor que nunca antes, y muchos entusiastas llegaron a conocer un amplio repertorio de cámara a través de audiciones en sus casas. La música de cámara siguió siendo interpretada en privado a lo largo del siglo para el placer social e intelectual por un pequeño sector de la sociedad, pero sólo los intérpretes más preparados (como, por ejemplo, los ejecutantes con preparación de conservatorio) podían intentar tocar la mayoría de las obras del siglo XX.

Parte de la razón de la dificultad de este repertorio se encontraba en los nuevos recursos que exigía —*sul ponticello*, armónicos, varias clases de *pizzicato*— todos libremente utilizados por Schoenberg y sus alumnos en sus cuartetos de alrededor de 1910 (véase especialmente las minúsculas *Bagatelas*, 1913, de Webern) y desarrollados por Bartók. Pero los compositores introdujeron también otros elementos que alejaron a sus cuartetos de la esfera de la competencia amateur: la resistencia y la concentración requerida de los cuatro ejecutantes en el inmenso movimiento único

que es el *Primer cuarteto* (1901) de Schoenberg; los problemas de afinación en obras atonales para cuerdas; la escritura densa y agotadora del *Cuarteto de cuerdas* op. 3 (1910) de Berg; las líneas expuestas de los cuartetos de Webern; el uso de una soprano solista para los dos últimos movimientos del *Segundo cuarteto* (1907-1908) de Schoenberg; o las dificultades de conjunto en los ritmos irregulares de los cuartetos de Bartók. Los cuartetos de cuerdas de estos cuatro compositores, y particularmente los de Bartók, se convirtieron así en piedras angulares del repertorio profesional, manteniéndose inaccesibles para la mayoría de los amateur.

Aunque los seis de Bartók forman el ciclo sobresaliente de cuartetos del siglo XX, los 15 de Shostakovich también llaman la atención por la variedad de su diseño y su poder expresivo. Entre otros compositores que contribuyeron notablemente al género están Britten con tres cuartetos, Carter también con tres, Babbitt con cuatro, Tippett con cinco, Ives, Janáček y Szymanowski con dos; y Sibelius, Ravel, Fauré, Elgar y Boulez con uno cada uno. Obras importantes en otras formas convencionales de cámara incluyen dos quintetos con piano de Fauré, uno de Elgar y otro de Shostakovich; tríos con piano individuales de Ives y Ravel y tríos de cuerdas de Schoenberg y Webern.

En contraste, especialmente desde el advenimiento del neoclasicismo en la década de 1920, hubo un gran interés por una parte en la sonata a dúo y por otra en ensambles de cámara de dotaciones heterogéneas. Debussy, siguiendo un patrón común al concentrarse en la música de cámara al final de su vida profesional, abanderó ambas tendencias ya que su serie de sonatas (1915-1917) fue creada en imitación consciente del Barroco, mientras que también incluyó una obra para el inusual trío de flauta, viola y arpa. Pocos compositores posteriores tocados por el neoclasicismo dejaron de producir un buen número de sonatas a dúo, aunque pocos igualaron la marca de Hindemith, cuya vasta producción de música de cámara incluye sonatas para casi todos los instrumentos orquestales con piano, sin omitir el corno inglés y el contrabajo. Otros compositores cuyas obras entraron al repertorio son Poulenc (sonatas para flauta, oboe y clarinete), Prokofiev (dos sonatas para violín, la segunda de las cuales también está disponible para flauta), Ravel (sonatas para violín, con violonchelo y con piano), Ives (cuatro sonatas para violín) y Kodály (sonata para violonchelo).

Quizá la primera obra notable para ensamble mixto fue el *Pierrot lunaire* de Schoenberg, para recitante con flauta

(doblando en piccolo), clarinete (doblando en clarinete bajo), violín (doblando en viola), violonchelo y piano (1912). Fue un precedente que el propio Schoenberg siguió en obras posteriores tales como su *Serenata* (1920-1923) y su *Suite para septeto* (1924-1926) y que abrió el camino, de manera más o menos directa, para el *Quinteto* para oboe, clarinete, violín, viola y contrabajo (1924) de Prokofiev, el *Septeto* de Stravinski (1952-1953), el *Quatuor pour la fin du temps* (1941) de Messiaen y el *Ave maris stella* (1975) para sexteto de Maxwell Davies. De hecho, desde el inicio de la década de 1950 los ensambles mixtos se convirtieron en la norma, de tal manera que esta lista de ejemplos podría extenderse indefinidamente. Pero lo que distingue a las obras de Davies y Messiaen es que son verdadera música de cámara, diseñada para ser interpretada sin director, pues mientras el *Pierrot lunaire* de Schoenberg amplió las fronteras de la música de cámara, también cambió la naturaleza del género, que es la de un discurso entre músicos como iguales. Cuando está involucrado un director, como en la *Primera sinfonía de cámara* de Schoenberg (1906) o el *Pierrot lunaire*, no se puede hablar propiamente de música de cámara y, aunque la *Primera sinfonía de cámara* fue exitosamente rescatada por Webern para la música de cámara en su arreglo de la obra para quinteto, la innovación de Schoenberg ha hecho más por los ensambles con director que por los grupos de cámara.

En la segunda mitad del siglo XX se abrieron nuevas direcciones para la música de cámara. Obras tales como *The Emperor of Ice Cream* (El emperador del helado, 1965) de Roger Reynolds, que requiere que los intérpretes cambien de posición sobre el escenario durante la ejecución, enfatizaron una teatralidad que contradice el espíritu esencial de la música de cámara, y algunos compositores fueron aún más lejos pidiendo a los músicos evitar deliberadamente la coordinación (como por ejemplo el *Cuarteto de cuerdas* de Lutosławski, 1964). Por otra parte, obras que combinaban instrumentos acústicos con manipulación electrónica en vivo (como por ejemplo el *Solo* de Stockhausen para instrumento y retroalimentación en cinta, 1966) conservaban algo de la esencia conversacional de la música de cámara. El repertorio del cuarteto de cuerda siguió siendo expandido y desarrollado por compositores como Henze (cinco obras), Ligeti (dos), Stockhausen (*Helikopter*, en donde cada uno de los intérpretes está colocado en un helicóptero y conectados a través de audio y televisión), Ferneyhough (cuatro) y los minimalistas estadounidenses Reich (*Different trains* y *Triple cuarteto*, ambas

con cinta) y Glass (cinco). Algunos ensambles, como los Cuartetos Arditti y Kronos, se dedicaron por entero a la interpretación y grabación de música nueva; Kronos cerrando de forma imaginativa las brechas entre las músicas popular, clásica y no occidental al lanzar una serie de CD temáticos de la corriente “crossover”.

PG/CBA

W. W. COBBETT (ed.), *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* (Londres, 1929-1930; nueva ed. rev. C. MASON,

Londres, 1963). A. ROBERTSON, (ed.), *Chamber Music* (Harmondsworth, 1957). K. GEIRINGER, “The rise of chamber music”, *The Age of Enlightenment, 1745-1790, The New Oxford History of Music*, vii (Oxford, 1973), pp. 515-573. M. BERGER, *Guide to Chamber Music* (Londres, 1985). J. MCCALLA, *Twentieth-Century Chamber Music* (Nueva York, 1996). J. H. BARON, *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music* (Stuyvesant, NY, 1998).

previa entre Strauss y Hofmannsthal, *Der Rosenkavalier*. Los diversos niveles de *Ariadne* (el siglo XVIII, la mitología clásica y la *commedia dell'arte*) fueron característicos de la ópera de cámara en su desarrollo durante su primer medio siglo de existencia: el *Arlecchino* (1917) de Busoni continuó la exploración de la *commedia dell'arte*, y el espíritu neoclásico abrió el camino para obras posteriores desde Hindemith (*Cardillac*, 1926) hasta Stravinski (*The Rake's Progress*, 1951). Por analogía, óperas del siglo XVIII para dotaciones reducidas, tales como *La serva padrona* de Pergolesi, que es un *intermezzo* en el sentido estricto, han merecido retrospectivamente la denominación de “ópera de cámara”.

El surgimiento de la ópera de cámara en los años que desembocaron en la primera Guerra Mundial fue una expresión de la reacción generalizada en contra de la exuberancia romántica (aunque el propio Strauss regresó a las grandes dotaciones en *Die Frau ohne Schatten*, 1919), contemporánea del cambio estético representado por el trabajo de Stravinski posterior a *La consagración de la primavera*. Un cambio similar, pero nacido de consideraciones prácticas, se encuentra en el trabajo de Britten, quien inmediatamente después del éxito de *Peter Grimes* en 1945 se orientó también hacia la orquestación de cámara en *The Rape of Lucretia* (1946), compuesta para un ensamble de 12 instrumentistas y piano. Esto marcó el inicio de una serie de óperas de cámara de Britten que incluye *Albert Herring* (1947) y *The Turn of the Screw* (1954). La elección personal de instrumentación que ofrecía la ópera de cámara en ocasiones se fundió con ideas musicales y dramáticas más radicales que dieron como resultado el *teatro musical en las décadas de 1960 y 1970. Sin embargo, la ópera de cámara, ha sobrevivido como un escaparate para el compositor en ascenso (como *Powder her Face*, 1995, de Adès).

KC

cámara, orquesta de. Orquesta pequeña, usualmente con la dotación que predominó en la segunda mitad

del siglo XVIII: pares de oboes, fagotes y cornos con una pequeña sección de cuerdas (entre seis y ocho violines primeros y segundos, cuatro violas, cuatro violonchelos y uno o dos contrabajos). Se añaden flautas, clarinetes, trompetas y timbales según las necesidades. Tales orquestas interpretan música de los periodos Barroco y Clásico en instrumentos modernos (a diferencia de las “orquestas de música antigua” o “ensambles de instrumentos históricos originales”) y tienen también un considerable repertorio moderno. En el siglo XX se escribió una abundante cantidad de música para orquestas de cuerda de este tamaño.

JMO

cámara, Sinfonía de (*Kammersymphonie*). Título de dos obras de Schoenberg para pequeña orquesta: la no. 1 (op. 9) fue compuesta en 1906, arreglada para gran orquesta en 1922 y arreglada nuevamente en 1935; la no. 2 (op. 38) fue iniciada en 1906 y terminada en 1939. Webern realizó un arreglo simplificado de la primera. Otros compositores han utilizado este título, incluyendo a Schreker; pero muchos han preferido el término “Concierto de cámara”.

cambiada, nota. Véase *NOTA CAMBIATA*.

cambiare (it.). “Cambiar”; instrucción en la parte instrumental para que un intérprete de aliento-madera cambie a otro instrumento; para que un intérprete de metal cambie los tubos o para que un timbalista cambie la afinación.

cambiata. 1. Véase *ÉCHAPÉE*.

2. Véase *NOTA CAMBIATA*.

Cambini, Giuseppe Maria (Gioacchino) (n Livorno, ?13 de febrero de 1746; m ?París, ?1825). Compositor y violinista italiano. Estudió violín y teoría musical en Nápoles, c. 1763-1766. Es muy poco probable que sea verídica la historia de que en su viaje de regreso, él y su prometida fueron capturados por piratas de Berbería, vendidos como esclavos, comprados y liberados por un mercader veneciano. Al principio de la década de 1770 Cambini llegó a París, donde se hizo amigo de Gossec y

algunas de sus obras fueron interpretadas en los Concert Spirituel. Durante los siguientes 20 años escribió gran cantidad de música, incluyendo cerca de 60 sinfonías, 30 *symphonies concertantes*, 144 cuartetos de cuerda y alrededor de otras 400 obras de música de cámara, dos oratorios y más de 20 óperas y ballets. Fue director en algunos teatros menores en París. Hacia el final de su vida cayó en la pobreza y se dedicó a hacer arreglos de *airs* populares. Fétis escribió que Cambini pasó sus últimos 10 años en las casas de asistencia de Bicêtre, pero investigaciones más recientes indican que pudo haber ido a los Países Bajos. WT/RP

cambio de posición (in.: *shift*). En la ejecución de instrumentos de cuerda, cambio de *posición de la mano en el diapasón.

camera (it., “cámara”; al.: *Kammer*; fr.: *chambre*). En el Barroco temprano designación a menudo asociada a la música que se ejecutaba en un sitio que no fuera una iglesia (*chiesa*) o un teatro, usualmente un salón doméstico. Se hacía una distinción musical entre las piezas, por ejemplo sonatas o conciertos, cuya interpretación se consideraba apropiada para un lugar sagrado y aquellas concebidas para un contexto secular. Una *sonata da camera*, por ejemplo, usualmente consistía en un preludio lento y una secuencia de movimientos de danza (como en la *suite posterior), mientras que una *sonata da chiesa* alternaba movimientos lentos y movimientos rápidos sin conexión con la danza y a menudo usaba el órgano como continuo. Las obras de Corelli ofrecen buenos ejemplos de esta distinción.

Véase también CÁMARA, MÚSICA DE. JBE

camerata (it., “club”, “sociedad”). Término utilizado en Italia en el siglo XVI para una pequeña e informal *academia o grupo de intelectuales que se reunían para discutir aspectos particulares de un tema. En música, el término se refiere en particular a la Camerata Florentina, un grupo formado principalmente por figuras literarias que se reunían en las décadas de 1570 y 1580 para discutir la música de los antiguos griegos. El líder y anfitrión de la Camerata fue el conde Giovanni de' Bardi, y entre sus miembros estuvieron los músicos Vincenzo Galilei, Piero Strozzi (c. 1550-1609) y Giulio Caccini; el poeta y libretista Ottavio Rinuccini estuvo asociado a la Camerata, aunque quizá no fue miembro. En 1592 Bardi se fue a Roma y Jacopo Corsi se convirtió en el líder del grupo. Dos años más tarde, Corsi y Jacopo Peri musicalizaron la *Dafne* de Rinuccini (representada en 1598); ésta fue, de hecho, la primera ópera, aunque sólo sobreviven fragmentos de la música.

ca. La Camerata fue importante principalmente por el desarrollo de la *monodia y del *stile rappresentativo*; Galilei, en su *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) defendía estas técnicas como propias de los griegos y las consideraba más efectivas para mover las pasiones de los oyentes; Caccini fue un precursor en la composición (e interpretación) de canciones monódicas.

-/JJD

Camidge. Familia inglesa de organistas. **John Camidge** (i) (*n* York, baut. 8 de diciembre de 1734; *m* York, 25 de abril de 1803), fue corista en York Minster antes de ir a Londres para estudiar con Greene y Handel. En 1756 sucedió a James Nares como organista de York Minster, manteniendo el puesto hasta 1799. Se mantuvo activo durante toda su vida en los círculos musicales de York. Su hijo, **Matthew Camidge** (*n* York, baut. 25 de mayo de 1764; *m* York, 23 de octubre de 1844), fue educado en la Chapel Royal antes de conseguir el puesto de organista en York Minster. Publicó sonatas y otras piezas para teclado, conciertos para piano u órgano y música de iglesia. El hijo de Matthew, **John Camidge** (ii) (*n* York, 1790; *m* York, 21 de septiembre de 1859), se graduó de D. Mus. en Cambridge y a su vez sucedió a su padre en York Minster en 1842. Quedó parálítico en 1848 y su hijo, **Thomas Simpson Camidge** (1828-1912) tomó el puesto de organista suplente hasta la renuncia oficial de su padre. WT

Cammerton (al., “altura de cámara”). Altura de concierto estándar que prevaleció en Alemania desde alrededor de 1740 hasta 1820; véase ALTURA, 3.

camminando (it.). “Caminando”, es decir, avanzando.

campana. **1** (al.: *Glocke*; fr.: *cloche*; in.: *bell*). *Idiófono que consiste en un cuenco cuya zona de máxima vibración se encuentra en el borde (a diferencia de un *gong que vibra con mayor intensidad en el centro). De ese modo, la campana cuelga o descansa en su ápice (el punto más alejado del borde); las “campanas apoyadas” descansan en la mano o en un cojín. Las campanas pueden ser huecas y de madera (como cierto tipo de cencerros) o hechas de vidrio o cerámica, pero fundamentalmente son fundidas o forjadas de metal. Hay muchas variedades que se fabrican a partir de dos formas básicas: la de copa o campana “abierta” y la esfera hueca o crótalo. Ambas existen en muchos lugares y son de origen remoto. Todas las campanas tienen un dispositivo en el ápice para poderlas unir a otra estructura (por ejemplo una argolla, una cuerda o un perno).

Las campanas abiertas se hacen sonar ya sea por un badajo suspendido dentro de la campana desde el ápice

o desde afuera con un martillo (como en los relojes de campanas) o una baqueta suspendida (como se usa en los templos budistas para golpear las campanas grandes). Si se usa un badajo, entonces la campana se columpia al ser tirada por una cuerda para que los lados choquen con el badajo (este es el método más común en los campanarios de Europa Occidental) o el badajo se jala con una cuerda o alambre unido a ella (más común en los campanarios de Europa Oriental y en los carillones). Los crócalos contienen por lo general una o más pelotillas sueltas que rebotan libremente contra el interior a medida que el crótalo es agitado. Los carillones son un conjunto de campanas afinadas que no oscilan (véase CARILLÓN, 1). Sin embargo, no todos los carillones son campanas: algunos son otro tipo de idiófonos con un timbre parecido al de las campanas (por ejemplo *campanas tubulares) o *metalófonos (por ejemplo el **glockenspiel*). El término “repique” se usa cuando la campana de una torre oscila a un ángulo por lo general inferior a 180°; cuando el ángulo es más amplio, la campana está “doblando”. En el “voleo”, la campana realiza un círculo completo.

Las campanas para animales (*cencerros) se usan como instrumentos en todo el mundo. Se forjan de hoja de acero, dobladas y soldadas o remachadas para producir formas con patrones característicos que varían ampliamente de acuerdo con la región. En África Central y Occidental se forjan dos o tres campanas cónicas de hierro unidas por su ápice, de modo que forman un instrumento de dos o tres notas. Éste se sostiene en la mano izquierda y se golpea con un martillo con la derecha; puede hacerse “hablar” manipulando las campanas contra el cuerpo para producir cambios en el sonido.

La fundición de campanas pequeñas era algo conocido en el sureste asiático para el milenio 3000 a. C.; se difundió a la India y a Egipto alrededor de 2000 a. C. y a China probablemente en el siglo XI a. C. Alrededor de 1000 a. C., los chinos fabricaban campanas demasiado grandes para ser cargadas por una persona. En Europa se usaron pequeñas campanas abiertas, en su mayoría fundidas, en la Iglesia cristiana en el siglo V de nuestra era, dentro del recinto para señales y llamados y afuera con fines seculares. La fundición de campanas comenzó entre los benedictinos de Italia en el siglo VI, pero fue a partir del siglo X que se desarrollaron campanas lo suficientemente grandes como para que fuera necesario colgarlas en una torre. Las campanas de torre europea modernas están fundidas de metal-campana, un bronce con cerca de 78% de cobre y 22% de estaño.

Sólo con el tiempo los fabricantes aprendieron a afinar las campanas al bruñir cuidadosamente ciertos puntos en el interior para lograr que las resonancias —que normalmente son inarmónicas y de no corregirse producen una vibración sonora desagradable— estén en consonancia con la altura nominal de la campana.

La mayoría de las campanas de torre europeas se hacen repiquetear a su velocidad pendular natural; por lo tanto, las campanas pequeñas suenan en sucesión más rápida que las campanas grandes. Un repique de campanas prolongado producido de esta manera genera una secuencia de tonos aleatorios. En el cambio de *repique (in.: *change ringing*), la campana se puede balancear de arriba abajo y mecer en un círculo completo (voleo); el campanero tiene el control del sonido. Es posible hacer esto con poco esfuerzo al pasar la cuerda alrededor de la circunferencia rebordeada de una rueda grande, método que fue empleado por primera vez en el siglo XVI.

Además de usarse con fines de comunicación —para alarmas, llamados, o festividades locales o nacionales— las campanas, en muchas culturas tienen asociados ciertos poderes. En algunas se cree que su sonido protege el alma de los moribundos de espíritu maligno, en otras evita la pestilencia o incluso las tormentas eléctricas.

Muchos compositores han requerido el sonido de campanas demasiado grandes y pesadas como para poder colocarlas en las plataformas de concierto. En esos casos, se sustituyen por campanas tubulares, campanas planas o simulación electrónica. Los compositores han imitado a menudo el sonar de las campanas y el repiqueteo con fines simbólicos, desde la fantasía para virginales de Byrd, *The Bells*, hasta la pieza para piano de Ravel, *La Vallée des cloches*.

Véase también CAMPANAS DE MANO.

2 (al.: *Schalltricht*; fr.: *pavillon*). Pabellón o extremo distal de un instrumento de aliento de terminación abierta, especialmente la terminación acampanada de los instrumentos de metal y algunos de aliento madera (como el *caramillo). El término también se aplica a la extensión grave de varios instrumentos de aliento madera que no tienen campana abocinada sino una forma globular (*corno inglés) o una forma externa ligeramente curva (*fagot). El perfil de la campana influye de manera considerable en la calidad del tono. JMO

W. WESTCOTT, *Bells and their Music* (Nueva York, 1970).

P. PRICE, *Bells and Man* (Oxford, 1983). T. D. ROSSING (ed.), *Acoustics of Bells* (Stroudsburg, PA, 1984).

“campana”, Rondó. Véase CAMPANELLA, LA.

campanas (in.: *chimes*). 1. Término genérico para un juego de instrumentos afinados, normalmente *idiófonos, por ejemplo campanas estacionarias percutidas con martinetes o con badajos, o instrumentos de sonido similar como las *campanas tubulares (también conocidas como “campanas orquestales”). Las campanas de viento (*wind chimes*) son series de tubos o barras de cualquier material (por lo general metal, bambú o madera, pero en ocasiones vidrio, piedra o concha), colgadas para sonar con el viento.

2. Cualquier instrumento que emita un sonido similar al de una campana puede denominarse como tal (*chime*, en inglés), como la “chime bar” utilizada por los niños, que consiste en una sola placa de metal afinada fija sobre un resonador tubular.

3. Las campanas de reloj (in.: *clock chimes*) producen automáticamente una secuencia de notas en una serie de campanas a intervalos fijos. Un ejemplo famoso es el “Westminster Quarters” o “Cambridge Chime” que se encuentra en la torre del reloj en las Houses of Parliament de Londres. JMO

campanas, Las. Sinfonía coral, op. 35 (1913) de Rajmaninov para soprano, tenor y barítono solistas, coro y orquesta, con texto de Konstantin Balmont adaptado del poema de Edgar Allan Poe.

campanas planas (in.: *bell plates*). Sustitutos orquestales para campanas, a menudo más satisfactorias que las *campanas tubulares.

campanas tubulares (al.: *Röhrenglocken*; fr.: *cloches, cloches tubulaires*; in.: *tubular bells, orchestral chimes*; it.: *campanelli, campanelli tubolari*). Instrumento de percusión conformado por una serie de tubos metálicos con afinación definida, diseñado originalmente en la década de 1880 como sustituto de las campanas de iglesia, que son muy pesadas y de dimensiones considerables como para usar en el escenario de conciertos, pero en la actualidad se aceptan como un instrumento de percusión de orquesta. Los juegos cromáticos de tubos con un rango de hasta dos octavas son ahora la norma. Los tubos se golpean en el borde del extremo superior cerrado con martillos con cabeza de cuero crudo o plástico. La distribución de los tubos es semejante al teclado de un piano: los tubos correspondientes a las “teclas negras” están colocados atrás y ligeramente por encima de los que corresponden a las “teclas blancas”. JMO

Campanella, La. Transcripción de Liszt para piano del “Rondo alla campanella” (“Ronde à la clochette”; Rondó de “la campana”) del *Concierto para violín en si menor* (1826) de Paganini. Liszt utilizó el tema por primera

vez en la *Grande fantaisie de bravoure sur La clochette* (*La campanella*) (1833). La versión más popular es “La Campanella” de los *Études d'execution transcendante d'après Paganini* (1851), a su vez una revisión de una versión que data de 1838-1839.

campanelli (it., “campanas”). Véase GLOCKENSPIEL; CAMPANAS TUBULARES.

campesina, Cantata (*Bauernkantate*). Cantata secular no. 212, *Mer hahn en neue Oberkeet* (Tenemos nuevo régimen, 1742), de Bach, con texto de Picander. La cantata fue compuesta para conmemorar el inicio del reinado de Carl Heirich von Dieskau (1706-1782) sobre algunos pueblos de la región de Leipzig.

Campielo, Il (La pequeña plaza veneciana). Ópera en tres actos de Wolf-Ferrari con libreto de Mario Ghisalberty basado en la obra teatral *Il campielo* (1756) de Carlo Goldoni (Milán, 1936).

Campion [Campion], **Thomas** (*n* Londres, baut. 12 de febrero de 1567; *m* Londres, 1 de marzo de 1620). Compositor y poeta inglés. Aunque no se ganó la vida solamente escribiendo poesía y música, es evidente que ambas jugaron un papel prominente en cada etapa de su vida, incluyendo su estancia en Peterhouse, Cambridge (1581-1584); en Gray's Inn, donde estudió leyes; y durante su práctica como médico en Londres. Recibió su título de doctor en Francia, en la Universidad de Caen, en 1605.

Campion le daba menos importancia a sus *ayres* ingleses que a sus poemas latinos –“flores superfluas de sus estudios más profundos”– y, sin embargo, es recordado ante todo como un notable poeta inglés, cuya producción literaria es inseparable del otro arte en el que destacó: la música. Su tratado sobre la métrica, *Observations in the Art of English Poesie* (Londres, 1602), por ejemplo, tiene la sutil influencia de su mente musical, y el resultado es más que una simple exposición sobre “cantidad” y un ataque contra los metros rimados. Su tratado puramente musical, *A New Way of Making Fowre Parts in Counter-Point* (Londres, ?1614), fue una de sus obras más conocidas en el siglo XVII; adelantándose a su tiempo, en él Campion reconoció la función armónica del bajo. También esbozó un sistema de escalas más cercano a la forma moderna de mayor-menor que el antiguo *hexacordo, así como un patrón embrionario para las tonalidades relativas que se volvió estándar en la época barroca.

Su música, toda para voces, llama la atención de inmediato. Es especialmente melódica, sobria pero pocas veces melancólica, y marcada por la repetición seccional

y por alguna secuencia ocasional. Sus *masques* se distinguen por su contenido poético y musical, especialmente la primera, la *Lord Hayes* (1607), donde la música y la poesía no solamente adornan la *masque* sino que dirigen todo el movimiento de la obra. Aquí están las semillas de la ópera, que Campion desafortunadamente no cultivó. En sus *masques* tardías, *Lords* (1613) y *Somerset* (1614), la música y la poesía son incorporadas de una manera más formal en el ya convencional diseño jonsonian, y Campion parece haber perdido el interés. En sus *ayres*, la línea vocal es de la mayor importancia, mientras que el laúd funciona más bien como acompañamiento, en contraste, por ejemplo, con algunas de las canciones de Dowland o Daniel. En sus cinco libros de *ayres* y otros ejemplos sueltos, se puede encontrar una unión perfecta de música y poesía. CRW

▣ C. WILSON, *Words and Notes Coupled Lovingly Together: Thomas Campion: A Critical Study* (Nueva York, 1989).

Campra, André (*n* Aix-en-Provence, baut. 4 de diciembre de 1660; *m* Versailles, 29 de junio de 1744). Compositor francés, hijo de un violinista profesional italiano. En 1674 fue niño de coro en St Sauveur en su ciudad natal, bajo la tutela de un distinguido maestro, Guillaume Poitevin. En 1681 fue nombrado *maitre de musique* en Ste Trophime en Arles, logrando un puesto similar en Tolosa en 1683. Fue ahí donde comenzó a forjarse una reputación como compositor de música tanto secular como sacra, pero para 1694 se había mudado de nuevo a París como director de la escuela de canto en Notre Dame. En 1697 escribió sus primeras obras sustanciales para teatro, usando el nombre de su hermano por temor a la desaprobación de las autoridades eclesiásticas. Estas obras —en particular *L'Europe galante*, una ópera-ballet representada en 1697— fueron tan bien recibidas que para el cambio de siglo, Campra se sintió suficientemente seguro como para usar su propio nombre. Le fue otorgada una pensión de 500 libras por Luis XV en 1718 y en 1723 fue nombrado uno de los tres *sous-maitres* de la capilla real.

Campra fue uno de los compositores más importantes del teatro francés, y escribió *divertissements*, *tragédies lyriques*, ballets y ópera-ballets muy exitosos. Se le puede atribuir la invención de la ópera-ballet francesa; la introducción, a cargo de Campra y sus contemporáneos, de *arias da capo* es resultado directo de la influencia italiana, mientras que el uso de la danza, que asumió mayor importancia de la que había tenido hasta entonces, fue una innovación puramente francesa (sus motetes sacros se caracterizan por una mezcla similar

de música popular francesa y arias italianas). Superó a Lully en el uso dramático de la orquesta y en ocasiones anticipó ideas utilizadas más tarde por Rameau (como por ejemplo el empleo de un coro fuera de la escena). También introdujo elementos del estilo operístico en sus cantatas seculares y en varios *grands motets* escritos para la capilla real hacia el final de su vida. DA/PW

Camptown Races (Gwine to run all night). Canción (1850) de Stephen Foster.

Canadá. Canadá difiere culturalmente de los Estados Unidos en que las tradiciones originales —británicas, francesas y amerindias— se han desarrollado de manera más independiente. En Canadá existen registros de música que se remontan a la llegada de Jacques Cartier en 1535. En el siglo siguiente, los misioneros franceses tradujeron himnos a las lenguas amerindias, y se compuso algo de música para la iglesia y el teatro. Aun después de la conquista británica, la provincia francesa siguió estando musicalmente más avanzada: en un concierto por suscripción en Quebec, dos quintetos de cuerda de Mozart fueron interpretados en 1793, cinco años después de la aparición de la ópera cómica *Colas et Colinette* de Joseph Quesnel. Sólo hasta la década de 1850 Toronto se convirtió en un centro musical de importancia comparable y fue visitado por Jenny Lind, Ole Bull, Henri Vieuxtemps y Adelina Patti.

Un poco más tarde, comenzaron a aparecer compositores profesionales en Canadá, especialmente en Quebec; Calixa Lavallée (1842-1891) fue uno de los primeros, seguida por su alumno Alexis Contant (1858-1918) y Guillaume Couture (1851-1915), educado en París. Dada la importancia de los coros en el país, era natural que las grandes obras corales fueran la mayor preocupación tanto de Contant como de Couture. Sin embargo, la fundación de departamentos de música en universidades y conservatorios durante sus vidas, sobre todo en Montreal y Toronto, preparó el terreno para una vida musical más variada y vigorosa, señalada por el establecimiento de orquestas sinfónicas en Toronto (1922), Vancouver (1933) y Montreal (1934). Mientras tanto, Healey Willan llegó a Toronto en 1913 ya completamente entrenado y preparado para asumir la batuta como líder en la educación musical y la música eclesiástica, junto con Ernest MacMillan (1893-1973), el primer director notable del país. Su contemporáneo québécois, Claude Champagne, fue también un maestro importante.

Entre los compositores destacados de la siguiente generación están Violet Archer, Jean Papineau-Couture,

Barbara Pentland y John Weinzweig. Abiertos a las influencias europeas avanzadas –Archer estudió con Bartók, y Papineau-Couture con Boulanger–, incorporaron la música canadiense a la corriente de la modernidad mientras al mismo tiempo intentaban, a menudo a través de la absorción de la música folclórica, hacerla particularmente canadiense. Esta meta se logró en la ópera *Deirdre* (1945) de Willan, en la *Symphonie gaspésienne* (1945) de Champagne y en el ballet *Red Ear of Corn* (1949) de Weinzweig.

La recopilación formal de música folclórica amerindia y franco-canadiense había comenzado en 1910 en el Museo Nacional de Canadá en Ottawa (hoy Museo Nacional del Hombre), bajo la dirección de Edward Sapir y C. Marius Barbeau, quien estuvo activo en el museo entre 1911 y 1948. Durante ese mismo periodo otros coleccionistas, trabajando en Nueva Escocia y Terranova, recopilaron música folclórica de origen inglés, escocés e irlandés.

En términos de composición e interpretación, la vida musical avanzó con fuerza después de la segunda Guerra Mundial. En 1950 se iniciaron representaciones regulares de ópera en Toronto, lo cual llevó a la creación de la Canadian Opera Association en 1960, y en 1951 se formó la Canadian League of Composers, con Weinzweig como presidente fundador. Como maestro en la Universidad de Toronto de 1939 a 1978, Weinzweig también influyó en muchos compositores importantes, entre ellos John Beckwith, Norma Beecroft (*n* 1934), Harry Freedman, Bruce Mather (*n* 1939), Murray Schafer y Harry Somers. En Montreal, su papel encontró un paralelo en el trabajo de Champagne y Papineau-Couture, cuyos alumnos incluyeron a François Morel (*n* 1926), Serge Garant, Jacques Héту (*n* 1938), André Prevost (1934-2001) y Gilles Tremblay.

Los compositores canadienses, a diferencia de sus colegas estadounidenses, tendieron a buscar una mayor preparación en Europa, a menudo en París –tanto los de Toronto como los de Montreal, aunque la influencia francesa fue más fuerte entre estos últimos: Garant aprendió de Boulez, y Tremblay de Messiaen. Asimismo, tal como en los países europeos, la música contó con el apoyo estatal, sobre todo a través de la Canadian Broadcasting Corporation (CBC), fundada en 1936, y el Canada Council, establecido en 1957. En 1963 y 1964, Stravinski visitó Toronto para realizar grabaciones con la CBC Symphony Orchestra. También el jazz encontró apoyo en Canadá por parte de la CBC, con la que Oscar Peterson (*n* 1925) comenzó su vida profesional; el

Montreal International Jazz Festival ha contribuido a mantener una vibrante cultura del jazz.

La talentosa generación de músicos nacidos en las décadas de 1920 y 1930 –entre éstos Glenn Gould, el músico más célebre que el país ha producido– dio lugar a una rica cultura musical en la década de 1960. Además de sus composiciones, Schafer produjo manuales de educación musical, ruido y diseño sonoro que fueron de gran influencia. Gould y Peterson, cada uno a su manera, realizaron grabaciones de piano que llegaron a público extenso. Beckwith, como Weinzweig, tuvo un puesto duradero en la Universidad de Toronto (1952-1990), mientras que los estudiantes de Montreal estuvieron expuestos a las enseñanzas de Garant, Tremblay y Héту, y a través de ellos a la tradición de Messiaen y Boulez. Garant también participó mediante la dirección y la presentación de música nueva, y en 1966 fundó la primera institución canadiense para conciertos de obras nuevas, la Société de la Musique Contemporaine Québécoise. El año siguiente, el del centenario de Canadá como un dominio, se vio marcado por la primera representación de la ópera *Louis Riel* de Somers.

Entre los jóvenes compositores que surgieron de la efervescente cultura de la música nueva en Montreal en las décadas de 1960 y 1970, se encuentran Denys Bouliane (*n* 1955), Serge Provost (*n* 1952) y Claude Vivier. La singular música de Vivier ha tenido una difusión más amplia que la de ningún otro compositor canadiense. GP/PG

📖 H. KALLMANN, *A History of Music in Canada, 1534-1914* (Toronto, 1960). H. KALLMANN, G. POTVIN y K. WINTERS (eds.), *Encyclopedia of Music in Canada* (Toronto, 1981, 2/1992). T. J. MCGEE, *The Music of Canada* (Nueva York, 1985). M. MELHUSH, *Oh What a Feeling: A Vital History of Canadian Music* (Kingston, ON, 1996).

canarie (fr.). Danza francesa del siglo XVII que deriva de rituales autóctonos de las Islas Canarias. Se baila en un compás triple rápido a menudo con valores con puntillo. El ejemplo más temprano está en la **Orchésographie* (1588) de Arbeau; ejemplos más tardíos ocurren en las suites para clavecín de Chambonnières y de Louis Couperin, y en óperas como *Armide et Renaud* (1686) de Lully y *Dioclesian* (1690) de Purcell. Es mencionada en *All's Well that Ends Well* de Shakespeare.

can-can. Danza viva que se desarrolló a partir de la cuadrilla; la ejecuta generalmente un grupo de mujeres con vestidos recargados de volantes. Con pasos acrobáticos, patadas y *splits* las bailarinas revelan la parte superior de los muslos. Se volvió muy popular en los *music halls* de París a mediados del siglo XIX y adquirió

cierto grado de respetabilidad a través de los compositores franceses de opereta, especialmente Offenbach, quien lo utilizó con gran efectividad en su *Orphée aux enfers* (1858). La palabra “can-can” originalmente denotaba un chisme de carácter escandaloso. PGA

canción (véase la página siguiente).

canción. Canción sería española del siglo XV que contrasta con el *villancico popular.

Canción de la pulga (*Pesnya Mefistofelya o blokhe*). Canción para voz y piano de Musorgski (1879), musicalización de la canción de Mefistófeles en el *Fausto* de Goethe.

canción de la tierra, La. Véase *LIED VON DER ERDE, DAS*.

Canción de primavera (*Frühlingslied*). *Lied ohne Worte* (canción sin palabras) no. 30 en la mayor para piano de Schubert (op. 62; libro 5, 1844).

canción de protesta. Subgénero de “canción folclórica”, el término en ocasiones se refiere a una canción “tradicional” y otras a canciones acústicas contemporáneas compuestas por cantautores modernos. Bajo esta segunda acepción, una canción de protesta es una “canción folclórica” con textos de implicación política. PW

canción napolitana (it.: *canzona popolare napoletana*).

Canción o balada romántica que se originó en las primeras óperas italianas del siglo XIX; es el equivalente italiano a la *balada de salón victoriana. La canción napolitana adopta típicamente la forma de una *arietta* con una graciosa melodía lírica. *Te voglio bene assaje* de Donizetti (publicada en 1835) se identifica como la primera del género. Ejemplos famosos de la misma son *O sole mio* de Rinaldo di Capua y *Funiculi, funiculà* de Luigi Denza. La canción napolitana ha adquirido una vasta popularidad y ha atraído la atención de famosos cantantes de concierto, de Caruso a Luciano Pavarotti.

PGA/JBE

canción tema. Véase TEMA MUSICAL.

Canción y danzas de la muerte (*Pesni i plyaski smerti*).

Ciclo de canciones de Musorgski (1877) para voz y piano, musicalizaciones de cuatro poemas de Arseni Golenishchev-Kutuzov.

Canciones del caminante. Véase *LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN*.

canciones goliardas. Poemas latinos de temas seculares y sacros escritos por “goliardos”, estudiosos y clérigos errantes de finales del siglo X a mediados del siglo XIII, que jugaron un importante papel en la difusión de la cultura en la Edad Media. La colección más conocida de canciones goliardas (que también contiene otros tipos de música vocal) es la antología de finales del siglo XIII conocida como **Carmina burana*.

Canciones sin palabras. Véase *LIEDER OHNE WORTE*.

cancionero. Libro de canciones o, en la acepción moderna, colección de poesía. La palabra se usa para los libros de canciones monofónicas de la Edad Media ibérica (mayoritariamente con textos en galaico-portugués), para poemarios (manuscritos o impresos), para los libros de canciones españolas polifónicas de los años posteriores a 1490 –sobre todo el extenso *Cancionero de palacio* de poco después de 1500– y, particularmente a partir del siglo XIX, para colecciones de canciones folclóricas españolas. DF

cancrizans (lat., “como un cangrejo”). Véase RETRÓGRADO.

Candide. Opereta en dos actos de Bernstein con libreto de Lillian Hellman basado en Voltaire, con letras de Richard Wilbur, John Latouche, Dorothy Parker, Hellman y Bernstein, orquestada por Bernstein y Hershy Kay (Boston, 1956); fue revisada en un solo acto con libreto de Hugh Callingham Wheeler, letras de Wilbur, Latouche, Bernstein y Stephen Sondheim, y orquestada por Kay (Nueva York, 1973).

cangrejo, canon. Véase CANON.

Cannabich (Johann) **Christian** (Innocenz Bonaventura)

(*n* Mannheim, baut, 12 de diciembre de 1731; *m* Frankfurt, 20 de enero de 1798). Compositor, violinista y director alemán. Hijo de un flautista de la orquesta de Mannheim, se unió al conjunto a los 12 años de edad. Estudió composición con Johann Stamitz y, de 1752 a 1754, con Jommelli. Después de la muerte de Stamitz en 1757, Cannabich fue nombrado *Konzertmeister* adjunto en Mannheim. Escribió gran cantidad de sinfonías y ballets para la corte y dirigió la orquesta con una brillantez que le granjeó las más altas alabanzas de sus contemporáneos. Durante la década de 1760 logró forjar una reputación internacional como compositor gracias a la publicación de sinfonías y obras de cámara en París, Londres y Ámsterdam. Cuando las cortes del Palatinado y Baviera se fusionaron, en 1778, Cannabich se mudó a Munich como director de las orquestas combinadas, puesto que ejerció por el resto de su vida. Muchas de sus sinfonías muestran una fuerte influencia italiana, aunque la prominencia que dio a los instrumentos de aliento y su imaginativo uso de contrastes dinámicos reflejan sin duda las cualidades de su orquesta. Su última *Sinfonía* (1794) muestra el estilo clásico maduro de las obras de su amigo Mozart. DA/TRJ

canon. Recurso del *contrapunto en el que una melodía en una voz (o parte) es imitada en su totalidad nota por nota, por una o más voces que normalmente comienzan después de la primera voz y se le superponen.

(continúa en la página 276)

canCIÓN

El canto es una actividad de la especie humana, un medio natural de expresión común a todas las razas. Sus orígenes se remontan a la prehistoria, naturalmente a la fascinación del ser humano por el ritmo y las inflexiones del lenguaje. La canción mantiene un vínculo cercano con la danza y la recitación en la cultura de muchos países en desarrollo. Aunque por definición la canción es una actividad vocal, sea de voz sola o coral, melódica o polifónica, muchos tipos de canciones implican el uso de instrumentos tocados por los propios cantantes o por acompañantes.

La canción monofónica

Antes de la evolución de la notación musical, los repertorios de canto solamente se podían preservar en la memoria y se transmitían por tradición oral. Es por ello que pocas canciones anteriores al siglo XII han logrado sobrevivir hasta nuestros días, excepto bajo la forma de canción folclórica. Si bien la Biblia contiene los textos de muchas canciones religiosas del pueblo judío (salmos y cánticos) y hace referencia frecuente a su interpretación, no se sabe prácticamente nada de su sustancia musical ni de su estilo. El canto ocupó un lugar importante en las culturas antiguas de Egipto y Grecia pero, mientras que las palabras de algunas de estas canciones han sobrevivido, su música se ha perdido irremediamente, excepto por unos pocos indicios escritos que se han logrado preservar.

Conforme el repertorio del *canto llano se diseminaba a lo largo de los primeros 1 000 años de la era cristiana, surgía la necesidad de crear un sistema de notación musical que permitiera preservar y transmitir las melodías de una manera más exacta y amplia que a través de la sola memorización. La notación musical, por lo tanto, era privilegio de la élite eclesiástica educada y de una muy pequeña parte, aunque poderosa e influyente, de la sociedad que reflejó su cultura a través de unas cuantas canciones seculares escritas. Con el desarrollo de la notación, la distinción entre “canción popular” y “canción de arte” creció rápida-

mente; el repertorio popular consistía en canciones que cambiaban sustancialmente a través del proceso de transmisión oral, mientras que el repertorio de arte consistía en canciones cada vez más sofisticadas y complejas, compuestas generalmente para ocasiones específicas o a solicitud de un patrono o empleador.

Muchas de las canciones medievales más antiguas que han sobrevivido al paso del tiempo, tienen textos latinos. Famosa entre éstas es la colección *Carmina burana*, una antología del siglo XIII de canciones religiosas, amorosas y procaces recopiladas por los goliardos (clérigos cultos que siguieron una vida de músicos-poetas errantes). Características del periodo son también las canciones procesionales en latín conocidas como **conductus*, cuyos temas abarcan desde política y acontecimientos importantes hasta la devoción religiosa, la predicación moral y la sátira. Con ritmos métricos marcados, rango vocal limitado y frases cortas regulares, estas canciones suelen ser más cercanas a los lenguajes populares que al exuberante canto llano litúrgico.

El repertorio existente más antiguo de canciones escritas en lenguas distintas al latín es el de los **troubadours* (trovadores), una clase aristocrática de músicos-poetas florecida en el sur de Francia durante los siglos XII y XIII. En este periodo tuvo lugar la evolución de un elaborado ritual de costumbres de la nobleza cortesana que idealizaba a la mujer a través de atributos como la caballería, el refinamiento y la educación. La canción ocupaba un sitio importante en este “juego amoroso”, en el que un caballero noble cortejaba a su dama mediante versos y melodías de su propia inspiración, generalmente interpretadas por él mismo acompañado por ministriles profesionales. Además del género de la *canço* (canción cortesana amorosa), los trovadores compusieron canciones sobre una amplia variedad de temas satíricos, morales y políticos (denominadas *sirventes*), diálogos en forma de debate (*tenso*), lamentos (*planh*) y canciones sobre las cruzadas. El estilo musical de estas

canciones varía desde melodías silábicas simples hasta composiciones elaboradas sobre canto llano melismático. No es posible establecer cómo sonaban en realidad las canciones trovadorescas; sólo algunas están escritas con indicaciones rítmicas precisas y poco se sabe sobre los estilos de acompañamiento instrumental que usaban.

El arte trovadoresco proporcionó un modelo para la canción secular en toda Europa Occidental a lo largo del siglo XII, diseminado a través de las alianzas de la nobleza y las cruzadas. Movimientos similares evolucionaron en el norte de Francia (los **trouvères*) y en Alemania (los **Minnesinger*), mientras que la canción religiosa heredera de la tradición trovadoresca floreció en España (**cantigas*) e Italia (**laude*). Para finales del siglo XIII la boga de composición e interpretación de la canción cortesana se había extendido a los estratos educados de las clases comerciantes y burguesas, cultivada por músicos-poetas como Adam de la Halle y Jehan de L'Escurel. Durante los siglos XIV y XV, la canción monofónica declinaba gradualmente, excepto por movimientos aislados que lograron perdurar por mucho más tiempo, como el de los **Meistersinger*.

La canción polifónica

El siglo XIII presenció también el primer florecimiento de canciones a dos o más voces. Se agregaban partes adicionales o rondas improvisadas al *conductus* y las melodías trovadorescas para transformarlas en canciones simples a varias voces. No obstante, la forma principal de canción secular polifónica de este periodo es el **motete*, género de origen francés desarrollado a partir del **organum* que, inicialmente, fue cultivado dentro de los círculos eclesiásticos para el entretenimiento secular. La mayoría de los motetes del siglo XIII son anónimos y se encuentran preservados en manuscritos como los códices de Montpellier y Bamberg; por lo general a tres voces, donde la voz más

grave tiene a su cargo un fragmento de canto llano (*tenor*), es frecuente encontrar en estos motetes dos o más textos simultáneos que combinan francés, latín y lenguas vernáculas y por lo general se relacionan temáticamente. La mayor parte trata sobre temas políticos, de actualidad, satíricos o amorosos. En manos de compositores del siglo XIV, como Philippe de Vitry y Machaut, el motete se convirtió en una forma de canción intelectual, de mayor extensión y en ocasiones extremadamente compleja, a menudo estructurada bajo el principio de la **isorritmia*.

Otras formas de canción polifónica secular, la mayoría sobre temas de amor cortesano, evolucionaron hacia finales del siglo XIII. Notables entre éstas fueron tres estructuras poético-musicales englobadas con el término genérico de *formes fixes* (formas fijas): la **ballade* (una forma semejante se desarrolló en Italia con el madrigal; véase MADRIGAL, 2), el **rondeau* (Ej. 1, Adam de la Halle) y el **virelai* (conocido en Italia con el nombre de **ballata*). Estas formas fijas de canción difieren del motete en su libertad compositiva sin usar como punto de partida una melodía de canto llano; en su lugar, el compositor escribía primero una línea melódica principal, a la que aumentaba entre una y tres partes subordinadas en contrapunto. La canción polifónica con poesía amorosa compuesta dentro de cualquiera de estas formas fijas se convirtió rápidamente en el ingrediente característico del entretenimiento en las cortes más importantes de Francia e Italia, manteniendo su popularidad entre los aristocráticos conocedores y sus círculos allegados durante casi 200 años, desde comienzos del siglo XIV hasta finales del XV.

En un principio, las canciones desplegaban una amplia variedad de estilos contrastantes en las diferentes regiones de Europa. Compositores franceses como Machaut se inclinaban por los efectos dinámicos y a menudo disonantes, con líneas melódicas angulares repletas de síncopas y

Ej. 1

A B

1, 4, 7. Bonne a - mour - e - te 2, 8. Me tient gai
3. Ma com - pai - gne - te.
5. Ma can - çon - ne - te 6. Vous di - - rai:

motivos recurrentes; sus contemporáneos italianos, como Giovanni da Cascia, Magister Piero y, más adelante, Landini, tuvieron preferencia por estilos armoniosos más fluidos y melodías juguetonas, con predominancia de grados conjuntos y ritmos de danza. No obstante, para finales del siglo XIV estos dos lenguajes se fusionaron en un estilo más “internacional”, manifiesto en las canciones de Matteo da Perugia y Ciconia. En las manos de sus sucesores del siglo XV –Dufay, Binchois, Ockeghem y Busnois–, la canción cortesana se volvió más extensa y lírica, desplegando, por lo general largas melodías encantadoras con dos partes subordinadas de acompañamiento. Los compositores de esta época jamás indicaron los medios precisos para su interpretación; la mayor parte de las canciones estuvieron destinadas para laúdes, arpas e instrumentos de arco, aunque muchas de ellas se prestan de igual modo para un conjunto vocal. La refinada calidad de estas canciones, con textos claramente audibles y texturas polifónicas sutiles e intrincadas, reflejan de manera admirable la sofisticada vida cultural de las principales cortes de la época –Borgoña, Savoy, Nápoles, etc.–, como también los exquisitos manuscritos en que fueron plasmados, como los de Dijon y Mellon, y **chansonniers* cordiformes (con forma de corazón).

El madrigal y la monodia

Hacia finales del siglo XV aparece un nuevo tipo de canción en cortes selectas del norte de Italia: Florencia, Mantua y Ferrara. El nuevo género se origina en una tradición musical, seguramente italiana, que consistía en un procedimiento a la moda antigua de poner música a los versos usando fórmulas melódicas estilizadas y acompañamiento armónico de acordes ejecutados en el laúd o instrumentos por el estilo. Este lenguaje musical melódico con acompañamiento homofónico y apegado a los ritmos dictados por el texto, ofrecía un contraste radical ante la polifonía imitativa, cada vez más elaborada y diestra, desarrollada por compositores del norte como Ockeghem y Josquin. Hacia 1500 coexistían dos tipos distintos de canción declamatoria italiana: la canción florentina de **carneval* (*canti carnascialeschi*) y el género de la **frottola*, más diseminado que el anterior. Aunque por lo general se escribían a tres y cuatro voces, estas canciones solían interpretarse con voz sola y acompañamiento armónico acordal en el laúd o en un instrumento de teclado, recreando una textura semejante a la canción para voz sola de siglos anteriores.

A pesar del breve periodo de popularidad que vivieron la *frottola* y las formas declamatorias italianas relacionadas,

su impacto en el desarrollo general de la canción europea fue de largo alcance. El lenguaje de la canción italiana ponía énfasis en la melodía, el bajo y la armonía, usaba frases claramente definidas con cadencias fuertes y, sobre todo, seguía el ritmo discursivo del texto, ofreciendo un estilo radicalmente opuesto al de los compositores polifónicos de los Países Bajos. Con la fusión gradual de los elementos de estos dos estilos opuestos, la canción polifónica entró en una de sus etapas más ricas y complejas. Desarrollada por Josquin, Compère, Mouton y sus contemporáneos, músicos del norte que trabajaron parte de su vida al sur de los Alpes, la *chanson* polifónica inicia un cambio de carácter y, bajo formas poéticas más ligeras, narrativas o procaces, reemplaza gradualmente las *formes fixes* cortesanas con un estilo *parlando*, más silábico que antes pero sin perder la trama contrapuntística. Trasplantada de vuelta en el norte, esta forma revitalizada de *chanson* es propagada con gran éxito por compositores como Sermisy, Janequin y Crecquillon. Por otra parte, la *frottola* asimila gradualmente los elementos polifónicos de la *chanson*, dando origen, en la década de 1520, a una nueva forma igualmente popular de canción en italiano para conjunto, el madrigal (véase MADRIGAL, 3).

La boga extraordinaria de la canción polifónica del siglo XVI se debió en parte al surgimiento de un nuevo tipo de intérprete, el diletante culto. Conforme la habilidad de cantar y leer música adquiría cada vez mayor prestigio como símbolo de estatus social, la demanda de canciones nuevas a la última moda crecía, demanda que la imprenta de invención reciente podía satisfacer a costos más accesibles para el consumo general. De tal manera, las canciones en una amplia variedad de lenguajes estuvieron al alcance como nunca antes, propiciando no sólo el intercambio de ideas entre los compositores italianos, franceses y flamencos, sino también el rápido desarrollo de la canción vernácula en otros países. Bajo la influencia de los estilos de la *chanson* y el madrigal, florecieron también como nunca antes formas como el *villancico español, el **Lied* alemán y la **partsong* inglesa (canción a varias voces).

Durante el siglo XVI, la textura polifónica era un rasgo normal en la mayoría de los géneros de la canción. Adecuada tanto para conjunto vocal como instrumental, todas las partes contribuían más o menos por igual a la textura general. No obstante, los nuevos cambios no tardaron en aparecer: el desarrollo de instrumentos armónicos capaces de acompañar una voz sola (laúd, vihuela, clavecín), el surgimiento del cantante virtuoso y el arte del embelle-

cimiento de las líneas vocales, junto con nuevas teorías sobre el carácter expresivo de la voz sola sobre una textura contrapuntística. Las formas polifónicas prevaletes comenzaron a declinar gradualmente, cediendo paso a nuevos tipos de canción lírica o declamatoria como la *monodia italiana, el **air de cour* francés y el **ayre* inglés. La aparición de estos géneros marca el inicio de la época de la canción moderna. JM

Siglos XVII y XVIII

A comienzos del siglo XVII, la canción de arte para voz sola había arraigado por completo. En Italia, *Le nuove musiche* (1602) de Caccini marca el inicio de la popularidad de la *monodia y el *aria y, a partir de la década de 1630, de la *cantata secular. Alemania tenía su propia tradición de canción monódica en el *Meistergesang*, pero fuera de eso los compositores alemanes permanecieron fieles al concepto de la canción polifónica, que otorga la misma importancia a las voces, hasta la década de 1620, cuando el género de **Lied* con bajo continuo comenzó a adquirir relevancia. Los franceses habían desarrollado un estilo de canto solista declamatorio desde finales de la década de 1560 (véase *MUSIQUE MESURÉE*) y los primeros **airs de cour* vieron su publicación una década después; el género adquirió enorme popularidad en los siglos XVII y XVIII, al lado de parientes menos sofisticados como el **air à boire* y el **brunette*.

En Inglaterra, la canción para voz sola con acompañamiento instrumental seguía su propia tradición en la canción para **consort* y la **lute-song*, algo posterior; estos géneros, junto con el madrigal inglés, se desvanecieron muy pronto cuando sus acompañamientos polifónicos ligeros y delicados fueron desplazados por el ubicuo continuo. Con el trabajo de compositores como Henry Lawes y John Wilson, la canción para voz sola estableció su forma estrófica, donde la música se guiaba por el estilo declamatorio natural de las palabras, conocido en la época como “música recitativa”. Esta tendencia, desarrollada por Pelham Humfrey y Blow, alcanzó su expresión más refinada en las canciones de Purcell.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, las imprentas de música en Alemania, Inglaterra y Francia produjeron cientos de cancioneros para voz sola y continuo, cuyo práctico formato en sólo dos pentagramas reducía considerablemente los costos de publicación. El continuo y la imprenta jugaron un papel importante en el desarrollo temprano del *Lied* en Alemania y, por ser medios prácticos tanto para música secular como sacra, también se incorporaron

al desarrollo de la música de la Iglesia protestante hasta culminar en las cantatas sacras de J. S. Bach. Durante el siglo XVIII, Inglaterra produjo enormes cantidades de canciones para lugares de entretenimiento como Vauxhall y Ranelagh, entre otros, compuestas por Thomas Arne, William Boyce, Charles Dibdin, James Hook y muchos más. Los compositores franceses fueron igualmente prolíficos en el género del *air*. No son muchas las canciones de estos países que han sobrevivido, pero la forma no perdió su lugar sino hasta finales del siglo XIX.

El siglo XIX

El país dominante en el género de la canción durante el siglo XIX fue sin duda alguna Alemania con el **Lied*. La admirable amalgama entre música y texto lograda por Schubert, Schumann, Brahms y Wolf estableció un modelo imposible de ignorar por la canción de otros países. Francia, con una larga y distinguida herencia a su disposición, sobresalió como segundo país en importancia; su **mélodie* característica difiere tanto del *Lied* como la lengua francesa de la alemana. Gabriel Fauré, el compositor francés más refinado del siglo XIX, imprimió una exquisita sutileza musical a textos inequívocamente franceses en canciones como *Clair de lune* (Paul Verlaine), *Le Parfum impérisable* y *Les Roses d'Ispahan* (poemas de Leconte de Lisle). Lo mismo se puede decir de Henri Duparc, cuya *L'Invitation au voyage* alcanza un elevado nivel literario dentro del género de la canción. Debussy se sintió atraído también por la nostalgia de Verlaine en el estilo Watteau (*Fêtes galantes*), donde encontró también nuevos estímulos en otros simbolistas importantes, en particular Charles Baudelaire (*Cinq poèmes*) y Stéphane Mallarmé (*Trois poèmes*). En sus canciones vuelca su creatividad al máximo y encarna lo más esencial de su estilo; su exploración armónica y colorística preparó el camino para la emancipación musical del siglo XX.

En las islas británicas, la canción del siglo XIX no tuvo un valor verdaderamente perdurable y los desarrollos alcanzados hacia el final del siglo fueron menos significativos de lo que se ha llegado a pensar. Los diversos ciclos de *English Lyrics* de Parry, por ejemplo, tienen más mérito por su hechura que por su inspiración. El compositor irlandés Stanford fue sin duda el que desplegó mayor talento lírico: “The Fairy Lough”, con su calidad mundana distintiva, en una época gozó de popularidad entre los cantantes, mientras que “The Middle Watch” ofrece un contraste refrescante a la expresividad despreocupada del resto de las *Songs of the Fleet*.

Rusia en el siglo XIX tuvo una rica tradición dentro del género de la canción. Todos los compositores de mayor o menor importancia compusieron canciones, desde Glinka y Dargomizhski hasta Musorgski, Chaikovski y Rajmaninov. La *ruskaya pesnya* (canción rusa), tendencia importante derivada de las teorías “realistas” que ocuparon a los pensadores rusos del siglo XIX, tomó su inspiración de la canción popular y de los patrones del lenguaje hablado. Por otra parte, un estilo igualmente significativo se desprendió de la admiración por Francia, arraigando con éxito en suelo ruso el *romance francés bajo la categoría de *romans*. Musorgski, el más destacado de los compositores “realistas”, compuso alrededor de 60 canciones, muchas de ellas con textos propios, como el ciclo *La guardería* (1868-1872), y otras con poesía de amistades como Arseni Golenishchev-Kutuzov en los ciclos *Sin sol* (1874) y *Canciones y danzas de la muerte* (1877).

Chaikovski cultivó el género *romans* con alrededor de 90 canciones que encierran su refinada vena melódica y su capacidad para abarcar expresiones de ternura, melancolía y soledad, como en “En medio del revuelo del baile”, del op. 38 (1878). Entre sus contemporáneos, Borodin, Cui y Rimski-Korsakov escribieron excelentes canciones, no obstante, su sucesor más sólido fue Rajmaninov, con una producción de canciones refinadas que reflejan tanto su temperamento introspectivo y melancólico como su virtuosismo pianístico. En las fronteras occidentales de Rusia, el compositor de canciones más importante fue Dvořák, con ciclos magníficos como *Melodías gitanas* op. 55 (1880). El desarrollo de la canción en Polonia recayó casi exclusivamente en Moniuszko.

En Noruega, Grieg desplegó encanto y frescura en algunas de sus canciones; destacan las que tienen texto en lengua noruega, como “Un cisne” del op. 25 (1876) y el ciclo *Haugtussa* (op. 67, 1895). Sibelius compuso alrededor de 90 canciones, sin embargo, el compositor de canciones más destacado de Finlandia fue quizá Yrjö Kilpinen, con más de 700 canciones con textos en finlandés, sueco y alemán.

El siglo XX

Muchas de las canciones de Schoenberg fueron compuestas antes de comenzar el nuevo siglo, pero en su producción de madurez destacan *Das Buch der hängenden Gärten* op. 15 (con textos de Stefan George, 1908-1909) y algunas canciones orquestales. Prácticamente todas las canciones de Berg fueron compuestas también en su juventud, mien-

tras que la producción de Webern abarca todos los periodos de su vida, con canciones que extendieron las posibilidades de la línea vocal mediante una nueva concepción melódica trazada a partir de saltos interválicos largos y difíciles de entonar. Las canciones de Hindemith, su contemporáneo, incluyen un ciclo sobre Rainer Maria Rilke, *Das Marienleben* (op. 27, 1922-1923). En Francia, un sucesor distinguido dentro de la línea evolutiva de la *mélodie* fue Poulenc, con muchas canciones que demuestran ingenio, elegancia y su pensamiento más introspectivo y contemplativo.

Los compositores de canciones rusos más distinguidos del siglo fueron Medtner, dentro de la tradición decimonónica consolidada por Rajmaninov hasta antes de su partida a Occidente empujado por la Revolución, y de manera más radical Shostakovich, cuyas canciones sobre textos de Pushkin, Aleksandr Blok y Marina Tsvetaieva, entre otros, revelan su naturaleza lírica y el ingenio lóbrego y mordaz característico de su música. En Checoslovaquia, una contribución original e impactante al género fue el ciclo de canciones de Janáček *Diario de un desaparecido* (1917-1920); en Hungría, Bartók compuso una abundante cantidad de canciones, la mayoría basadas o derivadas de sus exhaustivas investigaciones sobre el carácter de la música popular y folclórica húngara. En los Estados Unidos, si bien Copland compuso excelentes canciones, el género se ha desarrollado principalmente dentro del lenguaje popular donde la tradición cultivada anteriormente por Stephen Foster tuvo continuidad con autores como Cole Porter, Jerome Kern y, en particular, Gershwin, quien contribuyera con canciones memorables dentro de una tradición musical basada en lenguajes como el jazz, el blues y el musical de Broadway.

A pesar de que vivió hasta 1958, Vaughan Williams, como compositor de canciones, pertenece más a la tradición del siglo XIX que a la del nuevo siglo, contribuyendo con canciones como *Silent Noon*; también colaboró con Cecil Sharp en la recopilación de canciones populares que ejercieron fuerte influencia en su estilo. Su amigo y contemporáneo, Holst, reflejó influencias del pensamiento hindú en sus *Hymns from the Rig Veda*, pero su aportación más impactante al género corresponde a una época posterior con las canciones basadas en Humbert Wolfe (*12 canciones*, op. 48, 1929). Otros compositores que contribuyeron a la canción inglesa en la entreguerra fueron Ireland, Quilter, Warlock, Bridge, Finzi y Gurney; sin embargo, los dos compositores de canciones ingleses más

destacados aparecieron durante y después de la segunda Guerra Mundial: Tippett, con la cantata-canción *Boyhood's End* (W. H. Hudson, 1943) y *The Heart's Assurance* (Sidney Keyes y Alun Lewis, 1950-1951); y, en particular, Britten. Los poetas en quienes basó sus canciones con piano fueron, entre otros, W. H. Auden, Arthur Rimbaud, Michelangelo, John Donne, Thomas Hardy, Friedrich Hölderlin, Pushkin, William Blake, T. S. Eliot y Robert Burns junto con muchos más para sus ciclos de canciones orquestales. Britten demostró tener una capacidad de respuesta sorprendente a una amplia variedad de poesía, expresando su más pura esencia en una música que en ocasiones denota una alegría claramente schubertiana. LO/JW

La palabra "canon" (del griego *kanōn*) significa "regla" o "precepto" y se utilizó originalmente en el siglo XV como una inscripción o "regla" de instrucción en relación con cualquier pieza musical que estuviera intencionalmente escrita de una manera oscura o enigmática y que requiriera una resolución antes de poder ser interpretada. En esa época, una pieza estrictamente canónica en el sentido moderno era más bien llamada **rota*, **chace*, **fuga* (término que hoy tiene un significado distinto), **rondellus* o **caccia* (de ahí el término familiar en inglés, **catch* o **round*, **ronda*, por ejemplo *Three Blind Mice*). A la escritura contrapuntística que no es estrictamente canónica usualmente se le denomina como imitación; sin embargo, la composición de un verdadero canon tradicionalmente ha sido considerada una de las técnicas de composición más avanzadas.

Una gran riqueza terminológica rodea el estudio de los cánones. A la primera voz que entra con la melodía se le llama *dux* (guía) o antecedente, y a cualquier voz imitativa, *comes* (compañera) o consecuente. Los cánones pueden ser clasificados en términos de la distancia (en compases o fracciones de compases) entre las partes imitativas; por ejemplo, "canon de dos compases" significa que la segunda voz entra con la melodía dos compases después de la primera, la tercera voz dos compases después de la segunda y así sucesivamente. También pueden clasificarse a partir del intervalo entre las voces: el más común es el canon al unísono o a la octava, pero también son comunes los cánones a la cuarta y a la quinta, y teóricamente cualquier intervalo es posible. Las rondas y los *catches* de hecho son cánones al unísono y también ejemplifican el principio del canon infinito o perpetuo: cuando cada voz llega al final, inme-

diatamente comienza de nuevo, de modo que la pieza se autopropaga y puede repetirse tantas veces como se desee. Un canon con un final compuesto por separado puede definirse como un canon finito.

Se le llama canon dos en uno al canon a dos voces que utiliza una línea melódica, canon tres en uno al de tres voces con una melodía y así sucesivamente. En ocasiones, se llevan a cabo dos cánones simultáneamente (por ejemplo primera y tercera voces en canon con una melodía, segunda y cuarta en canon con otra); tales cánones en grupo se designan como canon cuatro en dos, de acuerdo con el número de voces y melodías involucradas.

Se le llama canon por aumentación al canon en el que la voz imitativa o las voces imitativas enuncian la melodía en notas de un valor rítmico mayor que el original; canon por disminución es aquel en que se imita la melodía en valores menores. Al canon en el que la voz imitativa enuncia la melodía al revés (las dos voces por lo general inician juntas) se le llama canon retrógrado, *canon recte et retro*, *canon rectus et invertus* o *canon cancrizans* (canon de cangrejo). El canon por inversión es aquel en el que cualquier intervalo ascendente en la primera voz se convierte en descendente en la segunda. Estos dos recursos pueden combinarse para formar un canon al espejo o canon en inversión retrógrada, en el que la segunda voz lleva la melodía al revés y con los intervalos invertidos.

El canon *per arsin et thesin* (subiendo y bajando) puede ser un canon por inversión o, más usualmente, un canon en el que las notas en el tiempo naturalmente acentuado (fuerte) de la primera voz son desplazados a tiempos no acentuados (débiles) en la segunda voz.

▣ D. STEVENS (ed.), *A History of Song* (Londres, 1960, 2/1970). R. H. THOMAS, *Poetry and Song in the German Baroque* (Oxford, 1963). S. NORTHCOTE, *Byrd to Britten: A Survey of English Song* (Londres, 1966). D. IVEY, *Song: Anatomy, Imagery, and Styles* (Nueva York, 1970). N. FORTUNE, "Solo song and cantata", *The Age of Humanism, 1545-1630, The New Oxford History of Music, vi* (Oxford, 1968), pp. 125-217. K. GUDEWILL, "German secular song", *ibid*, pp. 96-124. R. HUGHES, "Solo song", *The Age of Enlightenment, 1745-1790, The New Oxford History of Music, vii* (Oxford, 1973). B. MEISTER, *An Introduction to the Art Song* (Nueva York, 1980). J. WALKER (ed.), *Classical Essays on the Development of the Russian Art Song* (Nerstrand, MN, 1993).

Al canon que incluye partes “libres” (como una pieza a cuatro voces que combina un canon dos en uno con dos voces de movimiento libre) se le llama canon mixto o acompañado.

Los cánones se denominan estrictos o libres según si los intervalos de altura se imitan de manera exacta o no. Todos los cánones al unísono y a la octava son necesariamente estrictos, pero en cualquier otro intervalo la posición relativa de tonos y semitonos en la escala de la voz imitativa es diferente de la original. Para poder reproducir estrictamente los intervalos de la melodía, es necesario ajustar con alteraciones algunas notas de la voz imitativa; en cánones tonales, estas alteraciones implican modulaciones que la primera voz no puede cumplir sin modular a su vez, lo que puede conducir a dificultades ulteriores. Por ello el canon libre, que permite a la voz imitativa alterar algunos intervalos para evitar modulaciones no deseadas, es más común que el canon estricto (Ej. 1).

Ej. 1



Comienzo de la Fuga VIII de Bach, El clave bien temperado, libro 1.

La pieza totalmente canónica más temprana que se conoce es la *rota* del siglo XIII, *Sumer is icumen in*. Varios compositores del siglo XIV, en particular Machaut, utilizaron extensos pasajes canónicos en sus motetes, misas y *chansons*, pero fueron los compositores flamencos activos en el siglo XV tardío (Ockeghem, Josquin) los que llevaron la composición canónica a una cúspide. El siglo XVI atestiguó una creciente aversión entre los tratadistas musicales hacia una técnica de composición abstracta que, según ellos, oscurecía tanto el texto como cualquier verdadera invención musical. Sin embargo, la escritura canónica persistió como una actividad intelectual: un compositor escribía una línea melódica y la

llamaba “canon” sin dar indicación alguna (excepto, quizá, en la forma de un abstruso acertijo) sobre cuántas voces debían participar, dónde debía entrar cada una de ellas o qué clase de imitación (estricta, invertida, retrógrada, etc.) se requería para “resolver” el dilema. Se dice que Byrd escribió 40 cánones de este tipo sobre el canto llano del *Miserere*, en amistosa competencia con Alfonso Ferrabosco (i).

Los compositores barrocos progresistas del siglo XVII consideraron al canon un recurso un tanto obsoleto e irrelevante, aunque los teóricos aún abogaban por sus cualidades didácticas. Sin embargo, en la Inglaterra de esa época se estaba dando un considerable resurgimiento del *catch* a la luz de la decadencia del madrigal. Para mediados del siglo XVIII, la composición canónica había llegado a otra cúspide en la música de Bach (sobre todo en las *Variaciones “Goldberg”*, la *Ofrenda musical* y *El arte de la fuga*), después de lo cual nuevamente fue vista más como un ejercicio académico que como un procedimiento viable para la composición.

Los compositores del Clasicismo hicieron uso limitado del canon, aunque en los movimientos de cuartetos de cuerdas y sinfonías de Haydn y Mozart aparece como un recurso forzado. Entre los más grandes compositores del siglo XIX, sólo Schumann y Brahms se interesaron por lo que para entonces se había convertido mayormente en un ejercicio académico. Sin embargo, en el siglo XX hubo un renovado interés en el canon como un medio para establecer un parentesco con la tradición, y desde Schoenberg y Webern hasta Maxwell Davies y más allá, el principio ha ofrecido valiosas propiedades de construcción de formas tanto en pequeña como en gran escala. La idea del canon postonal, en el que las líneas melódicas se imitan unas a otras en la forma tradicional a la vez que ignoran las reglas tradicionales de conducción de voces (como en el op. 16 de Webern), a veces es considerada de dudoso valor en tanto que no se aplican reglas de procedimiento contrapuntístico más allá del instinto del compositor para el balance y la interacción. Esta puede ser una de las razones por las que los compositores postonales tardíos (Maxwell Davies, por ejemplo) prefieren escribir cánones rítmicos en que los materiales de alturas no están limitados por la necesidad de una correspondencia melódica.

PS/JN/AW

canon cancrizans. Véase CANON.

Canon de Tallis. Octava de las nueve melodías compuestas para *The Whole Psalter Translated into English Metre* (c. 1567) del arzobispo Parker. El canon es llevado por

las voces tenor y superior (voz aguda o *treble*) y en su versión original se adaptó al texto del Salmo 67. La mayor parte de las melodías de este salterio se usan como melodías himnicas.

canon finito. Véase CANON.

canon perpetuo. Véase CANON.

canon retrógrado. Véase CANON.

canónigo menor. Véase MINOR CANON.

canso. Nombre trovadoresco para una canción estrófica que tiene como tema el amor cortesano.

cantabile (it.). “Cantable”, “en estilo cantante”. Beethoven a menudo utilizó este término para calificar una indicación de tiempo moderado, tal como *adagio* o lento o *andante*.

cantando (it.). **Cantabile*.

cantata (it.; al.: *Kantate*; fr.: *cantate*). Literalmente, pieza para ser cantada, en oposición a “sonata”, pieza instrumental para ser tocada. El término se aplica a una variedad de géneros, pero con más frecuencia a obras para una voz sola con acompañamiento instrumental y a menudo de carácter casi dramático.

1. La cantata secular de la época barroca; 2. Los orígenes de la cantata sacra; 3. La tradición protestante; 4. Después de 1750; 5. El siglo xx.

1. La cantata secular de la época barroca

La forma apareció por primera vez en la década de 1620 en colecciones de canciones tituladas *Cantade et arie*, realizadas por varios compositores venecianos, en particular Alessandro Grandi y Giovanni Berti. Los ejemplos más tempranos incluían el uso de la variación estrófica; pero pronto comenzó a aparecer una división (al igual que en las óperas del periodo) entre las secciones en las que el texto era adaptado silábicamente sin mucha repetición (anticipando al recitativo) y aquellas en las que las frases repetidas y equilibradas proporcionaban un carácter más melódico, semejante al de un aria. Una segunda generación, mayoritariamente de compositores romanos como Rossi y Carissimi, produjeron adaptaciones más largas y con más secciones que alternaban el aria y el recitativo incipientes del periodo con más frecuencia y utilizaban una fase intermedia similar al arioso. Muchas de estas obras contenían versos triviales de carácter pastoral-amoroso, pero algunas como *Il Lamento di Maria di Scozia* de Carissimi ofrecían un tratamiento dramático de temas históricos, con vívido énfasis en el valor y el significado de las palabras e inusuales giros de armonía y melodía. Hacia el final del siglo la cantata adquirió mayor sustancia, princi-

palmente a través de las obras de Alessandro Stradella, quien aumentó la participación instrumental con *ritornellos* y dio a las arias patrones formales más claros.

Para 1700, en las obras de Alessandro Scarlatti y otros, la cantata comprendía —como las óperas de la época— una definida alternancia entre los recitativos declamados de manera rápida y las *arias da capo*, a menudo con tres pares de cada uno. Diseñadas para el gusto de los conocedores, las cantatas de Scarlatti mostraban por lo general una complejidad de armonía y melodía, así como una riqueza de orquestación mayor que la de sus óperas, y proporcionaron el modelo para muchos compositores del siglo XVIII temprano, incluyendo a Vivaldi y a Handel. Fue durante su estancia en Roma (1707-1709) que Handel escribió sus numerosas cantatas destacadas, algunas líricas, algunas dramáticas, algunas para voz y continuo y otras con un intenso apoyo orquestal. En esta época, Handel produjo también varias serenatas extensas, notablemente *Apollo e Dafne* y *Aci, Galatea e Polifemo*, que semejan cortas escenas operísticas con bosquejos de carácter delineados con precisión.

Debido a la popularidad de la ópera italiana y de los cantantes italianos huéspedes en el extranjero desde alrededor de 1660, las cantatas de compositores como Giovanni Bononcini, Antonio Caldara y Attilio Ariosti se hicieron famosas en Alemania e Inglaterra, de manera que el desarrollo independiente de la cantata secular en lengua vernácula se vio limitado en esos países. Los compositores ingleses prefirieron en general cultivar sus propias tradiciones de canto, aunque las cantatas de cámara de Purcell —como su adaptación de *How pleasant is this flow'ry plain* (c. 1683) de Abraham Cowley, para soprano y tenor con dos flautas y continuo— son excelentes ejemplos del género. En Francia, desde alrededor de 1710 y durante unos 20 años, se realizaron importantes contribuciones auténticamente francesas al género de la cantata gracias a compositores de la estatura de André Campra, M. P. de Montéclair y L.-N. Clérambault. Se favorecían las escenas dramáticas, en ocasiones con sinfonías para crear ambientes, y se hizo un uso notable de los instrumentos obligados. Las historias bíblicas también fueron populares en adaptaciones semejantes a oratorios en miniatura.

2. Los orígenes de la cantata sacra

La evolución del motete para voz sola con texto sacro ocurrió de forma paralela al desarrollo de la cantata secular. Las obras de este tipo fueron de particular valor

para las iglesias y confraternidades con recursos modestos de ejecución, y contaron con mucho apoyo por parte de los estudiantes de los conservatorios italianos. Una serie de 21, similares en forma a las cantatas romanas de la época, fue publicada en 1655 por Natale Monferrato, director musical del Mendicanti en Venecia; y en la región de Bolonia-Módena durante las dos décadas siguientes fue compuesta una gran cantidad, muchas de ellas notablemente por G. B. Bassani.

A principios del siglo XVIII no era inusual que los compositores italianos de iglesia fueran también compositores de ópera, y por consiguiente sus motetes a solo no eran muy diferentes de sus escenas operísticas. En los motetes de estilo operístico de Vivaldi la preferencia por una estructura tripartita (aria-recitativo-aria) es evidente, con arias en la forma *da capo* y que suelen inclinarse por el despliegue vocal. Aunque los textos que se adaptaron solían estar en jergonza latina, algunos pasajes litúrgicos, tales como el *Salve regina* y el *Stabat mater*, también fueron adaptados al estilo de la cantata, el primero por Vivaldi y Galuppi en particular, y el segundo, de manera espléndida, por Domenico Scarlatti.

3. La tradición protestante

El coral *concertato* fue de gran influencia para la cantata protestante; una forma derivada de la práctica de principios del siglo XVII de adaptar himnos con una combinación diferente de voces, solo y coral para cada verso. *Christ lag in Todes Banden* (BWV4) de J. S. Bach, en que la melodía coral está inmersa completa o en pequeños segmentos en las líneas vocales e instrumentales, es una adaptación de este tipo. Fue sobre esta base, y sobre la cantata secular con recitativos y arias, que se desarrolló la cantata de iglesia de los primeros 30 años del siglo XVIII, la cual eventualmente alcanzó su apogeo con las obras a gran escala de Bach. La unión de sus elementos resultó en buena medida del trabajo de Erdmann Neumeister, poeta y pastor de Hamburgo quien, a partir de 1700, publicó ciclos de textos sagrados en una adaptación poética libre, claramente inspirados en los de la ópera y la cantata italianas y que posibilitaron la alternancia de recitativo y aria. Estos textos fueron adaptados por varios compositores, entre ellos J. P. Krieger, F. W. Zachow y Christoph Graupner en sus cantatas tardías, y J. S. Bach en sus primeras.

Con la expansión del esquema básico de Neumeister para incluir pasajes bíblicos y corales, se colocaron los cimientos para la gran cantata de iglesia, que típicamente incluía un prelude orquestal, un coro (sobre un

coral o un texto bíblico), dos pares de recitativos y arias, separados por otro coro (a menudo con el mismo coral) y una adaptación acordal final, de nuevo sobre el coral básico, para el uso de la congregación. Algunas de las cantatas de Bach son bastante cortas y requieren de recursos modestos; un ejemplo es *Liebster Jesu, mein Verlangen* (BWV32), un diálogo para soprano y bajo solistas en el esquema básico de aria-recitativo-aria-recitativo-dueto-coral, con acompañamiento de oboe, violín solo, cuerdas y continuo. Otras son más largas y requieren dotaciones mayores. Un ejemplo notable es *Herz und Mund und Tat und Leben* (BWV147), que está escrita para solistas SATB y coro, con acompañamiento de trompeta, dos oboes, *oboe d'amore*, dos *oboes da caccia*, fagot, violín solo, cuerdas y órgano continuo, y está dividida en dos partes sustanciales (cada una de las cuales termina con la famosa adaptación coral "Jesús, alegría de los hombres"), concebida para ser ejecutada antes y después de un prolongado sermón.

Se sabe que Bach compuso más de 300 cantatas de iglesia, muchas de las cuales se han perdido, junto con varias obras seculares, incluyendo las conocidas cantatas "Campesina" y "Del café". El total de sus cantatas puede parecer modesto si se le compara con los totales de Telemann y Graupner, cada uno de los cuales escribió más de 1 000. Pero, para ser válida, cualquier comparación debe tomar en cuenta la mayor escala y riqueza técnica evidentes en la gran mayoría de las adaptaciones de Bach. C. P. E. Bach también escribió algunas cantatas y el género continuó entre compositores en ciudades más pequeñas; no obstante, para 1750 estaba en franco declive.

4. Después de 1750

El declive de la cantata tuvo varias causas: un descenso en el número y calidad de los coros cívicos y escolares, cambios en el gusto musical y una ruptura con el estilo del alto Barroco en obras que rechazaban la compleja polifonía de la escritura tradicional o la reemplazaban con un rígido contrapunto académico y permitían que las emotivas o intensamente adornadas arias del pasado fueran suplantadas por sencillas canciones "morales". En la esfera secular se escribieron algunas obras excelentes, tales como *Arianna a Naxos* (c. 1790) de Haydn, para voz y piano; pero fue principalmente al interior de la composición para la iglesia donde el concepto de la cantata sobrevivió.

El crecimiento del anticuarianismo y el redescubrimiento de la música de Bach durante el siglo XIX propi-

ciaron una nueva conciencia de la existencia de la cantata de iglesia. Como resultado, las sociedades corales de clase media en Alemania, y sus seguidores posteriores en Inglaterra, fomentaron la producción de nuevas obras corales que, diseñadas principalmente en el estilo de los oratorios de Handel, usaban solistas, coro y orquesta, pero ponían particular énfasis en el coro. Así, las cantatas se convirtieron en versiones en miniatura del oratorio. Algunas, como el *Stabat mater* (1877) de Dvořák, estaban basadas en textos religiosos, y otras, como las adaptaciones de Mendelssohn sobre *Die erste Walpurgisnacht* (1832) de Goethe y *Rinaldo* (1863) de Brahms, en textos seculares. También fueron producidas varias piezas para grandes ceremonias, siendo un ejemplo notable la *Weihegruss* (1843) de Wagner, escrita para la develación de un monumento a Federico Augusto I de Sajonia.

5. El siglo XX

Durante el siglo XX, “cantata” se convirtió en un término generalizado bajo el cual se alojaron numerosas obras corales y orquestales. Algunos ejemplos notables, de carácter muy variado, incluyen *Primavera (Vesna)* op. 2 (1902) de Rajmaninov, la *Cantata profana (Los nueve ciervos encantados)*, 1930) de Bartók, la *Cantata para el XX Aniversario de la Revolución de Octubre* op. 74 (1936-1937) de Prokofiev, las dos cantatas de Webern (1939, 1943), *Boyhood's End* (1943) de Tippett para tenor y piano, *Noche oscura* (1950-1951) de Petrassi, la *Cantata* (1952) de Stravinski, y de Britten la *Cantata académica* op. 63 (1959) y la *Cantata misericordium* (1963).

En el transcurso del siglo, la cantata de “sociedad coral” se hizo menos popular, sobre todo porque la música de alta calidad más reciente se escribe en un lenguaje inapropiado para coros de aficionados. Sin embargo, el concepto de una obra coral o vocal en varios movimientos, ligada por un texto verbal continuo, es demasiado pronta a desaparecer por completo y pareciera que la cantata, con cualquiera de los nombres con que sea conocida, continuará aún por algún tiempo.

DA/BS

📖 M. F. BUKOFZER, *Music in the Baroque Era* (Nueva York, 1947). W. G. WHITTAKER, *The Cantatas of J. S. Bach, Sacred and Secular* (Londres, 1959). G. ROSE, “The Italian cantata of the Baroque period”, *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenschrift Leo Schrade*, ed. W. ARLT y otros (Berna y Munich, 1973), pp. 655-677. D. TUNLEY, *The Eighteenth-Century French Cantata* (Londres, 1974, 2/1997). G. WEBBER, *North German Church Music in the Age of Buxtehude* (Oxford, 1996).

cantata coral (al.: *Choralkantate*). Cantata con dos o más movimientos basados en textos (y a menudo también melodías) de corales. Hay tres tipos principales: aquellas en las que un mismo coral se usa para todos los movimientos; aquellas en las que algunos movimientos usan textos de otras fuentes; y aquellas en las que algunos versos de coral son parafraseados como poesía libre, en la forma de recitativos y arias. El último tipo fue diseñado por Bach y está presente en sus cantatas de la década de 1720, por ejemplo en *Ach Gott von Himmel* (BWV2).

cantatorium (lat.) [cantatorio]. Especie de libro de canto; véase CANTO LLANO, 4.

cante flamenco. Véase FLAMENCO, CANTE FLAMENCO.

cante hondo [cante jondo] (canto profundo). Estilo popular de canto español; el término se usa para identificar una vertiente particular de canto *flamenco.

Canteloube (de Malaret), (Marie) **Joseph** (n Annonay, 21 de octubre de 1879; m París, 4 de noviembre de 1957). Compositor y recopilador de canciones folclóricas francesas. Nativo de Auvernia, se convirtió en una figura importante en el movimiento regionalista en Francia. En 1902 conoció a d'Indy, quien se convirtió en su maestro y compartió su profundo respeto por la música popular. Hasta el final de su vida, Canteloube pensó que la música contemporánea había perdido el rumbo por haberle dado la espalda a la canción popular. Además de sus célebres *Chants d'Auvergne*, que aparecieron en cinco libros entre 1923 y 1954, publicó muchas colecciones de canciones de varias regiones de Francia. Aunque los *Chants d'Auvergne* tienen acompañamientos sutilmente orquestados y armonizados, muchos de los arreglos de Canteloube son para aficionados y tienen un acompañamiento sencillo o son para voz sola. Defendió sus tratamientos más sofisticados y su “folklore imaginaire”, afirmando que sus acompañamientos capturaban la atmósfera que rodeaba a aquellos que los cantaban originalmente. Entre sus obras originales están dos óperas, adaptaciones de Verlaine y dos ciclos de canciones orquestales dedicados a Maggie Teyte. RLS

Cantelli, Guido (n Novara, 27 de abril de 1920; m París, 24 de noviembre de 1956). Director italiano. Estudió en el Conservatorio de Milán y realizó su debut operístico en Novara en 1943, convirtiéndose en una celebridad internacional tras su debut en los Estados Unidos con la NBC Symphony Orchestra en 1949. Dirigió en el Festival de Salzburgo a partir de 1953. Perfeccionista fanático, logró sus exigencias con feroz concentración y deslumbrante técnica de batuta. Su amplio repertorio incluía música estadounidense y contemporánea.

Murió en un accidente aéreo unos días después de ser nombrado director musical de La Scala, Milán. JT

📖 L. LEWIS, *Guido Cantelli: Portrait of a Maestro* (San Diego y Londres, 1981).

canti carnascialeschi (it., pl. de *canto carnascialesco*). “Canciones de *carnaval”.

Canti di prigionia (Cantos de prisión). Obra (1938-1941) de Dallapiccola para coro, dos pianos, dos arpas y percusión sobre textos de la reina María Estuardo, Boecio y Savonarola; compuesta en protesta contra la adopción de las políticas raciales de Hitler por Mussolini, que amenazaban a la esposa judía de Dallapiccola.

cántico (del lat. *canticulum*, dim. de *canticum*, “canción”).

1. Canto o plegaria (distinto del salmo) derivado de la Biblia y que se utiliza en el ceremonial litúrgico de las iglesias cristianas de Oriente y Occidente. Los manuscritos antiguos de la Biblia en griego presentan una serie de 14 cánticos u “odas” incluyendo el *Gloria in excelsis* y la apócrifa Plegaria de Manasseh. El oficio ortodoxo oriental de Orthros moderno contiene una serie palestina de nueve odas bíblicas (ocho cánticos del Antiguo Testamento y una oda del Nuevo Testamento que se compone del *Magnificat* y el *Benedictus*), a los que se añaden los tropos de los *kanon*. Fuera de los monasterios, sólo el *Magnificat* se canta completo de forma regular.

Los tres cánticos tomados del Nuevo Testamento que se utilizan diariamente en los oficios medievales y modernos del rito romano son el *Benedictus* (véase *BENEDICTUS*, 2) el **Magnificat* y el **Nunc dimittis*. Los lauda medievales incluían un ciclo semanal de siete cánticos (que ocupaban el cuarto lugar en la secuencia de los salmos) comenzando el domingo con el **Benedicite*. El Breviario de Pío X (1911) complementó la serie original con otros siete para su uso en Cuaresma. Los cánticos variables del Nuevo y el Antiguo Testamento están designados para las plegarias de la mañana y la tarde, respectivamente, en la Liturgia de las Horas promulgada después del Concilio Vaticano Segundo.

En el *Book of Common Prayer* anglicano, el término se aplica estrictamente sólo al *Benedicite*, pero el uso común lo aplica también al *Benedictus*, el *Magnificat* y el *Nunc dimittis*, así como a los salmos *Venite*, *Jubilate*, *Cantate Domino* y *Deus misereatur* y al himno *Te Deum* (todos conocidos por sus nombres en latín, aunque se usan en inglés).

El Libro de los Cánticos es otro nombre para el *Cantar de Salomón*. -/ALI

Canticum sacrum (*ad honorem Sancti Marci nominis*) (Canto sacro en honor del nombre de san Marcos).

Obra coral (1955) de Stravinski, adaptación de un texto bíblico para tenor y barítono solistas, coro y orquesta.

cantiga (es.; port.). “Canción”. Término usualmente utilizado como referencia a la canción monofónica española del siglo XIII en honor a la virgen María. Las cantigas más famosas son las **Cantigas de santa María*.

Cantigas de santa María. Colección de 420 canciones sobre la virgen María realizadas aproximadamente entre 1270 y 1290 bajo la dirección del rey Alfonso X. La mayoría de las cantigas narran milagros llevados a cabo por la intervención de la virgen, y algunas son himnos en su honor. Los sitios de los milagros se extienden desde Siria hasta Escocia y uno, localizado en Inglaterra, reaparece en la *Prioress's Tale* de Chaucer. El texto galaico-portugués de las cantigas, muy influenciado por el arte de los trovadores, está organizado en estrofas irregulares de entre cuatro y 10 versos. La principal forma musical es la del **virelai*. Los manuscritos son famosos por sus representaciones pictóricas de instrumentos e instrumentistas medievales. AL

cantil. Véase *CHANTER*.

cantilación. Forma de cantar un texto al estilo del canto llano. El término se utiliza principalmente en relación con la ejecución de música litúrgica judía. -/ALI

cantilena (it.; fr.: *cantilène*). 1. Melodía lírica vocal o pasaje instrumental ejecutado en un estilo fluido, particularmente en el siglo XVIII.

2. Canción breve o, en la Edad Media, cualquier pieza secular, como *ballade*, *virelai* o *rondeau*.

3. En la música coral, la parte que lleva la melodía principal.

4. Tipo de *solfeo o ejercicio vocal que utiliza toda la escala.

cantional (del lat. *cantio*, “canción”; al.: *Kantional*). Libro de himnos o colección de canciones sacras. En Alemania, la palabra significaba una colección de himnos o corales usualmente impresa en un libro de coro de gran formato para el uso de todo el coro, tal como el *Cantional*, *oder Gesangbuch* (Leipzig, 1627) de Schein.

Cantiones sacrae (Canciones sacras). Término utilizado por muchos compositores, incluyendo a Byrd para dos libros de motetes; el primero (1589) contiene 19 a cinco voces, el segundo (1591) 20 a cinco voces y 12 a seis voces. Byrd y Tallis publicaron conjuntamente un volumen de *Cantiones sacrae* (1575) a entre cinco y ocho voces.

cantique (fr.). “Cántico”, “himno”.

canto (it.; es.). 1. “Canción”, “melodía”; *col canto*, “con la melodía”, es decir el acompañante debe seguir de cerca

las fluctuaciones de tempo, etc., hechas por el intérprete de la línea melódica.

2. Se refiere al uso de la voz en la producción de tonos musicales (véase VOZ, 3). La necesidad de cantar, característica inherente a todos los individuos y las culturas, ha sido desarrollada en la música occidental mediante técnicas especiales para extender el rango vocal, crear matices dinámicos extremos y producir variaciones contrastantes de color tonal. Aunque las técnicas modernas del canto se encuentran inevitablemente arraigadas en las prácticas de generaciones anteriores, las evidencias de la producción vocal del sonido de épocas antiguas, hasta el advenimiento de la música grabada en la aurora del siglo XX, se limitan a descripciones en fuentes escritas. Mientras que el análisis de los instrumentos antiguos ofrece ciertas claves para deducir su uso y su sonido en épocas pasadas, el instrumento vocal desaparece a la muerte del intérprete. El hecho de que el aparato de fonación humano no haya cambiado en siglos no proporciona un conocimiento ni siquiera aproximado de cómo se usaba en el pasado, dada la complejidad de su funcionamiento y la ilimitada variedad de posibilidades que ofrece para la emisión del canto.

El sitio prominente que ocupa el canto en los ritos religiosos de muchas culturas queda ejemplificado en el papel central de la Iglesia cristiana antigua en el desarrollo de la tradición del canto occidental. El enorme repertorio de canto gregoriano habla por sí mismo de la importancia del canto en la liturgia y, el virtuosismo de algunos repertorios de canto llano sugiere que su interpretación requería de un alto nivel técnico. Puesto que las mujeres tenían prohibido cantar al interior de la iglesia, la técnica del **falsetto* se desarrolló para ampliar el rango de la voz humana hacia el registro agudo y satisfacer las exigencias interpretativas de la música polifónica de la Edad Media y el Renacimiento. Aunque las partes agudas a menudo eran cantadas por niños, sus voces inmaduras no siempre estaban capacitadas para ello, sobre todo en comparación con la voz femenina, que comenzó a adquirir prominencia en la música secular del siglo XVI. El cultivo de la voz entre las mujeres de la nobleza, como el *concerto delle dame* de la corte de Ferrara bajo Alfonso II, contribuyó a la popularización de la voz soprano en el madrigal italiano. La iglesia respondió introduciendo *castrati*, inicialmente en el coro de la Capilla Sixtina y después en otras instituciones musicales religiosas.

El advenimiento de la ópera italiana en el siglo XVII contribuyó en gran medida al ascenso del **castrato*. Otra

cualidad de la voz *castrato*, junto a la flexibilidad, potencia y amplitud de su rango, era la enorme capacidad pulmonar, ideal para la interpretación de héroes y seres mitológicos, elementos medulares de los libretos operísticos. Durante los siglos XVII y XVIII, los grandes *castrati* alcanzaron fama sin precedentes en toda Europa, recibiendo pagos mayores que los recibidos por los compositores de la música que interpretaban. La repulsión ante la barbarie de la castración, junto con la búsqueda del realismo en la ópera, propiciaron la declinación de la voz *castrato* en el siglo XIX, aunque el último representante de la tradición, Alessandro Moreschi, alcanzó a realizar varias grabaciones antes de su muerte en 1922.

La ópera barroca impulsó el estilo de producción vocal denominado **bel canto*, que enfatiza la elegancia interpretativa. El tono bello y homogéneo en todos los registros, el fraseo *legato*, el control absoluto de la respiración, la agilidad en pasajes floridos y la ornamentación imaginativa y con buen gusto son las cualidades de *bel canto*. Este estilo influyó también en la música instrumental y compositores como Quantz y Geminiani exigían a los instrumentistas emular la expresividad de la voz humana.

A partir de finales del siglo XVIII, los compositores comenzaron a escribir para rangos vocales más amplios. Después de la supremacía de la voz aguda (fuera femenina o *castrato*) en el periodo barroco, las épocas clásica y romántica presenciaron la elevación de las voces bajo, contralto y, en particular, la voz tenor. Muchos factores, como la mayor sonoridad de los instrumentos, los grandes salones y teatros, la elevación paulatina de la afinación de concierto y los inevitables cambios de las modas musicales, dieron como resultado un cambio gradual en la producción vocal a favor de un tono más potente y penetrante con agilidad y matices dinámicos refinados.

Un análisis de las grabaciones tempranas del siglo XX revela una amplia variedad de estilos vocales e interpretativos entre los cantantes de música de arte. Conforme avanzó el siglo y las grabaciones se volvieron comunes, se hizo claramente notoria la mayor uniformidad en la manera de abordar el canto dentro de la música de arte, aunque el creciente interés por las prácticas interpretativas de la música del pasado ha revertido esta tendencia. Por su parte, los compositores han desarrollado una amplia variedad de técnicas vocales extendidas en colaboración con los cantantes. De igual manera, las grabaciones y otros adelantos tecnológicos han

impulsado el surgimiento de una gran diversidad de estilos de canto dentro de la música popular.

Véase también CORO, CORAL; VOZ; y las entradas correspondientes a las voces individuales. BW

W. CRUTCHFIELD, "The Classical era: Voices", y "The 19th century: Voices", *Performance Practice*, ed. H. M. BROWN y S. SADIE, ii (Londres, 1989), pp. 292-319, 424-458. E. T. HARRIS, "The Baroque era: Voices", *ibid.*, pp. 97-116. R. CELLETTI, *A History of Bel Canto* (Oxford, 1991). J. POTTER (ed.), *The Cambridge Companion to Singing* (Cambridge, 2000).

canto. Véase CANTO ANGLICANO; CANTO LLANO.

canto ambrosiano. Véase CANTO BENEVENTANO.

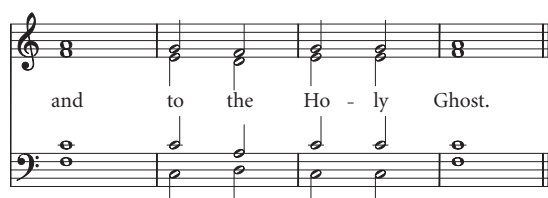
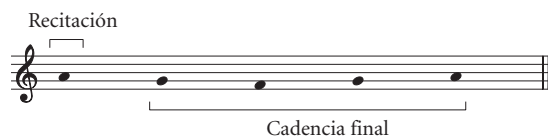
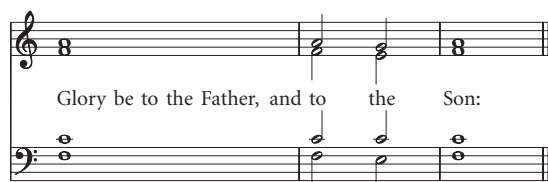
canto anglicano. Melodía simple armonizada para la entonación de textos sin métrica, principalmente salmos y cánticos del servicio eclesiástico anglicano. Los cantos "simples" siguen el mismo principio básico que los tonos gregorianos (Ej. 1): una melodía breve a dos voces se repite con cada verso del texto; la melodía se adapta al número variable de sílabas de cada verso mediante el flexible recurso de una nota recitativa inicial para las primeras sílabas, mientras que las siguientes notas de la melodía se entonan a tiempo y (normalmente) una por sílaba. Los cantos que tienen dos versos

Ej. 1

Tono gregoriano



Canto anglicano



se denominan cantos dobles. Se han compuesto cantos triples y también existen algunos cantos cuádruples, pero en la práctica éstos se vuelven tediosos.

Los cantos anglicanos antiguos, como los publicados en *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) de Morley, eran adaptaciones directas de los tonos gregorianos y parecidos al *falsobordone* continental. El número de cantos en catedrales y colegios proliferó después de 1660, época en que se cambió la melodía de la voz tenor a la voz soprano. Con el Movimiento de Oxford del siglo XIX, el deseo de un "servicio coral completo" comenzó a extenderse hasta que gradualmente llegó a casi todas las iglesias de los pueblos (no sin fuerte oposición e incluso grandes disturbios). Con el fin de facilitar a los coros no profesionales y congregaciones la coordinación de texto y melodía, se desarrollaron varios métodos de signos para "señalar" sobre el texto los cambios de dirección de la melodía.

Con las reformas litúrgicas recientes, han disminuido los espacios para la salmodia y la entonación de cánticos. En algunas iglesias el canto anglicano ha sido sustituido con salmos responsoriales o cantilenas en el estilo "Gelineau" con refranes o antífonas. PS/CM/ALI

canto armenio. Canto llano del rito armenio. La cristiandad armenia tiene diferentes formas para el Oficio Divino y la Eucaristía, en cuya evolución influyeron los ritos de Jerusalén, Alejandría, Constantinopla y Roma. Entre los siglos VII y XII se escribieron abundantes himnos para acompañar la salmodia catedralicia de los oficios armenios matutinos y vespertinos; eventualmente, estos himnos llegaron a desplazar algunas partes de la salmodia.

Las melodías del canto armenio están organizadas de acuerdo con un sistema de ocho modos (*oktoechos*) que se distingue por fórmulas melódicas y escalas características. La notación musical del siglo IX sobrevive bajo dos formas, ninguna de las cuales indica tonos exactos: (1) una notación "ecfonética", usada para la recitación de las lecciones de las escrituras, y (2) la notación melódica *khaz*, que floreció hasta el siglo XVI. En el siglo XIX se introdujo una forma de notación *khaz* diastemática, a partir de la cual se realizaron las primeras transcripciones de canto armenio en notación occidental con pentagrama; algunas también se adaptaron a la polifonía. ALI

canto beneventino. Repertorio de canto llano en latín para el rito celebrado en el ducado lombardo de Benevento entre los siglos VII y XI. El canto beneventino, llamado canto "ambrosiano" por sus practicantes medievales, se

relaciona de modo indirecto con el repertorio milanés del mismo nombre. Durante el siglo XI, la liturgia de Benevento fue suprimida y reemplazada por su contraparte romana. Entre los escasos cantos que han llegado hasta nosotros están los Propios para Semana Santa, entre los que resalta particularmente *Otin to stauron/O quando in Cruce*, himno para el Viernes Santo tomado del rito bizantino, así como otras puestas en música bilingües grecolatinas. ALI

canto bizantino. Canto llano del rito bizantino. Se originó en la Constantinopla antigua tardía y en Palestina y ha continuado desarrollándose hasta la actualidad. El canto medieval bizantino sustenta al canto ruso y serbio, mientras que la tradición del canto bizantino se sigue usando en las iglesias orientales ortodoxas de Alejandría, Antioquía, Bulgaria, Constantinopla, Grecia, Jerusalén y Rumania.

Las tres liturgias eucarísticas del rito bizantino provienen de la Gran Iglesia de Hagia Sofia de Justiniano. Estos servicios, que tienen ciclos relativamente modestos de salmodia propiamente hablando –*prokeimenon*, *alleluiarion* y *koinonikon*, correspondientes respectivamente al gradual, aleluya y comunión romanos– están dominados por himnos como el *Trisagion y el *himno querúbico. Antes de la conquista latina de 1204, la catedral de Constantinopla tenía además una liturgia estacional elaborada y una Liturgia de las Horas conocida como “Oficio cantado” (Asmatike Akolouthia), las cuales estaban caracterizadas por su salmodia antifonal arcaica y por el parco uso de himnodia no escritural. La forma estrófica de la himnodia constantinopolitana conocida como el **kontakion*, fue originalmente paralitúrgica.

Otros elementos del canto bizantino, como su sistema de ocho modos (*oktoechos*), son de origen palestino. Durante los siglos VII y VIII, una escuela de compositores prolíficos a cuya cabeza se encontraban san Sofronio de Jerusalén, san Andrés de Creta y san Juan Damasceno, escribieron *kanones* y otros himnos del Propio para emular al Libro Palestino de las Horas (Horologion). La adopción del Oficio Divino Palestino por el monasterio constantinopolitano de Studios en 799 fue seguida por la terminación de sus ciclos himnódicos durante los cuatro siglos siguientes, dando como resultado 15 tomos de himnos del Propio que se siguen usando.

Las notaciones musicales bizantinas tempranas, que aparecieron en los siglos IX y X, dependían de la tradición oral y no daban indicaciones precisas de la altura de las notas. Para finales del siglo XII, la familia de neu-

mas llamada “Coislin” se había desarrollado hasta llegar a ser un sistema diastemático completo –conocido hoy como “bizantino medio” o notación “redonda”– de signos cuantitativos (cuerpos) que indican la sucesión de intervalos y signos cualitativos (espíritus) que proveen ornamentos y otros matices, cuya realización continuó siendo transmitida oralmente.

El periodo que sucede a la captura de Constantino-
pla en 1261, estuvo marcado por la consolidación litúrgica y la creatividad musical, en cuyos procesos el monacato jugó un papel fundamental. San Juan Cucuzeles (c. 1280-c. 1360), cantor, teórico y monje, no sólo reeditó el principal repertorio de canto, sino que también fue uno de los varios compositores bizantinos tardíos que contribuyeron a elaborar nuevas musicalizaciones en un estilo virtuoso “kalofónico” para la recientemente codificada *Vigilia Nocturna.

La actividad musical después de 1453 en áreas que no estaban bajo el control otomano, dio lugar a los cantos en dialectos de Occidente que siguen vigentes en la actualidad en el norte de Italia, Córcega y las Islas jónicas. El renacimiento y la reformulación gradual de la tradición constantinopolitana principal, llevada a cabo por los cantores patriarcales de los siglos XVII y XVIII, culminó en 1814 con la reforma a la notación de los “Tres Maestros”: Chrysanthos, Gregorios y Chourmuzios. Su “Nuevo Método”, que sigue usándose con modificaciones menores, redujo drásticamente el número de neumas cuantitativos e introdujo un sistema occidentalizado de solmización, afinaciones exactas para las escalas de cada modo y caracteres que regulan de forma precisa la subdivisión rítmica y el cromatismo. ALI

canto carnascialesco (it.). “Canción de *carnaval”.

canto de órgano. Término español para la polifonía en los periodos barroco y renacentista (en oposición al canto llano).

canto eslavo. Véase MÚSICA LITÚRGICA, 2.

canto llano. En su sentido más amplio se refiere a la música monofónica y, de acuerdo con la tradición antigua, sin acompañamiento, de las liturgias cristianas de Oriente y Occidente. En su aplicación más específica, se refiere a los repertorios cantados de la cristiandad latina (en particular los del rito romano, del que se ocupan las secciones 2-5 de este artículo), aunque también puede referirse al canto llano neanglicano cantado en las iglesias francesas de los siglos XVII al XIX.

1. Su historia hasta el siglo VIII; 2. Los siglos VIII y IX; 3. Desarrollos posteriores; 4. Libros de canto y notación; 5. Estilo.

1. *Su historia hasta el siglo VIII*

Si bien el canto parece haber formado parte del rito cristiano desde el tiempo de los apóstoles, se sabe relativamente poco de su uso anterior al siglo IV. La interpretación de los registros antiguos se complica por el uso indistinto de los términos “salmo”, “himno” y “canto”. No obstante, en el Nuevo Testamento se citan los textos de algunos himnos antiguos y otros han sobrevivido en colecciones como las Odas de Salomón, que datan del siglo II en Alejandría.

Con la legalización del cristianismo bajo el emperador Constantino I (Edicto de Milán, 313), la Iglesia contaba con el apoyo del Estado, su rito era público y su congregación muy numerosa. La mayoría de los himnos antiguos no bíblicos –con notables excepciones como el **Gloria in excelsis* y el himno de la tarde *Phos hilaron*– no escaparon al proceso de consolidación doctrinal que condujo también a la adopción de un canon con escrituras cristianas. En su lugar se adoptó la entonación de salmos bíblicos poco antes impulsada y divulgada por el monasticismo egipcio. La regla era la interpretación sin acompañamiento, respaldada con intensas polémicas y una legislación canónica contrarias a las tradiciones paganas de la música instrumental.

El siglo IV atestiguó también el surgimiento de “ritos” o usos litúrgicos regionales, urbanos y monásticos, con la incorporación de diversos tipos de oraciones diarias comunes (la “Liturgia de las Horas”, también llamada “Oficio Divino”) y de la Eucaristía dominical. La rápida multiplicación de los días religiosos festivos tuvo como resultado la formación de ciclos anuales de adoración sobrepuestos a los ciclos diarios y semanales existentes, desarrollos que se complementaron musicalmente con la creación de repertorios de canto llano locales sobre textos fijos (el “Ordinario” de la misa) y variables (el “Propio” de la misa). En algunas regiones se incluyeron nuevos himnos compuestos por figuras como san Ambrosio (c. 339-397), san Efrén el Sirio (c. 306-373), san Romanos (m. c. 560) y san Sofronio (c. 560-638).

La diversificación litúrgica se contrarrestó con el préstamo frecuente entre los diferentes ritos. Los monjes cenobíticos crearon ritos mixtos que combinaban salmodias urbanas y monásticas, incluyendo el Oficio Divino establecido por san Benedicto (c. 480-c. 547), procedimiento imitado posteriormente en todo el occidente latino.

2. *Los siglos VIII y IX*

Los intentos serios de recuperación política luego del colapso del imperio romano de occidente se manifes-

taron durante los reinados de Pipino, rey de los francos a partir de 751, y Carlomagno (771-814). Bajo estos reinados hubo un intento deliberado de igualar el rito de la Iglesia en las tierras francas con el de Roma. Carlomagno tal vez veía en las formas comunes de adoración un recurso para la unificación de su vasto imperio; más aún, se veía a sí mismo como el señalado por la divinidad para gobernar a un pueblo elegido cuyas costumbres litúrgicas debían acercarse lo más posible al ideal representado por el rito papal. En este tiempo surgieron relatos sobre la incapacidad de los cantantes francos para dominar las sutilezas del canto romano y los maestros cantores romanos, que recelosos de compartir sus destrezas especiales y su repertorio, confundían intencionalmente a sus discípulos.

De todo esto se desprende un asunto de vital importancia: ¿cuál fue exactamente el canto importado de Roma en esta época? Los manuscritos propiamente romanos anteriores al siglo XIII que han sobrevivido muestran en conjunto un repertorio más arcaico –de ahí su denominación común de canto romano “antiguo”– bastante distinto del preservado en los manuscritos francos, en la actualidad llamado “gregoriano”. Estas diferencias quizá sean el resultado inevitable del intento de importar, aprender y eventualmente clasificar un repertorio que seguía siendo oral y no escrito. La situación es más complicada aún, pues el canto romano antiguo al parecer no fue escrito sino hasta el siglo XI y gran parte de los detalles superficiales del mismo, tal y como lo conocemos en la actualidad, probablemente no corresponda a lo que era a finales del siglo VIII. Entre otras cosas, la evidencia claramente indica que el repertorio gregoriano influyó en algunos aspectos del canto romano antiguo. Lo mismo ocurrió con el repertorio ambrosiano de Milán, cuyas fuentes que han sobrevivido corresponden por igual a periodos tardíos (del siglo XII en adelante).

Metz fue la ciudad franca que estableció el modelo musical para otras iglesias a finales del siglo VIII y comienzos del IX. Desafortunadamente, todos sus libros de canto se han perdido. Los manuscritos existentes, de finales del siglo IX en adelante, pertenecen a muchas regiones de Europa: Aquitania y Bretaña, Champaña y Picardía, St Gallen y Winchester; tienen diferentes estilos de notación y ocasionalmente difieren en pequeños detalles melódicos, de manera que es imposible precisar si todos descienden de ejemplos comunes o si los cantores de diferentes iglesias escribieron los cantos siguiendo una tradición oral común.

3. Desarrollos posteriores

Además de aprenderse y clasificar el repertorio gregoriano, los cantores francos contribuyeron con diversos géneros nuevos de canto llano: *secuencias, *tropos y dramas litúrgicos (véase DRAMA ECLESIASTICO). Por otra parte, muchos músicos locales compusieron servicios para el santo patrono de su iglesia, algunos en verso (generalmente en hexámetros).

Nuestra primera evidencia de polifonía litúrgica data del siglo IX y se encuentra en el tratado *Musica enchiriadis* (véase ORGANUM). El siglo IX fue también testigo de los inicios de un cuerpo de escritos teóricos sobre el canto, con escritores como Aureliano de Réôme (mediados del siglo IX) y Hucbaldo de Saint-Amand (c. 840-930), que buscaron reconciliar el canto contemporáneo con la teoría musical griega transmitida por Boecio (c. 480-c. 524).

En el siglo XI, apareció la forma de notación exacta de alturas melódicas y se puso de moda un nuevo tipo de canción rítmica rimada: el *conductus. De inmediato comenzó a desarrollarse un repertorio completamente nuevo de secuencias rítmicas rimadas. Del siglo XII en adelante, los oficios para los santos fueron comúnmente escritos en rima.

El repertorio gregoriano no fue inmune a los intentos de reforma: los cistercienses excluyeron las notas en el rango superior a la décima y suprimieron los melismas largos. Más adelante, el *Concilio de Trento (1542-1563) se declaró en contra de los tropos y las secuencias. El gradual Tridentino producido finalmente en 1614-1615 por Felice Anerio y Soriano (conocido como la *Editio medicaea*), reflejó los ideales humanistas, esbozando incluso grupos de notas moderadamente largos sobre sílabas no acentuadas y adaptando la tonalidad de muchos cantos a las sensibilidades contemporáneas. En su mayor parte resultado del trabajo de Dom Pothier y los monjes de *Solesmes, los libros de canto con melodías restauradas a sus formas medievales antiguas fueron autorizadas por Pío X (**motu proprio* del 22 de noviembre de 1903) y publicadas en 1905 (el Kyriale), 1908 (el Gradual) y 1912 (el Antifonario).

4. Libros de canto y notación

Los manuscritos de canto más antiguos contienen textos para ser entonados sin notación. Al momento de su aparición en el siglo IX, la notación indicaba la elevación y descenso de las melodías sin especificación exacta de las alturas. No fue sino hasta el siglo XI que se completaron libros de canto escritos con la notación exacta de

las alturas, algunos usando las líneas horizontales recomendadas por Guido d'Arezzo, c. 1030 (véase NOTACIÓN, 1 y 2).

Algunas notaciones neumáticas antiguas, en particular la sofisticada notación de St. Gallen, cuentan con indicaciones para alargar y acentuar ciertas notas. No obstante, no se sabe si dichas indicaciones implicaban valores de nota estrictamente proporcionales (como el equivalente actual a las figuras de negra y corchea), pues su uso era relativamente poco sistemático y los escritos teóricos contemporáneos algo ambiguos al respecto.

Los cantos del Propio de la misa están contenidos en el *Gradual, y los del Oficio en el *Antifonal. El Cantatorium contiene sólo las secciones de cantos de la misa entonados por solistas, mientras que el Tropario contiene *tropos, a menudo *secuencias, en ocasiones dramas litúrgicos y material del Cantatorium. El Tonario era un libro con funciones didácticas que contenía antifonas clasificadas de acuerdo con su modo. A partir del siglo XII era común incluir cantos en los libros de plegarias y lecciones. Estos libros combinados son el Misal (para la Misa) y el Breviario (para el Oficio). Muchos de ellos omiten la notación musical.

Es poco probable que el coro usara los libros de canto durante el servicio. La notación de la mayoría de los libros más antiguos es demasiado pequeña incluso para ser leída por una sola persona en el servicio; simplemente eran libros de referencia. A partir del siglo XIII los manuscritos comenzaron a adoptar una forma lo suficientemente grande para ser leídos por más de un cantor; no obstante, hasta antes del siglo XV muchos cantores eran iletrados en música.

5. Estilo

Puesto que el repertorio de canto llano tuvo una evolución oral, no es de sorprender que dependa fuertemente de fórmulas melódicas desplegadas en estructuras simples que podían ser perfectamente memorizadas. El repertorio romano antiguo depende de las fórmulas mucho más que el gregoriano y su sistema modal es más primitivo. Otro factor importante que afectaba el estilo del canto era el número de cantores participantes: los salmos del Oficio entonados por toda la comunidad monástica usaban fórmulas melódicas muy simples, mientras que los cantos entonados por solistas o por un coro entrenado eran mucho más ornamentadas.

El uso de fórmulas se constata más claramente en las piezas salmódicas. Los salmos corales del Oficio son entonados en una sola nota (el tenor), abordada gene-

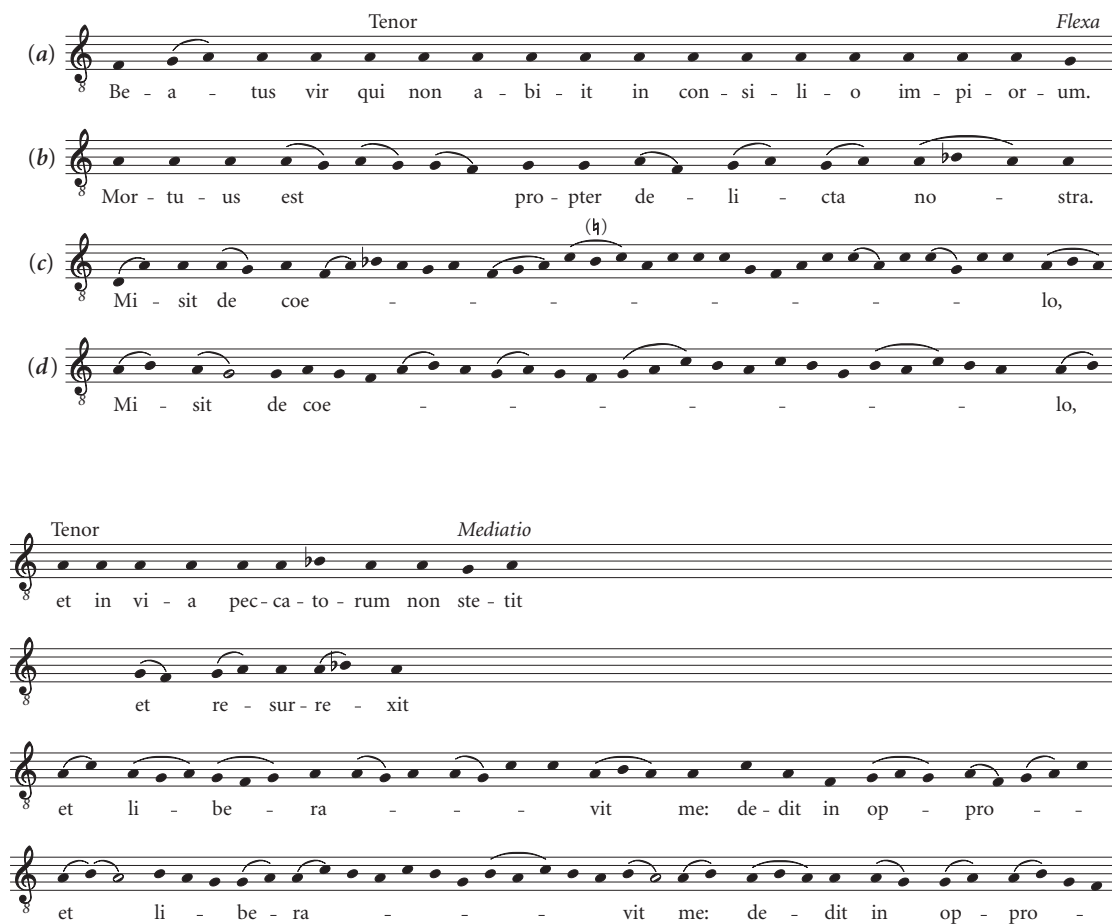
ralmente de grave a agudo y mantenida hasta el final de la frase del texto (la cadencia musical). En el Ej. 1a se muestra el esquema melódico (o “tono”; véase *TONUS*, 3) de versos salmódicos entonados con antifonas del primer modo (por lo tanto denominadas “tono 1”). Se muestra una de varias cadencias alternativas (*differentiae*) que podrían haberse seleccionado para una suave conducción a la antifona. En la salmodia responsorial, los versos eran entonados por un solista; los responsorios del Oficio tienen tonos mucho más elaborados. En el Ej. 1b (tomado del responsorio *Expurgate vetus fermentum*) se muestra el tono del primer modo.

La salmodia responsorial de la misa es verdaderamente elaborada. En el verso del gradual del primer modo “Miserere mei” (Ej. 1c), el tenor es *la*, pero podría llegarse a ver como una oscilación repetida de *la-do*. La música correspondiente a las palabras “Misit de caelo”, “in opprobrium”, “(conculcan)tes” y “me”, aparece en

otros graduales del primer modo, aunque no se encuentra junta en ningún otro gradual. No obstante, todas las fórmulas melódicas se encontrarán en las mismas partes del verso: al comienzo; al final de la primera, segunda o tercera secciones; etc. En cuanto a la estructura y el uso de fórmulas, el gradual del canto romano antiguo tiene un diseño similar, pero tanto las fórmulas en sí como los detalles superficiales son bastante distintos, como se muestra en el Ej. 1d. La repetición de la nota *do* en la versión gregoriana no se encuentra en el gradual romano antiguo, pero el *la* del tenor es más claro, aunque suele ir acompañado de algunos *si* auxiliares.

Aumentos posteriores al corpus gregoriano, como aleluyas, tropos, secuencias y *conductus*, muestran un alejamiento del sonido predominantemente pentatónico del canto anterior. El corpus antiguo tendía a considerar las notas *mi* y *si* como de importancia secundaria, pero los cantos posteriores a menudo contienen pasajes

Ej. 1



(a) Tenor Flexa
Be - a - tus vir qui non a - bi - it in con - si - li - o im - pi - or - um.

(b) Tenor Flexa
Mor - tu - us est pro - pter de - li - cta no - stra.

(c) Tenor Mediatio
Mi - sit de coe - - - - - lo,

(d) Tenor Mediatio
Mi - sit de coe - - - - - lo,
et in vi - a pec - ca - to - rum non ste - tit
et re - sur - re - xit
et li - be - ra - - - - vit me: de - dit in op - pro - -
et li - be - ra - - - - vit me: de - dit in op - pro -

(continúa)

Ej. 1 (continuación)

Tenor

et in ca - the - dra pes - ti - len - ti -
prop - ter jus - ti - fi - ca - ti - o -
bri - um con -
bri - um con -

Differentia

- ae non se - dit.
- nem no - - - stram.
- cul - can - - - - tes me.
- cul - can - - - - tes me.

con todas las notas de la escala tratadas con igual libertad; asimismo, muestran una tendencia a destacar el encadenamiento de terceras. El melisma mostrado en el Ej. 2, un fragmento del *Alleluia Justus ut palma*, sigue la forma AABB y progresa de un grupo de terceras (*do-mi-sol-sib*) a otro (*re-fa-la*). Para mayor claridad, los corchetes indican los saltos de tercera.

El abandono de las fórmulas antiguas y de los procedimientos melódicos establecidos no puede ser más evidente que en los nuevos oficios rimados del siglo XII en adelante. El Ej. 3 es un fragmento del Oficio festivo de St James que se encuentra en el *Codex Calixtinus* de c. 1160. Un rasgo particularmente “moderno” es la presencia de un esquema rimado para el texto y la música. En ningún momento aparecen rastros de las antiguas fórmulas responsoriales de los ocho modos.

Para quienes no estén familiarizados con el canto, éste quizá pueda parecer monótono y carente de variación,

pero es posible apreciar un rasgo uniforme en comparación con la polifonía de los siglos XIII al XX al analizar más a fondo la fascinante combinación de géneros y estilos, perfectamente perceptible para el oyente capacitado. Aparte de sus cualidades intrínsecas, el canto llano es por mucho el repertorio más grande y antiguo que ha sido codificado a partir de tradiciones orales y, como tal, tiene un valor inestimable para nuestra comprensión de la cultura humana. DH/ALI

📖 D. HILEY, *Western Plainchant: A Handbook* (Oxford, 1993). J. NÁDAS y J. HAAR (eds.), *Western Plainchant in the First Millennium: Studies in the Western Medieval Liturgy and its Music* (Aldershot, 2001).

canto mozárabe. El antiguo canto llano cristiano de la Iglesia española anterior al año 1058, fecha de la reconquista de Toledo y de la imposición del rito católico romano. La mayor parte de las fuentes que han sobrevivido está escrita en un sistema de neumas adiastrémico

canto llano, Ej. 2

canto llano, Ej. 3

<i>Rima del texto</i>	<i>Rima de la música</i>
-----------------------	--------------------------

<i>a</i>	<i>a</i>
<i>b</i>	<i>b</i>
<i>c</i>	<i>a</i>
<i>c</i>	<i>b</i>
<i>b</i>	<i>a'</i>
<i>b</i>	<i>b</i> seguida de una <i>a</i> (a "cunctipoten...") seguida de un nuevo final

indescifrable. En una capilla de la catedral de Toledo se sigue celebrando la liturgia mozárabe restaurada en el siglo XV.

ALI

canto romano antiguo (in.: *Old Roman chant*). Repertorio de canto llano litúrgico para el rito romano que se conserva en cinco manuscritos romanos con notación musical que datan de los siglos XI a XIII. Si bien en un principio se pensó que era una corruptela del canto gregoriano, con el que está íntimamente relacionado, en la actualidad se reconoce en sus fuentes el registro de un repertorio con rasgos arcaicos, como por ejemplo la sis-

tematización incompleta de su salmodia en relación con el *oktoechos*, transmitido por vía oral durante siglos antes de ser plasmado en notación neumática.

ALI

cantor. 1. En el uso anglicano y católico romano moderno, cantante que tiene el deber de entonar las primeras palabras de los salmos, antífonas e himnos. Los cantores, especialmente en días festivos, a menudo trabajan por parejas ante el atril en mitad del coro. Véase también *KANTOR*.

2. Cantante principal de una sinagoga.

Cantorei. Véase *KANTOREI*.

cantoris (lat., “del cantante”). Lado del coro en el que se sienta el *capiscol, hoy normalmente el lado norte. La música coral en ocasiones contiene pasajes marcados como *cantoris*, para indicar que los cantantes de ese lado deben encargarse de ese pasaje. Véase también *DECANI*.

cantus (lat.). “Canción”, “melodía”. El término se ha utilizado más específicamente para denotar la parte o voz más alta en una obra polifónica; véase PARTE, 1.

cantus firmus [canto firme] (lat., “melodía fija” o “melodía firme”, pl. *cantus firmi*; it.: *canto fermo*). El término se utiliza más comúnmente para las melodías en redondas homogéneas que formaban la base del entrenamiento contrapuntístico en el *Gradus ad Parnassum* (1725) de J. J. Fux, pero se basa en una tradición teórica que se remonta hasta Zarlino (1558) y Banchieri (1610). De modo más general, sin embargo, denota una melodía preexistente que se toma como base para una nueva composición polifónica. Tales melodías pueden ser de tres tipos básicos: canto llano, secular y temas inventados. El *cantus firmus* usualmente era “mantenido” en notas largas en la voz más baja, y el verbo latino *tenere*, sostener, hizo que a esta parte se le llamara el tenor.

Las melodías del canto llano, o fragmentos de ellas, fueron tomadas del *cantus firmi* en las formas de polifonía más tempranas (por ejemplo **organum*, **clausula*), en el *motete del siglo XIV y en algunos movimientos de misas antiguas. En el motete de los siglos XIII y XIV las melodías seculares se utilizaron muy ocasionalmente, y en la misa con frecuencia desde mediados del siglo XV por lo menos. Los temas inventados derivan originalmente del hexacordo o de las vocales de un grupo de palabras (por lo general un nombre) al aplicar las sílabas de la *solmización; esto se denomina en ocasiones como un *soggetto cavato* (it., “sujeto extraído”), término derivado de Zarlino, quien lo usó específicamente para referirse al tenor de la *Missa “Hercules dux Ferrarie”* de Josquin (interpretando las vocales como *re-ut-re-ut-re-fa-mi-re*), la única de sus misas con un *cantus firmus* de notas pares (véase MISA, Ej. 1).

En algunas adaptaciones antiguas, las notas del canto firme no tienen un ritmo fijo y sus duraciones individuales son determinadas por el grado de elaboración de la polifonía planteada por el compositor. Esto podía llevar a que una sola nota del canto firme en el tenor fuera sostenida durante más de un minuto en la ejecución. Esta forma de adaptar *cantus firmi*, con notas largas, por lo general se aplicaba en secciones silábicas de canto llano. Sin embargo, en ocasiones el canto llano elegido era melismático, con hasta 30 notas por melis-

ma; para mantener el tiempo de ejecución dentro de límites razonables, la parte del tenor se movía más o menos a la misma velocidad que las partes superiores, y tal como éstas, se escribía en uno de los modos rítmicos (véase NOTACIÓN, 2). En el siglo XIII se hizo frecuente el uso de patrones repetidos al interior de la melodía. Estos patrones derivaban de una repetición directa de la melodía o eran el resultado de patrones rítmicos recurrentes en gran escala derivados de repeticiones del modo rítmico. De estos patrones de repetición surgió la práctica del *isorritmo que dominó el uso del canto firme desde la época de Philippe de Vitry hasta la de Josquin.

Aunque el canto firme por lo general aparecía en la parte del tenor (en Europa continental esta era la voz más baja, pero en Inglaterra a menudo era la voz central de tres partes) había alternativas. Alrededor de 1400 los ingleses desarrollaron la costumbre de mover la melodía del canto firme entre las distintas partes; esto se describe con frecuencia como canto firme “migrante” y hay muchos ejemplos en el *Old Hall Manuscript*. Otra posibilidad era colocar el canto firme en la voz superior y elaborar (o “parafrasear”) la melodía original. Por lo general se elegía una melodía conocida de canto llano para empezar la frase y se conservaba el texto, de manera que es fácil identificar tales elaboraciones.

Hacia mediados del siglo XV el uso del canto firme empezaba a tener dos vías de desarrollo. Las primeras misas que utilizaban el mismo tenor en cada movimiento aparecieron alrededor de 1430. Poco después los compositores comenzaron a usar melodías seculares en la composición de sus misas. Esto fomentó un nuevo tipo de tratamiento del canto firme en el que la estructura es gobernada por el fraseo de su modelo secular y no por una técnica abstracta como el isorritmo, determinada por el número y la proporción. Aproximadamente a partir de 1480 el uso del canto firme como componente estructural de importancia declinó gradualmente y las alusiones a una melodía de canto firme ocurrieron de modo virtualmente incidental en obras cuya organización básicamente era mucho más libre. Para el siglo XVI las misas y los motetes basados estrictamente en cantos firmes eran considerados anticuados y sólo se componían para eventos especiales tales como reconocimientos de personalidades importantes.

A pesar de esta declinación, el principio del canto firme respalda mucha música instrumental y para teclado del Renacimiento tardío y del Barroco temprano. Los ejemplos más conocidos son las adaptaciones de los

cantos firmes sacros **Felix namque* e **In nomine*, pero también se utilizaron melodías seculares de esta manera (como por ejemplo *Lachrimae* de Dowland) como temas. Un florecimiento tardío de la manera de componer con canto firme ocurrió en el uso de melodías corales como base para formas tales como la *cantata coral y el *preludio coral. -/DF

📖 E. H. SPARKS, *Cantus Firmus in Mass and Motet* (Berkeley, California, 1963).

cantus fractus (lat., “canto roto”). Forma rítmica de canto llano que se utilizaba en el siglo XV, particularmente en nuevas melodías para el Credo y ciertos textos de antífonas, secuencias e himnos. IR

cantus planus (lat.). “Canto llano”.

Canyons aux étoiles, Des. Véase *DES CANYONS AUX ÉTOILES*.

canzona (it., “canción”) [*canzona francese, canzona da sonar*]. La forma instrumental más importante de fines del siglo XVI y principios del XVII. Las primeras *canzonas*, generalmente para laúd o instrumentos de teclado, fueron arreglos de obras vocales como las *chansons* francesas de la primera mitad del siglo XVI. Estas *chansons*, con sus alegres ritmos y melodías, sus inicios a menudo imitativos (iniciando típicamente con una blanca y dos negras o un motivo similar) y su estructura simple y distintiva (con secciones repetidas al inicio o al final bajo el esquema AABC, ABCC o incluso ABCA), se trasladaban bien del lenguaje vocal al instrumental. Ejemplos importantes de principios del siglo XVI son las *canzonas* para teclado de M. A. y Girolamo Cavazzoni.

En un principio, los arreglistas no hacían más que añadir algunos trinos en las cadencias, pero más tarde adornaron sus modelos de manera muy elaborada, transformando así su naturaleza por completo. Esto llevó a la composición de piezas que, aunque conservaban el estilo general de la *chanson*, se concibieron enteramente en términos instrumentales. A partir de la década de 1570 varios compositores del norte de Italia compusieron este tipo de piezas que podían ser interpretadas ya fuera por un ensamble (quizá un grupo de violas o un grupo de cornetas y sacabuches) o por un instrumento de teclado. Siguió utilizando la escritura contrapuntística pero pudieron incluir intervalos que habrían sido difíciles de cantar, así como registros agudos incómodos para la voz. Hacia el final del siglo, tales piezas se habían vuelto muy populares, especialmente entre los compositores de Venecia, incluyendo a Claudio Merulo (para teclado) y Giovanni Gabrieli. Las *canzonas* de Gabrieli, por ejemplo las publicadas en

sus *Sacrae symphoniae* (1597) fueron escritas para el gran ensamble instrumental de San Marcos, con una adaptación del lenguaje del **cori spezzati*, que introducía una gran escala en la música instrumental. Algunas de estas obras tienen una estructura muy complicada que utiliza patrones de rondó e incluso formas simples de concierto, con partes virtuosísticas para instrumentos como cornetas y violines.

Entre las colecciones de *canzonas* italianas más importantes del siglo XVII temprano están las de Frescobaldi y la antología *Canzoni per sonare* (1608) de Alessandro Raverii, que incluye piezas de compositores que trabajaban principalmente en Venecia y Brescia. A partir de entonces, este tipo de *canzona* entró en decadencia, aunque sobrevivió por más tiempo en Alemania que en Italia. El uso de una parte de continuo transformó la textura de la música para ensambles pequeños, y la antigua *canzona* para cuatro instrumentos melódicos cedió su lugar a obras escritas por lo general para uno o dos instrumentos agudos con continuo, donde la parte del bajo a menudo la interpretaba una viola de bajo o un violonchelo. Las *canzonas* para teclado siguieron siendo populares mientras se mantuvo la escritura contrapuntística: de nuevo los italianos la abandonaron antes que los alemanes y compositores como Froberger, Muffat y Buxtehude continuaron escribiendo *canzonas* para teclado hasta finales del siglo XVII.

La naturaleza seccional de la *canzona* demostró ser útil para comunicar los contrastes de emociones que tanto gustaban a los compositores barrocos. Diferentes secciones eran contrastadas para aportar nuevos contrapuntos o armonías a un único tema unificador —de hecho, series de variaciones libres— o eran esencialmente diversas en textura y material musical. Esta segunda manera, bien definida por Hugo Riemann como una *Flickkanzone* (“*canzona* de parches” o, como la describió Manfred Bukofzer, **quilt canzona*”), pronto condujo a que las secciones individuales se volvieran unidades o movimientos casi independientes, tendencia que se intensificó cuando Frescobaldi comenzó a indicarlas como “Adagio” y “Allegro” en varias piezas publicadas alrededor de 1630. Para entonces, cualquier parecido con la antigua forma vocal había desaparecido por completo; y, como el término “sonata” para entonces era ya de uso común y tenía connotaciones similares a las de “*canzona*”, alrededor de 1650 la mayoría de estas piezas eran, más lógicamente denominadas “sonatas”. Así, la *canzona* se había convertido en la sonata a solo o la sonata en trío. Sin embargo, los

movimientos fugados de las sonatas a menudo eran denominados “canzona” (por ejemplo en la *Sonata a trío en sol menor* de Purcell) y muchos movimientos tanto en sonatas como en conciertos posteriores –por ejemplo el primer movimiento del *Tercer concierto de Brandenburgo* de Bach– revelan sus orígenes en la *canzona* en el uso de temas con alguna variación del ritmo característico arriba descrito. DA/EW

canzone (it.). “Canción”. 1. Las *canzoni* de Dante y de Petrarca son poemas líricos escritos de tal manera que eran aptos para su puesta en música. *Vergine bella* (*canzone* 49) de Petrarca, por ejemplo, fue puesta en música por Dufay (sólo la primera estrofa) en el siglo XV, y por Rore, Merulo (sólo la primera estrofa en ambos casos) y Palestrina (ocho estrofas, cada una como una pieza separada) en el siglo XVI.

2. En el siglo XVI, “canzone” era utilizado a menudo como un título, o como parte de un título (véase, por ejemplo, *VILLANELLA*) para una canción secular popular o de tipo folclórico.

canzonetta (it., dim. de **canzone*). “Canzoneta”. Desde finales del siglo XVI hasta el siglo XVIII, se aplicó el término a piezas vocales cortas en un estilo ligero, a menudo dancístico, por ejemplo las de Marenzio, Vecchi, Banchieri o Felice Anerio. El término llegó a Inglaterra principalmente a través de las colecciones de *canzonettas* italianas realizadas por Thomas Morley (la primera apareció en 1597), cuyas propias *canzonettas* tendían a respetar la seriedad y la forma (una sola estrofa sin repetición) del madrigal. Los alemanes, como Hassler, también utilizaron el término.

En el siglo XVIII, “canzonetta” empezó a utilizarse como título para un tipo de canción para voz sola, ligera y lírica, como las *Seis canzonettas originales* de Haydn (Londres, 1796). La palabra ha sido tomada en ocasiones también para piezas instrumentales, por ejemplo en el movimiento lento del *Concierto para violín* de Chaikovski.

caoine (irlandés, “sollozo”) [*keen*]. Antiguo lamento fúnebre irlandés, usualmente ejecutado por mujeres. Véase también *CORRANACH*.

capella. Escritura errónea común para **cappella*.

capilla (al.: *Capelle*, *Kapelle*; fr.: *chapelle*; it.: *cappella*). La famosa capa (lat.: *cappa*) de san Martín, que dividió con el mendigo, fue preservada por los reyes carolingios en un relicario, cuyos custodios eran llamados *cappellani*, y de ahí el nombre de *cappella* (o *capella*) dado a la iglesia que la guardaba. Así, cualquier pequeño sitio devocional, ya fuera una estructura autónoma o al interior

de un edificio mayor como una catedral o un palacio, tomó este nombre. A todo el personal de sacerdotes, músicos y otros funcionarios asociados con tales lugares se le denominó “la capilla del rey”, “la capilla del papa” y así sucesivamente.

Las capillas adquirieron mayor importancia como instituciones para el cultivo de la música durante los siglos XIV y XV, cuando la demanda de patronos ansiosos por acrecentar sus reputaciones creó un mercado internacional para cantantes y compositores de polifonía. La capilla papal y las capillas reales de los monarcas ingleses, españoles, franceses y Habsburgo también fueron importantes como modelos a emular tanto en sus países (por nobles de menor alcurnia) como en el extranjero. En Italia, las capillas ducales organizadas a imitación de las cortes del norte comenzaron a aparecer en la segunda mitad del siglo XV en ciudades como Milán y Ferrara; la de Venecia adquirió prominencia en el siglo XVI. Un resultado de estos avances fue que, en el uso común, el término quedó restringido a los músicos, de modo que el *Kapellmeister* alemán, el *maitre de chapelle* francés, el *maestro di cappella* italiano y otros términos similares se aplicaron al director musical.

En Alemania, el término “Kappelle” terminó por aplicarse a cualquier grupo musical organizado, de voces o instrumentos, en la iglesia, en la sala de conciertos o en la casa de ópera; y el término *Kapellmeister* al director musical de cualquiera de estos grupos. Hasta el siglo XIX, este puesto implicaba en general la composición, y muchos compositores famosos fueron *Kapellmeister*. Sin embargo, a partir de entonces se consideró que la composición debía ser dejada en manos de visionarios independientes y los deberes del *Kapellmeister* quedaron restringidos básicamente a la organización musical. Así, *Kapellmeistermusik* se convirtió en un término peyorativo para describir la eficiencia técnica sin inspiración. Los términos equivalentes en francés, italiano e inglés se siguieron utilizando para denominar exclusivamente establecimientos de música sacra. -/ALI

capiscol. Véase *PRECENTOR*.

Caplet, André (*n* Le Havre, 23 de noviembre de 1878; *m* Neuilly-sur-Seine, 22 de abril de 1925). Compositor y director francés. Estudió en el Conservatorio de París y fue ganador del *Prix de Rome* en 1901; pronto se dio a conocer como director, tanto en Francia como con la Boston Opera (1910-1914). Amigo de Debussy, orquestó parte de *Le Martyre de Saint Sébastien*, cuyo estreno dirigió en 1911, y la mayor parte de *La Boîte à joujoux* (1919). Víctima de un ataque con gases en la primera

Guerra Mundial, dejó la dirección para concentrarse en la composición. Escribió algunas obras de cámara y canciones muy originales, así como música sacra de gran profundidad. PS/ABUR

capo (it.). Véase *DA CAPO*.

capo tasto (it., “la cabeza del diapasón”). Barra cubierta de fieltro, piel, corcho o hule que puede fijarse en el diapasón de un instrumento de cuerdas punteadas (como laúd o guitarra) justo detrás de un traste para convertirlo temporalmente en la *cejilla. El intérprete puede entonces transportar una pieza de música a una tonalidad más alta sin alterar la digitación. Existen varias grafías para este término. JMO

cappella (it.). “Capilla” (para el origen de la palabra, véase *CAPILLA*); *a cappella*, *alla cappella*, “al estilo de la iglesia”, en el sentido de que una pieza de música coral sea cantada sin acompañamiento (o, si está acompañada, el instrumento –probablemente un órgano– debe simplemente doblar las partes vocales). Una aplicación poco frecuente del término lo convierte en sinónimo de **alla breve*.

Capriccio. Ópera en un acto de Richard Strauss con libreto del compositor y de Clemens Krauss (Munich, 1942).

capriccio (it., “capricho”, “fantasía”; fr.: *caprice*). 1. Pieza de música vocal o instrumental de carácter fantástico o caprichoso. Rousseau lo definió en su diccionario (1768) como “una especie de música libre, en que el compositor, sin sujetarse a ningún tema, da rienda suelta a su genio y se somete al fuego de la composición”.

En el siglo XVI, en ocasiones se le daba este nombre a los madrigales, pero a principios del XVII se utilizó más para piezas de teclado que empleaban imitación fugada, aunque no siguieran necesariamente las reglas del contrapunto estricto. Los *capriccios* de Frescobaldi (1624) son de carácter muy variado: tienen varias secciones contrastantes con súbitas fluctuaciones de tiempo; algunos se basan en ideas melódicas inusuales, por ejemplo en el canto del cucú o en el *hexacordo. En las obras de algunos compositores barrocos, el *capriccio* se asemeja mucho a la **canzona*, la **tocatta* o al **ricercar* para teclado, mientras que otros ejemplos están relacionados con formas de danza (como el movimiento final de la *Partita* no. 2 para teclado de Bach). Los elementos programáticos también son comunes en muchos *capriccios*, imitando sonidos como el canto de los pájaros o el llamado de los cornos.

Otros *capriccios* para teclado a menudo eran al estilo de fantasías libres (como el *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* de J. S. Bach). Más tarde, el

término fue utilizado por compositores como Brahms y Mendelssohn para piezas cortas y humorísticas, mientras que Rimski-Korsakov (*Capricho español*), Chaikovski (*Capricho italiano*) y Walton (*Capriccio burlesco*), están entre quienes aplicaron el título a obras orquestales.

2. En el siglo XVIII, la indicación “a capriccio” fue utilizada en ocasiones para indicar una **cadenza*. Con frecuencia enteramente escritos, tales pasajes ocasionalmente eran publicados como piezas separadas generalmente como estudios técnicos virtuosísticos. Los *24 Capriccios para violín* (1733) de Locatelli, uno en cada tonalidad, fueron originalmente *cadenzas* de conciertos y su serie fue el modelo para otros compositores, en particular Veracini (op. 2, 1744), Rodolphe Kreutzer (1796) y Paganini (op. 1, c. 1805). WT/JBE

Capriccio italien. Véase *CAPRICHIO ITALIANO*.

capriccioso (it.), **capricieux** (fr.). “Caprichoso”; *capricciosamente*, en un estilo dinámico e informal.

Capricho italiano. Obra orquestal, op. 45 de Chaikovski, a menudo conocida como *Capriccio italien* (1880).

Caprioli, Carlo (fl Roma, 1643-1691). Compositor, violinista y organista italiano. Su primer puesto conocido fue como segundo organista en el Collegio Germanico en Roma (1643-1645). Hacia 1653 se había asociado con la familia papal Pamphili. Ya establecido como compositor, por intercesión de Antonio Barberini fue invitado por el cardenal Mazarino a producir una ópera en la corte francesa en 1654. Como violinista participó en las festividades de S. Luigi dei Francesi de 1649 a 1670 y periódicamente en las devociones de Cuaresma en S. Marcello, puntos culminantes del año musical romano. Logró la distinción de *guardiano* de la sección de instrumentistas del gremio de músicos de S. Cecilia en 1664. La mayoría de sus obras que han sobrevivido son cantatas seculares, pero el hecho de que tanto Caprioli como su colega cercano Carlo Mannelli llevaran el mismo apodo de “Carlo del violino” ha generado mucha confusión. PA

Capriol Suite. Suite para orquesta de cuerdas (o piano a cuatro manos) de Warlock, compuesta en 1926 y arreglada para orquesta sinfónica en 1928; sus seis movimientos están basados en antiguas danzas francesas de la **Orchésographie* (1588) de Thoinot Arbeau, manual de danza en el que “Capriol” es un personaje.

cápsula, instrumentos de. Instrumentos de aliento en los que la lengüeta, normalmente doble, está cubierta por una cápsula, usualmente de madera. El intérprete sopla a través de un agujero en la cápsula y la lengüeta vibra libremente dentro de ella. Como las **gaitas* y las

**bladder pipes* relacionadas con ellos, los instrumentos de cápsula tienen normalmente el rango de una novena. Fueron especialmente comunes en los siglos XV y XVI (véase CORNAMUSA; CROMORNO; KORTHOLT; RAUSCH-PFEIFE). JMO

Capuleti e i Montecchi, I (Los Capuleto y los Montecco). Ópera en dos actos de Bellini con libreto de Felice Romani basado en fuentes renacentistas italianas (Venecia, 1830).

Capuzzi, Giuseppe Antonio (n Brescia, 1 de agosto de 1755; m Bérgamo, 28 de marzo de 1818). Compositor y violinista italiano. Estuvo activo en Venecia, donde fue concertino de la orquesta del Teatro S. Samuele, 1780-1786, y más tarde director en S. Benedetto. En 1796 viajó a Londres, donde su ballet *La Villageoise enlevée* fue bien recibido. A partir de 1805 estuvo en Bérgamo enseñando el violín y dirigiendo la orquesta de S. Maria Maggiore. Además de obras escénicas, escribió música de cámara y una *sinfonía concertante*. Su *Concierto para contrabajo (violone)* es en la actualidad una obra de estudio obligada. WT/RP

Cara, Marchetto [Marco] (n Verona, c. 1465; m Mantua 1525). Cantante, laudista y compositor italiano. Entrenado como clérigo, eligió la música como profesión en 1497, poco después de entrar al servicio de la corte de los Gonzaga en Mantua. Permaneció con los Gonzaga por el resto de su vida, sirviendo inicialmente como ejecutante y compositor y más adelante como *maestro di cappella* de la corte a partir de 1511. Como su colega Bartolomeo Tromboncino, Cara es recordado hoy como un prolífico compositor de *frottolas*, canciones seculares melódicas con texto italiano y con apoyo acorral, que pueden ser acompañadas con laúd o con un conjunto de instrumentos o voces. La mayoría de ellas fueron publicadas en Venecia por Ottaviano Petrucci y circularon mucho más allá de Mantua. Durante sus primeros años en Verona, Cara compuso también *laude* religiosos. JM

Caractacus. Cantata dramática (1898) de Elgar para soprano, tenor, barítono y bajo solistas, coro y orquesta, con texto de H. A. Acworth. Varios compositores han escrito obras basadas en la historia del rey británico que, durante el reinado de Claudio, opuso casi la última resistencia a los romanos y fue eventualmente capturado y llevado a Roma en el año 51 d.C., pero cuya nobleza de espíritu impresionó tanto al emperador que fue puesto en libertad.

carácter, danza de. Danza folclórica adaptada al estilo del ballet. El término se usa también para danzas que

evocan personajes estereotípicos (como por ejemplo el mendigo, el soldado). En el repertorio clásico, las danzas características por lo general procuran transmitir un carácter y color nacionales; un ejemplo es la *mazurka* en *Coppélia* (1870) de Delibes. JH

carácter, pieza de (al.: *Characterstück*). Pieza diseñada para comunicar de manera específica una alusión, atmósfera, estado de ánimo o escena, tal como serenidad pastoral, agitación o ceremonia rústica, sin el beneficio de un texto, programa o acción escénica. Estrictamente hablando, las piezas de carácter –a diferencia de las marchas fúnebres o militares y las danzas– no son funcionales sino que tienen la intención única de despertar, a través del ejecutante, los sentimientos y asociaciones de un oyente pasivo. Tales fines han estado presentes en la música occidental desde los tiempos más remotos, como por ejemplo en la *caccia* (cacería) medieval o en las piezas de los virginalistas isabelinos o de François Couperin. Pero tuvieron un lugar de importancia singular en la música para piano del siglo XIX, una época en que las formas puramente abstractas perdieron mucho de su atractivo, el *Romanticismo promovió las influencias literarias en la música y el *nacionalismo llevó a los compositores a evocar la música folclórica de naciones o grupos étnicos.

Géneros más antiguos como el *capriccio* (fr.: *caprice*), la fantasía (fr.: *fantaisie*), el preludio y la *toccata* adquirieron nuevas características en manos de los compositores románticos. Además de las danzas de salón de la época, tales como *écossaise*, *galop*, *mazurka*, *polka*, polonesa (it.: *polacca*), *quadrille*, *redowa*, *Schottische* y vals (fr.: *valse*), de las cuales muchas podrían servir también como piezas características, otros tipos de danza fueron cultivados exclusivamente para evocar lo antiguo (*gavotte*, *contredanse*, pavana), lo exótico (bolero, *cakewalk*, *krakowiak* o *cracovienne*, *tarantella*) o lo rústico (*jig*, *Ländler*, tirolesa), así como para expresar el nacionalismo.

De los géneros recién inventados, un grupo podía sugerir una conexión literaria sin especificar una historia o tema particular (*ballade*, *eclogue*, *élégie*, *novelette*, *romance*); otro grupo establecía la idea de canción (*chanson*, *Lied ohne Worte*, *mélodie*, *Volkslied*). Se podían invocar imágenes visuales por medio de un título (*arabesque*, *aubade*, nocturno, *scène*, *sérénade*, *tableau*). Otros sugerían acciones (*bacchanale*, *barcarolle* o *Gondellied*, *berceuse*, *chasse*, *fête*, *Wanderlied*) o simplemente un estado de ánimo (*consolation*, *humoresque*, *méditation*, *réminiscence*, *rêverie* o *Träumerei*, *rapsodie*). Finalmente,

algunos títulos genéricos parecen estar pensados para definir la actitud del compositor o del intérprete hacia la música, generalmente una actitud informal (hoja de álbum, bagatela, *divertissement*, *étude*, *impromptu*, *intermezzo*, pieza lírica, momento musical, *morceau*, *perpetuum mobile* o *moto perpetuo*, *scherzo*).

Aún con el surgimiento del nacionalismo, la lengua francesa siguió predominando en los títulos de las piezas para teclado, tal y como el italiano predominó en los géneros operísticos y vocales. Esto sin duda se debió a su prestigio social, que condujo a los editores a la esperanza de atraer el importante mercado de las damas jóvenes. Había una tradición de usar títulos genéricos en francés en música para teclado que se remontaba al menos a la época de Bach.

Pocos de los títulos (además de los de las danzas) implican una estructura musical específica, aunque las piezas características típicamente son en un solo movimiento y de algún modo implican el retorno al tema principal después de una digresión. La promesa del título se cumple a través de gestos rítmicos (especialmente, por supuesto, en danzas o piezas de acción), escalas no convencionales para culturas exóticas y texturas que se mantienen de manera consistente para lograr estados de ánimo e imágenes visuales. Aquí fue importante el rápido desarrollo del piano, con su creciente rango de alturas y dinámicas, así como los efectos que permitían los pedales. En ocasiones jugó un papel importante la imitación de sonidos reales como campanas, cantos de aves, agua en diversas manifestaciones, cuernos de caza, el galope de caballos o maquinarias. Pero la pieza característica se distingue mejor de la pieza descriptiva con un programa específico (véase PROGRAMÁTICA, MÚSICA) como por ejemplo *Années de pèlerinage* de Liszt o *Cuadros de una exposición* de Musorgski, y de las piezas basadas en temas musicales preexistentes.

Las piezas características de un solo género a menudo se publicaban como series y las de género mixto como suites o bajo un título colectivo. Algunos de los tipos principales están fuertemente asociados a compositores particulares: la bagatela a Beethoven, el *impromptu* a Schubert y a Chopin, el nocturno a Field, Chopin y Fauré, la *Lied ohne Worte* a Mendelssohn, la balada a Chopin y a Brahms, el preludio a Chopin, Debussy, Scriabin y Rajmaninov, la *novette* a Schumann, la rapsodia a Liszt y a Brahms, el capricho y el *intermezzo* a Brahms, la “pieza lírica” a Grieg. Algunos compositores inventaron títulos genéricos satíricos o fantasiosos, como la “Pause” y la “marcha” en compás ternario que

cierra el *Carnaval* de Schumann, o las “gnossiennes” y las “gymnopédies” de Satie; este último parecía sugerir que la pieza característica comenzaba a perder terreno como música seria. Pero siguieron apareciendo ejemplos durante buena parte del siglo XX. También hay piezas características para otros instrumentos, solos o combinados, así como para orquesta. NT

caramillo [chirimía, dulzaina, discante, bombardarda] (al.: *Schalmei*, *Pommer*, *Bombarde*; fr.: *hautbois*, *chalemie*, *bombarde*; in.: *shawm*, *shalme*, *hautboy*, *hoboy*, *wait-pipe*; it.: *piffaro*, *ciaramella*). Viento de madera con tubo cónico y lengüeta doble. En muchas culturas es el instrumento de viento principal para las festividades al exterior. El caramillo formaba parte de la cultura musical etrusca desde el siglo V a. C. y posteriormente se diseminó por Persia (como *zūrñā*), India (*shahnāi*) y China (*sona*); fue introducida a Occidente a través del Magreb (*ghayta*) y llegó hasta África Occidental (*algaita*). En Europa se usó definitivamente a partir del siglo XIII y fue llevado por los conquistadores al centro y el sur del Continente Americano, donde se conoce con nombres como chirimía, dulzaina, discante, caramillo y, más adelante, bombardarda.

La lengüeta por lo general está rodeada por una *pirouette*, un pequeño disco de metal o madera en el que el ejecutante coloca los labios, lo que facilita el control de la respiración. Prácticamente en todas partes, el instrumento se insufla introduciendo la lengüeta completa en la boca y con la técnica de respiración *circular. Un efecto semejante es producido mediante un odre externo de piel; el puntero de muchas de las *gaitas del mundo es un caramillo.

Un ensamble medieval importante se denominaba *alta musica* (véase ALTA, 3; HAUT, BAS), conjunto instrumental conformado por un caramillo agudo o soprano, tenor (*bombarde*) y una trompeta a vara o, más adelante, un trombón. En el Renacimiento los instrumentos se fabricaron en familias con todos los tamaños, desde el soprano más agudo hasta el gran bajo y el caramillo no fue la excepción. Los instrumentos graves de la familia del caramillo, conocidos con el nombre de *Pommer*, que llegaron a tener una altura de hasta tres metros, cuentan con un bocal curvo en el que se sujeta la lengüeta, como en el fagot. Más adelante fueron reemplazados por otro instrumento más portátil, el *curtal* o **dulcian*. En Inglaterra los **waits* (vigías) de la ciudad ejecutaron familias de *shawms* hasta finales del siglo XVII. Los “hoboys without” de Shakespeare mencionan que eran contratados para festivales teatrales. El *oboe, cuyo

tubo es más estrecho y tiene una lengüeta modificada y un sonido más refinado, fue desarrollado en Francia en la segunda mitad del siglo XVII.

Los caramillos siguen en uso en Cataluña, donde las *xirimías* o *tenoras* forman parte indispensable de la agrupación de danza denominada *sardana* o *cobla*. Otros caramillos europeos, como la dulzaina española, han tenido un renacimiento en los festivales al aire libre.

JMO

📖 B. HAYNES, "The Speaking Oboe": A History of the Hautboy, 1640 to 1760 (Oxford, 1999).

Cardew, Cornelius (n Winchcombe, Glos., 7 de mayo de 1936; m Londres, 12 de diciembre de 1981). Compositor inglés. Fue corista en la Catedral de Canterbury y estudió en la RAM (1953-1957). De 1958 a 1960 fue asistente de Stockhausen, particularmente en la partitura de *Carré* para cuatro grupos orquestales. Sus obras más tempranas acusan la influencia de Stockhausen, pero a partir de 1960 se orientó más hacia Cage; este periodo culminó con *Treatise*, una obra bellamente delineada para dotación no especificada (1963-1967). En 1969 fundó la Scratch Orchestra, grupo de músicos aficionados que ofrecían ejecuciones espontáneas de música nueva y antigua. De ahí surgió un grupo maoísta militante y desde el inicio de la década de 1970, Cardew enfocó su trabajo al arreglo de números de algunas óperas de Pekín, canciones revolucionarias y música similar. Escribió *Treatise Handbook* (Buffalo, NY, 1970) y *Stockhausen Serves Imperialism* (Londres, 1974). También editó *Nature Study Notes* (Londres, 1971) y *Scratch Music* (Londres, 1972). PW

Cardillac. Ópera en tres actos de Hindemith con libreto de Ferdinand Lion basado en *Das Fräulein von Scuderi* (1818) de E. T. A. Hoffmann (Dresde, 1926); Hindemith la revisó en cuatro actos con su propio libreto (Zürich, 1952).

Cardine, Dom Eugène (n Courseulles, Calvados, 11 de abril de 1905; m Solesmes, 24 de enero de 1988). Académico francés. Desarrolló los cimientos fundados por André Mocquereau a través del estudio de los signos de notación de los más antiguos manuscritos de canto llano, con el fin de redescubrir aspectos de su ejecución, en particular su ritmo, melodía y matices vocales. Cardine se convirtió en monje de *Solesmes en 1928 y fue nombrado profesor del Pontificio Instituto di Musica Sacra en Roma en 1952. PW

Cardoso, Manuel (n Fronteira, cr Portalegre, baut. 11 de diciembre de 1566; m Lisboa, 24 de noviembre de 1650). Compositor portugués. A partir de 1574 o 1575

asistió a la escuela de coro de la Catedral de Évora y en 1588 ingresó al convento carmelita de Lisboa, donde se convirtió en *mestre da capela* y subprior. Juan IV de Portugal y Felipe IV de España lo tuvieron en gran estima. Sus obras publicadas incluyen misas, adaptaciones del *Magnificat* y motetes. Al interior de ricas texturas contrapuntísticas en las que exhibía habilidades tradicionales muy apreciadas por Juan IV, Cardoso explotó las inflexiones cromáticas para crear música altamente dramática. WT/OR

Cardus, Sir Neville [John Frederick] (n Rusholme, Manchester, 2 o 3 de abril de 1888; m Londres, 28 de febrero de 1975). Crítico y escritor inglés. Básicamente autodidacta, escribió crítica musical a partir de 1913 y a partir de 1920 escribió tanto sobre música como sobre cricket en el *Manchester Guardian*. Su escritura evitó los tecnicismos y es notable por su habilidad suprema para capturar en palabras la esencia de la música. Mahler, Strauss, Delius y Elgar fueron algunas de sus especialidades. Fue hecho caballero en 1967. ALA

carezzando, carezzevole (it.). "Acariciando", "con suavidad".

carillón. Campanas emplazadas en una torre que normalmente se tocan desde un teclado, o de forma mecánica mediante un cilindro (como el de un *organillo, pero más grande) o un dispositivo similar. Las campanas no se tocan como en un repique sino tirando de los badajos o moviendo los martillos externos con un mecanismo simple de varillas y alambres controladas desde el teclado o cilindro; esto permite tocar melodías. Tradicionalmente hecho con palancas de madera espaciadas y dispuestas del modo usual, el teclado se percute con los puños para impartir la energía suficiente para mover las varillas y los badajos, pero se han construido instrumentos modernos que utilizan un teclado más pequeño que se toca con los dedos y tiene una propulsión de servomotores.

El carillón surgió a partir de los relojes con campanas de los siglos XVI y XVII. La técnica de forjar las campanas para hacer que los armónicos produjeran relaciones melódicas y armoniosas fue desarrollada por Jacob van Eyck, los hermanos Hemony y sus colegas en los Países Bajos a mediados del siglo XVII. Bélgica y Holanda conservan el mayor número de carillones, aunque se han construido muchos en los Estados Unidos y algunos en Gran Bretaña y en otras partes del mundo.

Los carillones más grandes de nuestros días tienen 70 campanas o más; un carillonero calificado puede interpretar transcripciones de sonatas y fugas para teclado,

así como el creciente repertorio de música compuesta especialmente en el estilo idiomático del carillón, utilizando un teclado y una pedalera. JMO

📖 A. LEHR, W. TRUYBEN y G. HUYBENS, *The Art of the Carillon in the Low Countries* (Tiel, 1991). K. y L. KELDERSMANS, *Carillon: The Evolution of a Concert Instrument in North America* (Springfield, IL, 1996).

Carissimi, Giacomo (n Marini, cr Roma, baut. 18 de abril de 1605; m Roma, 12 de enero de 1674). Compositor italiano. Fue uno de los mejores compositores del siglo XVII y de gran importancia en la historia del oratorio (véase ORATORIO, 2). Hijo menor de un tonelero, durante su adolescencia entró como cantante de la Catedral de Tívoli, de la que fue nombrado organista antes de 1627. Alrededor de 1628 fue *maestro di cappella* en la Catedral de Asís, pero poco después se marchó para tomar el mismo puesto en el Collegio Germanico en Roma. Permaneció ahí hasta su muerte, a pesar de que recibió tentadoras ofertas de la corte imperial en Viena y de San Marcos en Venecia (como sucesor de Monteverdi). El Collegio Germanico era una de las principales escuelas para el entrenamiento de los sacerdotes jesuitas que eran enviados al norte de Europa, de modo que Carissimi tuvo una posición de considerable influencia.

Su reputación está basada en sus diálogos religiosos y en sus oratorios, en los que adoptó el lenguaje operístico de Monteverdi para los propósitos del drama sacro. Adaptó mayoritariamente textos en latín, tomando historias del Antiguo Testamento y dando vida a los personajes con una notable intensidad. El paisaje marino en *Jonas* y la elegiaca belleza del sacrificio en *Jephthe* son grandes ejemplos de su poder dramático, en los que utiliza no sólo el aria expresiva y el arioso, desarrollados por Monteverdi en sus óperas tardías, sino también los sonoros coros madrigalistas tan favorecidos en Roma. También compuso misas y motetes, algunos de ellos bastante anticuados (como en su *Missa "L'Homme armé"*, probablemente la última obra basada en esta tonada del siglo XV) y algunos en el estilo *concertato* más moderno. La cantata fue otro de los géneros favoritos de Carissimi: escribió más de 100, muchas de ellas para la reina Cristina de Suecia, una conversa al catolicismo romano que estableció una corte brillante en Roma y en 1656 nombró a Carissimi su "maestro di cappella del concerto di camera".

Bajo su dirección, la música en el Collegio Germanico se volvió suntuosa. Durante un tiempo la publicación de la música de Carissimi estuvo prohibida, aparentemente porque promovía la elaboración en la música

litúrgica. Sin embargo, los alumnos se congregaban a su alrededor, siendo el más distinguido de ellos Charpentier, quien introdujo el diálogo religioso y el oratorio a Francia. Carissimi murió de una embolia y su testamento indica que era un hombre rico. DA/TC

📖 A. V. JONES, *The Motets of Carissimi* (Ann Arbor, MI, 1982). G. DIXON, *Carissimi* (Nueva York, 1986).

Carlton, Richard (n c. 1558; m ?1638). Clérigo y compositor inglés. Egresado de la Cambridge University, fue vicario de la iglesia de St Stephen's en Norwich, y canónigo menor en la catedral de Norwich, donde asumió la responsabilidad de la manutención de los coristas. En 1601 publicó una serie de madrigales ingleses y contribuyó a la antología de Morley con la pieza *The Triumphes of Oriana*. JM

carmagnole (it., "carmañola"). Danza popular del siglo XVIII. Una "carmagnole" era originalmente un abrigo corto que usaban los obreros en Carmagnola, en el norte de Italia, y que se introdujo en Francia en el siglo XVIII. El nombre se aplicó más tarde a una danza en redondo que llegó a ser identificada con las festividades revolucionarias francesas en la década de 1780 (incluyendo las ejecuciones); éstas son descritas por Thomas Carlyle en *The French Revolution* (1837) y por Charles Dickens en *A Tale of Two Cities* (1859). Honegger incluyó la carmañola en su *Danse des morts* (1938). -/JH

Carmélites. Véase *DIALOGUES DES CARMÉLITES*.

carmen (lat.). "Canción", "poema". La palabra se usó durante la Edad Media y el Renacimiento para referirse a varios tipos de música vocal; también ha sido utilizada en relación con música instrumental derivada de *chansons* vocales. Véase también CARMINA BURANA.

Carmen. Ópera en cuatro actos de Bizet con libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy basado en la novela de Prosper Mérimée (1845) (París, 1875).

Carmina Burana (lat., "Canciones de Beuron"). 1. Título dado por J. A. Scheller a su edición (1847) de un manuscrito alemán del siglo XIII que contiene más de 200 poemas seculares en latín, hallado en el monasterio de Benediktbeuren (donde, probablemente, no se originó); actualmente se encuentra en la Biblioteca Estatal Bávara, en Munich. La mayoría son poemas de amor (algunos de ellos obscenos), algunos están en francés y alemán, y varios cuentan con música en notación neumática.

2. Cantata escénica de Orff, para soprano, tenor y barítono solistas, coro de niños, coro y orquesta; adaptación de 24 poemas en latín de las *Carmina Burana*, con acción mímica opcional (Frankfurt, 1937); primera parte de su trilogía **Trionfi*. AL

Carnaval. Op. 9 (1833-1835) de Schumann para piano; lleva por subtítulo “Scènes mignonnes sur quatre notes” (Escenas delicadas sobre cuatro notas), siendo las notas A-S-C-H (*la-mib-do-si*). Asch era el pueblo natal de Ernestine von Fricken, de quien Schumann estaba enamorado, y sus cuatro letras eran las únicas letras “musicales” de su propio apellido. Cada una de las 21 piezas de la obra tiene un título descriptivo (como por ejemplo “Papillons”-“Mariposas”). Una versión orquestal de *Carnaval* realizada por Glazunov y otros más se utilizó para un ballet de Mijail Fokine interpretado en San Petersburgo en 1910.

carnaval, canción de (it.: *canto carnascialesco*, pl. *canti carnascialeschi*). Canción secular ejecutada en Florencia a finales del siglo XV y principios del siglo XVI como parte de las celebraciones de carnaval (antes de la Cuaresma) y Calendimaggio (a partir del 1 de mayo). Una de las canciones de carnaval más comunes era la **mascherata*, que a menudo adaptaban textos cómicos o sugestivos y satirizaban personajes locales notables. La *mascherata* era ejecutada por cantantes enmascarados que desfilaron por las calles de la ciudad. Los textos más serios se adaptaban como *carri* y *trionfi* y los interpretaban cantantes disfrazados que iban sobre carretas decoradas.

La música de alrededor de 70 canciones de carnaval sobrevive en varios manuscritos florentinos. Los textos son principalmente estróficos con un estribillo y las adaptaciones musicales son para tres o cuatro voces, a menudo con una frase musical distinta para cada línea del texto. Es posible que se hayan añadido instrumentos para aumentar el volumen del sonido en ejecuciones al aire libre. Mientras que Lorenzo de' Medici (quien gobernó en el periodo de 1469-1492) apoyó la interpretación de canciones de carnaval y fue autor de varios textos, Savonarola prohibió las canciones a favor de los **lauda* sacros; después de que Savonarola fue quemado en la hoguera en 1498 y los Medici recobraron el poder, las canciones seculares florecieron de nuevo.

-/EW

carnaval de los Animales, El. Véase *CARNAVAL DES ANIMAUX, LE*.

Carnaval des animaux, Le (El carnaval de los animales). “Gran fantasía zoológica” de Saint-Saëns (1886), originalmente para dos pianos, quinteto de cuerdas, flauta, clarinete, glockenspiel y xilófono, pero también para dos pianos y orquesta; tiene 14 movimientos, cada uno en representación de un animal diferente; el no. 13 es el famoso *Le Cygne* (El Cisne). Su interpretación estuvo prohibida en vida del compositor.

Carnaval romain, Le. Obertura, op. 9 (1844) de Berlioz; utiliza materiales de su ópera *Benvenuto Cellini*.

carnaval romano, El. Véase *CARNAVAL ROMAIN, LE*.

carol (in.). Término generalmente asociado con cantos de Navidad pero que se ha usado para denotar diferentes géneros.

En la Edad Media el término “carol” se refería a una canción en una forma musical particular específica de Inglaterra, aunque hacia el final de la Edad Media los *carols* se clasificaron de acuerdo con sus diversos usos. La forma de un *carol* comienza con un estribillo conocido como “burden” y sigue con versos (estrofas) de estructura uniforme; el *burden* se repite después de cada verso. Pudiera ser que la alternancia entre *burden* y verso originalmente implicara una ejecución responsorial con coro y solista(s) alternados. Sin embargo, en *carols* más tardíos el método de ejecución es más difícil de interpretar, por ejemplo en los *carols* del manuscrito *Fayrfax* (siglo XV tardío-siglo XVI temprano) que en ocasiones tenían dos *burdens*. El texto podía estar en inglés, latín o en una mezcla macarrónica de varios idiomas. No todas las canciones en forma de *carol* tenían textos navideños (la **Agincourt Song* celebra la victoria inglesa sobre los franceses en 1415), pero muchos tenían textos marianos que tendían a asociarlos con el Adviento y la Navidad, mientras que otros hacían una referencia más directa a la temporada navideña, de manera que a la larga el término se aplicó a cualquier canción de Navidad, estuviera o no en forma de *carol*.

Es muy probable que el *carol* haya comenzado como una canción de danza monofónica (fr.: *carole*), en formas tanto cortesanas como populares; han sobrevivido pocos ejemplos monofónicos escritos, aunque hay muchos testimonios indirectos de su existencia. Sin embargo, el *carol* medieval tal y como quedó registrado en los manuscritos que sobreviven, no es ni monofónico ni de origen popular, aunque está destinado al consumo popular. No se compuso para la liturgia, pero parece que en ocasiones fue utilizado litúrgicamente, sobre todo como canto procesional. Aunque sobreviven algunos textos de *carols* en fuentes del siglo XIV, las adaptaciones musicales más antiguas que sobreviven datan del siglo XV. A partir de este momento, los *carols* se volvieron polifónicos y poco a poco descartaron toda característica dancística. Hacia el siglo XV tardío, la forma musical fue volviéndose más y más elaborada; no sólo podía haber más de un *burden*, sino que los versos sucesivos podían tener música distinta.

Después de la Reforma, composiciones elaboradas que retenían algunas de las características formales del *carol* anterior a la Reforma (como las de Byrd y Weelkes) aún se utilizaban en círculos cortesanos y aristocráticos. Los Puritanos suprimieron vigorosamente las costumbres navideñas en el siglo XVII y el *carol* de más alta clase no revivió en las cortes después de la Restauración.

Sin embargo, el término “carol” también se aplicó a canciones navideñas “folclóricas” y ocasionalmente a las de algunos otros festivales, por ejemplo el 1 de mayo. De ellas no se sabe nada hasta que aparecieron los primeros registros escritos. Los círculos educados no se interesaron en el tema hasta el siglo XIX. Inmediatamente después de la Restauración se publicaron canciones navideñas populares, muchas de ellas en panfletos, especialmente en el siglo XVIII y principios del siglo XIX. Estas canciones, a las que se les llamaba *carols*, no estaban en la forma del *carol* medieval, sino que eran *baladas folclóricas o himnos estróficos con textos navideños, aunque algunas tenían un estribillo. Los himnos tendían a tener un estilo parecido a la música parroquial en boga de cada época. Así, en el siglo XVIII y principios del siglo XIX, los *carols* cantados por los coros provincianos en Navidad, a menudo eran indistinguibles del estilo de los salmos métricos, *melodías fugadas e himnos evangélicos que se cantaban durante el resto del año; éstos son los *carols* que cantaba el Mellstock Quire de Thomas Hardy.

A pesar de su posterior supresión, este repertorio ha sobrevivido esporádica e independientemente hasta nuestros días, fuera de un contexto eclesiástico, en algunas áreas rurales, especialmente Yorkshire y Cornwall. En el siglo XIX tardío, el aburguesamiento de la Iglesia llevó a reemplazar los antiguos coros de pueblo con nuevos coros de iglesia y al desarrollo del libro de himnos moderno, del que los *carols* de la última parte del siglo XIX tomaron su estilo musical; algunos de ellos aún son populares y permanecen en los libros de himnos que se utilizan en la actualidad. Habiendo declinado como una celebración comunitaria, la Navidad fue “reinventada” como una celebración privada familiar, lo que condujo a la publicación de colecciones de *carols* que sirvieron tanto para los coros de iglesia como para el mercado doméstico de las nuevas clases medias, como por ejemplo *Christmas Carols, New & Old* (1871) de Bramley y Stainer.

Las colecciones de *carols* del siglo XX fueron influidas por las preferencias de los compositores-coleccionistas del “movimiento musical folclórico”, cuya herencia

aún se percibe al inicio del siglo XXI. Una publicación clave de este movimiento fue *The Oxford Book of Carols* (1928, 25/1964), responsable de la popularización de numerosos ejemplos que hoy son bien conocidos; incluía *carols* medievales, canciones folclóricas y nuevas composiciones “de arte” (estas últimas asociadas particularmente con el moderno “servicio de *carols*” desarrollado en los coros de colegios y catedrales y que aún es una industria creciente), así como muchas canciones de Navidad de otros países, de modo que el término “carol” empezó a aplicarse de manera informal también al **noël* francés y la *Weihnachtslied* alemana.

Los repertorios de los victorianos como los de los coros de pueblo de los siglos XVIII y XIX fueron rechazados; sin embargo, se admitieron arreglos corales de antiguas canciones de visita **wassail* o *quête* (tonadas como *God rest you merry* de la cual hay versiones por toda Europa), que pudieron haber sido cantadas por la gente pobre, así como arreglos similares de baladas folclóricas originalmente homofónicas con textos navideños. Los textos de estas últimas en ocasiones dejan entrever una teología católica que sugiere, quizá, un origen entre trabajadores y mendigos migrantes de ascendencia irlandesa más que en la devoción medieval inglesa que aún quedaba. La música de Navidad de los coros de pueblo de los siglos XVIII y XIX, así como sus descendientes estadounidenses prevalecientes finalmente fueron admitidos en la tradición popular con la publicación de *The New Oxford Book of Carols* (1992), que también añadió algunos *carols* victorianos bien conocidos que la edición de 1928 había confinado a los himnarios.

PW

📖 J. STEVENS, “Carols and court songs of the early Tudor period”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 77 (1950-1951), pp. 51-62. E. ROUTLEY, *The English Carol* (Londres, 1958). D. BRICE, *The Folk Carol of England* (Londres, 1967). C. IDLE, *Christmas Carols and their Stories* (Oxford, 1989).

carole (fr.). Nombre francés medieval para una danza en ronda (véase RONDA, 2).

Carpenter, John Alden (*n* Park Ridge, IL, 28 de febrero de 1876; *m* Chicago, 26 de abril de 1951). Compositor estadounidense. Después de estudiar con John Knowles Paine en Harvard, se unió a la empresa familiar. Sus obras incluyen una encantadora suite orquestal raveliana, *Adventures in a Perambulator* (1914), dos ballets con matices de jazz (*Krazy Kat*, 1921 y *Skyscrapers*, 1922-1923), dos sinfonías y el poema sinfónico *Sea Drift* (1933).

PG

Carreño, (María) **Teresa** (n Caracas, 22 de diciembre de 1853; m Nueva York, 12 de junio de 1917). Pianista y compositora venezolana. Su padre, un notable músico y político, se encargó de que su hija estudiara con Louis Moreau Gottschalk en Nueva York y con Anton Rubinstein en París, donde pasó la mayor parte de su vida activa. El tercero de sus cuatro esposos fue Eugen D'Albert. Compuso un cuarteto de cuerdas y numerosas obras para piano en un estilo brillante y virtuosístico. CW

carrera de un libertino, La (*Rake's Progress, The*). Ópera en tres actos (nueve escenas y un epílogo) de Stravinski con libreto de W. H. Auden y Chester Kallman inspirado en una serie de pinturas de William Hogarth (1732-1733) (Venecia, 1951).

Cartas íntimas (*Listy divěrné*). Subtítulo del *Cuarteto de cuerdas* núm. 2 de Janáček, compuesto en 28 días en 1928; es autobiográfico: las cartas se refieren a aquellas que le escribió a Kamila Stösslová entre 1917 y 1928.

Carter, Elliott (Cook) (n Nueva York, 11 de diciembre de 1908). Compositor estadounidense. Mientras aún estaba en la escuela recibió apoyo de Charles Ives y en Harvard, donde sus principales estudios fueron literarios, recibió clases de Walter Piston. Realizó varios viajes a Europa con sus padres, quienes eran importadores de tela de encaje, y mantuvo relaciones cercanas con músicos europeos, especialmente en Francia, Italia e Inglaterra. Estudió en París con Nadia Boulanger (1932-1935) y regresó a los Estados Unidos como un neoclásico cabal. Sus obras tempranas, que incluyen el ballet *Pocahontas* (1936-1939) y *Holiday Overture* (1944) muestran el estilo poststravinskiano característico de los alumnos estadounidenses de Boulanger, pero con una vida rítmica característica de Carter. Con la *Sonata para piano* (1945-1946) comenzó un proceso de crecimiento que continuó con la *Sonata para violonchelo* (1948) y alcanzó su cumbre con el *Primer cuarteto de cuerdas* (1951).

En estas obras, Carter extendió progresivamente su rango armónico, introdujo una nueva fluidez rítmica a través de la *modulación métrica y comenzó a crear formas que son conversaciones entre personajes musicales, siendo éstos definidos por su naturaleza armónica. El "movimiento" es redefinido como una especie de impulso musical que se desenvuelve a lo largo de una obra más que como un tempo dentro de un rango fijo de tiempo: en este sentido, una obra puede tener dos o más "movimientos" que proceden simultáneamente o puede, como el *Primer cuarteto*, tener pausas dentro de los movimientos, en lugar de entre ellos. El

movimiento—casi siempre rápido y enérgico—y el carácter se volvieron las cualidades distintivas de su estilo.

Durante las dos siguientes décadas y más, Carter trabajó lentamente, produciendo una obra mayor cada varios años y confinándose a los géneros instrumentales: el cuarteto de cuerdas (no. 2, 1959; no. 3, 1971) y la orquesta (*Variaciones*, 1955; *Doble concierto* para piano, clavecín y dos orquestas de cámara, 1961; *Concierto para piano*, 1965; *Concierto para orquesta*, 1969). En estas obras se ha dejado muy atrás la herencia neoclásica; el lenguaje es duro pero elegante, complejo pero atractivo debido a que las ideas musicales son muy elocuentes. El *Doble concierto* fue considerado por Stravinski como una obra maestra estadounidense y las ejecuciones de ésta y otras obras comenzaron a realizarse con regularidad a ambos lados del Atlántico.

Más tarde, sorprendentemente Carter volvió a la música vocal en tres obras para solistas y orquesta de cámara: *A Mirror on Which to Dwell* (1975), *Syringa* (1978) e *In sleep, in Thunder* (1981), en las que adapta poesía contemporánea (de Elizabeth Bishop, John Ashbery y Robert Lowell). Al mismo tiempo comenzó a componer más abundantemente. Siguió apareciendo grandes composiciones instrumentales como *A Symphony of Three Orchestras* (1976), *Night Fantasies* para piano (1980), *Triple dúo para seis ejecutantes* (1983), otros dos *Cuartetos de cuerdas* (1986 y 1994), conciertos para oboe (1987), violín (1990) y clarinete (1996), así como la *Symphonia* (1994-1997) para orquesta; también aparecieron piezas menores para instrumentos solos o ensambles, muchas de ellas tributos o memoriales pero de una ligereza y una emotividad características: la sección central de la *Symphonia*, "Adagio tenebroso", es uno de los escasos movimientos lentos del compositor. Durante este periodo tardío, la música de Carter se volvió más suelta, su equilibrio expresivo viró su energía hacia el humor y al acercarse a los 90 años de edad, Carter escribió su primera ópera, la comedia en un acto *What Next?* (Berlín, 1999). PG

▣ D. SCHIFF, *The Music of Elliott Carter* (Londres, 1983, 2/1998). C. ROSEN, *The Musical Languages of Elliott Carter* (Washington, DC, 1984). J. W. BERNARD (ed.), *Elliott Carter: Collected Essays and Lectures, 1937-1995* (Rochester, NY, 1997). J. F. LINK, *Elliott Carter: A Guide to Research* (Nueva York, 2000).

Caruso, Enrico (n Nápoles, 25 de febrero de 1873; m Nápoles, 2 de agosto de 1921). Tenor italiano. Fue uno de los más célebres cantantes dramáticos de la historia. Cantaba en iglesias locales y Guglielmo Vergine lo tomó

como alumno al notar su excepcional potencial vocal. En 1894 hizo su debut en Nápoles en *L'amico Francesco* de Morelli, después del cual apareció en pequeños teatros, aunque con éxito diverso. En 1897 realizó su debut en Palermo en *La Gioconda* de Ponchielli. Al año siguiente fue aclamado por su interpretación de Loris en el estreno de *Fedora* de Giordano en Milán.

Esto marcó el inicio de la carrera internacional de Caruso que lo llevó a Buenos Aires, Roma, Monte Carlo, Londres y Nueva York. Logró su mayor fama en la Metropolitan Opera de Nueva York, donde se presentó cada temporada de 1902 a 1920. En 1902 realizó la histórica serie de 10 grabaciones de arias para la Gramophone Company en Milán (véase GRABACIÓN Y REPRODUCCIÓN, 1); tuvieron éxito comercial sin precedentes y fueron las primeras en crear una demanda internacional de grabaciones. Fue la combinación de una proyección excepcionalmente contundente y un suave lirismo lo que lo hizo famoso, así como su dominio del estilo del bel canto y el imaginativo detalle que confería a los matices de palabra y música. JT

📖 M. SCOTT, *The Great Caruso* (Nueva York, 1988).

E. CARUSO JR. y A. FARKAS, *Enrico Caruso: My Father and my Family* (Portland, OR, 1991).

Carver, Robert (n. c. 1490; m. después de 1546). Compositor escocés. Quizá fue canónigo en la Abadía de Scone, cerca de Perth. Su música, que sobrevive en un gran libro de coro que se encuentra en la National Library de Escocia, incluye la *Missa "Dum sacrum mysterium"* para coro a 10 partes, que pudo haber sido escrita para la coronación de Jacobo V en 1513, y un enorme motete a 19 partes, *O bone Jesu*. Estas obras revelan una imaginación ingeniosa aunque un tanto carente de sofisticación. JM

casación (al.: *Kassation*; it.: *cassazione*). Forma instrumental del siglo XVIII, especialmente popular en Viena y otros lugares de Austria. Está relacionada con el *divertimento y la *serenata y consta de una serie variable de movimientos para cuerdas y alientos en forma sonata o de danza, cada uno más corto, pero más numerosos que los movimientos correspondientes de una sinfonía. Las casaciones eran escritas como mero entretenimiento y por ello eran de carácter ligero; a diferencia de las serenatas, su ejecución no se restringía a las noches, aunque usualmente eran interpretadas al aire libre. Existen ejemplos de Dittersdorf, Haydn y Mozart (k63, K99/63a).

Casadesus, Robert (Marcel) (n. París, 7 de abril de 1899; m. París, 19 de septiembre de 1972). Compositor y

pianista francés. Su pianismo fue renombrado por su claridad de toque y por su afinidad con las obras de Ravel. Fue también un distinguido maestro en el Conservatorio Americano en Fontainebleau. Su vida profesional de solista lo llevó alrededor del mundo; tocó de manera conjunta con el violinista Zino Francescatti y en un dúo de piano con su esposa Gaby (de soltera Gabrielle L'Hôte; 1901-1999). Mucha de su música no ha sido publicada; sus obras para piano y sus obras de cámara son a menudo complejas y disonantes, pero musicalmente reflexivas. Varios miembros de la familia Casadesus fueron músicos, notablemente sus tíos Francis (1870-1954), Henri (1879-1947) y Marius (1892-1981). CF

📖 S. STOOKES, *The Art of Robert Casadesus* (Londres, 1960). C. TIMBRELL, *French Pianism: A Historical Perspective* (White Plains, NY y Londres, 1992; aumentada 2/1999).

Casals, Pablo [Pau] (n. Vendrell, 29 de diciembre de 1876; m. Puerto Rico, 22 de octubre de 1973). Violonchelista, director, pianista y compositor catalán. Estudió en Barcelona y realizó su debut internacional en 1899. El más grande violonchelista de su generación, en sus programas se concentró en Beethoven, Brahms y las obras para violonchelo solo de Bach, al mismo tiempo reviviendo los conciertos de Haydn, Dvořák y Lalo. Refinó el uso del *portamento*, dio forma a su fraseo con calidez y a su sonido con un estilo de canto y liberó al brazo en su control del arco. Igual que su amigo pianista Cortot, con quien se unió en 1905 para formar un trío con el violinista Jacques Thibaud, Casals fue también un hábil director y condujo orquestas en Barcelona y en sus propios festivales en Prades y Puerto Rico. CF

📖 P. CASALS y A. E. KAHN, *Joys and Sorrows* (Londres, 1970). R. BALDOCK, *Pablo Casals* (Londres, 1992). H. GARZA, *Pablo Casals* (Nueva York, 1993).

casas de ópera. Desde sus orígenes a finales del siglo XVI, la *ópera ha sufrido cambios evolutivos sustanciales, no menos en cuanto a la complejidad de su producción y el número de cantantes, músicos orquestales y bailarines que participan en el espectáculo. También los teatros o "casas de ópera" en los que se lleva a cabo la representación de las obras han sufrido un desarrollo paralelo. En un principio, las óperas eran compuestas y presentadas como espectáculos suntuosos para ocasiones especiales, como matrimonios y onomásticos de duques, príncipes y similares. Su escenario era, por lo mismo, el salón de bailes o la terraza del palacio, y el público se limitaba a los miembros de la nobleza y personalidades de alto rango. Una excepción fue el Teatro

delle Quattro Fontane en el palacio papal de Roma (1632), que tenía cabida para 3 000 espectadores.

Las primeras casas de ópera construidas *ex profeso* fueron el Teatro S. Cassiano de Venecia (1637) y el Teatro della Pergola de Florencia (1657). Para 1700, sólo en Venecia había cerca de 10 casas de ópera y se construían muchas otras en Francia, Alemania y, finalmente en toda Europa conforme la ópera adquiría la categoría de entretenimiento público a gran escala.

En Alemania, las primeras casas de ópera fueron el Residenztheater de Munich (1657), el Theater am Gänsemarkt de Hamburgo (1678) y el teatro de la corte de Hanover (1689). A la llegada de Handel a Londres en 1710, las óperas se escenificaban en teatros como Drury Lane, Haymarket y King's Theatre (administrado por la RAM). Muchos teatros destinados a la presentación de obras teatrales se adaptaron para el montaje de óperas, como el Covent Garden de Londres, edificado como teatro en 1732 y conocido como la Royal Italian Opera de 1847 a 1892 (el sitio ha albergado tres teatros: el primero se incendió en 1808 y el segundo en 1856). Muchas casas de ópera del siglo XVIII fueron destruidas por incendios; una excepción es el teatro de la corte en Drottningholm, Suecia, que ha sobrevivido prácticamente intacto y se sigue empleando para representaciones de ópera barroca.

A lo largo del siglo XIX los recursos escénicos de las casas de ópera aumentaron gradualmente creando escenografías elaboradas y albergando conjuntos vocales y orquestales enormes. Muchas de las casas de ópera con mayor renombre mundial se edificaron en la segunda mitad del siglo XIX. Su construcción no sólo estaba destinada para el montaje de espectáculos fastuosos sino también como representación de un símbolo nacional de esplendor urbanístico; el Palais Garnier de París es sin duda un ejemplo impactante.

La necesidad de dar cabida a orquestas de gran tamaño y a la vez ofrecer al público una visibilidad sin obstáculos y lo más próxima al escenario, junto con una acústica equilibrada entre las voces y la orquesta, se convirtieron en los objetivos primordiales del diseño de la casa de ópera. Uno de los rasgos característicos del diseño fue la plataforma o "foso" orquestal, situado al frente y por debajo del nivel del escenario; algunos teatros de construcción reciente permiten ajustar la profundidad del foso para adaptarla a óperas diferentes. Para su innovadora Festspielhaus de Bayreuth (1876), Wagner diseñó el "abismo místico" ampliando el foso por debajo y hacia el fondo del escenario; con esto eliminó un elemento de distracción visual para el público y facilitó a los

cantantes la proyección de las voces, permitiendo mayor claridad y comprensión del texto; finalmente, todo al servicio del concepto wagneriano de "obra de arte total".

Sin embargo, tanto el foso cubierto como el descubierto pueden afectar el color del sonido orquestal y el espacio reducido obliga a los ejecutantes a tocar en posturas poco convenientes; es frecuente que los músicos se quejen de no poder escuchar con claridad a los cantantes debido a un desequilibrio entre instrumentos y voces pues, mientras que los instrumentos han tenido mejoras acústicas, la voz humana prácticamente no ha cambiado. Esto es una razón más para emplear instrumentos de época para las óperas tempranas.

Otros aspectos de diseño que distinguen a las casas de ópera de las salas de concierto, diseminadas también por todo el mundo, es la planta en herradura y las paredes con balcones y palcos en varios niveles (seis en La Scala), lo que acorta la distancia entre el público y el escenario. Este diseño reduce el tiempo de reverberancia del sonido reflejado contra las paredes, que suele ser relativamente más largo en las típicas salas de concierto con paredes planas y formas rectangulares o de abanico y con sólo algunos balcones laterales (véase ACÚSTICA ARQUITECTÓNICA). Las paredes con palcos y balcones absorben y dispersan más rápidamente las ondas sonoras produciendo una acústica más seca y menos reverberante, lo que evidentemente ayuda a la claridad vocal, un aspecto de suma importancia en los géneros teatrales. Sin embargo, uno de los problemas de los teatros de herradura es que los palcos laterales no cuentan con una visibilidad adecuada del escenario.

Algunas de las casas de ópera más sobresalientes del mundo, por orden cronológico de inauguración (y reinauguración), son:

- 1637 Teatro S. Cassiano, Venecia
- 1657 Teatro della Pergola, Florencia; Residenztheater, Munich
- 1678 Theater am Gänsemarkt, Hamburgo
- 1689 Hofoper, Hanover
- 1700 La Monnaie, Bruselas (reconstruido en 1819, 1856; hoy Théâtre Royal de la Monnaie/Koninklijke Muntchouwburg)
- 1732 Covent Garden, Londres
- 1737 Teatro S. Carlo, Nápoles
- 1742 Königliches Opernhaus, Berlín (reconstruido en 1844; nuevo nombre, Staatsoper, en 1919; reinaugurado en 1927 y como Deutsche Staatsoper en 1945)

- 1746 Drottningholm Court Theatre, Suecia
 1778 Teatro alla Scala, Milán (reconstruido en 1946)
 1783 Teatr Bol'shoy, San Petersburgo
 1792 La Fenice, Venecia
 1818 Nationaltheater, Munich (reinaugurado en 1825)
 1801 Theater an der Wien, Viena (reinaugurado en 1945)
 1825 Bol'shoy Petrovsky, Moscú (restaurado en 1856)
 1841 Königlich Sächsisches Hoftheater (Semper Opernhaus), Dresde (reconstruido en 1878; nuevo nombre, Sächsisches Staatstheater, 1919)
 1847 Gran Teatre del Liceu, Barcelona (reinaugurado en 1999)
 1850 Teatr Tsirk, San Petersburgo (reconstruido con el nombre de Mariinski en 1860; hoy Teatro Kirov)
 1857 Teatro Colón, Buenos Aires
 1858 Royal Opera House, Covent Garden, Londres (rediseñado y reinaugurado en 1999)
 1869 Hofoper (Oper am Ring), Viena (Staatsoper desde 1918; reinaugurado en 1955)
 1875 Palais Garnier (Opéra), París
 1876 Festspielhaus, Bayreuth (restaurado en 1995)
 1880 Teatro Costanzi, Roma (Teatro dell'Opera desde 1928)
 1883 Metropolitan Opera House, Nueva York (reubicado en Lincoln Center en 1966)
 1898 Volksoper, Viena
 1912 Deutsches Opernhaus, Charlottenburg, Berlín (nuevo nombre, Städtische Oper, 1925-1933, 1945; reubicado en un nuevo teatro, Deutsche Oper, 1961)
 1918 Staatsoper, Viena (antes Hofoper)
 1926 Festspielhaus, Salzburgo
 1929 Lyric Opera, Chicago
 1934 Glyndebourne, Sussex (nuevo teatro construido en 1994)
 1951 Grosses Haus, Frankfurt
 1955 Staatsoper, Hamburgo
 1960 New Festspielhaus, Salzburgo
 1961 Deutsche Oper, Berlín
 1966 Metropolitan Opera House, Lincoln Center, Nueva York
 1973 Sydney Opera House
 1990 Opéra Bastille, París
 1994 Glyndebourne Opera House, Sussex

JBO

📖 S. HUGHES, *Great Opera Houses* (Londres, 1956). S. SADIE (ed.), *History of Opera* (Londres, 1989), ch. 6, 12, 19, 20; *Architecture 91: The Opera House* (Theatre Crafts, 25/5) (1991).

cascabeles. Sartal de objetos, por ejemplo pequeños *crótalos o **sleigh bells*, címbalos en miniatura, tapas de botella o conchas, que resuenan unos contra otros. Pueden ser usados como objetos sonoros separados o pueden ser unidos a otros instrumentos (como el *pandero). Véase SISTRO. JMO

cascanueces, El. (*Nutcracker; Schelkunchik; Casse-noisette.*) Ballet en dos actos y tres escenas de Chaikovski con argumento de Marius Petisa basado en la novela *Der Nussknacker und der Mäusekönig* (El cascanueces y el rey ratón) de E. T. A. Hoffmann en la versión de Alexandre Dumas *père*; la coreografía la realizó Lev Ivanov (San Petersburgo, 1892). Chaikovski arregló el ballet en una *Suite* orquestal en ocho partes, op. 71a (1892).

Casella, Alfredo (n Turín, 25 de julio de 1883; m Roma, 5 de marzo de 1947). Compositor italiano. Nació en un hogar musical en el que la ejecución de música de cámara era habitual. A los 12 años de edad fue enviado a estudiar al Conservatorio de París, donde fue alumno de Fauré. En 1902 comenzó su vida profesional como pianista y director, viviendo en París de 1912 a 1915. Sus obras de este periodo muestran las influencias que podían esperarse de Debussy, Ravel y Stravinski temprano, pero también, más inusualmente, las de Mahler y Strauss; la sensual *Noche di maggio* (Noche de mayo) para voz y orquesta (1913) es una obra típica del periodo.

Después de la primera Guerra Mundial, Casella se adhirió pronto a la propuesta neoclásica de Stravinski. Compuso divertimentos basados en música anterior, *Scarlattiana* (1926) y *Paganiniana* (1942), así como un gran número de obras originales en las que utilizó formas y gestos más antiguos, comenzando con obras como el *Concierto para cuarteto de cuerdas* (1923-1924) y la *Partita para piano y orquesta* (1924-1925). En ocasiones utilizó combinaciones inusuales, como en la *Sinfonía para piano, violonchelo, clarinete y trompeta* (1932), pero su intención no era tanto la de escandalizar como la de proporcionar oportunidades para su lúcida destreza musical. Un tono objetivo prevalece incluso en sus obras para escena, de las cuales la más ambiciosa es la ópera de hadas *La donna serpente* (La mujer serpiente; Roma, 1932).

Mientras componía su abundante producción, Casella también fue un activo profesor, organizador de conciertos y promotor de la música nueva. Dio clases magistrales de piano en la Accademia di S. Cecilia en Roma (1932-1947) y su trabajo con la *Corporazione delle Nuove Musiche*, fundada en 1924, tuvo un efecto duradero al poner en contacto a los públicos italianos

con las innovaciones más radicales. Su autobiografía (1941) ha sido traducida al inglés como *Music in my Time* (Norman, OK, 1955). PG

Cashian, Philip (John) (*n* Manchester, 17 de enero de 1963). Compositor inglés. Sus estudios con Oliver Knussen y Simon Bainbridge fomentaron un enfoque de la composición en que las imágenes poéticas se proyectan a través de materiales de carácter fuerte y formas de una coherencia admirablemente continua. Aunque estas imágenes a menudo resultan sombrías (*Nightmaze* para orquesta, 1991; *Dark Inventions* para ensamble, 1992), Cashian puede componer también música exuberante y entretenida, como en el *Concierto de cámara* para gran ensamble (1995). AW

Casken, John (Arthur) (*n* Barnsley, 15 de julio de 1949). Compositor inglés. Estudió en la Birmingham University y en Polonia con Andrzej Dobrowolski y Lutosławski. Sus obras tempranas de la década de 1970 (*Music for the Crabbing Sun*, *Tableaux de trois âges*) revelaron un estilo refinado y personal con las técnicas modernistas preferidas de la época y dos obras vocales, *Ia orana*, *Gauguin* (1978) y *Firewhirl* (1980), demostraron una sensibilidad especial al potencial colorístico y dramático de los textos; esto fue desarrollado aún más en la ópera *Golem* (Almeida, 1989), que ganó el primer Premio Britten. La cercana asociación de Casken con la Northern Sinfonía mientras enseñaba en la Durham University produjo varias obras, incluyendo un apasionado y reflexivo *Concierto para violonchelo* (1991). Su segunda ópera, *God's Liar*, se estrenó en Londres en 2001. En 1992 fue nombrado profesor de música en la Manchester University. AW

caso Makropulos, El (*The Makropulos Affair*, *The Makropulos Case*; *Věc Makropulos*). Ópera en tres actos de Janáček con libreto propio, basado en la comedia de Karel Čapek *Věc Makropulos* (1922) (Brno, 1926).

cassette [caset]. Cinta magnetofónica completamente contenida en un empaque. Aunque a finales de la década de 1950 varios fabricantes comercializaron sistemas de grabación que utilizaban tales cintas, el sistema Philips Compact Cassette, presentado en 1963, *de facto* se convirtió en el estándar mundial; utilizaba una cinta delgada (3.8 mm) que corría a una velocidad baja de 4.75 cm por segundo y se fijaba a cada extremo con pequeños carretes. Las mejoras mecánicas a los reproductores de *cassettes* y el uso de la codificación Dolby B permitieron que el sistema fuera adecuado para grabar música y pronto surgió un catálogo sustancial de cintas pregrabadas. Los *cassettes* vírgenes generalmente tienen

30 (C60), 45 (C90) y 60 (C120) minutos por lado y se utilizan ampliamente para grabaciones personales. La invención del "Walkman" por Sony generó un amplio rango de reproductores portátiles, usualmente utilizados con audífonos.

Véase también GRABACIÓN Y REPRODUCCIÓN. LF
castañuelas. Pequeños percutores que constan de pares de piezas de madera con forma de cuencos; el hueco en su cara interior sirve como caja de resonancia. Normalmente se toca un juego de castañuelas en cada mano unidas por un cordón que se enreda en el pulgar o en el dedo medio; las piezas se golpean entre sí con los dedos. A menudo, las piezas de un juego de castañuelas difieren levemente en altura y las piezas "femeninas" suenan más agudo que las "masculinas". Las castañuelas orquestales e infantiles se atan a un mango con una placa de madera entre las dos piezas. Las castañuelas se asocian principalmente con España, pero también se usan en el sur de Italia y fueron conocidas en el antiguo Egipto. JMO

Castelnuovo-Tedesco, Mario (*n* Florencia, 3 de abril de 1895; *m* Los Ángeles, 17 de marzo de 1968). Compositor italiano. Estudió composición con Pizzetti en el Instituto Cherubini en Florencia (1913-1918) y pronto demostró su talento para adaptar textos con sensibilidad, como por ejemplo en el ciclo de canciones *Coplas* (1915). A este ciclo siguió la adaptación de todas las canciones de Shakespeare en el inglés original (1921-1925). La amplitud melódica desarrollada por Castelnuovo-Tedesco en sus canciones también es notable en sus obras orquestales, que incluyen un *Concierto para guitarra* (1939) muy popular, mientras que sus sentimientos hacia su ciudad natal son evidentes en la ópera *La mandragola* (La Mandrágora, 1920-1923; Venecia, 1926), basada en la comedia de Maquiavelo. En 1939, Castelnuovo-Tedesco emigró a los Estados Unidos, donde enseñó en el Conservatorio de Los Ángeles y compuso mucha música para cine. La voluminosa producción de sus años en los Estados Unidos incluye dos óperas sobre Shakespeare y varias obras corales a gran escala, tales como el *Servicio sacro* (1943) y el oratorio *Saúl* (1960), basado en el canto litúrgico judío. PG

Castiglioni, Niccolò (*n* Milán, 17 de julio de 1932; *m* Milán, 7 de septiembre de 1997). Compositor italiano. Estudió composición con Giorgio Ghedini en el Conservatorio de Milán, con Boris Blacher en el Mozarteum de Salzburgo y a partir de 1958 en los cursos de verano de Darmstadt. Un interés temprano y pasado de moda en el Romanticismo tardío (*Après lude* para orquesta, 1959)

lo condujo, a través de una fuerte identificación con Boulez (*Aleph* para oboe, 1964), a una música de artificios muy precisos, típicamente por medio de estructuras elaboradas que se desarrollan en el registro más agudo y utilizan duplicaciones heterogéneas de forma deliberada.

PG

Castillo de Barbazul, El (*A Kézkakállú herceg vára*; “El castillo del duque Barbazul”). Ópera en un acto de Bartók con libreto de Béla Balázs basado en un cuento de hadas de Charles Perrault (Budapest, 1918).

Castillo del duque Barbazul. Véase CASTILLO DE BARBAZUL, EL.

Castor et Pollux. Ópera en un prólogo y cinco actos de Rameau con libreto de Pierre-Joseph Bernard (París, 1737); Rameau la modificó quitándole el prólogo y agregándole un nuevo primer acto (París, 1754).

castrato (it.). Cantante varón que, al haber sido castrado antes de la pubertad, usualmente entre los seis y los ocho años de edad, conservaba la tesitura de soprano o contralto en la edad adulta. La práctica de preservar voces de niños de esta manera se originó en Italia y España en el siglo XVI. Los *castrati* formaron parte del coro de la Capilla Sixtina hacia 1565 y siguieron cantando en el coro hasta finales del siglo XIX en medio de una creciente oposición moral. El último *castrato* superviviente del coro de la Sixtina fue Alessandro Moreschi (1858-1922). Los *castrati* alcanzaron la cima de su popularidad en la ópera seria del siglo XVIII, cuando cantantes como Senesino (para quien Handel escribió muchos papeles protagónicos), Nicolini y Farinelli eran celebrados igual que las estrellas *pop* de la actualidad. El *castrato* operístico sobrevivió hasta la época de Rossini, cuya ópera *Il crociato in Egitto* (1824) fue la última ópera importante con un papel para *castrato*. Los *castrati* fueron famosos por su timbre brillante y penetrante, así como por el extraordinario control de la respiración, facilitado por la combinación de una laringe pequeña y un torso mayor de lo normal.

Véase también CANTO.

RW

Catalani, Alfredo (*n* Lucca, 19 de junio de 1854; *m* Milán, 7 de agosto de 1893). Compositor italiano. Después de sus primeros estudios en Lucca, terminó su educación en los conservatorios de París y Milán, graduándose éste último con una ópera en un acto, *La falce* (1875) con libreto de Arrigo Boito. Compuso varias óperas y obras orquestales en la década de 1880, notablemente *Dejanice* (1883), y estuvo íntimamente involucrado en las últimas etapas del movimiento bohemio italiano conocido como la *scapigliatura*. Aunque afligido por una

mala salud, fue nombrado profesor de composición en el Conservatorio de Milán en 1888. Su ópera más famosa, *La Wally*, tuvo una exitosa representación en La Scala de Milán en 1892 y mantiene una tenue presencia incluso en el repertorio de hoy. Su anticipación del verismo y la prominente influencia armónica de Wagner comprueban que Catalani fue un representante importante del *fin de siècle* italiano.

RP

catálogo, Aria del. Sobrenombre para el aria de Leporello en el primer acto, segunda escena de *Don Giovanni* de Mozart, en la que hace un recuento de las conquistas amorosas de Don Giovanni en varios países para Donna Elvira y concluye cada sección con las palabras “pero en España, mil tres” (*mille e tre*); probablemente tuvo como modelo un aria similar en el *Don Giovanni* de Gazzaniga, siendo la enunciación rápida de una lista un elemento muy popular en la ópera cómica del siglo XVIII.

AL

catálogo temático (al.: *thematisches Verzeichnis*). Catálogo que ayuda a la identificación de obras musicales mediante un inventario de citas musicales que por lo general incluye las primeras notas o el *incipit* de las obras, en algunos casos el tema o los temas principales y, ocasionalmente, cuando se trata de obras polifónicas, la textura completa del comienzo de las obras. Este método de identificación cubre muchas posibilidades, que abarcan desde el índice de una edición musical que comprende varias obras distintas, catálogos y anuncios publicados por editores, compendios destinados al público de conciertos y estudiantes, hasta catálogos especializados de obras de compositores.

Esta última categoría constituye uno de los trabajos de investigación más relevantes que proporciona información muy valiosa para investigaciones subsecuentes. Estos catálogos temáticos por lo general proporcionan mucha más información en cada entrada que la simple identificación musical, como fechas de composición, de estreno y de publicación, fuentes principales (manuscritas e impresas) y referencias a fuentes secundarias. El sistema de organización de los catálogos difiere; algunos, como los catálogos de *Köchel sobre Mozart y el de *Deutsch sobre Schubert, buscan organizar la producción completa del compositor bajo su cronología exacta; otros, como el de *Hoboken sobre la obra de Haydn, agrupan las obras por género y, a partir de ahí, las ordenan cronológicamente. El impacto de los trabajos de investigación académica de esta naturaleza es de magnitud tal que muchos catálogos han proporcionado el método común de identificación de la obra de com-

positores importantes, tanto en el mundo académico como a nivel divulgación: K o KV (Köchel o Köchel-Verzeichnis) para Mozart; D (Deutsch) para Schubert; *BWV (Bach-Werke-Verzeichnis) para Bach. JG

📖 B. S. BROOK, *Thematic Catalogues in Music* (Hillsdale, NY, 1972, rev. 2/1997).

Catalogue d'oiseaux. (Catálogo de pájaros). Obra para piano (1956-1958) de Messiaen; cada una de las 13 piezas incluye el canto escrito de un pájaro diferente.

catch. Variedad de *ronda inglesa con la característica adicional de que el texto es tratado de tal modo que se introduce un elemento de humor (a menudo un juego de palabras). Se desconoce el origen del término; fue aplicado por vez primera a la música de una colección manuscrita de rondas de 1580. Un ejemplo típico es *Ah, how, Sophia, can you leave your lover?* de J. W. Callcott (1766-1821), que al cantarse sugiere "Our house afire"; más adelante en la canción, "Go fetch the Indian's borrowed plume, yet richer far than that you bloom" sugiere "Go fetch the engines...". Otra *catch* muy conocida del mismo compositor explota la aparición de las historias de la música de Hawkins y Burney en el mismo año (1776); en ella, las palabras "Have you Sir John Hawkins' History? Some folks think it's quite a mystery" son seguidas por "Burney's history I like best", con el efecto de que mientras las voces cantan juntas, una de ellas entra con "Sir John Hawkins" y la otra con "burn 'is history".

Las *catches* fueron populares entre el siglo XVI tardío y el siglo XIX, y eran usualmente cantadas por tres o más hombres. Muchas de ellas, escritas durante la Restauración, adaptaban textos indecentes, por no decir obscenos. Algunas de Purcell, en particular, son especialmente groseras. En el siglo XVIII se fundaron sociedades para cantar *catches*, la más conocida de las cuales fue Noblemen's and Gentlemen's Catch Club de Londres (fundado en 1761).

Véase también *GLEE*.

PS/AL

Catecúmenos, Misa de los. Véase *MISA*, 1.

catedral, música de. Repertorio musical y tradiciones asociadas con los coros ingleses de hombres y niños. De las numerosas fundaciones corales establecidas para interpretar polifonía sacra antes de la Reforma inglesa, aproximadamente 40 sobrevivieron en las catedrales (algunas de las cuales previamente habían sido iglesias monásticas), capillas y colegios anglicanos. El que continuaran con la impartición de servicios diarios a través de los siglos trajo como resultado la composición de un rico repertorio de música para coro y órgano,

especialmente cánticos, responsorios y *anthems* para Maitines y Vísperas. Diseminada en las iglesias parroquiales por el movimiento de Oxford durante el siglo XIX, la música de catedral vivió un importante renacimiento a lo largo del siglo XX. ALI

Cathédrale engloutie, La (La catedral sumergida). Pieza para piano (1910), de Debussy, no. 10 de sus *Préludes*, libro 1; está basada en la leyenda de la Catedral de Ys, con sus cánticos y repiques de campanas bajo el mar. Debussy citó esta pieza en su *Sonata para violonchelo* (1915).

Cato, Diomedes (*n* Venecia, antes de 1560-1565; *m* después de 1607 o 1618). Laudista y compositor italiano. Compuso una gran cantidad de música, principalmente para su instrumento. Se le suele considerar veneciano pero pasó la mayor parte de su vida en Polonia. Una de sus fantasías se publicó tan lejos como Londres en *Varietie of Lute-Lessons* (1610) de Robert Dowland. DA

Catoire [Katuár], **Georgy Lvovich** (*n* Moscú, 27 de abril de 1861; *m* Moscú, 21 de mayo de 1926). Compositor y teórico ruso de ascendencia francesa. Mientras estudiaba matemáticas en las universidades de Moscú y Berlín, también tomó lecciones privadas de piano con Karl Klindworth (1830-1916), de quien heredó las simpatías wagnerianas. Más tarde estudió con Liadov y Rimski-Korsakov en San Petersburgo. Sus primeras composiciones ganaron la aprobación de Chaikovski en 1886; junto con Wagner, Chaikovski se convirtió en una importante influencia en su música, aunque los mayores logros de Catoire fueron en la música de cámara. Es recordado principalmente como un profesor del Conservatorio de Moscú (desde 1917) que contribuyó significativamente al desarrollo de la teoría musical rusa a través de sus libros sobre armonía y forma musical. MF-W

Catulli carmina (Canciones de Catulo). Cantata escénica de Orff para solistas, coro, cuatro pianos, cuatro timbales y hasta 12 percusionistas, adaptación de 12 poemas en latín de Catulo, con coros en latín del propio Orff al inicio y al final (Leipzig, 1943); es la segunda parte de su trilogía **Trionfi*.

Cavaillé-Coll, Aristide (*n* Montpellier, 4 de febrero de 1811; *m* París, 13 de octubre de 1899). Constructor de órganos francés. Proveniente de una familia de constructores de órganos, estudió en París, donde se le unieron su padre y su hermano. Construyeron más de 500 órganos, incluyendo los de Notre Dame, Ste Clotilde y la Madeleine. Al implementar un desarrollo técnico en los controles y al introducir numerosos registros

nuevos, crearon el órgano romántico francés por antonomasia, capaz de una sutil expresividad y un gran volumen, lo que influyó profundamente en la escuela de compositores franceses para el órgano desde Franck hasta Messiaen.

AL

📖 F. DOUGLASS, *Cavaillé-Coll and the Musicians: A Documented Account of his First Thirty Years in Organ Building* (Raleigh, NC, 1980). C. NOISSETTE DE CRAUZAT, *Cavaillé-Coll* (París, 1984).

Cavaliere, Emilio de' (*n* Roma, c. 1550; *m* Roma, 11 de marzo de 1602). Compositor italiano. De noble cuna, estuvo involucrado con el Oratorio deil Crocifisso de Roma en sus primeros años. Conoció al cardenal Fernando de' Medici cuando éste residía en Roma y, después de que el cardenal se convirtió en gran duque de Toscana en 1587, Cavaliere se mudó a Florencia al año siguiente como superintendente de los artistas y músicos de la corte. Ahí organizó y compuso parte de la música para una serie de entretenimientos espectaculares, incluyendo el gran *intermedi* para las bodas de Fernando y Cristina de Lorena en 1589; la pieza final, el "Ballo del Granduca", se hizo famosa como una nueva clase de entretenimiento cantado y bailado, y como una tonada popular. En la década de 1590 proporcionó la música para una serie de entretenimientos pastorales en Florencia (hoy perdidos) y más tarde exigió su papel en la precedencia en la invención del estilo recitativo.

De sus obras que sobreviven, la más conocida es la *Rappresentazione di Anima, et di Corpo*, representada en el Oratorio de Roma en abril de 1600. A menudo se le domina el primer oratorio, pero se representó a la manera de ópera, aunque con un tema espiritual y una trama alegórica. Mucha de su música pertenece al canto hablado del *stile rappresentativo* (como lo indica el título, "per recitar cantando"), pero también hay canciones madrigalescas, estróficas y de danza, así como coros sencillos y eficaces. Otra obra notable es una adaptación de las *Lamentaciones de Semana Santa* (c. 1599) para entre una y cinco voces y continuo.

DA/TC

Cavalleria rusticana (Caballería rústica). Ópera en un acto de Mascagni con libreto de Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci, sobre la obra de teatro de Giovanni Verga (1884), basada en su cuento (1880) (Roma, 1890).

Cavalli [Caletti], (Pietro) **Francesco** (*n* Crema, 14 de febrero de 1602; *m* Venecia, 14 de enero de 1676). Compositor italiano. Fue hijo de Giovanni Battista Caletti, *maestro di capella* en la Catedral de Crema, y su precoz

talento musical le ganó el patrocinio de Federico Cavalli, gobernador de Crema, cuyo nombre adoptó Francesco en la década de 1630, como muestra de respeto y gratitud. Entró al coro de San Marcos en Venecia como soprano en 1616 y pronto se hizo famoso como cantante; en 1620 se convirtió también en organista en SS Giovanni e Paolo, puesto en el que permaneció hasta 1630, cuando se casó con una viuda rica, Maria Sozomeno. Su primera obra publicada, el motete a solo *Cantate Domino*, apareció en 1625; parece razonable asumir que muchas de las composiciones impresas en un gran volumen retrospectivo de su música de iglesia, datan de esos años tempranos. Muestran la influencia de Monteverdi, pero son más melodiosas y agradables que poderosamente emotivas, y contienen poco como para sugerir la futura fama de Cavalli.

Esta fama llegó de forma repentina después de la apertura de los primeros teatros venecianos de ópera en 1637. Su ópera *Le nozze di Teti e di Peleo* (Las bodas de Thetis y Peleo, representada en el Teatro S. Casiano en enero de 1639), fue la primera de muchas óperas que se produjeron durante los siguientes 20 años. La mayoría se estrenaron en Venecia, donde en algún momento tuvo un contrato con el Teatro S. Apollinare a razón de 400 ducados por ópera (el salario anual del *maestro di capella* en San Marcos). Varias de sus obras llegaron a ser representadas en el extranjero, notablemente *Egisto* (1643), puesta en escena en París y probablemente también en Viena. La popularidad de Cavalli debe ser atribuida a su combinación de un buen sentido dramático (de nuevo mostrando la influencia de Monteverdi) con el don de escribir arias memorables. Éstas son usualmente cortas y a menudo desarrollan un motivo o una figura rítmica, y él fue un maestro del lamento sobre un bajo *ostinato* (hay un ejemplo particularmente bueno en el bajo cromático en *Egisto*); al mismo tiempo, sus recitativos pocas veces son de trámite y expresan las emociones de la frase o la palabra individual.

En la cumbre de su fama, en 1660, Cavalli fue invitado a componer una ópera para el matrimonio de Luis XIV y María Teresa de España. Sin embargo, el teatro estaba mucho de estar listo a su llegada a París y la producción sufrió innumerables retrasos e intrigas políticas. Cuando *Ercole amante* (Hércules enamorado) finalmente fue puesta en escena en 1662, no fue un gran éxito, los ballets de Lully se llevaban las aclamaciones. Cavalli regresó a Venecia más tarde ese año; aunque había prometido no volver a producir una obra dramática,

compuso varias óperas sobre temas casi históricos que apuntan hacia el estilo barroco tardío.

Cavalli había sido nombrado segundo organista en San Marcos en 1639 y pasó a primer organista en 1665; tres años más tarde fue *maestro di cappella*. Aunque ganó su fama en el teatro, compuso una buena cantidad de música para San Marcos. Sus motetes para un número reducido de voces con acompañamiento de órgano son notables por su delicado tratamiento sobre el valor y el significado de las palabras, mientras que la *Messa concertata* (en *Musiche sacre*, Venecia, 1656) mezcla el estilo del doble coro tradicional en Venecia con duetos y tríos melódicos. Publicó otro volumen de música eclesiástica en 1675 y después un *Réquiem* que debía ser cantado dos veces al año después de su muerte. Murió al año siguiente, dejando una gran parte de su rica herencia a la iglesia de S. Lorenzo, donde fue enterrado. DA/TC

▣ J. GLOVER, *Cavalli* (Londres, 1978). E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre* (Berkeley y Los Ángeles, 1991).

cavaquinho (port.). Pequeña *guitarra portuguesa de cuatro cuerdas, también llamada *machêto*, que los primeros comerciantes y exploradores llevaron por todo el mundo. Es un ancestro del *charango sudamericano y del *ukulele. JMO

cavata (it., “epigrama”). En términos musicales, breve *arioso al final de un pasaje de recitativo. Hay varios ejemplos en las cantatas de Bach.

cavatina (it., dim. de *cavata*). En la ópera de los siglos XVIII y XIX, breve canción para voz sola de estilo simple que carece del *da capo* y a menudo consiste en una breve introducción instrumental a una sola frase u oración musicalizada. Algunos ejemplos son “Porgi amor” de la Condesa y, en una elaboración de forma más desarrollada, “Se vuol ballare” de Fígaro, ambas de *Le nozze di Figaro* de Mozart. Ejemplos posteriores incluyen “Und ob die Wolke” de Agathe (*Der Freischütz*), “Casta diva” de Norma y “Salut! demeure” de Fausto. Verdi escribió muchos números de este tipo hasta “Tacea la notte” de Leonora (*Il trovatore*), después del cual abandonó esta clase de composición; en la ópera italiana del siglo XIX la música a menudo exigía un elaborado virtuosismo por parte del cantante. El término se aplica en ocasiones a un aire semejante a una canción que se incluye como parte de una escena extensa, de un recitativo acompañado o de una pieza de música en forma de canción, como por ejemplo el quinto movimiento del *Cuarteto de cuerdas* op. 130 de Beethoven y la *Cavatina* de Raff. JW

Cavazzoni, Marco Antonio [da Bologna] (n Bolonia, c. 1490; m Venecia, c. 1560). Compositor y organista italiano. Su vida profesional transcurrió en Urbino, Roma, Padua y Venecia. Un volumen de su música publicado en 1523 contiene los más antiguos *ricercari* para teclado que se conocen; a diferencia de obras posteriores de este tipo, contienen una mezcla de elementos acordados, imitativos e improvisatorios.

Su hijo, **Girolamo Cavazzoni** [da Bologna] (n c. 1525; m Venecia, después de 1577), publicó dos volúmenes de su música en Venecia en la década de 1540. Éstos contienen algunos *ricercari* en un estilo plenamente imitativo que condujo al *ricercare* monotemático y finalmente a la fuga. JM

Cave, The (La cueva). Obra de Reich para dos sopranos solistas, tenor solista, percusión, teclados, cuarteto de cuerdas, alientos y cinta de video; “drama documental” cuya ejecución dura toda una noche, combina fragmentos de entrevistas con israelíes, palestinos y estadounidenses con material puramente musical (Viena, 1993).

Cavendish, Michael (n c. 1565; m Londres, ?5 de julio de 1628). Compositor y caballero inglés, pariente de los Cavendish de Chatsworth y Hardwick, y más tarde cortesano del príncipe Carlos, hijo de Jacobo I. Sus obras seculares, mezcla de madrigales y *ayres* acompañados con laúd, fueron publicadas en 1598 en un volumen dedicado a su prima segunda, Lady Arabella Stuart. Uno de los madrigales, *Come, gentle swains*, fue reescrito más tarde para su inclusión en el tributo de Morley a Isabel I, *The Triumphes of Oriana* (1601). JM

Cavos, Catterino Al'bertovich (n Venecia, 19/30 de octubre de 1775; m San Petersburgo, 28 de abril/10 de mayo de 1840). Compositor y director ruso nacido en Italia. Estudió con Francesco Bianchi e hizo su debut en 1797 cuando su himno patriótico fue ejecutado en La Fenice, Venecia. En 1799 se mudó a San Petersburgo para asumir un puesto administrativo en los Teatros Imperiales; se convirtió en director de la Ópera Rusa en 1806 y a partir de 1832 fue también director de música en la corte imperial (véase RUSIA, 3). Escribió más de 50 obras escénicas incluyendo óperas, *vaudevilles* y ballets. Su pieza más célebre fue la ópera patriótica *Ivan Susanin* (1815; puesta en escena en 1822), que conservó su lugar en el repertorio aun después de la aparición de la ópera de Glinka sobre el mismo argumento, *Una vida por el Zar*, dirigida por Cavos en su estreno en 1836. JWAL

caza, *Cuarteto “La*. Sobrenombre del *Cuarteto de cuerdas* no. 17 en si bemol mayor K458 (1784) de Mozart. Forma parte de uno de los cuartetos dedicados a Haydn

y se llama así por los motivos de caza que aparecen en la introducción del primer movimiento.

Cazzati, Maurizio (*n* Lucera, cerca de Guastalla, c. 1620; *m* Mantua, 1677). Compositor italiano. Después de ser ordenado sacerdote, estuvo a cargo de la música para varias organizaciones, incluyendo la Accademia della Morte en Ferrara, S. Maria Maggiore en Bergamo, y S. Petronio, la iglesia más grande de Bolonia. Ahí fue en gran parte responsable del aumento en la dimensión de la música para festivales, utilizando enormes coros y orquestas. Su vasta producción incluye mucha música instrumental atractiva, consistente principalmente en danzas y sonatas: fue Cazzati quien inició en S. Petronio el repertorio de sonatas con una parte de trompeta, de las cuales hay tres en su op. 35 (Bolonia, 1665). También fue el primer compositor de Bolonia en publicar sonatas para violín solo (op. 55, Bolonia, 1670). Su música de iglesia es solemne más que profundamente emotiva, pero aun así es digna de revivirse. Después de una discusión profesional sobre “errores” en su contrapunto, abandonó S. Petronio y pasó sus últimos años como *maestro di cappella* de la duquesa de Mantua. DA **cb.** (it.). Abreviatura de *contrabasso* (contrabajo) o *col basso* (con el bajo).

CD. Véase DISCO COMPACTO.

c.d. (it.). Abreviatura de **colla destra*.

CD-ROM. Tipo de *disco compacto (desarrollado a partir de la tecnología del CD) que puede usarse en una computadora para interactuar, como un recurso primario, con información multimedia; las iniciales ROM significan “read only memory” (memoria de sólo lectura). En un contexto educativo, el medio del CD-ROM permite que extractos musicales se ligen fácilmente entre sí, ya sea como partitura o como ejecución (o ambos), acompañados por una narración explicativa como texto impreso o como voz. PM

Ce qu'on entend sur la montagne (“Lo que uno escucha en la montaña”; *Bergsymphonie*, “Sinfonía de montaña”). Poema sinfónico de Liszt sobre *Feuilles d'automne* de Victor Hugo, orquestado por Raff en 1848-1849 y revisado en 1850; más tarde revisado otra vez por Liszt en 1854.

cebell [*cibell*] (in.) Tipo de gavota, hallada principalmente en música inglesa para clavecín de finales del siglo XVII. El nombre viene de un *air* en estilo de *gavotte* en la ópera *Atys* (1676) de Lully que acompaña el descenso a la Tierra de uno de los personajes principales, la diosa Cibeles. Este *air* se volvió muy popular y más tarde fue a dar a colecciones impresas, apareciendo en Inglaterra

bajo el título de “Cebell” o “Cibell” en piezas para teclado de compositores como Purcell y Jeremiah Clarke. El primer ejemplo inglés de *cebell*, sin embargo, es una pieza para laúd, *My Mistress*, que fue publicada en el *Musick's Monument* de Mace el mismo año que la ópera de Lully.

Cecilia. Santa de la primera Iglesia cristiana, venerada como mártir desde el siglo V y honrada como santa patrona de la música a partir del siglo XV. Un largo poema publicado en Florencia en su honor en 1594 no menciona su relación con la música, aunque para esa época en ocasiones aparecía representada en pinturas italianas con arpa, órgano y otros instrumentos musicales; probablemente fueron los pintores los responsables de diseminar la creencia de que santa Cecilia fue músico. Incluso se llegó a hablar de ella como la inventora del órgano. Su reputación como patrona de la música creció en el siglo XVI; fue pintada por artistas destacados (incluyendo a Rafael, Rubens y Poussin) y celebrada por poetas.

El primer festival conocido en honor a santa Cecilia fue en Évreux, en Normandía, en 1570. Fue una “puy de musique” y parte de la celebración tomó la forma de un concurso de composición; entre los que ganaron premios en 1575 estuvo Lassus, con el motete *Cantantibus organis*.

No se conoce la fecha en que se iniciaron las celebraciones británicas del Día de santa Cecilia (22 de noviembre). La primera de la que hay registro fue en Londres en 1683; pero ya llevaban algún tiempo realizándose anualmente. A partir de ese año, el programa incluía un servicio religioso seguido de un espectáculo cuya oda era una parte importante, escrita y compuesta para la ocasión. Purcell compuso dos de esas odas (1683, 1692) y su *Te Deum y Jubilate in re* fueron escritos para la celebración de 1694. Dryden fue el poeta en 1687 y 1697. Otras odas subsecuentes fueron escritas por Thomas Shadwell, William Congreve, D'Urfey, Alexander Pope y otros, y entre los compositores estuvieron John Eccles, Jeremiah Clarke, Handel, Boyce, Samuel Wesley y Hubert Parry.

Estas celebraciones en Londres pasaron a ser meramente ocasionales hasta 1905, cuando tuvo lugar su revitalización bajo los auspicios de la antigua Musicians' Company. En la actualidad, la Musicians' Benevolent Fund organiza un concierto cada Día de santa Cecilia.

Hacia finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII, los músicos de varias ciudades inglesas (Wells, Oxford, Salisbury, Winchester, Devizes) realizaron celebraciones

del Día de santa Cecilia. A partir de 1726 Dublín lo hizo también, como lo había hecho Edimburgo desde 1695, cuando se ofreció lo que al parecer fue el primer concierto público en esa ciudad. El St Cecilia Hall en Edimburgo fue construido en 1762. También se han realizado celebraciones musicales anuales en muchas ciudades europeas, notablemente París, donde a partir de mediados del siglo XIX se compuso una nueva misa para la ocasión.

Del inicio del siglo XVI en adelante, muchas sociedades musicales han adoptado el nombre de santa Cecilia. Palestrina fundó una en Roma; en 1847 Pío IX la convirtió en una academia para la promoción de la música eclesiástica y aún existe. En 1867 se fundó una “Sociedad Cecilia para países de habla germánica”; tres años más tarde, ésta recibió el patrocinio papal (véase CECILIANO, MOVIMIENTO).

PS/AL

ceciliano, movimiento. Movimiento del siglo XIX para la reforma de la música de la Iglesia católica romana; sus raíces provienen de finales del siglo XVIII. Buscaba la integración de música y liturgia, y con ese fin promovió la polifonía *a cappella* y el canto gregoriano del tiempo de Palestrina junto con las nuevas composiciones polifónicas inspiradas en este modelo, y se opuso a la música para voz sola acompañada con orquesta, que se había vuelto usual después de un edicto del papa Benedicto XIV en 1749. El movimiento tuvo éxito en el desarrollo de coros de iglesia y el canto congregacional, y también tuvo influencia en la música eclesiástica de otras denominaciones.

Muchas influencias convergieron en el desarrollo de la filosofía ceciliana a partir del inicio del siglo XVIII: la “Caecilien-Bündnisse” en Viena y Passau, que mantuvo vivo el canto *a cappella*, escritos teóricos y teológicos contemporáneos, ediciones de polifonía renacentista, la incorporación del canto gregoriano en las composiciones; las discusiones sobre el canto gregoriano allanaron el camino hacia el abandono del canto “barroco” modernizado, culminando en la edición “Mechlin” y, más tarde, la Edición Regensburg, ambas basadas en la *Editio medicaea* del canto (1614), preparada por Palestrina y sus alumnos. Esta preferencia de los cecilianos finalmente se suplantó, ya que bajo el papa Pío X, la *Editio vaticana* “medieval” de los monjes de Solesmes reemplazó todos los arreglos previos de las melodías gregorianas; al mismo tiempo, su apoyo de la polifonía *a cappella* como la música litúrgica ideal fue reivindicado por un tiempo.

Las creencias de los cecilianos tuvieron poco efecto en la práctica hasta la segunda mitad del siglo XIX. Los

resultados llegaron primero a través de los esfuerzos de Guéranger en Francia, y Geissel, Diepenbrock y Sailer en Alemania, y ganaron terreno luego de que F. X. Witt (1834-1888) fundara la Allgemeiner Deutscher Cäcilien-Verein en 1869, obteniendo la aprobación de la Santa Sede en 1870; de ahí en adelante surgieron organizaciones similares en otros países europeos y en los Estados Unidos. A pesar de los cambios en el énfasis después del Concilio Vaticano Segundo (1962-1965), los principios intelectuales del movimiento se han mantenido firmes.

PW

cédez (fr.). “Ceder”, es decir, hacer más lento; *cédant*, “haciendo más lento”.

cejilla, ceja, cejuela (in.: *nut*). 1. En un instrumento de cuerdas, barra o listón cercano al clavijero sobre el cual pasan las cuerdas y que determina la longitud sonora de las mismas en la parte superior del diapasón; en la parte inferior, esta longitud está determinada por el puente.

2. Para una segunda acepción de la voz inglesa *nut*, véase TALÓN.

celere (it.). “Rápidamente”, “velozmente”; *celeramente*, “con velocidad”.

celesta (fr.: *céleste*). Instrumento de teclado semejante a un pequeño piano vertical. Cada una de sus barras de acero descansa en un soporte de fieltro sobre una caja de resonancia individual de madera, y se percute con pequeños martinetes de piano, produciendo así un sonido mucho más suave que el del **glockenspiel*. A diferencia del *glockenspiel*, tiene un pedal de sordina. La *celesta* fue inventada en París en la década de 1880 por Victor Mustel. Después de oírla ahí, Chaikovski escribió su parte orquestal más conocida, en la “Danza del hada de azúcar” en el ballet *El Cascanueces*. Muchos otros compositores la han utilizado desde entonces, incluyendo a Bartók en su *Música para cuerdas, percusión y celesta*. Su rango es de cinco octavas a partir de *do* y las partes se escriben una octava más abajo que el sonido real. Un predecesor, patentado por Mustel en 1865, fue el *typophone*, con diapasones en lugar de barras metálicas. Un instrumento posterior de este tipo (1880) fue el “dulcitone” de Thomas Machell de Edimburgo.

JMO

céleste (fr.). Pedal suave (o sordina) en algunos pianos, similar al moderador o pedal de ensayo, que desliza un paño entre los martinetes y las cuerdas.

Celtic Requiem (Réquiem Celta). Obra (1969) de Taverner para soprano, coro de niños, coro y orquesta, sobre un texto compilado de la misa de difuntos, poemas de Henry Vaughan, del cardenal Newman y Blathmac, y rondas infantiles.

cello. Véase VIOLONCHELO.

Cellier, Alfred (n Londres, 1 de diciembre de 1844; m Londres, 28 de diciembre de 1891). Organista, director y compositor inglés. Al cabo de un periodo temprano en la música eclesiástica y un breve periodo como director de la Philharmonic Society de Belfast, enfocó su atención en el teatro como compositor y director. Sus puestos en Manchester (Prince's Theatre, 1871-1875) y Londres (la Opera Comique, Criterion y St James) culminaron en una larga asociación con el Teatro Savoy y Richard D'Oyly Carte, en especial como su representante en los Estados Unidos y en Australia. Cellier estuvo íntimamente vinculado con Sullivan: dirigió numerosas representaciones de las óperas del Savoy, incluyendo *HMS Pinafore* y *Iolanthe* (en los Estados Unidos), compuso la obertura para *The Sorcerer* y ayudó al compositor con la partitura de *The Pirates of Penzance*, y también presidió la primera representación de *Ivanhoe* (1891).

Cellier escribió numerosas óperas cómicas, vodeviles, una gran ópera, *The Masque of Pandora* (Boston, 1881) y algunas obras instrumentales. Su ópera cómica *Dorothy* (1886) fue un gran triunfo que superó a todas las óperas del Savoy con 931 representaciones. *Doris* (1889) fue menos exitosa y Cellier no vivió para ver el resultado de su colaboración con W. S. Gilbert, *The Mountebanks* (1892).
PGA/JDI

cebalo (it.). "Clavecín".

cencerros. Campanas que se cuelgan del cuello de toda clase de animales domésticos en todo el mundo, tanto para ayudar a su localización como para protección mágica contra el mal. Por lo general son forjados de lámina de acero, aunque en África a menudo son de madera, en el sureste de Asia pueden ser de bambú o madera, en Suiza de bronce moldeado y en otras regiones de latón moldeado. Algunos compositores, como Mahler y Webern, han incluido los cencerros en la orquesta, aunque su uso musical más común es como parte de la *batería. Véase también CAMPANA, 1. JMO

Cendrillon (Cenicienta). Ópera en cuatro actos de Massenet con libreto de Henri Cain basado en los cuentos de hadas de Charles Perrault (París, 1899). Isouard (1810) y Rossini (*La Cenerentola*, 1817) escribieron óperas sobre el mismo tema.

Cenerentola, La (*La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*; "Cenicienta, o la bondad triunfante"). Ópera en dos actos de Rossini con libreto de Jacopo Ferretti basado en *Cendrillon* de Charles Perrault y libretos de Charles-Guillaume Étienne para *Cendrillon* de Isouard (1810) y

de Francesco Fiorini para *Agatina, o La virtù premiata* (1814) de Stefano Pavesi (Roma, 1817).

Cenicienta. 1. Véase CENERENTOLA, LA; CENDRILLON.

2. (*Zolushka*). Ballet en tres actos de Prokofiev con argumento de Nikolai Volkov; fue coreografiado por Rostislav Zajarov (Moscú, 1945).

cent. Unidad del método científico para medir intervalos musicales. Fue introducida por A. J. Ellis (1804-1890) y adoptada en la acústica y la etnomusicología. Un cent es igual a 0.01 de semitono.

centonización. Componer por *collage* (lat.: *cento*) utilizando material preexistente. El término *cento* ha sido utilizado en literatura desde tiempos clásicos para describir un poema construido con material recibido, particularmente de Homero y Virgilio. Paolo Ferretti (1934) lo importó al estudio de la música para explicar la recurrencia de ciertas formas melódicas en diferentes cantos gregorianos. Si bien sus puntos de vista ya no se toman en cuenta, el término es útil para el estudio del canto bizantino y de otras tradiciones orientales. DF

Central Park in the Dark (*in the Good Old Summertime*) (*A Contemplation of Nothing Serious*) (Central Park en la oscuridad (en el buen verano) (contemplación de nada serio). Obra (c. 1909) para orquesta de cámara de Ives; es la segunda de *Two Contemplations* (Dos contemplaciones); la otra es *The Unanswered Question* (La pregunta no respondida).

cercar la nota (it., "buscar la nota"). En técnica vocal, leve anticipación de la nota siguiente.

Ceremony of Carols, A (Una Ceremonia de *Carols*). Adaptaciones de *carols*, op. 28 (1942) de Britten, para voces agudas y arpa, en 11 movimientos; Julius Harrison la arregló para coro mixto y arpa o piano.

Cererols, Joan (n Martorell, cerca de Barcelona, 9 de septiembre de 1618; m Montserrat, 28 de agosto de 1676). Cantante, instrumentista y compositor español. Fue educado en la escuela de Montserrat y ahí se convirtió en monje después de 1636. Durante 30 años fue un célebre maestro del monasterio, así como un excelente violinista y organista. Compuso mucha música sacra incluyendo una misa "de batalla" y algunos villancicos interesantes. WT

Cerha, Friedrich (n Viena, 17 de febrero de 1926). Compositor austriaco. Estudió en la Academia de Música de Viena con Joseph Polnauer, alumno de Schoenberg, y al mismo tiempo obtuvo un título de filosofía y literatura alemana en la Universidad de Viena. Fue profesor auxiliar en la Academia de Viena a partir de 1959 y profesor titular 10 años más tarde. En 1958 fundó el

ensamble de música de cámara Die Reihe con el compositor Kurt Schwertsik, principalmente para promover la música de la Segunda Escuela de Viena. Su música instrumental temprana se centra en la expansión experimental de la sonoridad, aunque a partir del inicio de la década de 1960 se embarcó en una serie de obras músico-dramáticas abstractas, tales como *Spiegel* (Graz, 1972) y *Netzwerk* (Viena, 1981), colecciones cíclicas de piezas para instrumentistas, cantantes y actores.

El año de 1962 fue decisivo en la vida profesional de Cerha, cuando la empresa Universal Edition le solicitó una edición completa del último acto inconcluso de *Lulu* de Berg (el estreno de la versión en dos actos en Viena en 1949 había sido una de sus experiencias formativas). La versión completa de *Lulu*, estrenada en París en 1979, se realizó sin el conocimiento de Helene Berg, viuda del compositor, y fue subsecuentemente rechazada por la Fundación Berg, aunque hoy es ampliamente aceptada como la versión definitiva. La influencia de Berg en la música de Cerha es evidente en su primera ópera, *Baal* (Salzburgo, 1981), basada en la obra teatral de Bertolt Brecht. Su segunda ópera, *Der Rattenfänger* (El cazador de ratas), se estrenó en Graz en 1987. TA

📖 H. LANDESMANN (ed.), *Projekt Friedrich Cerha* (Salzburgo, 1996).

Černohorský [Czernohorsky], **Bohuslav Matěj** (*n* Nymburk, ?16 de febrero de 1684; *m* Graz, febrero de 1742). Compositor y organista bohemio. Se hizo franciscano en 1704 y después estudió en Italia, sirviendo también como organista de la Catedral de Asís (1710-1715) y la de Padua (1715-1720). En 1720 regresó a Praga, trabajando más tarde en Horažďovice (1727-1730) y, de nuevo, en Asís (1732-1741). Mucha de su música fue destruida en un incendio en la iglesia de St Jakub en Praga en 1754, pero sus obras corales sobrevivientes (las 10 obras de órgano publicadas son de dudosa atribución) muestran una clara maestría del contrapunto y una síntesis de elementos italianos y alemanes. JSM

cerrada, armonía. Se habla de armonía “cerrada” cuando la distribución de las notas de los acordes no admite entre ellas ninguna otra nota del acorde o cuando su espaciamiento es considerablemente cercano, sin extenderse de un intervalo de doceava. Varios grupos vocales han hecho del canto en armonía cerrada un sello de su estilo, por ejemplo los King’s Singers, y la técnica aparece también en las baladas del **barber-shop singing*. Cuando la distribución de las notas admite otras notas del acorde entre ellas o se encuentran muy espa-

ciadas entre sí, se dice que el pasaje está en armonía “abierta”. Véase también POSICIÓN, 2.

certámenes musicales. El instinto humano para la competencia no ha sido aplicado sólo a las actividades físicas o deportivas. Los distintos tipos de certámenes musicales se remontan a tiempos antiguos, desde los Juegos Píticos realizados en Delfos en el siglo VI a. C., pasando por los encuentros de bardos galeses conocidos como **eisteddfodau* (se dice que datan del siglo VII d. C.), hasta los **puys* medievales y otros concursos que Wagner hizo famosos en *Tannhäuser* y *Die Meistersinger von Nürnberg*. Sin embargo, en los siglos XIX y XX los certámenes para intérpretes y compositores se convirtieron en parte de la vida musical.

La historia reporta numerosos certámenes bien conocidos entre músicos individuales que intentaban obtener puestos o patrocinios. En 1557 Claudio Merulo ganó un concurso para el puesto de organista en San Marcos, Venecia, en el que Andrea Gabrieli fue un candidato infructuoso. Handel y Domenico Scarlatti compitieron como organistas en Roma en 1708. En la década de 1790, la competencia con Joseph Wölfl y J. B. Cramer, los principales virtuosos del piano en Viena, llevó a Beethoven a esforzarse más para lograr preeminencia como ejecutante.

1. Certámenes para aficionados en Inglaterra; 2. Certámenes para aficionados fuera de Inglaterra; 3. Certámenes de bandas; 4. Certámenes para intérpretes; 5. Certámenes para compositores; 6. Premios de la industria del disco.

1. *Certámenes para aficionados en Inglaterra*

Hacia el final del siglo XVIII, los dueños de tabernas rurales organizaban concursos de canto como atracción. A principios del siglo XIX se organizaban concursos vocales en pueblos y ciudades, quizá bajo la influencia del moderno *eisteddfodau*, establecido en 1817. Hacia mediados de siglo, los certámenes similares entre bandas y los certámenes de canto en las ciudades comenzaron a captar mayor atención, no sólo por su interés competitivo sino también por la oportunidad que ofrecían al público para oír buenas interpretaciones. En Manchester se llevó a cabo un certamen vocal (Prize Glee-Singing) en los Belle Vue Gardens en 1855 y en el palacio real de Pomona se realizaron competencias de canto coral y de madrigales a primera vista en 1874. Se organizaron competencias corales también en Liverpool, Bradford, Sheffield y en Londres en el Crystal Palace.

La familia Curwen fue influyente en lo que habría de convertirse en un movimiento de certámenes. John Curwen, el renombrado educador musical y proponente del sistema de solfeo tónica sol-fa, organizó certámenes corales en Londres durante la década de 1860. Su hijo, Spencer Curwen, inauguró el Stratford Festival en el este de Londres, en 1882; este evento, que incluía clases de interpretación para instrumentos solos, ensambles, voces solas y coros, se convirtió en el modelo de todos los festivales locales de certámenes subsecuentes.

En los primeros años del siglo XX se formó la Association of Competitive Festivals (Asociación de Festivales Competitivos); fue sucedida en 1921 por la British Federation of Music Festivals (Federación Británica de Festivales de Música), hoy British Federation of Festivals for Music Dance and Speech (Federación Británica de Festivales de Música, Danza y Oratoria), que organiza más de 300 festivales competitivos locales para aficionados en Inglaterra y en la Commonwealth, y administra escuelas de verano de música. La federación publica un manual, organiza una conferencia anual y mantiene los estándares de los festivales afiliados a ella. La mayoría de las ciudades inglesas organiza festivales competitivos anuales en los que miles de escolares se presentan como candidatos, como solistas y en ensambles de varias clases. Algunos músicos se oponen al espíritu de rivalidad engendrado por tales eventos, pero el movimiento en su conjunto ayudó a elevar los niveles de interpretación entre los aficionados. Para la década de 1920, por ejemplo, los compositores ingleses aprovecharon el hecho de que los coros de aficionados podían interpretar música mucho más difícil de la que podían cantar hacia el final del siglo XIX.

2. Certámenes para aficionados fuera de Inglaterra

Durante el siglo XIX, los certámenes de canto y de bandas crecieron en popularidad en el continente europeo. Compositores importantes, Schumann entre ellos, eran invitados con frecuencia como jurado. En Irlanda, el Feis Ceoil, el certamen musical nacional irlandés, se celebró por vez primera en Dublín en 1897. El movimiento inglés de certámenes se extendió a los países de la Commonwealth, donde los festivales locales se organizaban según los lineamientos ingleses, en ocasiones con jurados ingleses; muchos de estos festivales estaban afiliados a la British Federation of Festivals.

En los Estados Unidos, los festivales más antiguos de los que se tiene registro eran los realizados entre coros de iglesias rivales en la década de 1790. Durante el

siglo XIX, las competencias entre coros y bandas escolares se hicieron muy comunes. El movimiento de certámenes se expandió notablemente en el siglo XX: en 1924, los concursos de bandas escolares se llevaban a cabo en sólo cinco estados, pero para 1931 los organizaban todos los estados menos cinco y tomaban parte 1 100 bandas y 770 orquestas. Se establecieron certámenes nacionales para bandas (1926) y orquestas (1929). Los certámenes intercolegiales (entre los llamados “glee-clubs”) también son comunes en los Estados Unidos.

3. Certámenes de bandas

Desde el inicio del siglo XIX, las *bandas de metales han florecido en las ciudades industriales del norte de Inglaterra. La práctica de los certámenes de bandas, que para la década de 1840 estaba ya muy difundida, ha estado íntimamente vinculada a lo que se convirtió en un movimiento de bandas de metales. El British Open Brass Band Championship, hoy uno de los más célebres, se realizó por primera vez en Belle Vue, Manchester, en 1853. En 1898 algunas de las bandas ganadoras en Belle Vue dieron un concierto en Londres, en el Royal Albert Hall; Arthur Sullivan, quien dirigió a las bandas, sugirió establecer una competencia similar en Londres. Los National Brass Band Championships se realizaron la primera vez en el Crystal Palace, donde fueron un evento anual hasta 1936. Hacia mediados de la década de 1930 participaban cerca de 200 bandas, en 10 categorías.

Desde la década de 1940, con el gran aumento de bandas participantes, las rondas preliminares de este concurso nacional se han realizado a nivel local y las finales en el Royal Albert Hall. Hacia la década de 1970, cada año participaban cerca de 500 bandas. También compiten internacionalmente; el campeonato europeo se lleva a cabo anualmente en Londres. Los certámenes nacionales tienen la tradición de encargar piezas compuestas especialmente que hoy proveen un valioso repertorio de música para bandas. La *Severn Suite* de Elgar fue compuesta en 1930 para un certamen en el Crystal Palace.

4. Certámenes para intérpretes

Durante el siglo XX se establecieron numerosos certámenes internacionales para virtuosos aspirantes. La mayoría están dedicados a un solo instrumento o disciplina (como por ejemplo la dirección de orquesta) y se llevan a cabo anual o bianualmente. Normalmente hay una edad límite para los participantes, quienes

interpretan piezas de una lista dada ante un jurado de músicos profesionales. Después de las rondas preliminares, usualmente se espera que los finalistas ofrezcan un recital público y una ejecución de concierto. Los ganadores tienen garantizado no sólo un premio en efectivo sino también un impulso considerable a su vida profesional; una creciente participación comercial garantiza giras de conciertos y contratos para grabaciones. La fundación de un premio musical importante o una beca se ha convertido en una manera usual para que una organización comercial patrocine las artes.

Entre los certámenes conocidos internacionalmente que se llevan a cabo en Inglaterra están el City of London Carl Flesch International Violin Competition (bianual), el Leeds International Piano Competition (trienal) y el St Albans International Organ Festival Competition (anual). Los donantes de algunas becas y premios organizan sus etapas finales como eventos públicos similares a los concursos, por ejemplo los premios para cantantes Kathleen Ferrier y Maggie Teyte/ Miriam Lycette.

Algunas organizaciones nacionales en Inglaterra y varias asociaciones artísticas regionales organizan “foros para músicos” o nombran a “músicos del año” después de concursos preliminares y a los ganadores usualmente se les otorga un apoyo financiero para un recital de debut o para realizar estudios avanzados. Entre tales esquemas hay dos certámenes importantes patrocinados por la BBC: el BBC Young Musicians (fundado en 1978) y el Cardiff Singer of the World (certamen bianual fundado en 1983, en coincidencia con la inauguración del nuevo St David’s Hall).

Muchos certámenes abiertos a la participación internacional están afiliados a la Fédération des Concours Internationaux de Musique (Federación de Concursos Internacionales de Música), una organización con sede en Ginebra que produce un folleto anual con detalles de las sedes, requisitos, premios, fechas de cierre, direcciones, etc. Algunos certámenes para intérpretes no están dedicados a un instrumento en particular y varían sus categorías año con año, por ejemplo el Certamen Internacional Chaikovski (Moscú), el Certamen Internacional de Ginebra, el Certamen Gaudeamus para la Interpretación de la Música Contemporánea (Rotterdam) y el Certamen Internacional Reina Isabel (Bruselas). Otros certámenes incluyen clases para ensambles.

Al igual que el certamen Carl Flesch, muchos concursos internacionales se fundaron para conmemorar a algún músico de renombre. Entre ellos se encuentran los certámenes en honor de Chopin (Varsovia),

Paganini (Génova), Mitropoulos (Nueva York) y Callas (Atenas).

5. Certámenes para compositores

Muchos premios para compositores son otorgados por conservatorios o son para graduados de instituciones musicales. El **Prix de Rome* fue instituido en 1803 y hasta 1968 fue otorgado anualmente por la Académie des Beaux-Arts de Francia al estudiante de composición del Conservatorio de París considerado el compositor de la mejor cantata escrita sobre un texto dado; el primer premio le permitía al ganador vivir en la Villa Medici de Roma y estudiar en la ciudad durante dos años (seguidos por otros dos años en Roma o en otro centro cultural). Berlioz (1830), Bizet (1857) y Debussy (1884) están entre los ganadores. Hay un *Prix de Rome* belga y uno estadounidense (establecido en 1905).

Los certámenes de composición generan menos interés público, pero la garantía de una ejecución pública de una obra nueva es un atractivo para los compositores en ciernes. Tales certámenes a menudo son organizados en relación con un festival (por ejemplo el Huddersfield Contemporary Music Festival) o con una competencia para intérpretes en la que hay un concurso por separado para la composición de una pieza de prueba (por ejemplo el concurso Carl Flesch). Muchos certámenes de composición realizados en Inglaterra están abiertos sólo a compositores ingleses o a aquellos que han estudiado en el Reino Unido, por ejemplo el Royal Philharmonic Society Composition Prize (Premio de Composición de la Real Sociedad Filarmónica). Los certámenes internacionales más conocidos son el Certamen Internacional Reina Isabel (Bruselas), el Premio Príncipe Pierre de Mónaco (Mónaco) y el Certamen Internacional de Ginebra para la Composición de Ópera y Ballet; varios están afiliados a la Fédération des Concours Internationaux de Musique. Algunos están organizados sobre lineamientos similares a los de los certámenes literarios, por ejemplo el Britten Award (Reino Unido, fundado en 1990) y el American Grawemeyer Award (EUA). Algunas organizaciones que promueven la música nueva (por ejemplo la ISCM) organizan eventos que no son certámenes propiamente, en los que las partituras elegidas entre las muchas enviadas se incluyen en un programa similar al de un festival.

Después del éxito y el interés del público en sus certámenes de interpretación, la BBC ha patrocinado conjuntamente dos concursos de composición: desde 1998, en sociedad con EMI, la LSO y la *BBC Music Magazine*, ha

patrocinado “Mastrerprize”, dando a las obras ganadoras la máxima exposición al público a través de conciertos, transmisiones y la producción de un disco compacto. En colaboración con el diario *Guardian*, la BBC ha organizado el Young Composers Competition, cuyas piezas ganadoras son interpretadas en los Proms; el concurso abarca los estilos clásico, *jazz*, *rock* y *pop*. Este avance puede reflejar la importancia creciente que se da en la educación a la composición, que ha sido un componente obligatorio en el British National Curriculum (Programa Británico de Estudios) desde 1991.

6. Premios de la industria del disco

La industria del disco ha empezado a patrocinar concursos. El Premio Technics Mercury de Música que se realiza cada año (organizado en conjunción con la British Phonographic Industry [“Industria Fonográfica Británica”] y la British Association of Record Dealers [Asociación Británica de Distribuidores de Discos]) se otorga a un álbum grabado (un CD) de una lista de 12, más que a una interpretación; con el objetivo de “celebrar lo mejor de la música británica”, está abierto a todo tipo de música. Queda por ver si, aun en una era “posmoderna”, un certamen puede aplicar una serie de criterios establecidos para realizar juicios musicalmente válidos respecto a participantes en estilos radicalmente diferentes.

Los certámenes británicos se encuentran enlistados en *The British and International Music Yearbook* (Anuario Musical Británico e Internacional) y en Internet pueden encontrarse detalles de certámenes internacionales individuales.

AL/PS

Certon, Pierre (*m* París, 23 de febrero de 1572). Compositor francés. Fue clérigo en Notre Dame, París, en 1529, y desde 1532 perteneció a la Sainte Chapelle, donde en 1536 ascendió a *maestro de los coristas*. Fue un célebre compositor de *chansons* y sus 285 piezas tuvieron gran influencia en el desarrollo del género. Uno de los primeros compositores católicos en componer melodías de salmos arreglados para voz y laúd, también escribió misas y motetes.

DA

Ces (al.). En el sistema alemán, la nota *do* bemol; *Ceses*, la nota *do* doble bemol (*do*♭).

Cesti, Antonio [Pietro] (*n* Arezzo, baut. 5 de agosto de 1623; *m* Florencia, 14 de octubre de 1669). Compositor italiano. En su infancia fue corista en Arezzo y en 1637 se hizo miembro de la orden franciscana en Volterra, donde después de un periodo de estudio en Florencia fue nombrado primer organista y después *maestro di*

cappella en la catedral. Fue ordenado sacerdote, pero ello no parece haberle impedido viajar por toda Italia como cantante de ópera durante los siguientes años. Entró al servicio del archiduque Ferdinand Karl en Innsbruck en 1652 y técnicamente permaneció como miembro de esa corte durante muchos años, aun a pesar de que durante unos tres años a partir de 1659 fue cantante en la capilla papal, cobrando aparentemente dos salarios. Sus primeras óperas tales como *Alessandro vincitor di se stesso* (1651), *L'Argia* (1655) y *Oronte* (probablemente 1656) cimentaron su reputación como uno de los más conocidos compositores para teatro. Pasó sus últimos años en la corte imperial en Viena, donde su *Il pomo d'oro* (La manzana dorada) fue presentada en una suntuosa producción (requería 24 cambios de escenografía) en 1668. Más tarde en ese año se mudó a Florencia como *maestro di cappella* de la corte, donde murió (se dice que “envenenado por sus rivales”).

El éxito de Cesti como compositor de ópera se debió en parte a su habilidad para escribir arias atractivas (lo que hizo posible producir sus óperas en países en los que el italiano no era la lengua nativa) y en parte a su dominio de los elementos cómicos, que hasta entonces habían hecho sólo una pequeña contribución. Su don melódico fue utilizado también con buen efecto en sus 61 cantatas.

DA

cesura. Término utilizado en ocasiones de manera intercambiable con “calderón” para indicar una nota que se sostiene por más tiempo que su valor escrito. Fue usado más específicamente en la tradición clásica vienesa en su forma alemana, *Cäsur* o *Zäsur* para indicar dónde debían respirar un cantante o un instrumentista de aliento (indicado por una coma o una “v” sobre el pentagrama); también se usa para indicar la detención del compás, frecuente en el vals vienes.

El término también puede significar una pausa en el metro poético, frecuentemente cerca de la mitad de una línea; tales pausas se reflejan a menudo en adaptaciones musicales.

ABUL

ciaccona (it.). Véase *CHACONNE*.

Ciampi, Vincenzo (Legrenzio) (*n* Piacenza, ?1719; *m* Venecia, 30 de marzo de 1762). Compositor italiano. Representante de la escuela napolitana, fue alumno de Leo y Durante y vio seis de sus óperas representadas en Nápoles antes de trasladarse a Venecia, donde fue nombrado *maestro di coro* en el Ospedale degli Incurabili en 1747. Sin embargo, en 1748 ya se hallaba en Londres con la compañía responsable de la primera temporada de ópera cómica italiana en esa ciudad. Permaneció en

Inglaterra hasta alrededor de 1756, cuando regresó a Venecia, retomando su puesto en el Incurabili en 1760. Sus óperas fueron muy exitosas, especialmente en París, pero el aria por la que es mejor conocido, “Tre giorni son che Nina” probablemente fue añadida a su ópera *Gli tre ciccisbei ridicoli* por otra mano. También publicó sonatas y conciertos. DA/ER

cibell. Véase CEBELL.

cíclica, forma. Véase FORMA CÍCLICA.

cíclica, misa. Adaptación del Ordinario de la misa que liga sus movimientos a través del uso de material musical común, por ejemplo un **motto* o un *cantus firmus*. El más antiguo ejemplo completo conocido es la *Missa “Caput”*, adaptación inglesa anónima del siglo XV para cuatro voces que utiliza el mismo *cantus firmus* del canto llano para el tenor en cada movimiento. A la larga, estas misas sobre un tenor cedieron su lugar a las misas de *parodia, en las que los movimientos estaban ligados por su derivación de un modelo polifónico común. Aunque a menudo se elegía el material existente por su valor simbólico, los académicos modernos (en particular los que buscan los orígenes del arte musical autónomo) han tendido a valorar las misas cíclicas por su unidad de forma. -/ALI

ciclo de canciones (al.: *Liederzyklus*; in.: *song cycle*). Grupo de canciones con un tema común y generalmente con poesía de un mismo autor. La música puede tener coherencia de tonalidad o forma y apegarse a un hilo narrativo o, de manera más general, puede expresar una atmósfera o un tema unificadores. En este último caso, en ocasiones se usa el término alemán *Liederkreis* (usado por Schumann), aunque la distinción entre los dos tipos no es muy clara.

Si bien existen antecedentes del género en varias tradiciones nacionales, el ciclo de canciones alcanzó la madurez en el siglo XIX con el **Lied* alemán. El primer ejemplo relevante de *Liederkreis* es *Die Temperamente beim Verluste der Geliebten* de Weber (1815-1816), mientras que el primero de *Liederzyklus* es *An die ferne Geliebte* de Beethoven (1816). El primero consiste en cuatro canciones que retratan las emociones por la pérdida del ser amado, abarcando desde la angustia hasta el alivio; el segundo ciclo integra seis canciones en un esquema tonal coherente, cada canción vinculada musicalmente con la siguiente y con el tema único de amor distante e inabordable. Schubert compuso dos ciclos más largos, uno de 20 canciones, *Die schöne Müllerin* (1823), y otro de 24, *Winterreise* (1828), en el que cada canción es independiente y tiene estructura propia pero todas integradas

en una secuencia dramática (*Schwanengesang* no es un ciclo sino un grupo de canciones recopiladas para su publicación póstuma). El ciclo “año de canciones”, compuesto por Schumann en 1840, incluye un *Liederkreis* con poesía de Heine (op. 24) y de Eichendorff (op. 39), el ciclo *Frauenliebe und -leben* con poesía de Chamisso (op. 42) y otro basado en Heine, *Dichterliebe* (op. 48), que aunque no lo indica, es un *Liederkreis*.

Otros compositores del periodo que escribieron ciclos de canciones fueron Loewe (*Kaiser Karl V*, 1844), Cornelius (*Weihnachtlieder*, 1856) y Brahms (*Magelonelieder*, 1861-1869), aunque hubo algunos compositores, incluyendo a los ya mencionados, que optaron por agrupar las canciones por poeta o algún otro rasgo común (como Hugo Wolf en *Gedichte*, en su mayor parte de 1888-1890, basado en Mörike y Goethe, y en un cancionero español y dos italianos, principalmente de 1889-1890, 1890-1891 y 1896). Un maestro tardío del ciclo de canción orquestal fue Mahler (*Lieder eines fahrenden Gesellen*, 1883-1885, *Kindertotenlieder*, 1901-1904) quien, con *Das Lied von der Erde* (1908-1909), llevó el género al dominio de la canción sinfónica.

Un grupo temprano de canciones francesas relacionadas entre sí, aunque para voces distintas, es *Les Nuits d’été* de Berlioz (1840-1841, orquestado en 1843-1856). Entre los ciclos posteriores destacan *La Bonne Chanson* de Fauré (1892-1894), *Chansons de Bilitis* de Debussy (1897-1898) y *Shéhérazade* de Ravel (1903). La presencia rusa está dominada por Musorgski con *La guardería* (1868-1872) y *Canciones y danzas de la muerte* (1875-1877), la checa por Dvořák con *Canciones bíblicas* (1894) y Janáček con *Diario de un desaparecido* (1917-1920). En Inglaterra, algunos compositores que escribieron obras sobresalientes son Vaughan Williams (*On Wenlock Edge*, 1908-1909), Tippett (*The Heart’s Assurance*, 1950-1951) y, con muchos ciclos de canciones como aspecto significativo de su arte, destaca Britten, notable ejemplo del siglo XX seguido por compositores para quienes la integración narrativa, dramática y lírica de la canción ha servido como concepto constructivo formal. LO/JW

Ciconia, Johannes (n Lieja, c. 1370; m Padua, junio o julio de 1412). Compositor y teórico de Lieja, activo principalmente en Italia. Durante muchos años, la fecha de su nacimiento fue localizada unos 35 años antes, alrededor de 1334; pero ahora es creencia generalizada que esto mezcla su biografía con la de su padre (llamado también Johannes Ciconia). Una fecha de nacimiento más tardía explicaría por qué tan pocas obras suyas

pueden fecharse antes de 1390. Se sabe muy poco de sus orígenes y de su vida profesional temprana. Es probable que haya sido el hijo ilegítimo de un sacerdote, y él mismo tomó órdenes menores. Hacia los años de la década de 1390 estaba en Italia, ciertamente en Roma, y probablemente estuvo asociado de alguna manera a la corte de los Visconti. Sus relaciones con la Catedral de Padua comenzaron en 1401; ahí tuvo un beneficio eclesiástico y ocupó varias posiciones oficiales, como clérigo y como músico, hasta su muerte.

La producción de Ciconia es la mayor que ha sobrevivido de cualquier compositor entre Machaut y Dufay, y es estilísticamente muy variada. Incluye movimientos de misas (todos Gloria o Credo), motetes y una variedad de canciones seculares en francés e italiano. Algunos de los motetes pueden fecharse por sus referencias de personajes y ocasiones importantes; *O felix templum jubila*, por ejemplo, fue escrito probablemente cuando Stefano Carrara se convirtió en obispo de Padua en 1402. Las canciones son más difíciles de fechar; aunque una pieza en francés, *Sus une fontayne*, trae a la mente la complejidad del *ars subtilior* del fin del siglo XIV, lo hace a través de citas de obras de un compositor anterior, Philippus de Caserta. En otras obras suyas se hace evidente un estilo más moderno por el uso de la imitación y de la escritura melódica secuencial.

No es fácil evaluar la importancia de Ciconia. Claramente, fue uno de los primeros compositores del norte en establecerse en Italia y, en cierto sentido, en lograr un “matrimonio” entre las tradiciones italiana y francesa. Por otra parte, su música ha sobrevivido mayormente en manuscritos que provienen de un área relativamente pequeña alrededor de Padua y Venecia. Sea cual fuere el caso, su estilo melódico abierto, claridad de textura y sentido “moderno” de la dirección armónica lo hacen un compositor atractivo y accesible. AP/JM

Cid, Le (El Cid). Ópera en cuatro actos de Massenet con libreto de Adolphe d’Ennery, Édouard Blau y Louis Gallet, basado en la obra de Pierre Corneille (1637) (París, 1885). Gasparini (1717), Piccinni (1766), Paisiello (1775), Aiblinger (1821) y Cornelius (1865) son algunos que también escribieron óperas sobre el tema.

cierre. Véase CADENCIA.

cifra. Véase TABLATURA.

Cifra, Antonio (n Terracina, 1584; m Loreto, 2 de octubre de 1629). Compositor italiano. Fue niño de coro en S. Luigi dei Francesi en Roma, y subsecuentemente director de música en el Collegio Germanico (1608-1609), en San Juan de Letrán (1622-1626) y en la Santa Casa di

Loreto (desde 1609 hasta su muerte, con un intervalo de cuatro años en el que regresó a Roma). Fue un compositor prolífico y uno de los primeros en escribir motetes para una voz sola; en sus canciones desarrolló el uso del *bajo obstinado, particularmente sobre la *romanesca. Su música fue bien conocida en Inglaterra, y Henry Lawes adaptó los títulos de las canciones y una o dos indicaciones de ejecución de sus *Scherzi et arie* (Venecia, 1614) con la intención de burlarse de la adulación de sus compatriotas a la música italiana. DA

Cikker, Ján (n Banská Bystrica, 29 de julio de 1911; m Bratislava, 21 de diciembre de 1989). Compositor y maestro eslovaco. Pianista talentoso, estudió en el Conservatorio de Praga y llegó a trabajar en composición con Novák. Como maestro en el Colegio de Artes Escénicas de Bratislava (1949-1977) influyó en varias generaciones de compositores eslovacos y fue uno de los padres fundadores de la música eslovaca moderna. Su estilo altamente individual se formó a partir del Romanticismo tardío de Novák, el ritmo y la modalidad de influencia folclórica e incluso aspectos del serialismo. Sus nueve óperas completas muestran una sofisticada aproximación al drama musical; varias de ellas, notablemente *Vzkriesenie* (Resurrección, 1962), *Hrá o láske a smrti* (El drama de la vida y la muerte, 1968) y *Coriolanus* (1974) tuvieron un éxito considerable. JSM

Cilea, Francesco (n Palmi, Reggio Calabria, 23 de julio de 1866; m Varazze, Savona, 20 de noviembre de 1950). Compositor italiano. Un encuentro temprano con el bibliotecario italiano Francesco Florimo, amigo de Bellini, lo llevó a inscribirse en el Conservatorio de Nápoles en 1879. Escribió música orquestal y para piano, y una ópera de estudiante, *Gina* (1889), que atrajo la atención del editor Sonzogno, quien durante las siguientes dos décadas le encargó una serie de obras dramáticas. *L’arlesiana* (Milán, 1897, rev. 1898) fue bien recibida (y en “È la solita storia” tiene una de las arias para tenor más conocidas del repertorio actual de recital). La ópera más exitosa de Cilea fue *Adriana Lecouvreur* (1902), que aseguró su posición como la figura dominante de la llamada Giovane Scuola (joven escuela) de compositores italianos. Sus óperas subsecuentes no igualaron este éxito. Cilea fue también un distinguido maestro que culminó su vida profesional como director del Conservatorio de Nápoles. RP

cilindro. Aparato de grabación inventado por Thomas Alva Edison en 1877. Consistía en un cilindro cubierto con papel de aluminio en cuya superficie se imprimía la grabación. El sonido así preservado era muy crudo y

pronto se adoptó la cera como medio de grabación. Al principio los cilindros debían grabarse individualmente, la producción en masa se hizo posible sólo con la introducción del proceso de moldeado en 1904. Los cilindros continuaron en paralelo con las grabaciones en disco durante el periodo acústico, desapareciendo finalmente alrededor de 1924. El *fonógrafo de cilindro de Edison fue utilizado particularmente para grabaciones folclóricas y etnomusicológicas, notablemente por Bartók en Europa Central y por Grainger en Inglaterra y Dinamarca.

Véase también GRABACIÓN Y REPRODUCCIÓN. LF

Cima, Giovanni Paolo (fl 1610-1622). Compositor italiano. Fue el más notable de una familia de organistas y compositores activos en Milán y Roma en el siglo XVII. En 1610 fue organista y director de música de S. Celso en Milán. La mayor parte de su música es para órgano o para ensamble instrumental; sus *Concerti ecclesiastici* (Milán, 1610) incluyen un ejemplo muy temprano de un trío sonata. También dejó algunas instrucciones interesantes sobre la afinación de instrumentos de teclado al final de su *Partito di ricercari, canzoni alla francese* (Milán, 1606). El último dato suyo que se tiene es su contribución a un tratado de contrapunto publicado en 1622. DA

Cimarosa, Domenico (n Avera, cerca de Nápoles, 17 de diciembre de 1749; m Venecia, 11 de enero de 1801). Compositor italiano. Hijo de una pareja de obreros, estudió música y canto en el Conservatorio de S. Maria di Loreto en Nápoles, de 1761 a 1771. En 1772 fue producida en Nápoles su primera ópera y pronto se hizo famoso en la ciudad y en el resto del sur de Italia, especialmente por sus obras cómicas. Fue *maestro* en el Ospedaletto, un conservatorio veneciano para niñas, desde alrededor de 1782, y cinco años más tarde su creciente reputación en Europa propició una invitación de Catalina II para trabajar como *maestro di cappella* en San Petersburgo. Dejó Rusia en 1791 para viajar a Viena, donde fue *Kapellmeister* por dos años. Fue ahí que, en 1792 se representó en el Burgtheater su ópera más famosa, *Il matrimonio segreto*. De regreso en Nápoles ese mismo año fue nombrado *maestro* de la capilla real. En 1796, su *Gli Orazi ed i Curiazi*, escrita para La Fenice de Venecia, mostró sus simpatías republicanas y cuando el ejército francés tomó Nápoles en 1799, compuso un himno patriótico. Después de la partida de los franceses fue encarcelado por un tiempo y apenas escapó de la ejecución. Al ser liberado se dirigió a San Petersburgo, pero sólo llegó a Venecia,

donde murió preparando una ópera para la temporada de carnaval.

Cimarosa fue uno de los más exitosos compositores de *opera buffa* de su tiempo, completando alrededor de 60 obras escénicas, muchas de las cuales se representaban con frecuencia en los principales centros de Europa. Admirado por Goethe y Stendhal, fue excelente en el estilo sentimental recién surgido y, como Mozart, ayudó a desarrollar una forma de ópera en la que los ensambles eran tan importantes como las arias para solistas y en las que el final multiseccional era un importante foco de la atención dramática. Si bien no son tan complejas como las óperas maduras de Mozart, particularmente en términos armónicos, las mejores obras de Cimarosa fueron enormemente populares durante su vida y el inicio del siglo XIX, una fama que declinó sólo con el surgimiento de Rossini después de 1815. Cimarosa escribió también una buena cantidad de música sacra vocal, cantatas seculares, y música instrumental y para teclado. DA/RP

cimbalom. *Dulcema húngara. El gran *cimbalom* de concierto, desarrollado alrededor de 1870 por Jozsef V. Schunda, tiene un rango de *Re-mi*”. Aparece en obras orquestales de Kodály, Stravinski y otros compositores. Por todo el sur y el este de Europa se utilizan formas tradicionales de este instrumento que son parecidas pero más pequeñas. JMO

címbalos antiguos [crótalos]. Juego cromático de *címbalos pequeños y gruesos que se golpean con una vara de metal o bien uno contra el otro. Se conocen también como “címbalos de dedo”.

címbalos de dedo (in.: *finger cimbals*). Pequeños *címbalos o *crótalos usados por las bailarinas egipcias; véase también CÍMBALOS ANTIGUOS.

cimbasso. Nombre que designa varios instrumentos bajos de metal en partituras italianas de ópera. Desde alrededor de 1827 fue un *serpentón vertical, más tarde fue un *oficleido o *tuba primitiva y eventualmente denotó un *trombón bajo de pistones, subsecuentemente fabricado con dos pistones y una vara baja.

Cinco, Los. Grupo de compositores rusos del siglo XIX cuyo ideal era la creación de una escuela rusa de composición. El grupo estaba formado por Balakirev (mentor musical del grupo, a menudo déspota), Borodin, Cui, Musorgski y Rimski-Korsakov. La denominación “Los Cinco” suele alternarse con “puñado de intrépidos” o “Kuchka”, reducción del nombre ruso Moguchaia Kuchka (pequeño salto intrépido), sobrenombre humorístico y afectuoso acuñado en 1867 por el ideólogo principal

del grupo, el crítico Vladimir Stasov. Los Cinco hacían una combinación de nacionalismo musical, sustentado en los modelos de Glinka y Dargomizhski, con una doctrina de desarrollo musical inspirada en los ejemplos de Berlioz, Schumann y Liszt. GN/MF-W

Cinco piezas orquestales. Obra orquestal de Schoenberg, op. 16 (1909); el autor hizo un arreglo en 1949 para una orquesta mucho más reducida, y también fue arreglada para orquesta de cámara por Felix Greissle y para dos pianos por Webern.

cinema organ [*theatre organ*] (in., “órgano de cine”, “órgano de teatro”). Órgano con alta presión neumática y numerosos registros a imitación de otros instrumentos, incluyendo percusión y otros efectos especiales. Diseñado originalmente para acompañar películas mudas, ahorrando así el costo de una orquesta, se volvió popular para interpretar solos entre las películas, tocado desde una consola ornamentada, que se elevaba a la vista del público sobre una plataforma hidráulica con el organista ya tocando. JMO

Cinesi, Le (Las damas chinas). Ópera en un acto de Gluck con libreto de Pietro Metastasio (Viena, 1754).

Cinq rechants (Cinco recantos). Cinco obras (1949) de Messiaen para tres sopranos, tres contraltos, tres tenores y tres bajos con adaptaciones de sus propios textos; como *Harawi* y la *Sinfonía Turangalila*, fueron inspiradas por la leyenda de Tristán e Isolda.

cinta grabada. Véase GRABACIÓN Y REPRODUCCIÓN.

Circles (Círculos). Obra (1960) de Berio para voz femenina, arpa y dos percusionistas, adaptación de textos de E. E. Cummings tomados de sus *Poems 1923-1954*.

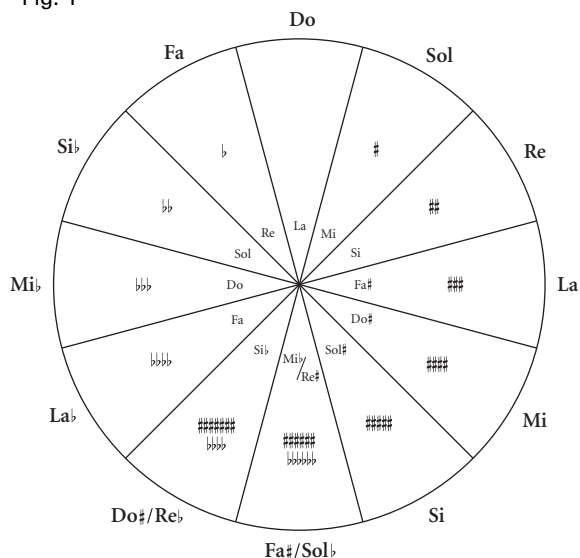
circular, respiración. Técnica con la que se sostiene un sonido continuo en un instrumento de aliento. Si bien es fisiológicamente imposible inspirar y exhalar de manera simultánea, un ejecutante puede llenar de aire los carrillos y expulsarlo ejerciendo una presión constante con ellos, lo que mantiene el sonido sin interrupción mientras respira por la nariz. Esta es una técnica crucial para la ejecución del **didjeridu*; se usa normalmente en instrumentos de boquilla circular, así como en alientos de madera como el clarinete y el oboe. BW

círculo de quintas. Representación gráfica, en forma de círculo, de las tonalidades con sus armaduras (Fig. 1). El *do* se encuentra en la parte superior del círculo, desde donde las notas progresan, en el sentido de las manecillas del reloj, en quintas ascendentes (*do-sol-re*, etc.). En la parte inferior del círculo, la nota *fa#* es llamada también por su nombre **enarmónico*, *solb*, y lo mismo ocurre con la siguiente nota, *do#/reb*; a partir

de esta parte inferior del círculo, las tonalidades que ascienden por quintas hasta *do* le agregan a su nombre la palabra bemol (*lab*, *mib*, etc.). El progreso hacia *do* sólo puede hacerse en **temperamento igual*; si se usaran quintas pitagóricas, la serie sería infinita. Las armaduras se escriben frente a sus respectivas notas, con las tonalidades mayores en el círculo exterior y las menores (en letras minúsculas) en el círculo interior.

El círculo de quintas muestra la “cercanía” y la “distancia” relativas entre una tonalidad y otra; por ejemplo, *do* mayor y *fa#* mayor, en extremos opuestos del círculo, no tienen una sola triada en común (véase MODULACIÓN, Ej. 1*d*). También proporciona la base para la idea compositiva del “ciclo” de quintas, cuando la música se mueve consistentemente a través de un segmento de mayor o menor tamaño de la estructura tonal que el círculo representa de manera abstracta. AW

Fig. 1



Circus Polka (for a young elephant) (Polca de circo [para un joven elefante]). Pieza de Stravinski compuesta para el Circo Barnum and Bailey; fue estrenada y bailada por un grupo de jóvenes elefantes en Nueva York en 1942, en un arreglo para banda de alientos de David Raksin. Stravinski hizo una versión para orquesta sinfónica y una reducción para piano.

Cis (al.). En el sistema alemán, la nota *do* sostenido; *Cisis*, la nota *do* doble sostenido.

cisne de Tuonela, El (*Tuonelan joutsen*). Leyenda sinfónica, op. 22 no. 3, de Sibelius, compuesta en 1893 y revisada en 1897 y 1900. Escrita como prelude de una ópera inconclusa, se publicó como el tercer poema sinfónico

de la *Suite *Lemminkäinen*. El cisne está representado con el corno inglés; Tuonela es la diosa finlandesa de los infiernos, análogo a Hades.

cisnes, *El lago de los* (*Lebedinoye ozero; Le Lac des cygnes*).

Ballet en cuatro actos de Chaikovski con argumento de V. P. Begitchev y V. Geltser. Su coreografía estuvo a cargo de Wenzel Reisinger (Moscú, 1877) y más adelante de Marius Petipa y Lev Ivanov (San Petersburgo, 1895).

cítara. Categoría de instrumentos de cuerda que incluye aquellos con cuerdas paralelas a la tapa de resonancia (a diferencia del *arpa) pero sin el mástil separado de un *laúd o el yugo de una *lira. No todas las cítaras tienen *resonadores. (Para información sobre cómo se subdividen las cítaras, véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS.)

Las cítaras europeas son todas cítaras de caja: es decir, la tapa de resonancia forma la superficie superior de una caja resonadora de madera. Las cuerdas colocadas a través de la superficie superior pueden ser punteadas (*salterio, clavecín), golpeadas con macillos ligeros (*dulcema) o martinetes (*piano) o –con menor frecuencia– frotadas con arco.

Las formas conocidas genéricamente como cítaras tienen su origen en Austria y el sur de Alemania y datan de los siglos XIX y XX. La más conocida es la cítara de Salzburgo, famosa porque Johann Strauss la utilizó en *Cuentos de los bosques de Viena* (1868). Consiste en una caja resonadora poco profunda de alrededor de 60 cm de largo, que se toca colocada sobre una mesa. Un tablero con trastes en el lado más cercano al cuerpo, con clavijas de afinación en la parte superior, lleva cinco cuerdas melódicas, que son pisadas por el pulgar y los tres primeros dedos de la mano izquierda y punteadas con un plectro fijado a la mano derecha. El resto de la tapa de resonancia, que se proyecta hacia afuera en el lado lejano y tiene una boca redonda u ovalada, no tiene trastes; lleva hasta 29 cuerdas para bajos y acordes arregladas por intervalos de cuartas y quintas, punteadas con los dedos primero y segundo de la mano derecha.

Algunas cítaras más sencillas tienen trastes para algunas cuerdas (como el *langeleik* noruego, la *épinette des Vosges* alsaciana, la **Appalachian dulcimer* estadounidense) o cuerdas al aire punteadas en toda su longitud (*salterio), pero no ambas. En el caso de estas últimas, la palabra “arpa” a menudo es parte del nombre, como la **autoharp* (que tiene barras con fieltro para asordinar automáticamente las cuerdas que no se requieren para

un acorde específico) y la *Spitzharfe* o *arpanetta*, un arpa-cítara trapezoidal barroca con cuerdas a ambos lados del cuerpo. Un arpa-cítara medieval, la *rote*, también tenía cuerdas a ambos lados; éstas, por supuesto, eran de tripa, haciéndola excepcional entre las cítaras con cuerdas metálicas. (Véase también ARPA EÓLICA; BANDURA; CIMBALOM; GUZLA; KAYAGŪM; KOTO; QĀNŪN; VĪNĀ; ZHENG.) JMO

cítara hindú. Véase SITAR.

cithara (lat., del gr. *kithara*, “lira”). En los albores de la Edad Media, la *cithara anglica* era un arpa y la *cithara teutonica* una lira. En ilustraciones bíblicas de la Edad Media, el rey David es mostrado siempre tocando una lira, pero después de alrededor de 1100, el arpa se volvió una imagen más común. El instrumento propio de David, el *kinnor* era, de hecho, una lira. JMO

cítola (in.: *cittern*). Instrumento medieval de cuerdas punteadas. La cítola, de tapa posterior plana, ha tenido varias formas. Un tipo común semejaba una hoja de acebo por el frente, con pequeñas alas trifoliadas, un remanente de las cuales sobrevivió en la base del cuello del *sistro más tardío. En algunos instrumentos, el clavijero se curvaba hacia atrás a partir del cuello y estaba reforzado con un soporte o brazo que la conectaba al cuerpo, o bien, el mástil era una pieza sólida con un agujero tallado para el pulgar del ejecutante. La cítola se confunde con frecuencia con el **gittern*. JMO

📖 L. WRIGHT, “The medieval gittern and citole: A case of mistaken identity”, *Galpin Society Journal*, 30 (1977), pp. 8-42.

cittern. Véase CÍTOLA.

City Glee Club. Club musical londinense fundado en la década de 1670 con el nombre de Civil Club; adoptó su nuevo nombre en 1853. Su número de miembros se fijó en 200 y la mayoría de los cantantes que participaban en las reuniones provenía de los coros de la Catedral de St Paul, la Chapel Royal y la abadía de Westminster.

ciudad invisible de Kitez y la doncella Fevroniya, *La leyenda de la.* Véase LEYENDA DE LA CIUDAD INVISIBLE DE KITEZH Y LA DONCELLA FEVRONIYA, LA.

cl. Abreviatura de clarinete.

Clair de lune (Claro de luna). 1. Tercer movimiento de la *Suite bergamasque* (1890) para piano de Debussy; fue orquestado por André Caplet y existe en varios otros arreglos, ninguno de Debussy.

2. Canción (1891) de Debussy sobre un poema de Paul Verlaine, la tercera de sus *Fêtes galantes*.

3. Canción, op. 46 no. 2 (1887) de Fauré, sobre el mismo poema de Verlaine.

cláirseach (gaélico irlandés). Pequeña arpa diatónica irlandesa de origen medieval (véase ARPA, 2a), antecesora de la moderna arpa “celta”.

claque (del fr. *cliquer*, “aplaudir”). Grupo de personas a las que se les paga por aplaudir en los conciertos. Véase APLAUSO.

Clari, Giovanni Carlo Maria (n Pisa, 27 de septiembre de 1677; m Pisa, 16 de mayo de 1754). Compositor italiano. Estudió con G. P. Colonna en Bolonia y fue elegido para la Accademia Filarmonica en 1697. En 1703 fue nombrado *maestro di cappella* en la Catedral de Pistoia, para la cual compuso mucha música litúrgica, y en 1724 se convirtió en *maestro* de la Catedral de Pisa. Disfrutó el favor de la familia Medici, para la que compuso varios oratorios, pero fue célebre principalmente por sus cantatas de cámara, que circularon ampliamente y fueron especialmente populares en Inglaterra; Handel utilizó material de cinco de ellas en su oratorio *Theodora*. ER

clarinete. Instrumento de aliento de madera con lengüeta simple. Fue desarrollado a partir del *chalumeau* (véase CHALUMEAU, 1) por J. C. Denner en Nuremberg alrededor de 1700. Tiene tubo cilíndrico, por lo que produce armónicos o *sobregudos a la doceava, el tercer armónico y otros armónicos impares (en lugar de producirlos a la octava y en toda la gama, característica de los instrumentos con tubo cónico como el oboe, el fagot y el saxofón). Como resultado, la digitación del clarinete es diferente en cada octava y es menos cómodo en tonalidades con muchos sostenidos o bemoles que los otros alientos de madera. Por esta razón, desde su origen se han construido clarinetes en distintas tonalidades.

El clarinete agudo común está afinado ya sea en *sib*, cuyo sonido real es un tono por debajo de la nota escrita y es ideal para tonalidades con bemoles, o bien en *la*, cuyo sonido real es una tercera menor por debajo de la nota escrita y es más adecuado para las tonalidades con sostenidos. El clarinete en *do*, cuyo sonido real es el mismo que la nota escrita, se le encuentra con menos frecuencia, aunque su timbre característico, más brillante que el del clarinete en *sib*, difiere lo suficiente de los otros como para considerar su exclusión como una pérdida en la paleta orquestal. En contraste, el sonido del clarinete en *la* es más suave y redondo, razón por la cual Mozart y otros lo eligieron para obras solistas. En tiempos más antiguos, el solista favorito era el clarinete soprano en *re*, con un sonido similar al registro clarino de la trompeta (de ahí su nombre). Este modelo es ahora poco frecuente, aunque su pariente en *mib*

es común en las bandas militares y en obras orquestales mayores.

El clarinete ha sido durante mucho tiempo el instrumento principal en las bandas militares, donde se usa en varios tamaños, desde el pequeño sopranino en *lab*, pasando por los clarinetes en *mib* y *sib*, hasta el alto en *mib* y el bajo en *sib*, que también aparece en la orquesta. Menos comunes son los clarinetes contralto en *mib* y contrabajo en *sib*, aunque estos tamaños gigantes permiten la misma libertad de ejecución que cualquier otro clarinete. Un tamaño favorecido especialmente por Mozart y sus contemporáneos fue el **basset horn*, afinado en *fa* contralto y con un rango inferior extendido hasta el *do* escrito (que suena como *fa*). En todos los demás clarinetes, el *mi* es su nota escrita más baja, con la excepción de modelos en *sib* fabricados con una extensión hasta el *mib* escrito, lo que evita la necesidad de adquirir un clarinete en *la* y los ocasionales clarinetes bajos hechos para cubrir las exigencias de compositores que pensaron que existía un instrumento bajo en *la*. El *Concierto para clarinete* de Mozart y otras obras solistas fueron escritas para clarinetes con una extensión similar hasta el *do* grave.

Los primeros clarinetes tenían dos o tres llaves, pero los de la segunda mitad del siglo XVIII fueron contruidos con cinco o seis. Estas llaves adicionales —necesarias para cubrir el intervalo de doceava con solamente 10 dedos, comparables con la flauta de una llave y el oboe de dos llaves— probablemente se combinaron con una digitación diferente en cada octava (y quizá con el gasto extra que implicaba tener tres instrumentos, en *sib*, *la* y *do*), lo que retrasó la aceptación general del clarinete como instrumento orquestal, puesto que hasta la época de Beethoven, el clarinete fue mucho menos común que la flauta y el oboe en las partituras. Una vez adoptado por completo, adquirió rápidamente más llaves para facilitar más su ejecución. El “sistema fácil” de 13 llaves fue establecido antes de 1830, inventado inicialmente por el clarinetista alemán Iwan Müller y mejorado más tarde por Charles-Joseph Sax. Las mejoras adicionales de alrededor de 1860 por Eugène Albert en Bruselas dieron origen a lo que se ha llamado el “sistema Albert”, que conserva algunos partidarios. Más tarde, se desarrollaron clarinetes más complejos basados en el sistema fácil y desarrollados por Oscar Oehler, Schmidt-Kolbe y otros, que siguen siendo los más populares en Alemania y Europa Oriental.

Otro sistema complejo, que aprovechaba el sistema de llaves desarrollado por Boehm para la *flauta en

1832 (aunque sin adoptar sus teorías acústicas para el diámetro y la colocación de los orificios), fue patentado por el clarinetista H. E. Klosé en París en 1844, quien trabajó en colaboración con el fabricante L.-A. Buffet. La mayoría de los clarinetistas en Europa y los Estados Unidos utilizan el clarinete con sistema Boehm.

Debido a su tubo cilíndrico, los clarinetes son más baratos de fabricar que los oboes. El material tradicional de los clarinetes modernos es el ébano africano, aunque el plástico es una alternativa más económica. Las lengüetas de los clarinetes son mucho menos delicadas que las del oboe y es más práctico y fácil adquirirlas ya hechas; consisten en una sola pieza de caña que se fija a una sólida boquilla de madera o de plástico mediante una abrazadera de metal con dos tornillos. JMO

📖 A. R. RICE, *The Baroque Clarinet* (Oxford, 1992). C. LAWSON (ed.), *The Cambridge Companion to the Clarinet* (Cambridge, 1995).

clarinete de vejiga. Véase *BLADDER PIPE*.

clarinete tenor en fa. Véase *BASSET HORN*.

clarion. Término medieval para una trompeta. No se sabe qué lo distinguía de otras formas de la trompeta, aunque pudo haber sido de registro más agudo.

Clarke, Jeremiah (*n c.* 1674; *m* Londres, 1 de diciembre de 1707). Compositor inglés. Comenzó su vida musical como niño de la Chapel Royal bajo la dirección de Blow, cantando en la coronación de Jacobo II en 1685. De 1692 a 1695 fue organista en el Winchester College, y en 1699 fue nombrado vicario coral y organista de la Catedral de St Paul. En 1704 se convirtió en *Master of the Choristers* en la catedral y más tarde ese mismo año fue organista adjunto, junto con Croft, en la Chapel Royal. Según Hawkins, Clarke, en un estado de aguda depresión mental después de una fallida relación amorosa, se suicidó de un disparo. Fue sepultado en la bóveda de St Gregory en la cripta de St Paul.

Clarke parece haber colaborado en la composición de música para la corte y el Estado, como los *anthems Praise the Lord, my Soul* para la coronación de la reina Ana y *I will love thee* después de la victoria inglesa en Elixem en 1705. Sin embargo, Clarke también estuvo asociado con el teatro y colaboró con muchos de los principales dramaturgos y compositores de teatro de su tiempo, notablemente con Daniel Purcell. Entre sus otras obras hay música instrumental (incluyendo *The Prince of Denmark's March* (La marcha del príncipe de Dinamarca) mejor conocida como el “*Voluntary* de trompeta”) y antes atribuida a Purcell), canciones, odas y otras obras corales. Su primera oda fue *Come, come along*, a la

muerte de Henry Purcell, y más tarde compuso una curiosa oda para los “Caballeros de Barbados”, probablemente otra oda cecilianas que también conmemoraba un huracán ocurrido en las Antillas en 1705. WT/AA

Clarke, Rebecca (*n* Harrow, 27 de agosto de 1886; *m* Nueva York, 13 de octubre de 1979). Violista y compositora inglesa. Después de retirarse de la RAM en 1905, estudió en el RCM (1907-1910) con Stanford, quien la persuadió de abordar el estudio de la viola. Tocó en la Orquesta del Queen’s Hall desde 1912 y perteneció a muchos grupos de cámara, algunos de ellos sólo de mujeres. Su vida profesional como recitalista la llevó, en 1916, a los Estados Unidos, donde permaneció hasta después de la primera Guerra Mundial. Regresó a los Estados Unidos en 1939, pero esta vez se quedó y en 1944 contrajo matrimonio con un compositor y condiscípulo del RCM, James Friskin (1886-1967). En su producción destacan obras como una serie de canciones de cuna (incluyendo la exquisita *Morpheus*) para viola, escritas entre 1909 y 1918, la muy aclamada *Sonata para viola* (1918-1919), enviada bajo el seudónimo de “Anthony Trent” al Concurso Coolidge, donde ganó el segundo premio, un trío con piano (1921), una rapsodia para violonchelo y piano (1923) y muchas canciones. Su producción declinó notablemente en sus años finales. JD

📖 D. KOHNEN, *Rebecca Clarke, Komponistin und Bratschistin* (Egelsbach, 1999).

“*Claro de luna*”, *Sonata*. Sobrenombre de la *Sonata para piano* no. 14 en *do* sostenido menor op. 27 no. 2 de Beethoven (1801). El nombre derivó al parecer de una reseña del poeta Heinrich Rellstab (1799-1860), en que la compara con la imagen de un bote flotando en las aguas del lago Lucerna bajo la luz de la luna.

clàrsach (escocés gaélico). Pequeña arpa diatónica escocesa de origen medieval (véase *ARPA*, 2a). La moderna *clàrsach* tiene alrededor de un metro de altura y usa cuñas para alterar la afinación de cada cuerda. JMO

clase (in.: *class*). Término teórico, muy común en los escritos sobre música postonal. La clase *do* se usa para referirse a todos los *do* en general, sin implicar un *do* en particular. “Clase de intervalo” se refiere al número de semitonos entre las notas constitutivas, con la primera altura como #: clase de intervalo 2 es *do-re* o su equivalente; clase de intervalo 6 es *do-fa#*, *do#-sol* y así sucesivamente. La intención es proporcionar una alternativa a los términos de la teoría tonal, por ejemplo segunda mayor, que tienen implicaciones funcionales. AW

clásica, la época (véase la página siguiente).

(continúa en la página 326)

La época clásica

Por época clásica (denominada en el Reino Unido “Classical” y en Estados Unidos “Classic”) suele entenderse el periodo en que fueron compuestas las obras “clásicas” fundamentales del repertorio básico, esencialmente, las obras de Haydn, Mozart y Beethoven; es decir, desde alrededor de 1750 o un poco después y hasta alrededor de 1800 a 1830. El hecho de que este sea un verdadero “periodo estilístico”, en el sentido de que el estilo de estos tres “compositores clásicos” fue universalmente utilizado, o si simplemente es un periodo en el que esos tres grandes compositores trabajaron, ha sido un tema de debate entre los estudiosos del periodo y de la historia musical.

La palabra “clásico”, que se deriva del latín *classicus* (de primera clase), se define en el *Oxford English Dictionary* de la siguiente manera: “De primera clase, del rango mayor de importancia; que constituye un parámetro o modelo aprobado...”. Otras definiciones hacen referencia a una relación con la antigüedad griega y latina (incluyendo “que se apega en estilo o composición a las reglas o los modelos de la antigüedad griega o latina”). La definición relevante de “clásico” es “de primera clase, del mayor rango o importancia; aprobado como modelo; parámetro, líder”. En la expresión general, la palabra se utiliza primordialmente para distinguir la música culta que no es popular o tradicional, y probablemente tiene sus raíces históricas en tradiciones eclesiásticas o cortesanas; se utiliza entonces en un sentido que implica el reconocimiento de alguna clase de autoridad, seriedad de propósito y quizá superioridad, y ciertamente la idea de que ha resistido la prueba del tiempo. En este sentido se aplica a la música de los compositores de cualquier era, de la Edad Media al día de hoy, incluso puede entenderse como que incluye la música “seria” de la vanguardia. El término también se aplica con frecuencia, en la discusión de la música no occidental, a las tradiciones musicales cortesanas de culturas tales como las de Asia Oriental y Suroriental y el Medio Oriente. En Francia, la frase “tradición clásica

francesa” normalmente no implica música del siglo XVIII tardío sino de la época de Luis XIV, una era considerada como “clásica”.

A partir de la asociación del mérito con las civilizaciones antiguas, en un principio el término se utilizó en el discurso musical en el sentido de “clásicos de su tipo” u obras ampliamente reconocidas como modelos de excelencia dentro de su propio género. Forkel, que escribió en 1802, se refirió a las obras de Bach para teclado como clásicas; las misas de Palestrina y los conciertos de Corelli han sido descritos, de manera similar, como un grupo sobresaliente de ejemplos de un género particular. El primer biógrafo de Mozart, F. X. Niemetschek, escribió sobre el “valor clásico” de su música, y de hecho insinuó la idea de que Mozart pertenecía a la “era clásica” cuando escribió que “las obras maestras de los romanos y los griegos satisfacen más y más a través de lecturas repetidas, y... lo mismo se aplica para el conocedor y el aficionado en lo que se refiere a escuchar la música de Mozart”.

La primera manifestación de la actitud que hizo posible este uso del término fue “convertir en clásicos” ciertos repertorios: la música de Handel (y en menor medida Corelli) en Inglaterra a partir de la mitad del siglo XVIII, y las óperas de Lully en la Ópera de París (y hasta cierto punto los motetes de Lalande en el Concert Spirituel). Esto ocurrió entre públicos selectos; fue sólo hacia el fin del siglo XVIII y especialmente al principio del XIX, con el surgimiento de repertorios canónicos y el desarrollo concomitante de la actividad de conciertos y la edición de música en gran escala, que este uso pudo volverse común. La idea de una “escuela clásica” específica en referencia a Haydn, Mozart y Beethoven, se arraigó con fuerza en escritos alemanes sobre música durante la década de 1830, como un fenómeno alemán o vienés, paralelo a los clásicos de Weimar de Goethe y Schiller; solamente más tarde llegó a ser llamada la “Escuela Vienesa Clásica” (y posteriormente la “Primera Escuela de Viena”, para dis-

tinguir la de la Segunda Escuela de Viena de Schoenberg, Berg y Webern).

Fue al principio del siglo XIX que se sintió la necesidad de una terminología que pudiera diferenciar el nuevo movimiento romántico de lo que había pasado antes. La palabra “romántico”, como un término para describir un estilo musical o un enfoque hacia la música, parece haber entrado al vocabulario musical antes que la palabra “clásico”, que ahora era invocada como una antítesis para describir la música de la época precedente. Esto fue apropiado por varias razones, tres en particular, de las cuales la primera es que la música de Haydn y Mozart (y de hecho de ningún otro compositor) había permanecido en el repertorio y había logrado un status canónico o clásico.

En segundo lugar, es apta debido a la curiosidad y la afinidad sentidas por los artistas de la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente su último cuarto, hacia las antiguas civilizaciones clásicas y su arte. Esta fue una era en que la literatura, el arte y la arquitectura de Grecia y Roma fueron abordadas más científicamente que antes. Los arqueólogos excavaron Pompeya a partir de 1748; los restos encontrados fueron dibujados y grabados para su mayor difusión, y se analizó su diseño. El austero templo de Paestum, ya conocido, fue dibujado y grabado, e imitado para escenografías de ópera. Los escritores, entre los cuales el más influyente fue J. J. Winckelmann en la década de 1750, descubrieron una “noble simplicidad” en la arquitectura clásica. Las colecciones de grabados de Roma de G. B. Piranesi tuvieron amplia circulación e influencia, y Joshua Reynolds enfatizó que los mayores logros en la pintura dependían del uso de temas griegos o romanos y su representación de la humanidad sufriente o heroica. Jacques-Louis David, inspirado en Pompeya y en Roma, proporcionó elocuentes pinturas de Sócrates y Bruto en la década de 1780 y, siguiendo los principios clásicos, se convirtió en el artista oficial de la Revolución francesa. El escultor Antonio Canova usó esculturas clásicas como base para sus figuras de hombres y mujeres modernos. Al final de su vida profesional, el poeta y libretista Pietro Metastasio escribió un panorama del drama griego y de la teoría aristotélica de la tragedia, y realizó una traducción del *Ars poetica* de Horacio, como modelos de la práctica operística. (El cambio de siglo es descrito en ocasiones como la época “neoclásica”, pero ese término es más apropiado para las artes visuales que para la música, donde es reservado con mayor utilidad para los eventos estilísticos de poco más de un siglo después.)

¿Qué fundamentos, puede uno preguntarse, pudieron haber tenido los compositores de esta era para considerarse herederos o resucitadores de alguna clase de tradición clásica? No había modelos musicales que pudieran imitar, como los hubo en la literatura y en las artes visuales. Cualquier respuesta a esta pregunta (que por supuesto es una respuesta irreal, ya que los compositores fueron llamados “clásicos” sólo en retrospectiva) –y esta es la tercera de las razones mencionadas arriba– tiene que referirse a las características formales y estructurales de la música de la época y su relación con la expresión: la tradicional antítesis clásico-romántico que, para presentarla en una forma sumamente simplificada, define la precedencia dada por el compositor clásico a los asuntos formales y por el compositor romántico a los expresivos.

De hecho, hay varias características estilísticas importantes comunes a una alta proporción de la música compuesta durante el periodo en cuestión en todos los géneros. El llamado periodo preclásico, en el que los elementos del barroco son suavizados y altamente decorados (el estilo *rocó) y los elementos de la época clásica vislumbrados, había comenzado por 1730; algunos escritores afirman que continuó hasta el “alto” Clasicismo de la década de 1770 o 1780 y que incluye toda la obra de compositores tales como Pergolesi, C. P. E. Bach, J. C. Bach y Hasse, así como las obras tempranas y del periodo medio de Haydn. Para 1750, muchos compositores utilizaban patrones de estructura simétrica de frases, aunado a la armonía cadencial, con líneas de bajo crecientemente estáticas, del tipo que sustentaría numerosas composiciones clásicas, y muy pronto después de esa fecha el patrón formal básico del Clasicismo –conocido como la forma sonata– evolucionó a partir de sus precursores de la forma binaria.

La forma sonata, que contempla la presentación de dos grupos contrastantes de material en tonalidades complementarias, y su posterior recapitulación en la misma tonalidad, es fundamental y permea virtualmente toda la música del periodo clásico (con la sola excepción de las piezas en forma de variación, la fuga ocasional y ciertos tipos de composición vocal y de danza, aunque la presencia fundamental de sus procedimientos casi nunca está ausente), y continuó estando en uso –de una manera asumida con más conciencia– durante mucho tiempo. En este periodo preclásico intermedio hay otras varias características estilísticas o manierismos: aquellos del *empfindsamer Stil*, fundamentalmente del norte de Alemania, con sus intensamente expresivos clichés “que suspiran”, los del periodo

Sturm und Drang, marcados por sus tormentosos exabruptos y su tono apasionado, y el ligero estilo *galant*, con su aura de gracia encantadora y cortesana, así como sus patrones cadenciales estandarizados. Todas estas características tuvieron que sintetizarse para que el estilo universal de la alta era clásica pudiera consumarse.

Fueron Haydn y Mozart los que lograron esa síntesis en su forma más completa: y en eso radican los argumentos enérgicamente propuestos por Charles Rosen (1971) en particular, de que el estilo clásico vienés es el estilo de Haydn, Mozart y, en una extensión más tardía, Beethoven, y que por ello no es apropiado hablar de un “periodo clásico”. Friedrich Blume (1970) ha argumentado que “no hay un periodo de estilo ‘clásico’ en la historia de la música, sino sólo un periodo ‘clásico-romántico’”, aunque continúa refiriéndose a él. Sin embargo, muchos escritores han sentido que es realista, por no decir conveniente, aceptar que el periodo de los compositores clásicos, aunque sean muy pocos en número, puede con justicia ser considerado un “periodo clásico”. En cualquier caso, la mayoría de los compositores activos en este periodo compusieron en estilos que en un sentido general son indistinguibles de los estilos de los grandes creadores. Es sin embargo indiscutible que sus propios lenguajes personales carecen de la amplitud y la riqueza de los de Haydn, Mozart y Beethoven, o de su universalidad: pues entre ellos, estos tres llegaron a alturas muy superiores a las de cualquiera de los compositores de su tiempo (y podría decirse que de cualquier tiempo) en todos los géneros musicales importantes: la sinfonía, el concierto, el cuarteto (y el quinteto) de cuerdas, la sonata para piano, la ópera (tanto cómica como seria) y la música sacra.

Otro compositor con méritos para ser considerado clásico vienés, aunque mucho más limitado que estos tres, fue Gluck. Su contribución principal fue la creación de un nuevo estilo operístico (en el que no fue el único, pero sí el más prominente), que renunció a las extravagancias, vocales y decorativas, de la ópera seria italiana, a favor de una “noble simplicidad” al estilo de Winckelmann. En *Orfeo ed Euridice* (1762), Gluck se concentró en un solo tema y en las emociones de sólo dos personajes y desarrolló un lenguaje, menos plagado de convenciones que el usual, para aumentar su expresión; sus óperas tardías, especialmente *Iphigénie en Tauride* (1779), desarrollan sus principios a la vez que mantienen un enfoque poderoso sobre las emociones de sus personajes principales. Pocos compositores (entre ellos Salieri)

fueron influidos con fuerza o directamente por Gluck, al menos durante una generación; Mozart mostró en su última ópera clásica, *La clemenza di Tito* (1791), una manera de lograr una síntesis clásica a través de una simplificación menos radical de la tradición operística de Metastasio, y este tipo de “reforma” estaba alineada cerca de las innovaciones operísticas italianas de la década de 1790.

La ubicación de Beethoven al interior de la escuela clásica vienesa da lugar a temas complicados. Para aquellos que en un inicio describieron la escuela inmediatamente después de su tiempo, su estatura de gigante exigía su inclusión como un clásico instantáneo. Sin embargo está claramente situado al menos al borde del Romanticismo, con su salvajismo y su extravagancia, su resistencia a observar las convenciones, su interés por los significados extramusicales de su música, su propósito de originalidad (renunciando a la tradicional facilidad de comunicación clásica), su actitud heroica hacia su arte y su sufrimiento personal. Su claro distanciamiento de Haydn y Mozart y el sentido de la forma clásica que siempre conservó (quizá su resistencia a las innovaciones jugó un papel en esto) es lo que justifica su inclusión. También hay argumentos para incluir a Schubert en este selecto grupo (como lo hace Rushton, 1986), ya que mantiene las proporciones clásicas en sus composiciones maduras en un sentido en que los románticos posteriores no lo hacen; sin embargo es claro, especialmente a partir de su manejo de la forma y el incidente, que sus prioridades no son las mismas de Haydn, Mozart o Beethoven y que su pensamiento musical, una vez pasadas sus obras tempranas, es el de la nueva era. Entre otros compositores de la época, se puede argumentar a favor de Rossini como clásico más que como romántico en su pensamiento compositivo.

Los grandes avances sociales concurrentes con la época clásica tuvieron una profunda influencia en la vida musical y en la composición musical. Primero, la suerte del compositor sufrió cambios considerables. En 1750, la mayoría de los compositores estaban contratados por patronos privados o por la Iglesia; para 1800, el patrocinio privado había disminuido notablemente y un número creciente de compositores tenía que ganarse la vida de manera independiente, componiendo e interpretando para un público más amplio. Esto, en términos generales, se hizo más sencillo gracias al auge de la vida de conciertos, que se había desarrollado sustancialmente desde la

década de 1760, al creciente mercado para maestros, con el notable aumento en el número de hijas de la clase media y la mayor disponibilidad de instrumentos; y a los cambios en los métodos de edición y publicación de música, con ediciones más baratas producidas en cantidad por numerosas firmas en los principales centros (Londres, París, Viena, Leipzig, Ámsterdam). Hacia el fin del Clasicismo, la música instrumental gozaba de una nueva primacía, como consecuencia directa de los cambios en el patrocinio, y la música sacra nunca más disfrutaría del

papel central que había dado por sentado hasta el fin de la época barroca. SS

📖 F. BLUME, *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey* (Nueva York, 1970). C. ROSEN, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (Nueva York y Londres, 1971, aumentada 3/1997). R. G. PAULY, *Music in the Classic Period* (Englewood Cliffs, NJ, 1965, 3/1988). J. RUSH-TON, *Classical Music: A Concise History from Gluck to Beethoven* (Londres, 1986). D. HEARTZ, *Haydn, Mozart and the Viennese School* (Nueva York, 1995).

clásica, Sinfonía. *Sinfonía* no. 1 en re mayor op. 25 (1916-1917) de Prokofiev, escrita en el estilo de Haydn.

clasificación de los instrumentos. Véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS.

cláusula (lat.). 1. Término usualmente asociado a la música medieval, particularmente la del periodo de Notre Dame, que denota la conclusión de un pasaje o el pasaje mismo así concluido. En ocasiones se le asigna el significado de “cadencia”, pero difiere de la definición moderna de este término en cuanto que se refiere a las fórmulas melódicas de las voces individuales, sin implicación de progresiones armónicas típicas. En el siglo XVIII se perdió esta distinción y “cláusula” se convirtió en sinónimo de “cadencia”; *clausula vera* pasó a ser sinónimo de cadencia perfecta, *clausula falsa* de la cadencia interrumpida, *clausula plagalis* de la cadencia plagal y así sucesivamente.

2. Composición polifónica basada no en un canto llano entero, como era el caso del *organum*, sino en una pequeña porción de éste. Las cláusulas pudieron haber sido compuestas originalmente como pasajes sustitutos en composiciones de *organum*, pero si fue así, pronto adquirieron su posición propia como piezas autosuficientes para ser cantadas en puntos apropiados de la liturgia. La cláusula utilizaba fragmentos melismáticos del canto llano y originalmente se vocalizaba sobre la sílaba o sílabas involucradas (por ejemplo “Virgo”); al serle asignado un texto propio, la cláusula derivó hacia el *motete del siglo XIII.

clave (es.; fr.; al.: *Schlüssel*; in.: *clef*; it.: *chiave*). Signo escrito al inicio del pentagrama para indicar la altura de las notas. Hay tres signos de uso moderno (Fig. 1). La clave de *sol* (o aguda) se escribe en la segunda línea de abajo hacia arriba en el pentagrama e indica que la altura de la nota escrita en ella es *sol*; la clave de *fa* (o baja) se escribe en la cuarta línea de abajo hacia arriba

e indica que la altura de la nota escrita en ella es *fa*. La clave de *do* es movable, y puede encontrarse escrita en la línea central del pentagrama (clave de contralto o de viola) o en la cuarta línea desde abajo (clave de tenor); en cada caso indica que la nota escrita en ella es *do*’.

Fig. 1



La clave de *sol* se usa en el pentagrama superior de la música para teclado, para la voz soprano y los instrumentos agudos en general (como el violín o la flauta). Cuando la clave de *sol* aparece con un número “8” adosado a su cauda, indica que el sonido real de las notas es una octava inferior; esta es la clave de *sol* tenor y a menudo se utiliza en la música vocal. La clave de *fa* se usa en el pentagrama inferior de la música para teclado y para todas las voces e instrumentos bajos. La clave de *do* en tercera línea se usa para la viola e instrumentos similares, y la clave de *do* en cuarta línea para las notas agudas del violonchelo, el fagot, el trombón tenor, etcétera.

Los signos de las claves evolucionaron a partir de las letras que denotan. Fue Guido d’Arezzo (c. 991-después de 1033) quien, en su *Aliae regulae* (c. 1030), recomendó el uso de una pauta en la que tanto las líneas como los espacios sirven para indicar las alturas, y que cuando menos una de las líneas debería tener una letra para identificar su altura (es decir, clave). En la práctica, utilizó una línea roja para indicar el *fa* y una amarilla para el *do*, y en poco tiempo quedó establecido un tetragrama para escribir el canto llano. Las combinaciones estándar de claves comenzaron a aparecer en la música vocal de los siglos XV y XVI y probablemente

indicaban los rangos vocales usuales. En fuentes impresas antiguas, por ejemplo, soprano, contralto, tenor y bajo a menudo se indicaban con tres claves de *do* (en primera, tercera y cuarta líneas) y una clave de *fa* (en cuarta línea). En ocasiones las combinaciones estándar aparecían transpuestas una tercera arriba o abajo (como en la *Missa Papae Marcelli* de Palestrina), con la clave de *fa* en tercera línea, por ejemplo. Este sistema es conocido como *chiavette* (código de claves) y pudo haber sido usado para indicar la transposición una cuarta o una quinta hacia abajo.

La clave aguda (o de *sol*) moderna quedó bien establecida después de alrededor de 1580; está formada de dos elementos: S para *signum* (signo) y la letra *g* debajo: $\text{S} \rightarrow \text{g}$. En la música anterior a 1750, las claves aparecían en varias posiciones diferentes; por ejemplo, en la música de los compositores franceses del siglo XVII (como por ejemplo Lully), la clave de *sol* marcaba invariablemente la línea inferior del pentagrama, mientras que en la música italiana marcaba la segunda línea como en la actualidad. La clave de *do* podía marcar cualquier línea. La razón de los frecuentes cambios de clave que hay en la música antigua se deben, al parecer, a un deseo de evitar líneas adicionales. No ha sido sino en años recientes que los compositores han mostrado una abrumadora predilección por las claves de *sol* y *fa*. Hay claves de *do* en mucha música de Wagner, Brahms y Schoenberg, en toda clase de música vocal italiana y para ciertos instrumentos (como por ejemplo violas, fagotes) o parte de sus registros.

Véase también NOTACIÓN, 1.

AP

clave de alto, contralto. Véase CLAVE.

clave de *do*. Véase CLAVE.

clave de *fa*. Véase CLAVE.

clave soprano. *Clave de *do* escrita en la primera línea del pentagrama. En la actualidad se usa con poca frecuencia.

clave bajo o clave de *fa*. Véase CLAVE.

clave bien temperado, *El* (*Das wohltemperirte Clavier*).

Título dado por J. S. Bach a sus dos series de 24 preludios y fugas en todas las tonalidades mayores y menores, BWV846-93 (1722, 1742), popularmente conocidos en inglés como “los 48”; muestran el rango de tonalidades que el entonces relativamente moderno método de afinación o “temperamento” hacía posible y ha influido subsecuentemente en la escritura contrapuntística de innumerables compositores, jugando un papel crucial en la enseñanza de la ejecución del teclado, la composición y el análisis.

clave tenor. Véase CLAVE.

clavecín (fr.). “Clavecín”.

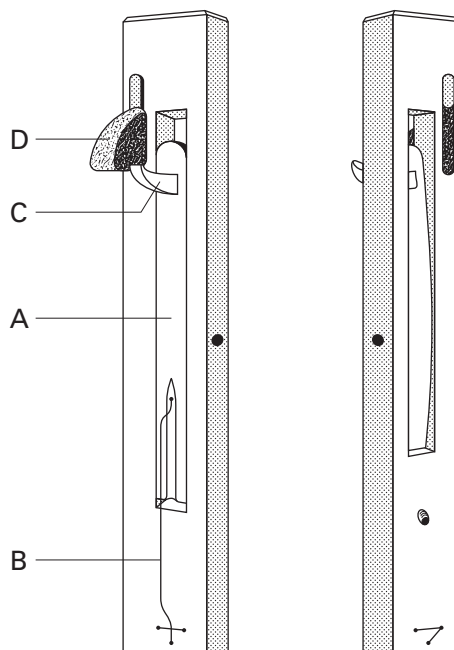
clavecín, clave, virginal y espineta. Instrumentos de cuerda con teclado en los que el sonido se produce al pulsarse las cuerdas con plectros de cañones de pluma, púas de cuero o, en la actualidad, plástico.

1. Descripción general; 2. Clavecines o claves; 3. Virginales y espinetas.

1. Descripción general

En el extremo final de la tecla, y en ángulo recto con ésta, se encuentra una pieza rectangular de madera llamada saltador (Fig. 1; in.: *jack*; fr.: *sautereaux*), provisto de una lengüeta (A) fija a un perno que gira ligeramente hasta topar contra un resorte (B), antiguamente hecho de cerda de puerco. Al presionarse la tecla, el plectro (C) que se encuentra en la parte superior de la lengüeta pulsa la cuerda; al soltarse la tecla, la parte curva del plectro se desliza suavemente sobre la cuerda sin puntearla. El saltador está provisto de un apagador de fieltro (D) colocado en una ranura cercana al plectro, que se apoya contra la cuerda para apagar el sonido al soltarse la tecla. Una tira de madera revestida con fieltro (“guía del saltador”; in.: *jack-rail*) se extiende a todo lo ancho del instrumento para impedir que los saltadores se zafen, puesto que no van sujetos a las teclas sino que se encuentran sueltos en ranuras individuales alineadas en una tira de madera (“hilera de saltadores”;

Fig. 1



in.: *jack-slide*) dispuesta debajo de las cuerdas; este mecanismo guía el movimiento vertical de los saltadores e impide que se ladeen.

2. Clavecines o claves

Algunos clavecines tienen solamente un juego individual de cuerdas y saltadores, pero la mayoría tiene al menos dos juegos; en tal caso, a cada tecla le corresponden dos saltadores alineados frente a frente en direcciones opuestas. Una de las hileras de saltadores está provista de un mecanismo que permite desplazarla lateralmente para activar o desactivar la acción de los plectros sobre las cuerdas. Puesto que cada plectro produce el mismo sonido en la cuerda sin importar la fuerza con que se oprima la tecla, es imposible producir variaciones dinámicas o tímbricas con un sólo orden de cuerdas; sin embargo, la acción individual o conjunta de dos juegos de cuerdas y sus respectivos saltadores permite variaciones de volumen. Los clavecines de un teclado suelen tener dos registros al unísono (de 8 pies) y a menudo un tercero a una octava superior (de 4 pies), mismos que el ejecutante selecciona y combina activando el mecanismo de saltadores, ya sea desplazando directamente el extremo de la hilera de saltadores que asoma por una ranura practicada a un costado de la caja acústica, o bien mediante un registro o palanca dispuesto al frente del instrumento. Los dos registros de 8 pies producen tonos contrastantes, pues los plectros de los dos saltadores, aun con sólo 2.5 cm de separación, producen dos calidades sonoras diferentes al puntear la cuerda en lugares distintos.

Para cambiar de registro en los instrumentos de un solo manual debe retirarse una mano del teclado, pero en los clavecines de dos manuales basta con cambiar las manos de un teclado a otro. En los clavecines franceses de dos manuales, característicos de los siglos XVII y XVIII, tanto el manual superior como el inferior activan su propio registro de 8 pies, pero el manual inferior también activa un registro de 4 pies. Los saltadores de los registros de 8 pies están más distanciados entre sí, ya que los del registro de 4 pies se encuentran entre los dos. Un acoplador permite activar los tres registros a la vez con el manual inferior. Los clavecines ingleses del siglo XVIII suelen tener un “registro de laúd”, que consiste en un juego adicional de saltadores que se activan con el teclado superior y puntean las mismas cuerdas del registro de 8 pies correspondiente; los saltadores de este registro se encuentran cerca del extremo de las cuerdas para producir un sonido penetrante y nasal

(de donde deriva el término francés *nasale* y el alemán *Nazard*). Otro registro común a los instrumentos de todas las épocas es el registro de arpa (llamado también en inglés *buff stop* y confusamente denominado en francés *registre de luth* y en alemán *Lautenzug*), que consiste en una tira de madera deslizante provista de unos cojinetes de piel que se apoyan sobre las cuerdas para apagar ligeramente el sonido.

Dependiendo de los estilos propios de cada nación, los clavecines tuvieron diferencias sustanciales no sólo en características sonoras, sino también en su construcción y apariencia. Los clavecines italianos solían ser de un solo manual, ligeros, de rápida respuesta y en ocasiones con un solo registro de 8 pies. Entre finales del siglo XVI y finales del XVII, la fabricación de clavecines en el norte de Europa estuvo dominada por los constructores flamencos, en particular por la dinastía de los Ruckers de Amberes. A comienzos del siglo XVII, los primeros clavecines flamencos de dos manuales usaban el teclado superior como un recurso de transposición, así, a manera de ejemplo, las teclas correspondientes al *do* del manual superior punteaban cuerdas afinadas en *fa* en el inferior; la verdadera aplicación de este recurso sigue siendo un tema polémico en la actualidad. Los magníficos clavecines franceses de dos manuales del siglo XVIII son el modelo más imitado por los constructores actuales. Por su parte, los clavecines alemanes se basaron, al parecer, en los modelos ligeros italianos, pero los modelos posteriores de la época de Bach fueron mayores y más pesados que los franceses y en ocasiones contaban con un registro grave de 16 pies e inclusive uno agudo de 2 pies. Los instrumentos ingleses de la época en que el clavecín competía con el piano, contaban con recursos como una “caja de expresión” para apoyar dinámicas de *crescendo* y *diminuendo*, y una pedalera como la del órgano para cambiar rápidamente de un registro a otro. El amplio contraste tonal que ofrecen dos juegos de cuerdas diferentes es una de las grandes ventajas que ofrece el clavecín sobre el piano, y también la razón por la que la música escrita para clavecín puede sonar monótona interpretada al piano.

El clavecín más antiguo que se conoce es el *clavichord* descrito por Henri Arnaut de Zwolle en su tratado de c. 1440. Se trataba de un instrumento considerablemente pequeño, con tres octavas de extensión y saltadores de cuatro tipos, uno de los cuales activaba un mecanismo de martillo, anticipando el mecanismo del piano. Esta descripción y la iconografía de la época sugieren que el clavecín pudo haber surgido alrededor

del año 1400. El único instrumento del siglo XV que se conserva en la actualidad es un *clavicytherium*, o clavecín vertical, que data aproximadamente de 1480 y se encuentra en el Royal College of Music de Londres. Su extensión abarca poco más de 40 notas, *Fa-sol*, sin el último *fa* grave (la omisión de esta nota cromática era común en la época). Algunos constructores, para incluir las notas cromáticas faltantes en el registro grave del teclado, usaron el recurso de la “octava corta”, que consistía en teclas partidas a la mitad que producían dos notas diferentes, la parte frontal correspondía a notas naturales de las octavas cortas y la parte de atrás a las notas alteradas correspondientes. El rango del instrumento se amplió en el siglo XVI mediante la “octava corta *Do/Mi*”, en el siglo XVII se amplió a *Sol/Si-do*”, y en el siglo XVIII hasta *Fa'-fa*”.

El resurgimiento del clavecín fue paralelo al creciente interés que hubo por la música barroca a partir de la segunda mitad del siglo XIX, gracias a A. J. Hipkins y otros músicos que interpretaron esta música en instrumentos originales. En 1882, Pleyel fabricó un clavecín en París y en 1898 Arnold Dolmetsch construyó su primer clavecín. Muchos de estos nuevos instrumentos fueron “mejorados” incorporando recursos del piano, como cabezal metálico, cuerdas gruesas de gran tensión y elaborados mecanismos de pedales para los cambios de registro. Bajo la influencia de Hugh Gough, Frank Hubbard y William Dowd en el decenio de 1950, prácticamente todos los fabricantes actuales han optado por imitar la tecnología antigua original, lo cual hace que sea sumamente difícil encontrar los modelos fabricados entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Existe un importante y amplio repertorio compuesto específicamente para ese tipo de instrumentos que exige el uso de los pedales de registro, por lo que resulta imposible interpretarlo en los modelos antiguos.

3. Virginales y espinetas

El clavecín con forma de ala, como el actual piano de concierto, era un instrumento grande y costoso, por lo que se construyeron también instrumentos más pequeños. A lo largo de la historia, los términos “clavecín”, “virginal” y “espineta” se han usado indistintamente, o bien su significado ha variado con las épocas de un país a otro. En la actualidad cada término se distingue por sus propias características (como se muestra en la Fig. 2). En el clavecín, las cuerdas corren hasta el final de la caja y perpendiculares al teclado. El virginal (se desconoce por qué en inglés se ha generalizado el plural, *virginals*)

es de caja poligonal o rectangular, las cuerdas se extienden formando ángulos rectos con las teclas y la hilera de saltadores forma una diagonal respecto al teclado, por lo que las teclas del registro grave son más largas hacia el interior del instrumento que las del registro agudo. En la espineta, las cuerdas corren oblicuas al teclado, por lo que el instrumento tiene forma de ala (in.: “bentside” [“de costado”] o “leg of mutton” [“pierna de carnero”]); las espinetas más pequeñas tienen caja trapezoidal. Como en el clavecín, la hilera de saltadores es paralela al teclado y todas las teclas tienen la misma prolongación hacia el interior de la caja. Tanto por su forma como por su sonido, puede decirse que la espineta es un clavecín pequeño de un solo manual. Documentos italianos del siglo XVII hacen referencia a instrumentos de menor tamaño cuya descripción coincide con las espinetas.

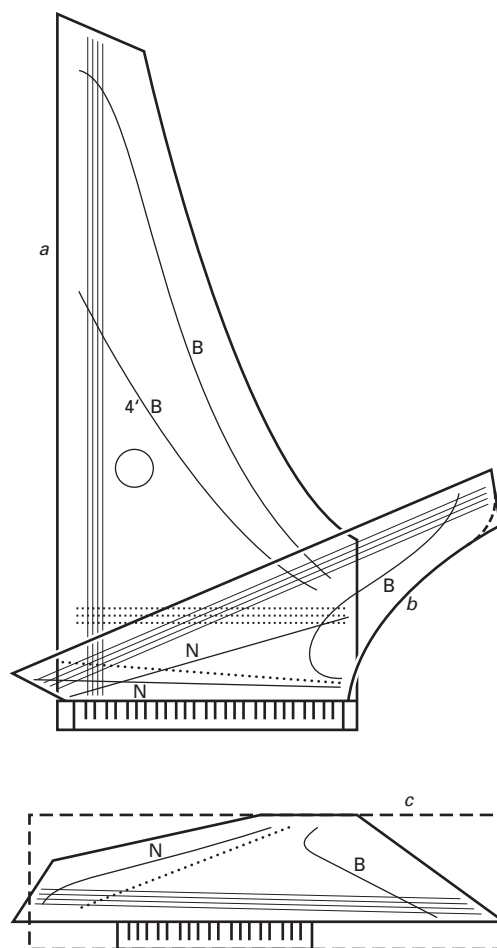


Fig. 2. Diagramas en vista superior donde se aprecia el puente (B), la cejilla (N) y las hileras de saltadores (indicadas con líneas punteadas) en: (a) clavecín, incluye el puente del registro de 4'; (b) espineta; (c) virginales con forma rectangular y poligonal.

La invención de la espineta de ala, que en el siglo XVIII fuera el instrumento doméstico predilecto en Inglaterra, se atribuye al constructor italiano Girolamo Zenti; la espineta más antigua que se conserva de este constructor está fechada en 1637.

El virginal (fr.: *épinette*; it.: *spinetto*) es un instrumento con ligeras diferencias que se distingue por su propia calidad sonora; a diferencia del clavecín, en ocasiones estaba provisto de mecanismos para cambios tímbricos. Desde sus orígenes a mediados del siglo XV, el virginal se fue consolidando como el instrumento doméstico predilecto, prueba de ello es que las pinturas de los siglos XVI y XVII retratan más virginales que clavecines. El virginal flamenco común era de caja rectangular y producía diferentes timbres sonoros dependiendo de la colocación del teclado, que podía estar al centro o a la izquierda en uno de los costados largos de la caja (*spinetten*), de manera que los plectros puntearan las cuerdas cerca del extremo final para producir un sonido brillante y definido; o bien colocado a la derecha de la caja (*muselars*) para que los plectros puntearan las cuerdas a la mitad y el sonido fuera más profundo y oscuro. Un curioso virginal flamenco diseñado para “la madre y el hijo”, contaba con un cajón que tenía un pequeño teclado de 4 pies junto al teclado principal; al tirar del cajón, los saltadores del teclado menor quedaban colocados encima de los del principal y, una vez retirada la guía del saltador, los dos teclados se sincronizaban, de manera que las notas que tocaba “la madre” movían las del teclado del “hijo”; el teclado pequeño también podía ser independiente. JMO

📖 R. RUSSELL, *The Harpsichord and Clavichord* (Londres, 1959, rev. 2/1973 por H. SCHOTT). F. HUBBARD, *Three Centuries of Harpsichord Making* (Cambridge, MA, 1965, 2/1967). E. M. RIPIN (ed.), *Keyboard Instruments* (Edimburgo, 1971, 2/1977). L. PALMER, *Harpsichord in America: A Twentieth-Century Revival* (Bloomington, IN, 1989). P. DIRKSEN (ed.), *The Harpsichord and its Repertoire* (Utrecht, 1992).

claves. Percutores que consisten en un par de palos cortos de madera dura; son los principales instrumentos para marcar el ritmo en mucha música bailable de América Latina. Otros instrumentos de percusión (como las *maracas y el *güiro) pueden variar sus ritmos, pero las claves suelen mantener un *ostinato* fijo. Uno de los palos descansa en las puntas de los dedos, con la mano ahuecada funcionando como resonador, y es golpeado con el otro. JMO

clavicembalo (it.). “Clavecín”.

clavicordio (al.: *Klavier, Clavichord, Klavichord*; fr.: *clavicorde, manicorde*; it.: *clavicordo, manicordo*). El más simple, uno de los primeros, y el más expresivo de todos los instrumentos de teclado con cuerdas. Al oprimirse la tecla con el dedo, ésta eleva una laminilla de bronce o “tangente” situada en su extremo interior y golpea un par de cuerdas con suficiente fuerza para hacerlas vibrar (desde los tiempos más antiguos las cuerdas fueron dobles). Mientras la tangente permanezca en contacto con las cuerdas, define un extremo de la longitud de vibración (y por ende su altura), mientras que el puente define el otro, y las cuerdas continúan vibrando. Al soltarse la tecla, la tangente se aparta de las cuerdas y una cubierta de tela enrollada en el extremo izquierdo de las cuerdas apaga su vibración.

Las cuerdas se afinan en secuencias de terceras (en los primeros clavicordios se afinaban en unísono) y nunca hay más de dos naturales en una cuerda, de manera que las notas de cualquier acorde común formado con las teclas blancas, y de muchos otros que incluyen una tecla negra, pueden sonar juntas. Se utilizaban las medidas de los intervalos del *monocordio para determinar la posición de cada tangente respecto a las cuerdas. El clavicordio era, de hecho, una serie de monocordios dentro de una misma caja acústica, y fue llamado *monochordia* (*manicorde*, etc.) por muchos escritores de los siglos XV y XVI.

Los clavecines antiguos (del siglo XV) tenían “trastes” (al.: *gebunden*), y se construían de manera que cada par de cuerdas era compartido por las tangentes de tres o cuatro teclas adyacentes, cada una de las cuales tocaba las cuerdas en el punto apropiado de su longitud. La barra de cada tecla tenía que doblarse para alcanzar el punto adecuado, y sólo se podía tocar una nota a la vez con cada par de cuerdas. En el siglo XVI aún se utilizaba en ocasiones el traste triple, pero hacia finales del XVII los clavicordios estaban usualmente organizados de manera que no más de dos notas adyacentes compartieran una misma cuerda; era poco frecuente la necesidad de tocar un acorde con notas distanciadas por un semitono. Algunos instrumentos, y casi todos hacia mediados del siglo XVIII, carecían por completo de trastes y a cada tangente correspondía su propia cuerda. Los trastes tienen ventajas, como reducir el costo del instrumento, ya que se necesitan menos cuerdas y de espacio, puesto que los instrumentos son compactos; de tiempo, porque hay menos cuerdas que afinar; y de tensión, pues permite a la caja de resonancia vibrar con mayor libertad. Las desventajas son la

imposibilidad de tocar algunos acordes y la necesidad de ser muy preciso al tocar trinos sobre dos notas que comparten una cuerda.

Una parte importante de la técnica del clavicordio en el siglo XVIII era el **Bebung*, un vibrato vertical sobre la tecla mientras la tangente permanece en contacto con la cuerda, lo que hace que el sonido se mantenga vivo, creando la impresión de un pequeño *crescendo*. Durante la vibración, el punto de contacto con la cuerda se convierte en un nodo (el punto de menor amplitud de vibración), de ahí el sonido íntimo y suave del clavicordio; incluso los instrumentos de mayor tamaño no son propicios para ser tocados ante grandes públicos. En compensación a esta falta de volumen, el intérprete puede ejercer control de matices a través del toque y, dentro de pequeños límites, puede obtener un rango dinámico de *piano* a *forte* inigualado por ningún otro instrumento de teclado anterior a la invención del piano. Esta es la razón por la que el clavicordio siguió siendo el instrumento favorito de práctica hasta bien entrado el siglo XIX. Se dice que tanto Mozart como Chopin llevaban pequeños clavicordios para practicar en sus largos viajes en carruaje.

El clave bien temperado de Bach (los “48”) probablemente fue escrito para el clavicordio. *Clavier* o *Klavier* por lo general significaba clavicordio, mientras que el clavecín era llamado *Instrument* o *Cembalo*. Ciertamente el clavicordio era el instrumento al que se refería C. P. E. Bach en su famoso tratado sobre la ejecución del teclado (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlín, 1753, 1762).

Los clavicordios fueron particularmente populares entre los organistas porque podían practicar en ellos en casa y no al interior de una fría iglesia, y sin tener que pagarle a una persona que manipulara los fuelles del órgano. Un clavicordio podía colocarse sobre otro para simular dos manuales diferentes, y algunos fabricantes construyeron un clavicordio con largas cuerdas bajas bordonas. Aunque el instrumento era común a lo largo de Europa en el siglo XVI, después de esa época fue utilizado principalmente en Alemania, España, Portugal y Escandinavia; algunos fabricantes todavía hacían clavicordios en la década de 1820, mucho después de la invención del *piano cuadrado. Sin embargo, fue en Inglaterra donde el clavicordio fue revivido por Arnold Dolmetsch en la década de 1890. Hoy en día muchos fabricantes los producen y el clavicordio ha recuperado hasta cierto punto su merecido lugar como un instrumento doméstico ideal y, en una sala

con una acústica generosa, un instrumento apto para recitales públicos. JMO

📖 B. BRAUCHLI, *The Clavichord* (Cambridge, 1998).

clavier (fr.: teclado; al.: *Klavier*). Término usado para denotar instrumentos manuales y de pedal, así como instrumentos de teclado en general, incluyendo en Francia al piano moderno. En Alemania en el siglo XVIII se utilizaba específicamente para “clavicordio” y distinguirlo así de *Instrument* o *Cembalo*, que ambos significaban “clavecín”.

El término también se usa en ocasiones para instrumentos de práctica tales como el *piano mudo o teclado silencioso, y al menos un instrumento electrónico de teclado ha sido comercializado bajo el nombre de Clavier.

JMO

Clavier-Büchlein (*Clavierbüchlein*; “Pequeño libro de teclado”). Título dado por J. S. Bach a tres de sus colecciones de música para teclado: la primera (1720), para su hijo Wilhelm Friedemann, contiene versiones tempranas de las invenciones y sinfonías y algunos preludios del libro 1 de *El clave bien temperado*, así como piezas que pudieran ser de Wilhelm Friedemann; el segundo (1722) y el tercero (1725), para su segunda esposa Anna Magdalena (los “Libros de Anna Magdalena”), incluyen las primeras cinco *Suites francesas* y las *Partitas* tercera y sexta, así como otras piezas de J. S. Bach, C. P. E. Bach y otros compositores.

Clavier-Übung (Ejercicios para teclado). Título dado por J. S. Bach a cuatro volúmenes de música para teclado: el primero (1731) contiene seis *Partitas*, BWV825-30, para clavecín; el segundo (1735), también para clavecín, consiste en el *Concierto italiano* BWV971 y la *Obertura* en estilo francés BWV831; el tercero (1739) es principalmente de música litúrgica para órgano, BWV552, 669-89 y 802-5 (un preludio y fuga, 21 preludios corales y cuatro duetos); y el cuarto (1741) las Variaciones “*Goldberg*” para clavecín. Kuhnau, el predecesor de Bach en Leipzig, había usado el título para dos volúmenes de música para teclado (1689, 1692).

clavijas (al.: *Stimmwirbeln*; fr.: *chevilles*; in.: *wrest pins*, *tuning-pins*). Pernos de afinación de un piano, clavecín, arpa, etc. En los instrumentos modernos, las clavijas están hechas de acero y tienen un agujero a través del cual pasa el extremo de la cuerda antes de enrollarse alrededor de la clavija. Tienen cabezas cuadradas y se les da vuelta con una llave de afinación para aumentar o disminuir la tensión de las cuerdas, subiendo o bajando la altura. Los extremos se insertan en el cabezal o clavijero, o en el caso del arpa, a través del cuello del instrumento. LC

Clemens (*non Papa*), **Jacobus** [Clement, Jacob] (*n. c.* 1510-1515; *m. c.* 1555-1556). Compositor franco-flamenco. Fue *succentor* en St Donaas, Brujas, en 1544, pero por lo demás se sabe poco de su vida. Fue un compositor popular y prolífico, autor de *chansons* tanto con textos picarescos como con otros más elegantes, y música sacra, incluyendo algunos espléndidos motetes en el estilo contrapuntístico imitativo. Fue el primero en adaptar en polifonía traducciones al holandés de los salmos (*souterliedekens*), utilizando melodías populares tomadas de canciones de amor y de brindis, de baladas y de tonadas sacras. Sus obras fueron conocidas por toda Europa. No parece haber una razón muy seria para que las palabras “non Papa” (no el Papa) aparezcan en las carátulas de sus publicaciones. DA/TC

Clementi, Muzio (*n.* Roma, 23 de enero de 1752; *m.* Evesham, 10 de marzo de 1832). Compositor, pianista, maestro y fabricante de pianos inglés de ascendencia italiana. A los 13 años fue organista de una iglesia menor en Roma, pero pronto fue “descubierto” por un caballero inglés viajero, Peter Beckford, quien persuadió al padre de Clementi (con dificultades) de permitir que su hijo fuera a Inglaterra. Clementi vivió durante siete años en la propiedad de Beckford cerca de Blandford Forum, Dorset, donde estudió en total aislamiento. Alrededor de 1774 Clementi se fue a Londres donde, aunque inicialmente llamó poco la atención, su trabajo como director en el King’s Theatre y sus técnicamente brillantes *Sonatas* op. 2 (publicadas en 1779) comenzaron a cimentar su reputación. En 1780 realizó una gira por Europa en la que tocó ante María Antonietta en París y participó en el famoso concurso con Mozart en Viena. Mozart, sin embargo, pensaba que a pesar de sus dotes técnicos era “un simple mecánico” y “un charlatán como todos los italianos”. En contraste, Clementi fue condescendiente con su joven “competidor”.

En 1783 regresó a Londres, donde aceptó al joven J. B. Cramer como alumno, pero al final del año estaba de regreso en Francia, habiéndose fugado a Lyon para casarse con la joven de 18 años Victoire Imbert-Colomés, una antigua alumna. Sin embargo, el padre, un rico comerciante suizo, intervino y evitó el matrimonio. Después de una temporada en Berna, regresó a Londres en 1785 y tuvo gran éxito como ejecutante y como maestro. En el periodo de 1779-1790 publicó alrededor de 60 sonatas, muchas de las cuales fueron admiradas –y en cierta medida imitadas– por Beethoven. Fue solista en los Hanover Square Grand Professional Concerts y en la serie rival de La Mara-Salomon (1786-

1790), y dirigió sus sinfonías (desde el teclado) hasta 1796, aunque las visitas de Haydn a Londres (1791-1792 y 1794-1796) opacaron su música y sus interpretaciones. Como compensación parcial, Clementi cobraba altos honorarios como maestro e invirtió sus ganancias en la fabricación de pianos y la edición de música.

En 1802 se embarcó de nuevo hacia Europa para promover su empresa en el extranjero, vender pianos y adquirir los derechos de publicación de nueva música; entre los que negoció se encontraban los derechos británicos sobre alguna de las obras principales de Beethoven. Entre 1802 y 1810 visitó Rusia e Italia dos veces y Viena cuatro veces, aunque las guerras napoleónicas fueron un obstáculo para sus planes. Tres años después de su regreso a Londres fue nombrado como uno de los seis directores de la recién fundada Philharmonic Society (1813). Esta asociación marcó un nuevo periodo de productividad como compositor orquestal y como director (fue uno de los últimos en dirigir desde el teclado) que, con cuatro visitas más al continente para dirigir sus obras, continuó hasta 1824. En 1830 se retiró al campo con su segunda esposa y su familia, donde murió. Fue enterrado en los claustros de la Abadía de Westminster con gran ceremonia y adulación.

Los famosos *Gradus ad Parnassum* op. 44 (Leipzig y París, 1817, 1819, 1826) de Clementi, una serie muy completa de 100 estudios para teclado, son mejor conocidos por sus ejercicios para los cinco dedos, pero las piezas más avanzadas de la colección pertenecen a la tradición musical que habría de conducir a la música para piano de Chopin. Aunque hay una cierta cantidad de música comercial en su producción, también hay mucha música valiosa, notablemente sus *Sonatas* opp. 13, 25, 33, 40 y 50, que muestran una imaginación fértil y original.

DA/JDI

📖 L. PLANTINGA, *Muzio Clementi: His Life and Music* (Londres, 1977).

Clemenza di Tito, La (La clemencia de Tito). Ópera en dos actos de Mozart con libreto de Pietro Metastasio, adaptado por Caterino Mazzola (Praga, 1791). El libreto de Metastasio fue adaptado por cerca de otros 20 compositores, incluyendo a Gluck (1752).

Clérambault, Louis-Nicolas (*n.* París, 19 de diciembre de 1676; *m.* París, 26 de octubre de 1749). Organista y compositor francés. Hijo de Dominique Clérambault (*c.* 1644-1704), uno de los Vingt-Quatre Violons du Roi y alumno de Raison, empezó a componer a temprana edad, escribiendo apenas a los 13 un motete para gran coro. A partir de 1707 fue organista de los Grands-

Augustins de París, y más tarde se encargó de la organización de los conciertos de cámara de Madame de Maintenon en Versalles durante los últimos días del reinado de Luis XIV. En 1714 tomó el puesto de Nivers como organista en St Suplice y como organista y maestro en la escuela de Mme de Maintenon para las hijas de oficiales militares en St Cyr, y en 1719 sucedió a Raison en St Jacques en París. A su vez, fue sucedido por dos de sus hijos.

Mientras desarrollaba una activa vida profesional como intérprete, Clérambault también componía. Durante la década de 1690 experimentó con la sonata (sobrevive sólo un manuscrito de solo y trío sonatas) y publicó *airs* en la serie de Ballard. En 1704 publicó una colección de *pièces de clavecin* y alrededor de 1710 un *Livre d'orgue*. A tono con la moda del momento publicó cinco colecciones de cantatas francesas, varias de las cuales –*Orphée y Médée*, por ejemplo– son consideradas las mejores de su género entre 1710 y 1726. Clérambault también compuso *divertissements* así como numerosos motetes y un *Te Deum*.

DA/JAS

cloche (fr., “campana”). Véase CAMPANA, I; CAMPANAS TUBULARES.

clos (fr.). Véase OUVERT Y CLOS.

clubes musicales. Los clubes musicales han jugado por largo tiempo un papel considerable en el desarrollo social y cultural de la música entre las comunidades europeas. Los más antiguos de los que se tiene algún conocimiento son los gremios alemanes de **Meistersinger*, aparentemente organizados por primera vez en Mainz en el siglo XIV, aunque mejor conocidos en Nuremberg en el siglo XVI. La Alemania protestante también propició el surgimiento, en los siglos XVI y XVII, de una variedad de sociedades musicales semiprofesionales o no profesionales tales como las *Kantorei* (para el canto recreativo de música sacra) y el menos especializado **collegium musicum*. Al inicio de la era moderna en Italia y Francia, un tipo similar de actividad musical era el campo de las **academias* (que tenían un enfoque más literario) y los salones (que eran más informales en su organización). El modelo inglés (véase *infra*) influyó en Alemania a partir del final del siglo XVIII y en Francia e Italia después de la era napoleónica; en los Estados Unidos se construyó sobre los patrones de Inglaterra y la Alemania antigua.

En Inglaterra se originaron muchos clubes musicales en los siglos XVII y XVIII en los que cantantes e instrumentistas aficionados se reunían regularmente con el propósito de cantar madrigales, *glees*, *catches* y música

de cámara. Entre los más antiguos de estos clubes hubo uno que se menciona en la dedicatoria del primer libro de madrigales publicado en Inglaterra: *Musica transalpina*, editado en Londres en 1588 por Nicholas Yonge, quien afirmaba que un grupo de mercaderes y caballeros solía reunirse en su casa en la parroquia de St Michael en Cornhill, “for the exercise of musicke daily” (para el ejercicio diario de la música). En el siglo XVII, algunos clubes se reunían semanalmente, tales como los de Oxford, descritos por el cronista Anthony Wood como “Musick Meetings” (encuentros musicales), y las reuniones realizadas en Londres por el compositor Edmund Chilmead. Tanto Samuel Pepys como el editor de música Henry Playford describieron en detalle las “Musique Meetings” de Londres.

Los músicos profesionales fueron admitidos cada vez más como miembros de estos clubes, y pronto comenzaron a organizar la actividad musical a lo largo de líneas más sofisticadas y más ambiciosas, animando a los clubes a dar conciertos públicos. Varios de los clubes que sobrevivieron hasta el siglo XVIII tardío y el siglo XIX, se convirtieron cabalmente en organizaciones de conciertos que mantenían orquestas y coros y ofrecían temporadas completas de conciertos y recitales profesionales. Sin embargo, siempre ha habido lugar para el club musical de aficionados, y muchos sobreviven hasta nuestros días en la forma de sociedades orquestales y corales, así como organizaciones patrocinadoras.

Véase también CATCH; CONCIERTO; GLEE; MADRIGAL; SOCIEDADES; véanse también los nombres de clubes y sociedades individuales. -/JJJ

cluster. Grupo de notas adyacentes, usualmente en el piano, que se ejecutan simultáneamente con el puño, la palma o el antebrazo. Los clusters en el piano fueron introducidos por Henry Cowell en *The Tides of Manaunaun* (Las mareas de Manaunaun) (1912).

Coates, Albert (n San Petersburgo, 23 de abril de 1882; m Ciudad del Cabo, 11 de diciembre de 1953). Director inglés. Estudió en el Conservatorio de Leipzig, donde fue influido por Nikisch. A partir de 1906 tuvo puestos en teatros alemanes de ópera y en el Teatro Mariinski de San Petersburgo (1911-1918), donde se hizo amigo de Scriabin, cuya música promovió. Después de 1918 fue reverenciado en Inglaterra, Europa y los Estados Unidos por su dirección orquestal y operística, especialmente de Wagner y Musorgski, y realizó varios estrenos. Se estableció en Sudáfrica en 1946. Compuso varias obras, incluyendo la primera ópera transmitida por televisión. JT

Coates, Eric (*n* Hucknall, Notts., 27 de agosto de 1886; *m* Chichester, 23 de diciembre de 1957). Compositor inglés. Estudió violín y composición en Nottingham, luego cambió a la viola, estudiando con Lionel Tertis y llegó a ser viola principal en la Queen's Hall Orchestra fundada por Henry Wood, en 1912. Para entonces ya había comenzado a componer regularmente, y después de 1919 se convirtió en compositor independiente de música ligera, logrando fama principalmente a través del novedoso medio de la radio. Aunque tuvo gran éxito en vida como compositor de canciones, se le recuerda más por sus melodiosas, pintorescas y hermosamente orquestadas suites, incluyendo *London* (Londres) y *The Three Elizabeths* (Las tres Isabeles). PGA/ABUR

cobla. 1. Banda catalana de baile, conformada por *tenoras* (caramillos), fiscornos, flauta y tamboril, contrabajo de cuerda y otros instrumentos de aliento, que toca en el tradicional baile de la sardana, por lo general al aire libre.

2. Término provenzal que significa “estrofa” y se encuentra a menudo en tratados medievales sobre la composición de versos.

Coccia, Carlo (*n* Nápoles, 14 de abril de 1782; *m* Novara, 13 de abril de 1873). Compositor italiano. Estudió en el Conservatorio de Nápoles y escribió su primera ópera en 1807. Sus primeros intentos fueron al estilo de Paisiello, en particular su afinidad con temas de ópera *semiseria*; pero en la década siguiente –como todos los compositores italianos de ópera– recibió la influencia de Rossini. En la década de 1820 aceptó puestos en Lisboa y luego en Londres, volviendo a Italia en 1828. Durante la década de 1830 mostró que podía adaptarse a un estilo operístico posrossiniano y escribió algunas obras muy aclamadas para La Scala de Milán, notablemente *Caterina di Guisa* (1833) y *La solitaria delle Asturie* (1838). Escribió su última ópera en 1841 y pasó el resto de su vida como *maestro di cappella* en Novara. RP

Cockaigne (In London Town) (En la ciudad de Londres). Obertura de concierto op. 40 (1901) de Elgar; dedicada a sus “amigos integrantes de las orquestas inglesas”. El título se refiere a la imaginaria tierra del ocio y el lujo de la que se dice deriva el término “cockney”.

coda (it., del lat. *cauda*, “cola”). Adición a una forma o diseño estándar, que ocurre después de que la estructura principal de una pieza o melodía ha sido completada con una cadencia en la tonalidad principal. En la *forma estrófica, por ejemplo, la coda ocurriría después del último verso, en la *forma de variaciones después de la última variación, en la *forma binaria después de que

ha finalizado la segunda sección (generalmente con un signo de repetición), y en la *forma sonata después de que todo el material de la exposición ha sido recapitulado. Beethoven expandió la coda notablemente en algunas de sus sonatas y cuartetos, y Schumann con frecuencia otorgaba al piano una coda importante en sus canciones y ciclos de canciones. -/NT

codetta (it., dim. de “coda”). 1. *Coda o conclusión breve.

2. En la *fuga, pasaje en la exposición que liga dos entradas del tema, siempre y cuando el tema termine en una cadencia definida, dando la impresión de que lo que sigue tiene la naturaleza de un puente.

3. Breve pasaje cadencial al final de la exposición de una *forma sonata.

Coelho, Manuel Rodrigues (*n* Elvas, c. 1555; *m* Lisboa, c. 1635). Organista y compositor portugués. Se inició como organista en su pueblo natal, mudándose a Lisboa en 1602 y trabajando ahí hasta 1633 como capellán y organista en la capilla real. Su influyente colección de 24 *tentos* y variaciones para teclado, titulada *Flores de musica pera o instrumento de tecla e harpa* (Lisboa, 1620), fue la primera música instrumental impresa en Portugal. WT

cofre de violas. Véase CHEST OF VIOLS.

cog rattle. Véase MATRACA.

col, coll', colla, coi, colle (it.). “Con”, “con el”, “con la”, “con los”, “con las”.

col legno (it., “con la madera”). En la ejecución de instrumentos de cuerda, indicación para golpear las cuerdas con la madera del arco y no con las cerdas. Saint-Saëns la utilizó de modo imaginativo en su *Danse macabre* para sugerir el golpeteo de los esqueletos.

cola, piano de. El tamaño más grande de piano, de aproximadamente tres metros de largo. Véase PIANOFORTE.

colascione (al.: *Gallichona*, *Galizona*, etc.; fr.: *colachon*). Laúd italiano de mástil largo, con dos o tres órdenes de cuerdas de tripa tocadas con un plectro. Fue introducido a Europa a través de Nápoles a finales del siglo XV, derivado del **saz* turco, a cuyas formas tempranas se asemeja. Popular en el Renacimiento y el Barroco, sobrevivió como instrumento folclórico en el sur de Italia y en Sicilia.

Las formas alemanas y francesas del nombre se aplicaron también a un gran laúd bajo alemán del siglo XVIII que se usaba para tocar la parte del continuo y se conoce también como **mandora*. JMO

Colasse, Pascal. Véase COLLASSE, PASCAL.

Colbran, Isabella (Ángela) (*n* Madrid, 2 de febrero de 1785; *m* Castenaso, Bolonia, 7 de octubre de 1845).

Soprano española. Estudió con Gaetano Marinelli y Girolamo Crescentini. Su debut en concierto ocurrió en París en 1801 y cinco años más tarde apareció en escena por primera vez en España. Después de sus presentaciones en Bolonia y en La Scala de Milán, su debut en Nápoles en 1811 marcó el inicio de su fama como cantante dramática con una poderosa presencia escénica; fue especialmente aclamada en papeles trágicos. Su canto ejerció una fuerte influencia sobre Rossini, quien escribió roles de coloratura para ella en *Otello*, *Armida*, *Mosè in Egitto*, *La donna del lago* y *Zelmira*. Para ella escribió también Semíramis, una de las más demandantes partes de coloratura del repertorio. Fue terminada en 1823, un año después de que ella y Rossini se casaron (se separaron en 1837). Compuso cuatro volúmenes de canciones. JT

colección. Término que se utiliza en la teoría de la música atonal para denotar un grupo de notas diferentes sin hacer ninguna implicación sobre ese grupo. Así, un *conjunto es una colección, pero una colección no es necesariamente un conjunto.

colecta. 1. Oraciones breves que se entonan o se rezan antes de la lectura de las escrituras de la *misa romana (hoy llamada usualmente “oración inicial”) o de la comunión anglicana.

2. En la liturgia anglicana, la colecta se canta al concluir los oficios de la oración Matutina y la oración Vespertina. En el Oficio romano a esto se le llama “oratio” (u “oración final”).

Coleman, Cy [Kaufman, Seymour] (n Bronx, Nueva York, 14 de junio de 1929). Compositor estadounidense. Habiendo sido un niño prodigio, se orientó hacia el jazz en su adolescencia y comenzó a escribir canciones. Logró su primer gran éxito con *Sweet Charity* (1966; filmada en 1969), de la que provienen las canciones “If my friends could see me now”, “Rhythm of life” y “Big Spender”. Éxitos posteriores incluyen *On the Twentieth Century* (1978) y *Barnum* (1980), basada en el circo. Su partitura para *City of Angels* (1989) ejemplifica su estilo, influido por el jazz, de armonía avanzada y ritmo flexible. JSN

colenda. Véase KOLEDA.

Coleridge-Taylor, Samuel (n Londres, 15 de agosto de 1875; m Croydon, 1 de septiembre de 1912). Compositor inglés. Hijo de un doctor originario de Sierra Leona y una mujer inglesa, ingresó al RCM en 1890 como estudiante de violín y dos años más tarde se convirtió en alumno de composición de Stanford. Varias de sus obras fueron interpretadas mientras estaba en la uni-

versidad, notablemente un quinteto con clarinete, una sonata para clarinete y un quinteto con piano. En 1898, un año después de haber dejado el RCM, su *Ballade en la menor* para orquesta le fue encargada por el Gloucester Festival a sugerencia de Elgar, quien por la influencia de A. J. Jaeger de la casa Novello se había interesado por la música de Coleridge-Taylor. Tuvo mayor éxito dos meses después, cuando Stanford dirigió la primera ejecución de la cantata *Hiawatha's Wedding Feast* (El banquete de bodas de Hiawatha) en el RCM. Tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos, esta adaptación sobre Longfellow se convirtió en una obra muy gustada; fue seguida en 1899 por *The Death of Minnehaha* (La muerte de Minnehaha) y en 1900 por *Hiawatha's Departure* (La partida de Hiawatha). Compuso música incidental para obras de Shakespeare, Stephen Phillips y Alfred Noyes en His Majesty's Theatre de Herbert Beerbohm Tree, pero ninguna se acercó a la popularidad de *Hiawatha*, aunque su *Petite Suite de concert* (1910) y su *Concierto para violín* (1912) son más representativos de su atractivo aunque limitado talento.

Coleridge-Taylor fue un espléndido director, conocido entre los músicos de orquesta de Nueva York como “el Mahler negro”. Realizó tres visitas a los Estados Unidos, donde ayudó a demostrar que un hombre de raza negra podía plantarse frente a los blancos como su igual. Aunque se topó con prejuicios raciales en Inglaterra, supo enfrentarlo con paciencia y dignidad. Fue profesor de composición en el Trinity College of Music de Londres, en 1903, y en la Guildhall School of Music en 1910. MK

📖 G. SELF, *The Hiawatha Man: The Life and Work of Samuel Coleridge-Taylor* (Aldershot, 1995).

Colista, Lelio (n Roma, 13 de enero de 1629; m Roma, 13 de octubre de 1680). Laudista y compositor italiano. Gozó del patrocinio del papa Alejandro VII desde 1656 y se convirtió en uno de los músicos más renombrados de su tiempo, acumuló una fortuna considerable con la ayuda de una lucrativa sinicura como *custode delle pittore* en la Capilla Sixtina. Trabajó periódicamente en las principales iglesias romanas, notablemente S. Luigi dei Francesi y S. Marcello, y sobreviven descripciones de sus interpretaciones en las “academias”. Como otros contemporáneos romanos, no sintió la necesidad de publicar sus obras, que circularon por toda Europa en manuscrito, y esto sin duda contribuyó a su olvido después de su muerte. Fue bien recibido en la corte francesa en 1664, y sus sonatas fueron aclamadas por Purcell. PA

colofonia. Véase BREA.

Colonna, Giovanni Battista (*n* Bolonia, 16 de junio de 1637; *m* Bolonia, 29 de noviembre de 1695). Compositor y organista italiano. Estudió con Abbatini, Benevoli y Carissimi en Roma mientras servía como organista en S. Apollinare. De regreso a su natal Bolonia en 1659 tomó el puesto de organista en varias iglesias, convirtiéndose finalmente en *maestro di cappella* en S. Petronio desde 1674 hasta su muerte. Cometió el craso error de criticar públicamente algunas obvias (pero deliberadas) quintas consecutivas en una obra de Corelli, causando la ira de toda la escuela romana. Sin duda para recuperar algo del prestigio perdido, dedicó sus *Salmos* op. 11 al papa Inocencio XII, quien en 1694 le ofreció el puesto de *maestro di cappella* en el Vaticano, mismo que rechazó. De hecho, las obras de Colonna en el estilo policoral preferido tanto en Roma como en Bolonia son muy impresionantes y obtuvieron el reconocimiento del emperador Leopoldo I. De particular interés es la orquestación que especifica “concertino” y “concerto grande”, quizá con el empleo de trompetas, mucho antes del surgimiento del *concerto grosso* instrumental.

PA

Colonne, Édouard [Judás] (*n* Burdeos, 23 de julio de 1838; *m* París, 28 de marzo de 1910). Director y violinista francés. Estudió en el Conservatorio de París y fue concertino de la orquesta de la Ópera de París. En 1873, con la editorial Hartmann, fundó una serie de conciertos en París que él mismo dirigió para promover la nueva música francesa y las obras de Berlioz; fueron conocidos como los Conciertos Colonne. Realizó giras como director por Inglaterra, Rusia y los Estados Unidos, y ejerció una importante influencia en la calidad de interpretación y el gusto musical en Francia. JT

color y música. La conexión entre el color y la música adquiere varias formas: la caprichosa, la estética, la simbólica y la sinestésica. De éstas, la sinestésica es probablemente la más notoria. La habilidad del cerebro, en determinadas circunstancias, para conectar la percepción de diferentes sentidos (de experimentar, por ejemplo, el sabor como forma, el color como sonido, o el sonido como color) se observó en tiempos antiguos y recientemente ha sido muy estudiada. La abadesa del siglo XII Hildegard von Bingen, parece ser que asociaba sus visiones proféticas, que incluían escuchar música, con formas y en ocasiones con colores deslumbrantes. En escritos teóricos posteriores hay referencias ocasionales a percepciones transferidas o vinculadas similares, en especial en ocasiones en las que tales vínculos parecen sustentar una explicación pitagórica de las

leyes de la creación. Isaac Newton, por ejemplo, buscó activamente reflejos de la mecánica celestial en supuestas correspondencias entre el color y el sonido, y sus ideas fueron exploradas a su vez por Louis-Bertrand Castel (1688-1757), quien construyó un “clavecín ocular” para demostrar tales nociones. Los escritos de Castel fueron luego traducidos al alemán por Telemann mismo y pudieron haber ejercido alguna influencia entre los teóricos alemanes. Pero parece no haber sido sino hasta finales del siglo XIX, quizá con la relativa popularización del conocimiento científico de la sinestesia que se tenía hasta entonces, que los compositores comenzaron a hacer declaraciones definidas sobre percibir la música como colores específicos.

La idea se generalizó de manera repentina, notablemente en Rusia con Rimski-Korsakov y Scriabin, quienes describieron la experiencia e incluso la usaron como parte del proceso compositivo. Scriabin en particular intentó incorporar el elemento del color en el tejido mismo de su obra orquestal *Prometeo, el poema del fuego* (1909-1910). En esta partitura, los colores cambiantes requeridos, a ser interpretados por un músico en un “órgano de colores” o “tastiera per luce”, incluso están escritos en notación musical. Sin embargo, aunque Scriabin intentó construir su propio instrumento para tocar este elemento de su orquestación, que incluía lámparas pintadas montadas en un bastidor de madera, la realización sería de su visión tuvo que esperar hasta el final del siglo XX y la más avanzada tecnología láser.

Los reportes de sinestesia muestran poca consistencia en la asociación sonido-color. Distintos compositores describen la percepción de diferentes colores con distintas tonalidades, timbres instrumentales o estructuras armónicas. Y aun en la época en que estos asuntos estuvieron especialmente en boga en Rusia antes de la primera Guerra Mundial, había quienes dudaban que algunos fueran tan sinestésicos como afirmaban ser. Rajmaninov recordaba una hilarante discusión en un café de París en 1906 entre Rimski-Korsakov, Scriabin y él mismo, quienes intentaban disuadirlo de su escepticismo sobre sus ideas sobre el color y la música: “El hecho de que Rimski-Korsakov y Scriabin difirieran sobre los puntos de contacto entre las escalas de color y las musicales parecía probar que yo estaba en lo correcto. Así, por ejemplo, Rimski-Korsakov veía la tonalidad de *fab* mayor como azul, mientras que para Scriabin era rojo-púrpura. En otras tonalidades ciertamente coincidían”. A pesar de sus argumentos precisos, Rajmaninov

nos dice, “no pude evitar que mis dos colegas dejaran el café con el aire de conquistadores convencidos de que habían refutado cabalmente mi opinión”.

No obstante, hacia finales del siglo XX varios compositores más afirmaron ser sinestésicos. Muy notablemente Messiaen, quien vinculaba secuencias de colores bien definidos con modos particulares. Para él, la escala octotónica “atravesaba ciertos violetas, ciertos azules y violeta-púrpura”, mientras que la escala tono-semi-tono-tono-semi-tono, tono-semi-tono-semi-tono “corresponde a un anaranjado con tintes de rojo y negro, toques de dorado y blanco lechoso con reflejos iridiscentes, como ópalos”. Los títulos mismos de piezas como *Couleurs de la cité céleste* (Colores de la ciudad celeste, 1963) y *Chronochromie* (Cronocromía, 1960) transmiten un vívido sabor de la naturaleza de su compromiso con esta idea.

En años más recientes, el compositor estadounidense Michael Torke ha hecho de sus instintos sinestésicos el tema mismo de su arte en una serie de obras principalmente orquestales con títulos como *Ecstatic Orange* (Anaranjado extático, 1984), *Bright Blue Music* (Música azul brillante, 1985) y, simplemente, *Green* (Verde, 1987). Torke ha comentado, con cierto encanto y sin ironía aparente:

It's been an involuntary reaction, ever since I can remember. I read somewhere that it's a primitive part of your brain which mixes the senses synaesthetically without meaning to. Bright Blue Music begins and stays in D major. "Why didn't you modulate?" people ask ... well, I see blue when I listen to D major.

Desde que tengo memoria, ha sido en mí una reacción involuntaria. Leí en algún lado que una parte primitiva del cerebro mezcla los sentidos sinestésicamente de forma involuntaria. *Bright Blue Music* comienza y permanece en *re* mayor. “¿Por qué no modulaste?”, pregunta la gente... bueno, es que veo el azul cuando escucho *re* mayor.

Hacia principios del siglo XX, época en la que estas ideas estuvieron en boga, muchos otros compositores también hicieron entusiastas asociaciones de color y música, menos estrictas quizá, pero por lo general sin hacer referencia a experiencias sinestésicas específicas. Bartók, por ejemplo, especificó cambios de iluminación para *El castillo de Barbazul* (1918) cuando se abren las puertas de las habitaciones, mientras que en el texto y la partitura de la ópera *Die glückliche Hand* (1924),

Schoenberg hace detalladas descripciones de los diferentes colores cambiantes que requiere el escenario: “una cortina de terciopelo violeta oscuro... desde la que se asoman caras iluminadas en verde... La luz muy tenue... El resto está envuelto en un velo rojo difuminado, que también refleja la luz verdosa”.

Tales combinaciones de colores parecen haber sido imaginadas por Schoenberg en una correlación precisa con texturas musicales similarmente vívidas y suntuosamente orquestadas, y parecería por la música misma que en su imaginación el compositor asoció los colores que pide menos con tonalidades (que son meras presencias fugaces y transitorias en su música) que con estructuras de acordes, timbres, densidades y texturas, así como con el contenido simbólico del drama psicológico representado en escena.

Más o menos al mismo tiempo, el pintor abstracto Wassily Kandinsky (más tarde amigo de Schoenberg) reveló preocupaciones similares en su texto dramático en la forma de un presunto libreto de ópera, *Der gelbe Klang* (El sonido amarillo, 1909), y aún más en el manifiesto-introducción de esa obra. En éste revela su deseo explícito de extender la idea de Wagner de la “obra de arte total” y también nota que en *Der gelbe Klang* “la música” es “el elemento principal”, pero al mismo tiempo “las notas de color adquieren una significación independiente y son tratadas como medios de igual importancia”.

Dukas intentó algo similar en su ópera inspirada en Maeterlinck, *Ariane et Barbe-bleue* (1906), específicamente en la escena en la que la heroína abre una serie de seis puertas, para revelar detrás de cada una un iridiscente tesoro de piedras preciosas (detrás de la séptima puerta están las esposas anteriores de Barbazul). Messiaen, el alumno más famoso de Dukas, adoraba esta música y señaló que conforme se van abriendo las puertas, el nuevo color de cada gema está delineado con una orquestación y una tonalidad distintivas y en ocasiones con un carácter rítmico propio (*si* mayor y fanfarrias de metales para la amatista; *lab* mayor con alientos-madera y cuerdas en *pizzicato* para el zafiro; *do* mayor, flauta sola y armónicos de cuerdas para la perla; *re* mayor y ritmos en tresillos para la esmeralda; *sib* mayor, trombones y toques de la escala de tonos enteros para el rubí; y *fa#* mayor y una orquestación distintiva para lo que Messiaen llama la “increíble brillantez” del diamante).

En el ballet *El pájaro de fuego* (1910) de Stravinski hallamos también el timbre (armónicos de cuerdas y

arpa e incluso *glissandi* de armónicos y toques de *celestas*) asociado con los brillantes colores de las plumas del pájaro de fuego y el reluciente oro de las manzanas mágicas en el jardín de Kashchei el Inmortal. Es posible hallar efectos similares en las partituras dramáticas y programáticas de muchos otros compositores de este periodo.

A finales del siglo XX, la compositora rusa Gubaidulina comenzó a interesarse en un vínculo distinto entre el color y la música. A raíz de la lectura de un ensayo sobre cómo se crean diferentes colores cuando la luz blanca incide contra una superficie particular y pierde proporcionalmente distintas cantidades de energía, intentó reinventar esas mismas diferencias proporcionales entre los colores en los aspectos estructurales y rítmicos de su obra orquestal y coral *Alleluia* (1990). De hecho encontró una “escala” proporcional (blanco = 0:8, amarillo = 1:7, anaranjado = 2:6, azul claro 3:5, verde-morado = 4:4 etc., y por último negro = 8:0). Su explotación musical de esta escala proporcional se concentra en el drama de la manera en que el blanco “sacrifica” porciones cada vez mayores de su energía hasta convertirse en negro. Su vínculo entre la música y el color es por ello esencialmente simbólico y religioso.

La intención de Gubaidulina era que *Alleluia* fuera interpretada, como lo ha sido varias veces en años recientes el *Poema del éxtasis* de Scriabin, con elaborados colores cambiantes y efectos láser que envuelven al auditorio como un contrapunto a la experiencia del sonido de la música. Extendió esta idea en su *Cuarteto de cuerdas* no. 4 (1987), escrito para el Cuarteto Kronos, que ya había trabajado extensamente con sus propios efectos de iluminación. Desafortunadamente, hasta ahora ha sido técnicamente imposible llevar a cabo por completo las intenciones de la compositora en las dos obras; tal maridaje de color y sonido es sin duda más fácil de imaginar que de llevar a la práctica.

El siglo XX también nos dio lo que en la lengua inglesa es probablemente la más célebre de todas las asociaciones entre el color y la música: la idea del *blues* y de la llamada **blue note*. Mientras que esta resonancia mundialmente conocida parecería tener su origen en el antiguo argot que equipara lo “azul” con la melancolía, su corporeización en cierta clase de armonía en el *jazz* (con raíces tanto en la música negra como en el *klezmer*), por no mencionar su frecuente identificación en la forma de un solo acorde (usualmente, dependiendo del contexto, de una séptima disminuida o alguna otra nota disminuida o añadida), ha llegado hoy en día a evocar

asociaciones enormemente ricas para casi quienquiera que escuche música. De hecho, este tipo de asociaciones musicales son tan familiares que pueden detonarse casi en ausencia de la música misma, con sólo un juego de palabras o una mirada específica.

Falta mencionar el uso más amplio de la palabra “color” para significar timbre. Aquellos que hablan de música, especialmente de música orquestal o electrónica (donde el timbre es un asunto particularmente complejo), a menudo mencionan el “color” de la música y lo califican como claro u oscuro, pesado o ligero. Mientras que los comentaristas asumen tales conceptos como simples metáforas, el hábito general de hablar de esta manera, de usar la idea del color como una metáfora del sonido, es un hábito persistente y bien pudiera reflejar antiguas y habituales preocupaciones sobre los límites de nuestro control y entendimiento de la diferencia entre lo que vemos y lo que oímos, y también nuestra fascinación con la idea de posibles conexiones entre todas las formas diferentes en que percibimos el mundo que nos rodea.

GMCB

📖 D. S. SCHIER, *Louis Bertrand Castel, Anti-Newtonian Scientist* (Cedar Rapids, IA, 1941). K. PEACOCK, “Synaesthetic perception: Alexander Scriabin’s colour hearing”, *Music Perception*, 2/2 (1984-1985), pp. 483-506. J. W. BERNARD, “Messiaen’s synaesthesia: The correspondence between the color and sound structure in his music”, *Music Perception*, 4/1 (1986-1987), pp. 41-68. R. CYTOWIC, *Synaesthesia* (Nueva York, 1989). M. FRANSEN, “The ocular harpsichord of Louis-Bertrand Castel”, *Tractrix*, 3 (1991), pp. 15-77. S. BARON-COHEN y J. E. HARRISON (eds.), *Synaesthesia: Classic and Contemporary Readings* (Cambridge, 1997).

color tonal. Véase TIMBRE.

coloración. Recurso usado en la notación musical antigua para reducir una nota normal a un tercio de su valor. Antes de aproximadamente 1450, las notas “coloreadas” (*sic*) eran usualmente rojas. Más tarde, las cabezas de las notas coloreadas normalmente se rellenaban con negro. La coloración producía dos efectos rítmicos ligeramente distintos: en la música en compás binario (los actuales 2/4 y 4/4), se utilizaba para anotar los tresillos; pero, en la música con elementos en tiempo ternario (3/4, 6/8), las notas coloreadas producían un efecto de **hemiola* de tres contra dos, equivalente ya sea a tres corcheas seguidas en un compás actual de 6/8, o a tres blancas sin puntillo en dos compases de 3/4. AP

coloratura (it., “coloración”). Decoración elaborada, sea improvisada o escrita, de una melodía vocal (por figuración, ornamentación, etc.). Una soprano coloratura

es una cantante con una voz aguda, ligera y ágil, capaz de cantar arias de virtuosismo tales como las dos que escribió Mozart para la Reina de la Noche en *Die Zauberflöte*. Véase VOZ, 7.

colpo d'arco (it.). “Golpe de arco”.

columna de aire. Masa de aire contenida en el *pabellón de un instrumento de viento tubular. Cuando se sopla en el instrumento, la columna de aire se pone en vibración y se produce una nota; la frecuencia de la vibración determina la altura de la nota emitida. Las propiedades acústicas de la columna de aire se ven afectadas por la forma del pabellón (que puede ser cónico o cilíndrico) y su longitud puede modificarse mediante válvulas para aumentar o reducir el tamaño en los alientos de metal, o bien tapando y destapando las perforaciones laterales en los alientos de madera. LC

coll'arco (it., “con el arco”; en ocasiones abreviado como c. a.). En la ejecución de cuerdas, indicación para retomar el arco después de un pasaje en *pizzicato*.

colla destra, colla sinistra (it.). “Con la (mano) derecha”, “con la (mano) izquierda”.

colla parte, colla voce (it.). “Con la parte”, “con la voz”. Indicación para tocar otra parte escrita o para que un acompañante tome la parte principal como guía de tiempo y otros parámetros.

colla punta dell'arco (it.). En la ejecución de instrumentos de cuerda, instrucción para tocar “en la punta del arco”.

colla voce. Véase COLLA PARTE, COLLA VOCE.

colla sinistra. Véase COLLA DESTRA, COLLA SINISTRA.

Collasse [Colasse], **Pascal** (*n* Reims, baut. 22 de enero de 1649; *m* Versalles, 17 de julio de 1709). Compositor francés. Para 1651 se había mudado a París y en 1677 se convirtió en secretario de Lully. Al mismo tiempo fue director de la Ópera y seis años más tarde obtuvo el puesto de *sous-maître* en la capilla real. Fue nombrado *compositeur de la musique de la chambre* en 1685 y *maître de la musique y maître des pages* ahí mismo en 1696. Después de la muerte de Lully en 1687, Collasse comenzó a componer óperas por su cuenta, pero con relativamente poco éxito. Por un corto tiempo administró un teatro de ópera en Lille, pero se incendió en 1700. Su obra más exitosa fue *Thétis et Pélée* (1689), una *tragédie lyrique* notable por su vívida representación de una tormenta en el segundo acto. Fue muy requerido para componer música de ocasión, pero murió en la pobreza, arruinado por su búsqueda de la piedra filosofal. DA

collegium musicum. Organización de músicos profesionales y aficionados competentes que se reunían regu-

larmente para cantar y tocar en privado, ya fuera por puro placer en sitios informales como *coffee houses* o jardines públicos, o en las casas de patronos nobles. El *collegium musicum* se originó en Alemania en el siglo XVI y se propagó a otras regiones protestantes de habla germana y a los Países Bajos. Leipzig se convirtió en un centro de auge para *collegia musica* de estudiantes, siendo ejemplos célebres los fundados por Telemann en 1702 y por Fasch en 1708.

Durante el siglo XVIII el *collegium musicum* evolucionó hasta ser un grupo que realizaba interpretaciones ante un público de paga, en el que muchos de los ejecutantes eran músicos municipales. De ahí faltaba poco para que los conciertos fueran eventos plenamente profesionales, y el *collegium musicum* se retiró de nuevo hacia su ámbito académico, desapareciendo casi por completo cuando su nombre llegó a denotar una conferencia universitaria sobre música. Durante el siglo XX tuvo un resurgimiento no sólo en Alemania, también en los Estados Unidos a través de académicos alemanes y músicos que emigraron en los días previos a la segunda Guerra Mundial. Esta regeneración fue la que dio el ímpetu inicial al movimiento organístico y al resurgimiento de la música antigua. PFA

coma. Intervalo minúsculo (generalmente considerado la novena parte de un tono entero) que resulta cuando una sucesión de quintas no temperadas y una sucesión similar de octavas llegan a lo que ostensiblemente es la misma nota, pero que en realidad no lo es. Véase TEMPERAMENTO.

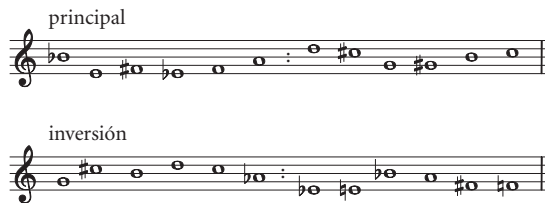
Combattimento di Tancredi e Clorinda (El combate de Tancredo y Clorinda). Cantata dramática de Monteverdi con texto de la *Gerusalemme liberata* de Torcuato Tasso; en parte actuada y en parte narrada, fue estrenada en Venecia en 1624 y publicada en *Madrigali guerrieri e amorosi* (1638).

combination tone. Véase ACÚSTICA, 8.

combinatoriedad. En música *dodecafónica, la propiedad de un conjunto que hace que una de sus partes sea complementaria a otra bajo los procedimientos seriales de transposición, inversión o retrogradación (véase SERIALISMO). Este término característico del lenguaje de las matemáticas, fue utilizado por primera vez en un contexto musical por Milton Babbitt en la década de 1950, aunque composiciones dodecafónicas anteriores, incluyendo muchas de Schoenberg, usan este principio de manera directa. En el caso más común, cada hexacordo de un conjunto de 12 notas es combinatorio con los mismos hexacordos de una inversión transpuesta:

esto es, cada par de hexacordos se combina para sumar las 12 notas. En las *Variaciones para orquesta* op. 31 de Schoenberg (1926-1928), los hexacordos del conjunto primario o principal, comenzando por *sib*, son idénticos en contenido total (no en orden literal) a aquellos de la forma invertida que comienza en *sol* (Ej. 1). En obras de Babbitt se explotan las relaciones combinatorias entre segmentos de tres y cuatro notas del conjunto. AW

Ej. 1



combo. Abreviatura de *combination* (in., “combinación”) aplicada generalmente a un pequeño grupo de jazz.
come (it.). “Como”; *come prima*, “como al principio”, es decir, a ser interpretado como la primera vez; *come stà*, “como está”; *come sopra*, “como arriba”.

Come ye sons of art (Venid, hijos del arte). Oda (1694) de Purcell para soprano, dos contraltos y bajo solistas, coro y orquesta, compuesta para el cumpleaños de la reina María, esposa de Guillermo III; contiene la canción “Sound the trumpet” (Sonad la trompeta).

comedia musical (in.: *musical comedy*; *musical*). El término abarca las principales formas de teatro musical del siglo XX.

En el siglo XIX en los Estados Unidos se utilizaba el término “comedia musical” para referirse a un espectáculo musical con una estructura bastante flexible. Cuando hacia la década de 1890 la popularidad de la opereta y de la ópera cómica comenzó a desvanecerse, el empresario londinense George Edwardes empleó el término para un tipo de espectáculo más animado, con la indumentaria de moda de la época y elementos de burlesque, de salón musical y de ópera cómica. El nuevo género alcanzó un inmenso éxito internacional con *The Geisha* (1896) de Sidney Jones, considerada en la actualidad dentro del género de “teatro musical” para indicar que su trama y su partitura son más sustanciales. La comedia musical británica floreció en los albores del siglo XX con los espectáculos de Lionel Monckton, Ivan Caryll, Leslie Stuart y Paul Rubens.

La comedia musical estadounidense tuvo dos líneas de desarrollo. Por una parte los cuadros de vodevil exten-

didos de George M. Cohan, como *Little Johnny Jones* (1904), y por la otra las adaptaciones de espectáculos europeos, en los que interpretaban canciones ligeras con textos en el lenguaje vernáculo estadounidense. La comedia musical estadounidense alcanzó su apogeo en las décadas de 1920 y 1930 con obras del tipo *song-and-dance* (canto y baile) y *boy-meets-girl* (el chico conoce a la chica), que servían como plataforma para el lanzamiento de canciones populares. Algunos ejemplos representativos son *Sally* (1920) de Jerome Kern, *Lady, Be Good!* (1924) y *Girl Crazy* (1930) de George Gershwin, *No, No, Nanette* (1925) de Vincent Youmans y *Anything Goes* (1934) de Cole Porter.

Al mismo tiempo, se realizaron importantes esfuerzos para reemplazar las tramas excesivamente ligeras del género con otras más sustanciosas. *Show Boat* (1927), con libreto y letras de canciones de Oscar Hammerstein II (1895-1960) y música de Jerome Kern, implantaron un modelo de integración de drama, canción, danza y música de fondo tras el diálogo o la escena visual (in.: *underscoring*). El libreto de la satírica *Of Thee I Sing* (1931), con canciones de la dupla George y Ira Gershwin, ganó el premio Pulitzer en la categoría de drama. Posteriormente, los hermanos Gershwin crearon una “ópera de Broadway” con *Porgy and Bess* (1935).

La época dorada del musical estadounidense comenzó con *Oklahoma!* (1943), con libreto y letras de canciones de Hammerstein y música de Richard Rodgers, que en colaboraciones posteriores produjeron obras como *Carousel* (1945), *South Pacific* (1949), *The King and I* (1951) y *The Sound of Music* (1959). Otros éxitos importantes de la época fueron *Annie Get your Gun* (Irving Berlin, 1946), *Kiss me, Kate* (Cole Porter, 1948), *Guys and Dolls* (Frank Loesser, 1950), *My Fair Lady* (Mi bella dama; Alan Jay Lerner/Frederick Loewe, 1956), *The Music Man* (Meredith Willson, 1957) y *West Side Story* (Stephen Sondheim/Leonard Bernstein, 1957).

Después de *Fiddler on the Roof* (Violinista en el tejado; Sheldon Harnick/Jerry Bock, 1964), *Hello, Dolly!* (Jerry Herman, 1964), *Sweet Charity* (Dorothy Fields/Cy Coleman, 1966) y *Cabaret* (Fred Ebb/John Kander, 1966), el musical comenzó a perder fuerza como fuente productora de canciones populares. Sin embargo, la búsqueda de libretos más integrados y serios alcanzó nuevo brillo con las obras del compositor y letrista Stephen Sondheim, como *Sweeney Todd* (1979). Por otra parte, los altísimos costos de las producciones espectaculares exigen la creación de obras taquilleras que puedan mantenerse en cartelera por largas temporadas, con-

dición que las comedias musicales británicas de Andrew Lloyd Webber han cumplido, en particular *Cats* (1981) y *The Phantom of the Opera* (El fantasma de la ópera, 1986).

ALA

comédie-ballet (fr.). Género de música teatral cultivada en la corte francesa a finales del siglo XVII. Concebido por Molière y Lully, buscaba vincular el contenido del ballet y la canción presentada en los **intermèdes* con el argumento del drama principal (hablado).

comes. Véase CANON.

cómica, ópera. Véase ÓPERA, 6; OPERA BUFFA.

commedia dell'arte (it.). Forma de teatro cómico italiano semiprovisado muy popular en los siglos XVI y XVII. Hacía uso de escenas (*lazzi*), personajes y máscaras de repertorio. Los argumentos por lo general se relacionaban con las costumbres en torno al matrimonio y la procreación, mientras hacían burla de los aspectos más terrenales del amor y el sexo, y jugaban bromas sobre las reversiones de género. Mucho de su humor era físico e incluía el gesto, la danza y la acrobacia. Compañías modernas, como el Cirque du Soleil, siguen basando sus prácticas en la *commedia dell'arte*, pero quizá la forma más conocida en la que sobrevive es el "Punch and Judy show".

Era común que el espectáculo tuviera una interpretación musical en su clímax, y solían interpretarse cantos y danzas tanto al interior de los actos (con frecuencia *villanellas* y *scherzos*) como en los entreactos (madrigales). Los actores itinerantes fueron a menudo cantantes virtuosos, como Virginia Andreini, quien casi sin previo aviso creó el papel principal en la ópera *Arianna* de Monteverdi; otros (como Giovanni Gabrielli y su hijo Francesco) llevaban consigo grandes cantidades de instrumentos musicales. Aún sobrevive música impresa de la *commedia dell'arte*, especialmente en antologías de canciones de principios del siglo XVII.

La forma episódica del género influyó en la ópera veneciana del siglo XVII y en la comedia de madrigales, y sus convenciones y personajes –Arlecchino, Scaramuccia, Pantalone– inspiraron una serie de óperas cómicas, como *La serva padrona* de Pergolesi, *Le nozze di Figaro* de Mozart y *Ariadne auf Naxos* de Strauss, así como *Pulcinella* de Stravinski y *Pierrot lunaire* de Schoenberg.

SH

📖 E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre* (Berkeley, CA, 1991).

commedia musicale (it., "comedia musical"). Entretenimiento musical conformado por una serie de madrigales o formas vocales ligeras que sirven para ejemplificar

una narración o un grupo de personajes. La primera obra en utilizar el título "commedia musicale", y sin duda la más conocida, fue *L'Amfiparnaso* (1597) de Orazio Vecchi. La *commedia musicale* suele ser de carácter cómico, aunque no es una regla general. La intención de Vecchi era retratar lo que él mismo denominaba "el gran teatro del mundo", tanto en *L'Amfiparnaso* como en *Le veglie di Siena* (1604), combinó atmósferas contrastantes *piacevole* (ligeras) y *grave* (serias). Comedias con música como las de Adriano Banchieri y Alessandro Striggio (i), de carácter más alegre y ligero, fueron pensadas para ser interpretadas por el mismo elenco de la **commedia dell'arte*. -/EW

commedia per musica (it., "comedia a través de música").

Término que se utilizaba en el siglo XVIII, particularmente en Nápoles, para referirse a la **opera buffa*.

commodo. Véase COMODO, COMODAMENTE.

Common Prayer, Book of. Libro tradicional del servicio de la Iglesia anglicana que contiene todo lo que se autoriza de forma permanente para su liturgia, excepto los elementos variables: lecciones (reguladas por el *Lectioary*), *anthems* e himnos. En este aspecto, cubre los mismos propósitos que el misal, el breviario, el pontifical y el ritual de la Iglesia católica romana. La mayoría de las ediciones ha incluido también un libro de salmos –ya sea la traducción en prosa de Coverdale de la Gran Biblia de 1535 o la versión métrica de Sternhold y Hopkins– como parte del volumen. Los 39 artículos que representan las posturas doctrinales adoptadas por la Iglesia de Inglaterra en la Convocatoria de 1563 y finalizados en 1571, se incluyen por costumbre en el apéndice.

Thomas Cranmer, arzobispo de Canterbury, 1533-1553, fue el arquitecto principal de la liturgia vernácula reformada de la Iglesia de Inglaterra. El primer *Prayer Book* (Libro de oraciones) preparado bajo su dirección y promulgado por Eduardo VI en 1549, presenta en traducción inglesa un resumen, realizado de acuerdo con una combinación de criterios pastorales y teológicos, del "uso" del Sarum del rito romano. Inspirado en el breviario de Quiñones, Cranmer creó un Oficio Divino racionalizado con dos servicios similarmente estructurados de Maitines y Vísperas en donde el número de partes del Propio se redujo drásticamente, el ciclo para la recitación de los salmos se alargó a un mes y la proclamación de las escrituras se enfatizó con la inclusión de dos lecciones en cada oficio. Las preocupaciones específicamente protestantes son más evidentes en las revisiones de la misa, que siguió a Lutero en la preservación

de sus porciones cantadas con pocas alteraciones, a la vez que censuraba su teología del sacrificio. *The Booke of Common Praier Noted* (1550) de Merbecke fue uno de varios intentos de proveer adaptaciones de canto llano para la nueva liturgia anglicana.

La crítica de Martin Bucer (1491-1551) y otros reformistas llevó a la preparación de un servicio de la Sagrada Comunión más explícitamente protestante, en el que la mayoría de las partes del Propio y cualquier cosa que recordara la transustanciación fueron removidos, para un libro de oraciones revisado que se publicó en 1552. Aunque fue suspendido durante la Restauración católica y el Commonwealth, este segundo *Libro de Oraciones* fue conservado con enmiendas menores en las Acts of Uniformity de 1559 y 1662. Fue también la base para los libros de oraciones de las iglesias no inglesas de la comunión anglicana.

Los esfuerzos para recobrar elementos de la liturgia medieval proporcionaron el impulso inicial para revisiones cada vez más completas de los libros anglicanos de servicio durante el siglo XX. A la larga, éstos incluyeron textos en inglés moderno, la incorporación de material de antiguas liturgias cristianas y el uso flexible de múltiples órdenes de servicio. La Iglesia de Inglaterra colocó formalmente en un nivel más o menos semejante las formas tradicionales y contemporáneas de liturgia con la publicación de *Common Worship* (2001), que une los servicios revisados con aquellos del *Book of Common Prayer* en un solo volumen. ABO/ALI

common time (in., “tiempo común”). En el uso inglés, otro nombre para el compás de 4/4. En ocasiones se indica con la letra **C**, que no significa “común” sino que se remonta al tiempo de la notación mensural cuando el compás ternario (o perfecto) se indicaba con un círculo completo y el compás doble o cuádruple (imperfecto) con un semicírculo (C).

comodo, comodamente (it.). “Cómodo”, “conveniente”; *tempo comodo*, “a una velocidad cómoda, moderada”.

compás binario. Véase INDICADOR DE COMPÁS.

Compère, Loyset (*n* Hainaut, c. 1445; *m* Saint Quentin, 16 de agosto de 1518). Músico de iglesia y compositor francés. Su primer puesto conocido, a mediados de la década de 1470, fue en la *cappella* de Galeazzo Maria Sforza en Milán. Después del asesinato del duque en 1476, estableció nexos con la corte francesa y más tarde tuvo puestos en Cambrai y Douai. Pasó sus últimos años en la iglesia colegiada de Saint Quentin, donde está sepultado. Desde hace mucho tiempo, Compère ha estado a la sombra de su joven contemporáneo,

Josquin des Prez. Sus obras tienden un puente estilístico entre el mundo sonoro del medioevo tardío de Busnois y Ockeghem y la textura imitativa declamatoria típica de la polifonía del siglo XVI. Su producción que ha sobrevivido consiste principalmente en motetes y *chansons*. Durante sus años en Milán también compuso ciclos de motetes (*motetti missales*) para ser cantados, de acuerdo con la costumbre local, en lugar de los textos de la misa. JM

competencias musicales. Véase CERTÁMENES MUSICALES.

Completas (del lat. *completorium*, “completo”). Originalmente la última de las ocho horas del *Oficio Divino en el rito romano medieval; se canta antes de retirarse a dormir. “Plegaria nocturna” es un nombre alternativo tanto en el rito romano como en el anglicano.

completas, ediciones. Véase EDICIONES HISTÓRICAS Y CRÍTICAS.

Composers' Guild of Great Britain (Asociación de Compositores de la Gran Bretaña). Sociedad fundada en 1944 para proteger los intereses de los compositores; Vaughan Williams fue su primer presidente.

composición. 1. Introducción; 2. Historia; 3. Forma, género, estilo; 4. Estudio y método; 5. Expresión y evaluación.

1. Introducción

La composición es tanto la actividad de componer como el resultado de esa actividad. No es un término exclusivamente musical –se suele aplicar también a la prosa, la poesía, la pintura, la arquitectura y algunos otros medios– y en todos los casos describe un proceso de construcción, una conjunción creativa, un desarrollo y la terminación de una concepción o inspiración inicial. Esta concepción o inspiración puede tomar variedad de formas, desde un trazo estructural completo hasta la más breve idea temática, armónica o rítmica cuyo potencial e implicaciones estructurales quedan por ser trabajados, y cuyo contexto genérico puede no ser muy claro en un principio. La concepción inicial puede ser puramente musical o puede derivar de un estímulo literario, dramático o escénico. Pero tales concepciones iniciales siempre necesitarán un trabajo consciente, aun cuando su primera aparición sea espontánea, natural y no el resultado del pensamiento consciente.

Una composición puede realizarse por encargo para una función específica y para intérpretes particulares, o porque el compositor determina crearla aun sin esperanza de una interpretación inmediata y aceptable. Puede ser simple o compleja en forma, con una duración

de segundos u horas, accesible para el aficionado con menos experiencia o exigente para el profesional más experto. Puede ser abstracta o programática, vocal o instrumental, diseñada para cualquier grupo o combinación de voces o instrumentos, en vivo o electrónica. Una composición puede aludir de manera directa o tangencial a un género familiar (danza, canción) y los compositores pueden trabajar con precedentes o modelos particulares en mente o intentar en la medida de lo posible evitar tales lazos. Pueden apelar a alguna clase de sistema en su trabajo para proveer ciertos procedimientos y materiales establecidos: modos de altura o ritmo, las convenciones de la armonía tonal, el método dodecafónico. Los compositores pueden considerar la expresión de sentimientos como el objetivo principal o poner mayor énfasis en la creación intelectual de formas coherentes y satisfactorias, asumiendo siempre que aceptan la validez de los intentos por verbalizar sus instintos y procesos creativos.

Por la cercanía de las palabras “composición” y “compostura”, podría parecer que el aspecto intelectual de la actividad es lo más importante y que incluso la concepción o la inspiración inicial está de alguna manera determinada intelectualmente. Pero la mayoría de los compositores disientirían. Schoenberg hizo una célebre distinción entre alumno y maestro, estudiante y compositor, en su *Harmonielehre*, donde afirmó que “el alumno debe pensar, pero el artista, el maestro, compone por sentimiento. Ya no necesita pensar, porque ha alcanzado una clase superior de respuesta a su necesidad de expresión”. En todo caso, es casi imposible cuantificar la relación entre instinto e intelecto, consciente e inconsciente, en el proceso de composición. Es posible someter los resultados de ese proceso —la obra terminada— a un examen o *análisis riguroso, pero es mucho más difícil reproducir con certeza las etapas del proceso respecto a la precisión; también es difícil recobrar los efectos inmediatos de la audición de una composición sobre cualquier miembro individual de un público.

2. Historia

Entre más nos remontamos en el pasado, es mayor la probabilidad de que una composición haya tenido una función social o religiosa definida y no que haya surgido principalmente como la expresión personal de un compositor; no obstante, una “expresión personal” que debía ser comunicada a otros a través de intérpretes. El término “composición” ha sido rastreado hasta un tratado en latín del siglo XI, el *Micrologus* (c. 1030) de Guido

d’Arezzo, que contiene un capítulo llamado “De comoda vel componenda modulatione” (Sobre las gratas líneas melódicas y su composición). El término pudo haber sido aplicado inicialmente a la música polifónica de Johannes de Grocheo, en cuya *Ars musicae* (c. 1290) el autor de una pieza a dos o tres voces (*Musica composita*) es llamado “compositor”. Hacia finales del siglo XV, Tinctoris utilizó el verbo “componere” y el sustantivo “compositor” para reforzar la distinción entre la música escrita y la improvisada. Se hizo cada vez más factible pensar en los compositores como individuos que escribían música para que otros la interpretaran, en lugar de intérpretes que improvisaban sus propias composiciones. Tinctoris también indicó que era muy probable que un compositor se interesara por lo novedoso y la originalidad; escribir la música era una manera de dar forma permanente a una afirmación personal.

Por supuesto, una composición escrita puede a su vez proporcionar la base para la improvisación o la ornamentación, de manera particular en las formas **da capo* del Barroco. Sin embargo, un compositor normalmente escribe la música con el objeto de proveer materiales a ser interpretados de la manera más precisa posible, reconociendo que la interpretación de un músico sensible por lo general implica más que la mera reproducción mecánica de lo que está impreso en la página. Una composición en este sentido no puede existir sin la notación, y la notación musical, de hecho, ha evolucionado como un medio que permite a los compositores presentar sus ideas de una manera visible y legible, y permite a los ejecutantes interpretar las intenciones de los compositores tan precisa o libremente como éstos lo deseen. Sin embargo, ciertas convenciones de estilo —el **rubato* en Chopin, por ejemplo— estarán implícitas en el carácter de la música, mas que explícitas en la notación, y en este sentido “desarrollar las intenciones de los compositores” sobre la base de lo que está escrito será siempre una tarea delicada y controvertida (véase NOTACIÓN, 5).

La escritura de la música en una partitura, con todas las partes alineadas, puede rastrearse por lo menos desde finales del siglo XIV en manuscritos de composiciones instrumentales distribuidas en dos pautas con barras regulares de compás. El uso de la notación en partitura se generalizó hasta mediados del siglo XVI (véase NOTACIÓN, 3), y fue durante ese mismo siglo que las partituras comenzaron a utilizarse para estudio. La escritura de la música en partitura naturalmente afectó el desarrollo del arte de la composición de un modo crucial

y de gran alcance, propiciando el cambio de la integración de partes completas en una sola línea, al trabajo simultáneo en todas las voces o partes. Los procesos motivicos de Beethoven o Wagner representan técnicas compositivas básicas muy distintas del uso de un tenor como **cantus firmus* por Machaut o Dufay, aun cuando los cuatro compositores se preocuparon sin duda, cada uno a su manera, por la labor fundamental de equilibrar la unidad y la diversidad, y lograr la coherencia necesaria.

Es claro que los variados y complejos cambios mediante los cuales se desarrolló el arte de la composición después del siglo XVI –en particular el surgimiento de géneros y estilos instrumentales en los que la polaridad entre las partes externas, melodía y bajo, llegó a dominar– no pueden atribuirse solamente al hecho de que los compositores habían comenzado a trabajar sobre partituras. Los cambios en la naturaleza de las técnicas y los materiales musicales, y especialmente en el progreso hacia un sentido plenamente desarrollado de la tonalidad y el ritmo armónico que enfatizaba la igualdad y la regularidad, fueron aún más importantes. Pero el concepto posrenacentista característico del compositor como un individuo que buscaba un grado perceptible de originalidad a través de obras a las que se daba forma permanente en una partitura, surge esencialmente de las nuevas posibilidades de publicación y transmisión. Sólo en raras ocasiones una composición es colectiva, obra de varias manos. La improvisación colectiva sobrevive tanto en la música de arte como en el *jazz*, pero en un sentido más amplio, una “composición colectiva” es una contradicción de términos; las composiciones más altamente valoradas son aquellas en las que un solo individuo ha logrado la más memorable fusión entre construcción y expresión, individualidad y comunicación.

Se ha discutido que una composición normalmente puede ser escrita de tal manera que distintas interpretaciones de ella sean muy parecidas entre sí. Pero muchos compositores del siglo XX se impacientaron con el hecho de que sus intentos por anotar con precisión sutilezas rítmicas o inflexiones de altura resultaron demasiado complejos para que los intérpretes las ejecutaran con exactitud. Compositores como Lutosławski, Ligeti y Stockhausen, conscientes de las sutiles inflexiones de la música tradicional y no occidental, desarrollaron notaciones **indeterminadas* en varias formas, tanto respecto a la duración de alturas individuales como al orden en que los diversos eventos de la composición ocurren real-

mente (véase NOTACIÓN, 5). Más aún, con compositores experimentales como **Cage*, lo imprevisto y lo imprevisible se convirtieron en parte del acto creativo y sus subsecuentes realizaciones en la interpretación. Incluso en piezas que ofrecen apenas alguna instrucción verbal en lugar de la notación musical convencional, es posible detectar la presencia de un compositor. El compositor puede ser más un iniciador que un terminador, pero la idea generativa inicial es solamente del compositor. En su pieza “silenciosa” para piano 4’33” (1952), Cage decidió que el piano debía permanecer en silencio durante el periodo indicado en el título, y su partitura está escrita de acuerdo con eso. Pero sin el concepto compositivo de Cage, la pieza no existiría y no podría ser interpretada con conocimiento de causa. Aun cuando no existan sonidos intencionales, las decisiones de un compositor determinan el carácter y, hasta cierto punto, el contenido de una obra.

3. Forma, género, estilo

Las composiciones a menudo se nombran de acuerdo con la familia genérica a la que pertenecen; incluso una obra que pareciera rechazar una atribución genérica –más allá del título aparentemente neutral de “pieza”– bien puede tener asociaciones genéricas explícitas: por ejemplo, la sexta de las *Seis pequeñas piezas para piano* op. 19 de Schoenberg, puede asociarse con el lamento y también con el coral. Tales conexiones genéricas son aspectos vitales de la capacidad de comunicación de la música en un contexto social. Sin embargo, los materiales que un compositor reúne y explota para realizar una composición, aun cuando la fuente de la obra o su elemento central sea principalmente un texto o libreto, comúnmente se describen en términos de características formales particulares: motivo, tema, sujeto o **melodía* (algo que se establece y que suele ser elaborado o variado); **armonía* (las relaciones verticales, tanto en pequeña como en gran escala); **ritmo*; **timbre*; y **textura* (polifónica u homofónica, predominantemente en posiciones cerradas o ampliamente dispersa). La identificación y la descripción de estas características formales se complica por el hecho obvio de que son más interdependientes que distintas. Al discutir tales características e intentar definir cómo funcionan –para crear continuidad y contraste, unidad y diversidad– estamos definiendo la **forma*; mientras que al describir el carácter expresivo o emocional de las ideas y procesos musicales, nos involucramos más directamente con el género y el estilo.

En sus *Fundamentos de la composición musical*, Schoenberg declaró que “los requisitos principales para la creación de una forma comprensible son la lógica y la coherencia”. Ésta había sido una percepción común desde que Aristóteles construyó la estética clásica alrededor de su desagrado con lo episódico; la idea formal del arte occidental, cuando menos hasta el siglo XIX, siguió subordinando la diversidad a la unidad, la discontinuidad a la continuidad. Sin embargo, el énfasis en la unidad en este sentido ha sido siempre más apropiada para ciertos géneros y formas musicales que para otros: para una fuga más que para una sinfonía en gran escala, para un aria o canción más que para una ópera entera. La conclusión de que el énfasis en la diversidad o el contraste puede conducir a la incoherencia en una composición ha sido cuestionada durante la era modernista, cuyo inicio ha sido definido de manera diversa con las composiciones radicalmente innovadoras del Beethoven tardío o con el colapso de la estructura tonal después de Wagner. Como se observó antes, muchos compositores del siglo XX adoptaron un enfoque más flexible e incluso indeterminado que la forma musical de sus predecesores clásicos y románticos; no obstante, esto no significaba que a Boulez o a Lutosławski no les importaba el equilibrio y la coherencia de la obra como un todo, simplemente creyeron que tales cualidades podrían ser logradas de una manera más flexible que antes.

La forma también puede definirse en términos de varios procedimientos de construcción formal –exposición, desarrollo, variación, contraste– que establecen ya sea la lógica orientada hacia un fin que es evidente sobre todo en la música tonal, o las cualidades más polivalentes de mucha música más temprana y más reciente, en la que puede parecer que la composición flota en el espacio, más que avanzar con determinación en el tiempo. Pero mientras que estas estrategias representan la técnica compositiva, la personalidad del creador de una obra se detectará de manera más inmediata en el estilo que define tanto los materiales como su estructura compositiva.

Aun así, un estilo reconocible auditivamente puede ser difícil de definir con palabras. Por ello, el término “estilo” a menudo se usa como sinónimo de “técnica”; sin embargo, si el estilo es personalidad, carácter o manera, entonces incluye no sólo la presencia de técnicas particulares sino también la esencia, propósito o consecuencia expresiva de esas técnicas. Por lo mismo, la interpretación del estilo requiere de una combinación

de la estética y de la respuesta analítica del intérprete. Por ejemplo, afirmar que el estilo de Palestrina no incluye el uso frecuente del tritono como un intervalo melódico es otra manera de decir que el compositor encontraba este intervalo técnica y estéticamente indeseable, mientras que Webern, 350 años después, otorgó al tritono la mayor prominencia y significación. El resultado técnico en cada caso es claro y fácil de demostrar. El resultado estético es explícito auditivamente en la medida que es improbable que lleguemos a confundir a un compositor con el otro. Sin embargo, establecer la diferencia con palabras es valioso sólo como parte de una descripción más amplia de los imperativos estilísticos y genéricos que gobiernan la actividad compositiva de dos maestros tan diferentes.

El estilo bien puede ser percibido inicialmente a través de las distinciones entre los periodos históricos en los que ciertas cualidades han llegado a ser vistas como representativas. Las diferencias entre Byrd y Bach, o entre Beethoven y Boulez, probablemente sean evidentes para el oyente menos experimentado, aun cuando le resulte difícil e innecesario describir las diferencias con palabras. Las definiciones generales de los estilos por periodos –medieval, renacentista, barroco, clásico, romántico, modernista y sus diversos tributarios– no son particularmente difíciles de lograr. Sin embargo, no hay instancia más clara de lo inadecuado de las palabras como un medio para justificar y explicar las percepciones musicales, que cualquier intento de proveer descripciones detalladas de la diferencia de estilo entre maestros del mismo periodo: Bach y Handel, Schoenberg y Stravinski. Podría ser más difícil aún comunicar las diferencias de estilo (si las hay) entre dos compositores menores del mismo periodo –Vanhel y Dittersdorf, por ejemplo– o juzgar, sobre la base del estilo, si una composición pertenece a un radical de finales del siglo XIX o a un conservador de mediados del siglo XX, por ejemplo.

El estilo es algo que se percibe a través de un instinto educado, un asunto tanto de estado de ánimo como de textura o técnica. Se relaciona tan cercanamente con características de superficie, particularmente aquellas de carácter rítmico, que es tan difícil de evaluar como de analizar. Las comparaciones pueden ser particularmente engañosas. Un ejemplo sería afirmar sobre bases estilísticas que Telemann es un compositor más coherente que Cage, o bien, de manera más amplia, que debido a que Telemann otorga menor importancia a las continuidades de superficie, la música del siglo XX es en

general menos lógica que la música del siglo XVIII; con comparaciones como éstas se corre el riesgo de llevar la simplificación al exceso. Sin un sentido preciso del estilo, una composición tendría poco valor, sería la obra de un individuo que sólo tiene éxito en tanto que suena anónimo. Asimismo, un examen detallado de los materiales y procedimientos de una composición, a diferencia de su carácter y efecto, tiende a enfocarse en aspectos estructurales que finalmente pueden interpretarse de manera estilística y vincularse a temas más amplios en la historia de la cultura y los géneros, pero pueden considerarse de forma útil sin hacer referencia cercana a esos temas de mayor amplitud.

4. Estudio y método

En la sección 2 se delineó el origen y la historia antigua del término “composición”. Como muchas otras disciplinas, la composición llegó a ser con el tiempo algo que no simplemente “se hacía” sino que se estudiaba y se enseñaba. Se necesitaban tratados con material didáctico y centenares de ellos se han compilado a través de los siglos, algunos centrados en ejercicios creados por el propio autor y otros que utilizan ejemplos de música “real”. Los libros de texto no evitan invariablemente el término “composición” en sus títulos, pero sólo en algunas ocasiones se ocupan directamente de la práctica de un estilo “libre” u original. Se preocupan más por la técnica que por el estilo, por el principiante más que por el experto; aunque cuando menos en un caso –*Simple Composition* (Composición sencilla, 1979) de Charles Wuorinen– el autor afirma que el texto “también puede emplearse para componer ‘música real’”, esto se debe a que está involucrado con una técnica particular del siglo XX: el sistema dodecafónico.

Las opiniones sobre los posibles beneficios que los jóvenes compositores talentosos pueden obtener al trabajar en otros temas musicales académicos son variables: técnicas del contrapunto estricto, estudios imitativos de Palestrina, Bach, etc., así como la historia, el análisis o la orquestación. Sin embargo, generalmente se acepta que un don original puede ser cultivado, alentado y hasta cierto punto formado por un buen maestro (no necesariamente un compositor). Es más probable que la originalidad se reprima por falta de estímulos directos, tanto de crítica como de apoyo, que por alguna “filosofía” didáctica particular; y si los más apreciados maestros de composición son en ocasiones compositores de prestigio (Messiaen, Petrassi y Babbitt son tres ejemplos del periodo posterior a 1950), se debe proba-

blemente tanto a la personalidad que anima su trabajo creativo como a cualquier visión específica que puedan ofrecer a los estudiantes de composición sobre su propio trabajo.

Nadia Boulanger (1887-1979) es quizá el ejemplo más célebre de una maestra de composición del siglo XX que no era compositora. Puede ser difícil probar de manera concluyente que el desarrollo y los logros de compositores como Aaron Copland y Elliott Carter pudieron haber sido radicalmente distintos si no hubieran estudiado con ella, pero las impresiones que tales alumnos han comunicado sobre sus enseñanzas ofrecen indicios de lo que consideraron más valioso. Todos enfatizan la combinación de rigor y tolerancia, su comprensión instantánea de las intenciones y motivaciones de un compositor. Como comentó Copland:

It begins, perhaps, with the conviction that one is in the presence of an exceptional musical mentality. By a process of osmosis one scales up attitudes, principles, reflections, knowledge. The last is a key word; it is literally exhilarating to be with a teacher for whom the art one loves has no secrets.

Comienza, quizá, con la convicción de que uno se encuentra en presencia de una mentalidad musical excepcional. Por un proceso de ósmosis, uno mejora sus actitudes, principios, reflexiones y conocimientos. Ésta última es una palabra clave; es verdaderamente emocionante estar con una maestra para quien el arte que uno ama no tiene secretos.

Es claro que no todos los alumnos responderán positivamente a esta aparente omnisciencia y en ocasiones la personalidad que hace del maestro un ejemplo tan poderoso puede acercarse peligrosamente a reprimir a los alumnos más talentosos: tal fue el caso de Schoenberg y su relación tanto con Berg como con Webern. Si bien no es fácil probar el argumento de que los grandes compositores no han sido influidos de manera decisiva por otra cosa que sus propios recursos internos, es un hecho que una multitud de talentos menores y muchos músicos que no han intentado en absoluto convertirse en compositores serios, se han beneficiado grandemente del estudio de la composición y también de estudiar con compositores.

Otro tema de absorbente interés y aún mayor complejidad es el de cómo se crea una composición, desde su concepción hasta su terminación. A medida que los compositores se independizaron de la Iglesia y de la

corte y dependieron más del público y los patrocinios —ya fueran individuos, editores, organizaciones de difusión o consejos de artes—, su trabajo se volvió menos obviamente “funcional” y más la expresión de una sensibilidad individual, aun cuando también demostraba la conciencia de la necesidad de apegarse a las expectativas generadas por el reconocimiento de un género antecesor de alguna clase. La evidencia documental sobre los mecanismos del proceso compositivo es siempre tentadora; puede ofrecer una imagen gráfica de la evolución lenta y gradual de grandes estructuras a partir de pequeñas ideas, como en los bosquejos de Beethoven, en cuyo caso los estudiosos pueden especular sobre las razones de todos y cada uno de los cambios, cancelaciones y lecturas alternativas. Con más frecuencia, sin embargo, los bosquejos y manuscritos sobrevivientes apenas ofrecen una indicación del esfuerzo mental y de los prolegómenos mentales probablemente extensos que precedieron a la escritura, en cuyo caso los estudiosos se sienten aún más justificados para especular sobre el “porqué” de la música, como si fuera necesaria una explicación racional para cada chispazo de la conciencia creativa.

Las reminiscencias de los compositores tienden naturalmente a ocuparse más de los asuntos más generales y fundamentales de la inspiración y el esfuerzo, y a evitar descripciones paso por paso de las técnicas que prueban y aplican. Brahms enfatizaba el contraste entre la inspiración espontánea inicial, citando la primera frase vocal de su canción *Die Mainacht*, y el arduo trabajo de la composición misma, que puede comenzar mucho tiempo después de que ha ocurrido la inspiración inicial, para darle tiempo a madurar y germinar. Para Schoenberg, sin embargo, no había una separación real entre la idea y el desarrollo: “El compositor... concibe una composición entera como una visión espontánea” y “procede como Miguel Ángel, quien cinceló su Moisés directamente del mármol, sin bosquejos, completo en cada detalle, dando forma directamente a su material”. Hindemith hizo una afirmación similar:

Si no podemos, en el destello de un solo momento, ver una composición en su absoluta totalidad, con cada detalle pertinente en su lugar adecuado, no somos creadores genuinos... Al desarrollar su material [el compositor] siempre tendrá ante su ojo mental el cuadro completo. Al escribir melodías o progresiones armónicas no tiene que seleccionarlas arbitrariamente, simplemente tiene que cumplir con lo que la totalidad concebida exige.

La mayoría de los compositores se molestan, con toda razón, por lo que consideran una impertinente y contraproducente obsesión sobre el “cómo se hace” y tienden a estructurar sus afirmaciones y reminiscencias de acuerdo con ello. Ocasionalmente, un Maxwell Davies o un Ferneyhough se muestran dispuestos a proporcionar al menos algunos detalles técnicos destacados en sus conferencias o notas de programa de concierto. Pero Stravinski es quizá más representativo. Al discutir la génesis de *La consagración de la primavera*, enfatizó la dificultad y la novedad de la empresa: “Yo sólo tenía mi oído para ayudarme. Oí y escribí lo que oí. Yo soy el vehículo a través del cual pasó [*La consagración*]”. Ha quedado para los estudiosos posteriores descubrir hasta qué punto Stravinski usó material folclórico ruso publicado en la obra y argumentar que tal información es de legítimo interés para el oyente. Es probable que tal información, después de todo, más que disminuir, refuerce la admiración por la calidad de la inspiración y la habilidad técnica de Stravinski. La revelación de las fuentes puede restar originalidad a una composición al mostrar más de lo que el compositor quiere que se sepa. Sin embargo, la eficacia en el tratamiento de material ya existente puede contar tanto o más que la calidad del pensamiento musical sin presedente.

5. *Expresión y evaluación*

Suele haber un acuerdo considerable respecto a los aspectos estilísticos, técnicos, formales y genéricos de una composición, respaldado por supuesto por el conocimiento “histórico”: por ejemplo, pocos se ocuparían en cuestionar que la *Sinfonía “Londres”* de Haydn es una composición clásica que utiliza el sistema tonal y las convenciones formales asociadas con estructuras de tipo sonata para producir una obra de concierto apropiada para Londres a fines del siglo XVIII. Pero es mucho más difícil señalar una interpretación única del significado musical como expresión emocional, especialmente cuando la composición no tiene texto o programa ilustrativo, de ahí las dificultades, delineadas arriba, respecto al “análisis de estilo”. Mientras que instrucciones de interpretación como “con fuoco” o “tranquillo” pueden fomentar la suposición de que la composición en cuestión posee cualidades tales que todos los oyentes atentos inevitablemente experimentarían durante su interpretación, sería difícil argumentar que todos los demás ejemplos de eventos temáticos, armónicos y rítmicos similares poseen necesariamente los mismos atributos. Una composición es menos una

serie de afirmaciones lingüísticas que una sucesión de gestos expresivos. La música comunica menos como prosa, incluso como poesía, y más como coreografía, con su “vocabulario” de expresiones faciales y corporales.

Las composiciones se perciben como una expresión sonora y es probable que incluso el analista más comprometido y mejor entrenado tenga una respuesta más emocional que intelectual al oírla. No obstante, las composiciones se evalúan tanto analítica como estéticamente, es decir, respecto a las técnicas y las formas utilizadas, o evaluando si son “buenas” o “malas”. Estos enfoques no son mutuamente excluyentes, ya que los críticos suelen incluir elementos analíticos en sus criterios estéticos: aspectos de proporción, equilibrio, diversidad, unidad, coherencia. Se ha discutido antes que, con excepción de los compositores modernos más experimentales, los procesos asociados con estos elementos –repetición, variación, adorno, contraste, evolución, contradicción– han sido una preocupación constante de los compositores de todos los periodos y en todas las formas musicales. La respuesta y la conciencia del oyente ante estos fundamentos será enormemente variada. No existe una fórmula única que garantice la formación de un gran compositor o la producción de una buena composición, y no existe una manera única en que la música deba ser oída para que su capacidad de comunicar funcione. La experiencia del oyente es una conjunción de todas las diversas respuestas que tienen lugar conforme el trabajo de estructuración del compositor se desenvuelve en el tiempo. En este sentido, en cierto modo, el oyente es también un compositor. AW

comprimario (it.). En la ópera, un papel de importancia secundaria o el cantante que canta esa parte.

compuesto, compás. Compás con un pulso triple en cada tiempo, como 6/8, 6/4 (respectivamente, dos tiempos de tres corcheas cada uno y dos tiempos de tres negras cada uno; ambos llamados compás compuesto doble), 9/8 (tres tiempos de tres corcheas cada uno; compás compuesto triple) o 12/8 (cuatro tiempos de tres corcheas cada uno; tiempo compuesto cuádruple).

compuesto, intervalo. Todo *intervalo que excede el tamaño de una octava.

computadoras y música. Las computadoras salieron al mercado por primera vez en 1951, como una herramienta para atender las necesidades de los negocios y el comercio y para apoyar la investigación científica y su desarrollo. Las aplicaciones de esta revolución digital influyen en la vida cotidiana de prácticamente todas las personas, desde el entorno multimedia de

la computadora personal hasta el mundo de la radio, la televisión y el teléfono móvil. Son pocas las áreas del arte y de la práctica musical que no hayan sido afectadas de manera directa o indirecta por esta tecnología. Algunas de sus aplicaciones más significativas se resumen abajo.

En el caso de la impresión de la música, el formador tipográfico por computadora ha reemplazado el grabado tradicional en la producción de nuevas partituras. La evolución del *software* para la notación musical ha sido especialmente compleja, puesto que no existe una correlación obvia entre los símbolos gráficos de una partitura y el código alfanumérico utilizado tradicionalmente por las computadoras para representar información internamente. Las dificultades que se presentan en esta área se extienden no sólo a la impresión de música sino también a otras aplicaciones que requieren la manipulación digital de información musical. Los primeros intentos de producir un lenguaje representativo completo para la música tuvieron distintos grados de éxito. En muchos casos, los resultados fueron insuficientes para representar con precisión todos los matices gráficos de una partitura convencional, además de que dependían de complicados procedimientos manuales de codificación sujetos a múltiples errores. El desarrollo subsecuente de programas de notación para computadoras personales basados en gráficos fue en general más exitoso, lo que ha ejercido mayor presión a la industria para desarrollar un parámetro universal que represente la notación musical convencional como información digital. Uno de esos formatos, conocido como NIFF, Notational Interchange File Format (Formato de Archivo de Intercambio Notacional) fue propuesto en 1995 pero aún no ha logrado aceptación universal.

La investigación musical es otro campo que se ha beneficiado considerablemente de la computadora, por ser un medio útil para catalogar referencias musicales y una ayuda en el análisis musical. Las computadoras son ideales para tareas de naturaleza repetitiva y por ello son herramientas perfectas para estudiar características como la frecuencia y la distribución de elementos musicales al interior de una o varias partituras. Se han realizado investigaciones estadísticas sobre gran variedad de materiales musicales de diversos periodos de la historia, generando datos para apoyar hipótesis relativas a la naturaleza del proceso compositivo. Tales técnicas han sido especialmente exitosas con la música medieval y renacentista, identificando las características fundamentales de variación e invención, y también

con la música más moderna basada en procedimientos compositivos matemáticos, como las obras seriales de Schoenberg o Webern.

En años recientes se ha realizado un notable progreso en el desarrollo de *software* para asistir los procesos de la enseñanza y el aprendizaje de la música, desde programas interactivos de entrenamiento auditivo hasta *CD-ROMs que proporcionan tutoriales completos sobre obras individuales. El uso del ambiente multimedia para combinar elementos de habla, texto, partitura musical e interpretación acústica de una manera altamente estructurada, ilustra la versatilidad de la computadora moderna como una herramienta de estudio.

Se ha hecho un uso muy amplio de la computadora como herramienta para generar música nueva tanto en términos de síntesis electrónica como en el proceso básico mismo de la composición. En este último contexto suelen usarse modelos matemáticos para calcular los resultados detallados de una serie de propuestas musicales, por ejemplo la frecuencia y la distribución de eventos de acuerdo con una serie de probabilidades. En el primer contexto, la computadora interviene directamente en los procesos de creación de sonido, generando funciones acústicas de ondas ya sea a partir de principios básicos o extrayendo las características de los sonidos producidos naturalmente, que se capturan con un micrófono y se almacenan en una computadora en formato digital.

Las primeras computadoras carecían tanto del poder de procesamiento como de la tecnología suplementaria necesaria para generar y convertir las funciones digitales en ondas sonoras acústicas, por lo que los precursores de la música por computadora debieron enfrentar considerables dificultades para superar estas carencias. En una computadora moderna es muy raro tener tales problemas, pues tiene la capacidad de computar y procesar información musical a velocidades que representan varios órdenes de magnitud cuando se le compara con una computadora típica de la década de 1960. Asimismo, las interfases de alta calidad para la entrada y salida de información de audio son hoy características universales. No obstante, estos adelantos son un fenómeno relativamente reciente y es importante reconocer la función del *sintetizador como un medio alternativo de generar y procesar materiales sonoros. Hacia mediados de la década de 1980, los sintetizadores completamente digitales eran muy comunes y utilizaban un tipo de *hardware* diseñado específicamente para computar funciones musicales de audio. Fue necesaria

otra década para que la computadora personal adquiriera una funcionalidad equivalente, pero esta herramienta representa hoy una alternativa seria al sintetizador tanto para los compositores como para los intérpretes.

PM

📖 *Computer Music Journal* (1977-). *Computers in Music Research* (1989-). A. MARSDEN y A. POPLE (eds.), *Computer Representations and Models in Music* (Londres, 1992). P. MANNING, *Electronic and Computer Music* (Oxford, 1993). D. COPE, *Experiments in Musical Intelligence* (Madison, WI, 1996). E. SELFRIDGE-FIELD (ed.), *Beyond MIDI: The Handbook of Musical Codes* (Cambridge, MA, 1997). R. L. WICK, *Electronic and Computer Music: An Annotated Bibliography* (Westport, CT, 1997).

Comte Ory, Le (El conde Ory). Ópera cómica en dos actos de Rossini con libreto de Eugène Scribe y Charles-Gaspard Delestre-Poirson basado en su propia obra teatral (París, 1828). Usa mucha música de la ópera *Il *viaggio a Reims* del propio Rossini.

común, acorde. Triada en que la quinta es justa, es decir, la triada mayor o menor. En la nomenclatura estadounidense, sólo la triada mayor recibe este nombre.

comunión. 1. Canto llano que se canta durante la comunió

2. Para el servicio de la Sagrada Comunió

Comus. *Masque* en tres actos de John Milton representada en el Castillo de Ludlow en 1634 con música de Henry Lawes. Arne compuso nueva música para la adaptación de John Dalton de los versos de Milton, versión estrenada en Londres en 1738. En 1942 Lambert arregló música de Purcell para un ballet en el que se recitaban algunos versos de Milton. En 1946 se produjo otro ballet con música de Handel y Lawes arreglada por E. Irving.

con sordino (it.). "Con sordina".

concentus. Véase *ACCENTUS*.

Concert de la Loge Olympique. Serie de conciertos establecida en París en 1769 como Concert des Amateurs y designada con su nuevo nombre en 1780. Véase *CONCIERTO*, 2.

Concert des Amateurs. Serie de conciertos establecida en París en 1769, más tarde llamada Concert de la Loge Olympique. Véase *CONCIERTO*, 2.

concert grand. Véase *PIANO DE COLA*; *PIANOFORTE*.

concert master. Véase *CONCERTINO*.

Concert of Ancient Music (Concierto de Música Antigua). Sociedad fundada en Londres en 1776 para interpretar música del pasado reciente. Véase *CONCIERTO*, 2.

Concert Spirituel. Sociedad formada en París en 1725 para ofrecer conciertos durante la Pascua. Véase CONCIERTO, I.

concertante (it., de *concertare*, “concertar”, “acordar”). Término que se refiere a la música que tiene un elemento solista o que es semejante a un concierto de alguna otra manera. En común **concertato*, se utilizó en el periodo barroco para referirse a un grupo de solistas, instrumentales o vocales, en obras como el *concerto grosso* o en un motete en el que un grupo (usualmente menor) de intérpretes contrasta con otro. En el siglo XVIII, “concertante” estaba vinculado con la sinfonía en títulos como *symphonie concertante* (que indicaba una obra sinfónica con cierto número de partes para solistas), y con el cuarteto de cuerdas para formar el “cuarteto concertante” (más usualmente hallado en la forma francesa *quatuor concertant*), denotando que las cuatro partes deben ser consideradas de igual importancia (y no, como en el uso del mismo título en el siglo XIX, indicando un brillo especial del primer violín). En el contexto de sonatas para teclado acompañadas la etiqueta de “concertante” distingue un acompañamiento de violín *obbligato* de uno opcional. En obras instrumentales del siglo XX, el término implica un elemento solista que no alcanza a ser lo que puede esperarse de un concierto completo.

concertato (it., de *concertare*, “concertar”, “acordar”). Término, relacionado con “concierto”, utilizado en el siglo XVII para describir la música cuya ejecución implica algún elemento de contraste. En música instrumental puede requerirse cierto número de solistas en *concertato* para tocar tanto en contraste como en combinación con un grupo más grande de ejecutantes en **ripieno*. En obras vocales puede colocarse un pequeño *coro concertato* contra un grupo completo de cantantes (llamado *ripieno* o *cappella*).

concertina. Pequeño órgano de lengüetas libres de la familia del *acordeón, que el ejecutante sostiene con ambas manos. Los dos extremos hexagonales o cuadrados de madera, que portan las lengüetas y los botones que las controlan, están unidos por un fuelle de cartón. La concertina “Chemnitz” o alemana, diseñada por C. F. Uhlig en 1834, tenía extremos rectangulares con una acción diatónica en la que cada botón producía dos notas según se dilatara o se contrayera el fuelle. Una versión de esta forma con ligeras modificaciones es usada ampliamente en los Estados Unidos como el instrumento principal en las bandas de polca. El bandoneón, especialmente popular en las orquestas de tango de Sudamérica, fue desarrollado a partir de la concer-

tina Chemnitz por Heinrich Band de Krefeld en la década de 1840, quien modificó la distribución de los botones. Se han fabricado versiones cromáticas tanto de la concertina Chemnitz como del bandoneón. Las bandas de concertinas fueron especialmente populares en Alemania en el siglo XIX.

La concertina hexagonal inglesa introducida por Charles Wheatstone en 1844 produce la misma nota con cada botón al dilatar o contraer el fuelle y tiene un rango cromático, con las notas de la escala alternadas a cada lado. En la concertina “Duetto”, patentada en 1884 por J. H. MacCann de Plympton, el lado izquierdo produce las notas bajas y el derecho las agudas. El Ejército de Salvación adoptó una versión modificada de la concertina Duetto. Otro sistema popular en Inglaterra, y también de forma hexagonal, es la concertina diatónica anglo-alemana (o “Anglo”), muy apreciada por músicos folclóricos ingleses por sus posibilidades rítmicas.

JMO

📖 S. EYDMANN, “The concertina as an emblem of the folk music revival in the British Isles”, *British Journal of Ethnomusicology*, 4 (1995), pp. 41-50. A. W. ATLAS, *The Wheatstone English Concertina in Victorian England* (Oxford, 1996).

concertino (it). 1. Grupo de solistas en un **concerto grosso*.

2. En la primera mitad del siglo XVIII, obra orquestal en la forma de sinfonía en pequeña escala, con varios movimientos pero sin solistas (véase SINFONÍA CONCERTANTE). Desde el siglo XIX la palabra *concertino* (al.: *Konzertstück*) se ha aplicado con frecuencia a composiciones orquestales al estilo de un pequeño concierto. Tales obras usualmente son en un solo movimiento, pero pueden contener secciones de velocidad y carácter contrastantes; en ocasiones son para conjunto de cámara y no para orquesta. Weber compuso varios *concertinos*: para corno (1806), clarinete (1811) y piano (*Konzertstück*, 1821). Otros ejemplos notables incluyen la *Konzertstück* para cuatro cornos (op. 86, 1849) de Schumann, la *Konzertstück* para violín (1911) de Bruch, el *Concertino de printemps* para violín (1936) de Milhaud y el *Concertino para cuarteto de cuerdas* (1920) de Stravinski. -/JBE

3. Violín principal (al.: *Konzertmeister*; fr.: *chef d'attaque*; in.: *leader, concert master*). Violín principal de la sección de los primeros violines, que tiene a su cargo las partes solistas de las obras orquestales y suele ser un virtuoso del instrumento. Es representante de los integrantes de la orquesta en cualquier discusión o disputa con los directores y tiene la responsabilidad de coordinar el fraseo y los arcos de la sección de cuerdas. JMO

concerto (it., “concierto”). En general un *concerto* se considera una pieza para uno o más solistas y orquesta. Sin embargo, el término ha sido aplicado a una amplia variedad de música, buena parte de la cual no cumple este criterio básico. *Concerto* deriva probablemente del latín *concertare*, que puede significar “discutir” o “trabajar en común”; en italiano la misma palabra significa “acordar” o “conjuntar”. Estos conceptos duales de competencia y colaboración han sustentado el género desde su historia más antigua, aunque en diferentes periodos el énfasis ha cambiado de uno al otro.

1. Orígenes e historia antigua; 2. El *concerto grosso*; 3. El *concerto ritornello*; 4. El *concerto* clásico; 5. El siglo XIX; 6. El siglo XX.

1. Orígenes e historia antigua

Hacia fines del siglo XVI, el término “*concerto*” se usaba mayormente en el sentido de colaboración y denotaba música para ensambles vocales o dotaciones mixtas de voces e instrumentos. La publicación más antigua con ese título es *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli, organisti* (Venecia, 1587), una colección de música sacra y madrigales para grandes dotaciones. Los *Cento concerti ecclesiastici* (Venecia, 1602) de Viadana aplicaban el mismo principio a ensambles más pequeños, y a lo largo del siglo XVII el término fue utilizado en este sentido no sólo en Italia sino también en Alemania, donde el *geistliches Konzert* se volvió un género importante de la música sacra protestante. El *concerto* puramente instrumental tiene sus orígenes en las últimas dos décadas del siglo XVII, cuando compositores en varias ciudades italianas comenzaron a explotar los contrastes técnicos y de textura entre *solo* y *tutti* en sonatas interpretadas por orquestas de cuerdas. De particular influencia fueron las sonatas orquestales para trompeta de compositores boloñeses como Cazzatti y Torelli, piezas en que los abruptos contrastes de textura, los brillantes pasajes y el diálogo temático reemplazaron al idioma contrapuntístico de la sonata a *solo*. El estilo melódico claro y vigoroso que caracterizó la escritura idiomática para la trompeta se transfirió rápidamente a la escritura para el violín solo en *concertos* para cuerdas solas, como en el op. 6 de Torelli (Augsburgo, 1698), y se convirtió en el sello del *concerto* barroco posterior.

2. El concerto grosso

En Italia pronto se desarrollaron dos tipos distintos de *concerto* instrumental. En el norte, la orquesta básica de cuerdas a cuatro partes se complementó con un

solista proveniente de sus filas (usualmente el violín principal); pero en Roma el núcleo de la orquesta era un ensamble *concertino* de dos violines, violonchelo y continuo que podía reforzarse, según las exigencias de la ocasión, por un grupo de cuerdas más grande (el *ripieno*). El *concerto grosso* surgió de esta práctica romana. Corelli estaba escribiendo *concertos* desde la década de 1680 y 12 de ellos fueron publicados en revisión, como su op. 6 en 1714. A pesar de los contrastes de textura entre el *concertino* y el *ripieno*, hay poca diferencia en el estilo y la sustancia de la escritura para los *solos* y para el *tutti* y estas obras se han descrito, con alguna justificación, como tríos sonatas “ampliadas”. Como en sus sonatas, Corelli mantuvo una distinción entre *concertos* “de cámara” y *concertos* “de iglesia” (con y sin movimientos de danza respectivamente). Pero en ninguno de los dos tipos hay un orden o número fijo de movimientos.

Aun antes de ser publicados, los *concerti* de Corelli establecieron una moda que se difundió con rapidez por el norte de Europa. Ya en 1682, el *Armonico tributo* de Georg Muffat (publicado en Salzburgo) introdujo el *concerto* de estilo romano en Alemania. En Inglaterra, Corelli se convirtió en una figura de culto y lo siguieron Geminiani y Handel, cuyos *Twelve Grand Concertos* (Doce grandes conciertos) op. 6 (1739) constituyen un compendio brillante y original de los estilos del *concerto* barroco con un núcleo corelliano.

3. El concerto ritornello

Un grupo de compositores venecianos a principios del siglo XVIII logró un desarrollo de mucho mayor alcance en el *concerto*. En 1700 Albinoni publicó una colección de conciertos para violín solista (parte de su op. 12) que reflejaban los manierismos de la sinfonía operística contemporánea y están diseñados en su mayoría en tres movimientos (rápido-lento-rápido). Vivaldi siguió su ejemplo, y sus 600 conciertos explotan un vívido lenguaje orquestal de efectos sencillos e ideas memorables, aunados a nuevos estándares de virtuosismo en sus partes solistas. La revolucionaria serie de 12 conciertos para cuerdas de Vivaldi *L'estro armonico* (op. 3, 1711) fue la primera en hacer un uso regular y sofisticado del principio del *ritornello*. El *ritornello* —un estribillo de una o más ideas tocado por la orquesta— se expone completo al inicio del movimiento y regresa en varias ocasiones, completo o parcialmente, para separar las secciones solistas y subrayar los varios centros tonales por los que pasa la música.

El atractivo de este principio radica en su poder de dramatizar la “competencia” entre *solo* y *tutti* en conexión con el plan tonal de un movimiento, así como en su flexibilidad como medio para la organización de ideas musicales. El patrón podía utilizarse para cualquier combinación de instrumentos (y, para el caso, voces): mientras que el violín era el instrumento solista en la mayoría de los conciertos al inicio del siglo, pronto se desarrollaron repertorios para casi todos los demás instrumentos de la orquesta. En sentido inverso, el principio podía aplicarse a piezas que carecían de un solista obvio, como el *Concierto de Brandenburgo* no. 3 de Bach, y a aquellas que carecían de un *tutti*, como el *Concierto italiano* para clavecín del mismo compositor.

Los conciertos de Vivaldi fueron admirados en toda Europa, especialmente en Alemania, donde se imitaron ampliamente. El que Bach haya desarrollado los principios vivaldianos no fue inusual en sí, pero la complejidad y la sutileza de sus conciertos son únicas y marcan el punto culminante del *concerto ritornello* barroco. Bach fue uno de los primeros compositores en escribir conciertos para uno o más clavecines, colocando así los cimientos para la primacía del concierto para teclado durante la segunda mitad del siglo XVIII.

4. El concierto clásico

Aunque la sinfonía reemplazó al *concerto* durante el Clasicismo como el género orquestal preeminente, el concierto siguió floreciendo en distintas modalidades. La elegancia y la fluidez melódica del estilo galante no se prestaban para despliegues evidentes de virtuosismo y muchos compositores escribieron conciertos para consumo doméstico en los que planteaban exigencias modestas para la técnica de aficionados. Los mejores ejemplos de este tipo, tales como los conciertos para teclado de Wagenseil y J. C. Bach, fueron muy admirados en Inglaterra y Alemania. En contraste, los conciertos escritos para los virtuosos profesionales contenían mayores exigencias técnicas y a menudo eran más ambiciosos musicalmente. Los conciertos de los compositores de Mannheim mostraron de la mejor manera posible los talentos de los miembros de la famosa orquesta; en Esterháza, Haydn escribió sus refinados conciertos para violonchelo para su colega Anton Kraft; y grandes ejecutantes inspiraron los conciertos de Mozart para corno (Ignaz Leutgeb) y clarinete (Anton Stadler).

Muchos críticos hicieron cáusticas diatribas en contra del virtuosismo “vacuo” en los conciertos, pero otros tuvieron cuidado en distinguir entre los mejores

y los peores ejemplos. H. C. Koch, con los admirables conciertos para teclado de C. P. E. Bach en mente, pedía a sus lectores imaginar un concierto bien desarrollado en el que “hay un diálogo apasionado entre el intérprete del *concerto* y la orquesta acompañante”. Koch enfatizó la dignidad de la que el género era capaz al compararlo con “la tragedia de los antiguos, donde el actor expresaba sus sentimientos no hacia el foso de la orquesta sino hacia el coro”.

El concepto del diálogo se enfatizó en el Clasicismo gracias a una creciente distinción en los conciertos “públicos” entre el gran estilo sinfónico de los *tutti* orquestales y el estilo más íntimo, como de una sonata, de los pasajes solistas. La combinación de sinfonía y sonata fue realizada con la mayor perfección en los conciertos de Mozart, quien durante su infancia arregló movimientos de sonatas de los Bach y otros como conciertos, y sus conciertos para violín (todos de la década de 1770) muestran la influencia de una amplia gama de modelos alemanes e italianos. Pero fue en sus conciertos para piano, que culminaron en una gran serie de obras de su auge vienés (1782-1786), que Mozart hizo su más importante contribución al género.

Mozart mismo fue el solista original en la mayoría de estas piezas y su escritura pianística tiene un brillo y una espontaneidad sin precedentes. En sus partituras autógrafas, la parte solista en ocasiones está apenas bosquejada o parcialmente notada y es claro que improvisaba durante las ejecuciones, no sólo en sus *cadenzas*. Hizo que su orquesta sonara sinfónica en los complejos *tutti*, pero trataba los acompañamientos con un refinamiento camerístico: la compleja interacción entre el solista y la orquesta provenía de su novedosamente rica escritura para la sección de alientos, iniciada en los K450 y K451 (ambos de 1784) y llevada a su apogeo en el K482 (1785) y el K491 (1786). Más que nada, Mozart infundió en el *concerto* un renovado sentido de teatralidad en el que invocó la comedia humana y el *pathos* de sus grandes óperas.

El mejor compositor en continuar la línea de pensamiento de Mozart fue Beethoven. Su admiración por su predecesor es claramente evidente en sus primeros tres *Conciertos para piano* (no. 1, 1795, rev. 1800; no. 2, antes de 1793, rev. 1794-1795; no. 3, 1800-1803). El *Cuarto* y el *Quinto* conciertos para piano (1806 y 1809), junto con el *Concierto para violín* (1806), deben mucho a su experiencia como compositor de sinfonías y extienden el ámbito de la forma del concierto clásico: ambos conciertos para piano inician con exposiciones

del solista (discreta en el *Cuarto*, impactante en el *Quinto*), y en las tres obras el movimiento lento se funde con el movimiento final. El *Quinto* concierto es una de las más poderosas afirmaciones en el estilo “heroico” de Beethoven: el ingenio de la escritura solista de Mozart es reemplazado por la elaboración poderosa y enérgica de unos cuantos motivos fecundos.

5. El siglo XIX

En las décadas posteriores a la muerte de Beethoven, el concierto se vio cada vez más afectado por la preeminencia del compositor-intérprete virtuoso y la sinfonía en el ámbito de los conciertos. Un factor constante en el concierto del siglo XIX fue el impulso por redefinir las fronteras del virtuosismo. En la música para violín, la figura clave fue Paganini, cuyos tres primeros *Conciertos para violín* (no. 1, c. 1815; no. 2, 1826; no. 3, 1826) se sitúan en la cima del repertorio de “lucimiento”. En un grado aún mayor que en los dos conciertos para piano de Chopin (no. 1, 1830; no. 2, 1829-1830), la orquesta se sitúa en el fondo de manera que al instrumento solista se le otorga la atención íntegra del público. Paganini descartó cualquier intención de “competencia” musical en favor de la emoción de la técnica maravillosa del solista, aunque las líneas solistas de Chopin exhiben una gracia y una sensibilidad mucho más refinadas. La técnica pianística revolucionaria de Liszt es subyugante en sus dos *Conciertos para piano* (no. 1, 1849; no. 2, 1839; ambos revisados más tarde), la *Totentanz* (1849, revisada después) y la *Fantasia húngara* (?1853); fue ampliamente admirada y se perciben sus ecos en muchos conciertos para piano de la segunda mitad del siglo.

El dominio de la sinfonía en los programas de conciertos significó inevitablemente que el *concerto* jugara un papel menor en el arsenal expresivo de la mayoría de los compositores. Se convirtió en un género que los compositores habrían de abordar sólo unas cuantas veces a lo largo de su vida creativa, y muchas obras se originaron como regalos para intérpretes favoritos. Varias de esas relaciones resultaron especialmente fructíferas: Schumann escribió su *Concierto para piano* para su esposa Clara; Mendelssohn y Brahms compusieron sus conciertos para violín para Ferdinand David y Joseph Joachim respectivamente. La sinfonía tuvo también un efecto más tangible sobre el estilo y la forma del concierto. Su ideal característico de un elevado y sostenido discurso puede escucharse en muchos conciertos de este periodo. Brahms construyó masivas estructuras sinfó-

nicas en sus dos *Conciertos para piano* (no. 1, 1854-1858; no. 2, 1878-1881); de hecho, el primer movimiento del *Primer* concierto había sido previamente considerado material para una sinfonía, y el *Segundo* concierto está en cuatro movimientos, incluyendo el *scherzo* más parecido a Beethoven de toda su música orquestal.

El *Concierto para violín* de Brahms (1878) comienza con un largo *ritornello*, pero para la mayoría de los compositores del siglo XIX la forma sonata y la fantasía fueron más importantes que el principio del *ritornello*. Así, muchos conciertos que por lo demás son totalmente diferentes se inician con la participación sostenida del solista (por ejemplo, el *Concierto en mi menor* para violín de Mendelssohn y el *Concierto* no. 1 para piano de Chaikovski). La sinfonía tuvo en efecto profundo en la escritura orquestal en el concierto del siglo XIX. A medida que los avances técnicos hicieron más poderosos los instrumentos solistas, los compositores explotaron cada vez más las texturas orquestales sinfónicas. Esto fue especialmente adecuado para competir con pianos más sonoros, pero es igual de evidente en los *Conciertos para violín* de Mendelssohn (1844), Bruch (no. 1, 1868), Brahms, Chaikovski (1878) y Dvořák (1879-1880), así como en el *Concierto para violonchelo* de Dvořák (1894-1895).

6. El siglo XX

Eclipsado por la sinfonía en la actividad de conciertos del siglo XIX, el *concerto* experimentó un notable renacimiento en el siglo XX. La atracción perenne por el virtuosismo era tan fuerte como siempre y el atractivo comercial de los intérpretes estrella comenzó a ser cada vez más significativo en el encargo de nuevas obras. En una era de cambio social extremo y rápido, los compositores se fascinaron con la relación entre el individuo y el grupo; y la flexibilidad de los principios fundamentales del *concerto* se hizo más atractiva en un tiempo en que había una creciente fragmentación del estilo y la forma musical.

La diversidad de respuestas musicales a estos temas es, quizá, la característica que define al concierto del siglo XX. El repertorio se expandió para incluir conciertos para instrumentos que antes habían sido ignorados, muchos de ellos gravitando alrededor de grandes intérpretes como el trombonista Christian Lindberg y el saxofonista John Harle. Los compositores ampliaron las posibilidades de textura, abarcando desde novedosos colores orquestales y técnicas ampliadas de ejecución, hasta el abandono total de los contrastes

entre solistas y *tutti*. Sin embargo, es posible identificar cuatro amplias tendencias genéricas: la apropiación de elementos del concierto del siglo XIX, reacciones contra esa tradición, un renovado interés por el concierto para ensamble y el desarrollo del concierto para orquesta.

Sin duda, la longevidad del *concerto* para solista puede ser atribuida a su capacidad para trascender los cambios en el gusto y en el estilo. Algunas obras de principios del siglo XX se basaron en modelos románticos, notablemente en los *Conciertos para violín* de Sibelius (1903, rev. 1905) y Elgar (1909-1910), y en los cuatro *Conciertos para piano* de Rajmaninov (no. 1, 1890-1891, rev. 1917; no. 2, 1900-1901; no. 3, 1909; no. 4, 1926, rev. 1941). Pero la tradición también se mostró adaptable al modernismo y coexistió con estilos y formas musicales más radicales en los conciertos de Schoenberg, Berg, Bartók, Prokofiev, Ravel y Shostakovich. Otros reaccionaron en contra de esta tradición y buscaron fuentes alternas de inspiración. Por ejemplo, Stravinski volteó la mirada a Bach en su *Concierto para violín* (1931) y al jazz en su *Ebony Concerto* para clarinete y orquesta de jazz (1945).

En una época de democratización creciente, muchos compositores buscaron alternativas para el concierto solista. Las posibilidades conversacionales y de antagonismo del concierto para dos instrumentos solistas se exploraron ampliamente, de forma notable en el *Concierto para piano y clavecín* (1961) de Carter y en el *Concierto para flauta y oboe* (1972) de Ligeti. Los conciertos para ensamble exploraron los principios de competencia y colaboración en muchas formas nuevas, desde el neoclasicismo de la *Kammermusik* no. 1 (1922) de Hindemith y el *Concierto "Dumbarton Oaks"* (1937-1938) de Stravinski, pasando por el austero serialismo del *Concierto* op. 24 (1931-1934) de Webern y los sutiles experimentos de textura del *Concierto de cámara* (1969-1970) de Ligeti, hasta los equilibrados *cori spezzati* del *Concierto para doble orquesta de cuerdas* (1938-1939) de Tippett. Como reflejo del auge de los ensambles virtuosos, el concierto para orquesta es el avance más democrático del género. El repertorio es dominado por la obra de Bartók de 1944, aunque hay ejemplos importantes de Lutosławski (1954), Tippett (1962-1963) y Carter (1969).

DA/TRJ

📖 D. F. TOVEY, *Essays in Musical Analysis*, iii (Londres, 1936/R1972). R. LAYTON (ed.), *A Guide to the Concerto* (Oxford, 1988, 2/1996). M. T. ROEDER, *A History of the Concerto* (Portland, OR, 1994).

concerto grosso (it., "concierto grande"). En música barroca, concierto (véase *CONCERTO*, 2) en el que un pequeño ensamble de solistas (*concertino*) contrasta con un grupo mayor (*ripieno*).

Concerts Lamoureux. Serie de conciertos establecida en París por Charles Lamoureux en 1897 a través de la fusión de su Société des Nouveaux Concerts (fundada en 1881) con los Concerts de l'Opéra. Véase *CONCIERTO*, 3.

Concerts Populaires de Musique Classique. Serie de conciertos establecida en París por Jules Pasdeloup en 1861 y que continuó hasta 1884. Véase *CONCIERTO*, 3.

Concertstück (al.). "Pieza de concierto". Véase *CONCERTINO*, 2.

concierto (in.: *concert*). Interpretación musical realizada para un público, generalmente por un número relativamente grande de instrumentistas o cantantes; para las ejecuciones a cargo de solistas o grupos pequeños se prefiere el término *recital. Dentro de la tradición clásica los conciertos suelen ser lo menos teatrales posible, se interpretan sin acción escénica, en "vestuario de concierto" (corbata blanca y frac para los hombres, vestido largo para las mujeres: la ropa de noche de las clases altas de finales del siglo XIX) y con iluminación y escenografía meramente funcionales. Se invita al público a participar de una experiencia que es principalmente auditiva y a comportarse de manera bastante formal. Los conciertos suelen llevarse a cabo en salas especialmente construidas. También tienen sus rituales: aplauso para la entrada de los músicos principales, que pueden ir apareciendo sucesivamente (el concertino de la orquesta, después el director, por ejemplo); silencio durante la ejecución; aplauso al final (pero sólo después de obras enteras). Estos rituales suelen conservarse incluso para interpretaciones de música muy lejana de la tradición orquestal que les dio origen, como en el caso de la música sacra del Renacimiento.

1. Inicios renacentistas y barrocos; 2. 1750-1850; 3. A partir de 1850.

1. Inicios renacentistas y barrocos

La idea de una interpretación musical como un arte en sí, y no como un elemento del drama o la liturgia, como apoyo para un texto o un acompañamiento de danza, es una idea que probablemente ha ido y venido en culturas y épocas diferentes. En Europa Occidental, como un producto del humanismo renacentista, fue revivida al interior de las "academias", así llamadas por el jardín donde Platón predicaba sus enseñanzas (véase

ACADEMIA). La primera de éstas, la Accademia Platonica, apareció en Florencia en 1470 y estaba dedicada a empresas especulativas de toda clase: literarias, dramáticas, científicas, filosóficas, musicales. Se fundaron instituciones similares –clubes para artistas, estudiosos y conocedores– en otras ciudades italianas que hacia mediados del siglo XVI habían comenzado a patrocinar ejecuciones musicales. Lo que originaron, sin embargo, no fue el concierto sino la ópera. En París se formó la Académie de Poésie et de Musique en 1570, aunque sus intereses nuevamente estaban más en la teoría musical y el teatro musical que en el concertismo. Más o menos al mismo tiempo, muchas de las cortes principescas de Alemania y Austria se hicieron de establecimientos musicales, pero generalmente para el servicio en la mesa y en la capilla más que para la interpretación de conciertos.

El concierto, que implica un público que puede pagar por su admisión, naturalmente surgió primero en Inglaterra, donde la clase media apareció antes que en otros países de Europa, especialmente en Londres, por mucho la mayor ciudad europea de los siglos XVI, XVII y XVIII. La música era en ocasiones un espectáculo de entretenimiento previo a la obra principal en los teatros de la época de Shakespeare, y durante la primera mitad del siglo XVII se llevaban a cabo interpretaciones más o menos habituales de *consorts* de violas en los colegios y las tabernas de Oxford, Cambridge y Londres. Sin embargo, el primer registro de conciertos claramente reconocibles como tales, abiertos a cualquiera que pudiera pagar el precio de entrada de un chelín, es el de los conciertos ofrecidos por el violinista John Banister (i) en Londres entre 1673 y 1678, y anunciados en la *London Gazette* del 26-30 de diciembre de 1672:

These are to give notice that at Mr John Banister's House (now called the Music School) over against the George Tavern in Whyte Fryers, this present Monday, will be musick performed by excellent Masters, beginning at four o'clock in the afternoon and every afternoon for the future precisely at the same hour.

Éste es para dar aviso de que en la Casa del Sr. John Banister (ahora llamada Escuela de Música) a un costado de la Taberna George en Whyte Fryers, este lunes habrá música interpretada por excelentes Maestros, comenzando a las cuatro de la tarde y todas las tardes en el futuro precisamente a la misma hora.

Banister tuvo varios sucesores inmediatos. Thomas Britton presentó conciertos semanales en un salón arriba de su pequeña carbonería por 36 años, desde 1678 hasta su muerte en 1714. Y, alrededor de la época de los primeros conciertos de Britton, se abrió la primera sala de conciertos de Europa, en los Edificios York de la Calle Villiers, con capacidad para 200 personas. Hacia 1700 había por lo menos tres series de conciertos públicos por suscripción que se llevaban a cabo en salas de concierto, salones de tabernas, teatros y salones gremiales. También se daban conciertos en los jardines públicos, entre los cuales Marylebone y Vauxhall abrieron alrededor de 1660. Ya fuera en salones o pabellones de jardines, los conciertos ofrecían un surtido de piezas orquestales, números instrumentales solistas y canciones, y fueron la norma hasta mediados del siglo XIX. Esta floreciente vida musical atrajo a muchos músicos a Londres, particularmente a Handel, quien tocó en los conciertos de Britton y presentó sus propios oratorios y conciertos.

En otras partes de Europa los conciertos siguieron siendo semiprivados, organizados en los palacios de los nobles y de los altos jerarcas de la Iglesia, aunque el advenimiento de la música orquestal –los conciertos de Corelli, por ejemplo– indica que se estaban volviendo más grandes.

El tejido social inglés, con su relativamente grande clase acomodada, se repitió en Italia Francia y Alemania en el siglo XVIII. Pronto siguió la actividad de conciertos públicos. La música normalmente era parte del currículum en los “orfanatos” en Venecia que albergaban a niños ilegítimos: Vivaldi fue director musical de uno para niñas y sus alumnas ofrecían ejecuciones públicas. En los países católicos, los conciertos florecieron particularmente en la Cuaresma, cuando las representaciones teatrales estaban prohibidas: ese fue el origen del Concert Spirituel, fundado en París por Anne Danican Philidor en 1725 y mantenido hasta 1791. En Alemania, las principales orquestas siguieron siendo instituciones cortesanas, siendo preeminentes en la primera mitad del siglo XVIII las de Berlín y Mannheim, no obstante se fundaron series de conciertos públicos en ciudades sin una corte: Frankfurt (1712), Hamburgo (1721) y Leipzig (1743).

2. 1750-1850

En la segunda mitad del siglo XVIII los conciertos se volvieron eventos más grandes y se hicieron más regulares por toda Europa. De hecho, el desarrollo del

estilo clásico, con su lenguaje formal y retórico no verbal, se llevó a cabo principalmente en la música de concierto, por ejemplo en los cuartetos de Haydn, muchos de los cuales fueron escritos para su ejecución pública, y en los conciertos para piano de Mozart. Durante este periodo se construyeron grandes salas de concierto, como los *Hanover Square Rooms en Londres (1775) y la *Gewandhaus en Leipzig (1781). En ciudades grandes como éstas, los músicos locales organizaron series de conciertos que podían incluir tanto caballeros aficionados como profesionales –Mozart participó en varios proyectos de conciertos de este tipo en Viena– pero también podían contribuir los músicos itinerantes, como lo hizo Mozart en sus visitas a París y a Praga. Haydn, quien se había forjado una sólida reputación gracias a las publicaciones de música, un medio de difusión cada vez más importante, fue invitado a Londres para participar en los conciertos de J. P. Salomon en 1790-1791 y 1794-1795. También escribió para la prominente serie de conciertos parisinos, los Concert de la Loge Olympique. En esta época, la mayor parte de la música interpretada era música nueva, aunque en Londres en 1776 el conde de Sandwich y otros nobles fundaron los Concert of Ancient Music para mantener vivas las obras de Handel y otros.

En general, los conciertos permanecieron bajo la protección del apoyo aristocrático hasta bien entrado el siglo XIX y los compositores que deseaban presentar conciertos –como Mozart y Beethoven lo hicieron en Viena– tenían que encontrar patrocinio antes de poder llegar a un público. No obstante, esta responsabilidad cambió gradualmente. El patrono londinense del empresario que presentaba conciertos con fines de lucro –patronazgo que se remontaba a la iniciativa de Banister– se hizo más generalizado. Algunas sociedades burguesas fundaron también series de conciertos, como la Philharmonic Society (más tarde Royal Philharmonic) de Londres (que encargó la *Novena sinfonía* de Beethoven) y la Gesellschaft der Musikfreunde de Viena, ambas fundadas en 1813, o la Société des Concerts du Conservatoire en París (1828). En la década de 1820, cuando Liszt y Paganini comenzaron la internacionalización de sus vidas profesionales, el fenómeno del virtuoso itinerante le añadió un nuevo sabor al ámbito de los conciertos. Poco después, las orquestas comenzaron a organizarse como instituciones permanentes: las filarmónicas de Viena y Nueva York fueron fundadas en 1842.

3. A partir de 1850

Con la llegada de la orquesta sinfónica, la actividad de conciertos adquirió la forma que ha conservado hasta hoy. Los programas dejaron de ser popurrís; el concierto orquestal, con dos partes de aproximadamente una hora de duración cada una, se volvieron la norma generalizada durante el tercer cuarto del siglo XIX. Las sinfonías de Beethoven fueron desde el principio el repertorio central de las orquestas profesionales y alrededor de ellas se fue estableciendo gradualmente un núcleo de clásicos. Generalmente, cada concierto presentaba un solista, que podía ser un cantante o más probablemente un pianista o violinista en una obra concertante. Gracias a los adelantos de la transportación (ferrocarriles, buques trasatlánticos), los solistas tuvieron la posibilidad de realizar vidas profesionales muy amplias y enormemente exitosas, contribuyendo así a la creciente profesionalización de la vida musical y, al mismo tiempo, a su creciente homogeneización. Sin embargo, se conservaron algunas características locales. En Inglaterra, en particular, las grandes obras corales fueron un elemento esencial.

A medida que la orquesta creció y se convirtió en el centro de la actividad de conciertos, el público también creció, de manera que se construyeron salas de concierto más grandes. En Londres, los Promenade Concerts de Louis Jullien (1841-1859) fueron seguidos por los conciertos de August Manns en el Crystal Palace (desde 1855), los conciertos diarios organizados por la editorial de música Novello en el Royal Albert Hall (desde 1874) y por los Promenade Concerts de Henry Wood en el Queen's Hall (desde 1895; una serie que continúa en los Proms de verano en el Albert Hall). Avances similares ocurrieron en Nueva York (la apertura del Carnegie Hall, 1891), París (los conciertos Pasdeloup de 1861-1884, los de Lamoureux, que iniciaron en 1881) y Viena.

Un cambio importante en los conciertos a partir del siglo XIX ha sido el aspecto económico. Mientras que la gira estadounidense de Jenny Lind a petición de P. T. Barnum (1850-1852) tuvo un paralelo cercano siglo y medio después con los conciertos de los Tres Tenores ofrecidos por José Carreras, Plácido Domingo y Luciano Pavarotti, la promoción de conciertos a mediados del siglo XX cambió gradualmente de ser una empresa lucrativa a una que requería de un patrocinio, como en muchas ocasiones en épocas pasadas. En los Estados Unidos, las orquestas llegaron a depender con mayor frecuencia de donadores privados; en otras par-

tes, el apoyo en general ha sido proporcionado por el Estado, ya sea directamente o a través de autoridades de difusión mantenidas con fondos estatales (tales como la BBC, que asumió la responsabilidad de los Proms en 1927).

Quizá en parte por razones económicas, pero también por cambios en los gustos, las salas de concierto más pequeñas adquirieron prominencia en los albores del siglo XX. El Carnegie Hall, además de su sala principal con capacidad para 3 000 personas, contaba con una sala de recitales anexa, y en 1901 se inauguró en Londres el Wigmore Hall (como Bechstein Hall) con capacidad para 500 personas. Estas salas fueron exclusivas para música de cámara, canciones, recitales y para el repertorio inusual. A medida que el repertorio orquestal común se hizo cada vez más fijo, admitiendo muy pocas obras escritas después de 1914, el auditorio pequeño para música de cámara se convirtió en el foro principal para la música nueva, así como para la reposición de la música preclásica. En Londres, por ejemplo, la apertura del Queen Elizabeth Hall (1967) fomentó el crecimiento de grupos de música nueva y ensambles de música antigua que adquirieron fama notable en la actividad de conciertos de la ciudad durante las décadas siguientes.

No es una condición imprescindible que los conciertos se lleven a cabo en salas de conciertos. Los conciertos en iglesias y teatros, o al aire libre, tienen una historia continua y pueden llegar a públicos que normalmente se sienten intimidados por la formalidad y las rígidas costumbres de clase media de las salas de conciertos tradicionales. Para encontrar un público nuevo en la clase obrera, Luigi Nono comenzó a dar conciertos en las fábricas italianas en la década de 1960. Asimismo, la creciente importancia adquirida desde 1945 por los festivales frente a las series regulares de conciertos –de la música como algo especial, alejado del hogar– ha ampliado las posibilidades del concierto, el cual puede presentarse en contextos tan diversos como una bodega abandonada o en la playa.

Aunque se lleve a cabo en un auditorio diseñado ex profeso, el concierto está recuperando su carácter misceláneo del siglo XVIII, aunque en formas nuevas. Los conciertos del Domaine Musical organizados por Boulez en París (1954-1967) comenzaron programando música antigua (Machaut, Bach) al lado de los clásicos modernos (Schoenberg, Varèse) y obras nuevas. Otros ejemplos incluyen las series ofrecidas por Maurizio Pollini en Salzburgo y Nueva York al final de la década de 1990 y principios de la década de 2000, en los que

una velada podía incluir música coral desde Schubert hasta Ferneyhough junto con solos de piano o música de cámara desde Mozart hasta Sciarrino.

Véase también PROMENADE, CONCERTS. MH/PG

📖 W. WEBER, *Music and the Middle Class: The Social Structure of Music in London, Paris and Vienna, 1830-1848* (Londres, 1975). D. COX, *The Henry Wood Proms* (Londres, 1980). H. HASKELL, *The Early Music Revival* (Londres, 1988). M. S. MORROW, *Concert Life in Haydn's Vienna* (Stuyvesant, NY, 1989). J. HOROWITZ, *Understanding Toscanini: A Social History of American Concert Life* (Nueva York, 1993). S. MCVEIGH, *London Concert Life from Mozart to Haydn* (Londres, 1993).

concierto, altura de. Estándar de afinación internacionalmente aceptado, que define la altura de *la'* = 440 vibraciones por segundo. Véase ALTURA, 2.

concierto, banda de. Derivada de la *banda militar, desarrollada para giras de conciertos por directores de banda como Sousa.

Concierto italiano. Obra para clavecín, BWV971, de J. S. Bach, publicada con la *Obertura* en estilo francés BWV831 y que juntas forman la segunda parte del *Clavier-Übung* (1735). Bach pretendía recalcar el contraste entre los dos estilos nacionales: el concierto consta de tres movimientos como el *concerto grosso* italiano e imita los contrastes *tutti-solo* y los efectos de color orquestal.

concierto, forma. En cada etapa de su desarrollo, el **concerto* ha adoptado las formas características de la época. Sin embargo, todas las obras que poseen el carácter de concierto tienen que usar su forma para explotar los principios genéricos de competencia y colaboración. Fue la solución del siglo XVIII tardío a estos temas, que se encuentra más comúnmente en los movimientos iniciales de los conciertos, la que ha llegado a ser conocida generalmente como forma concierto.

Durante las tres últimas décadas del siglo XX hubo una considerable controversia sobre la naturaleza y los orígenes de la forma clásica del concierto. En ediciones anteriores de este diccionario, se le describía como una forma sonata modificada con doble exposición. La primera exposición la toca la orquesta en la tónica; la segunda la guía el solista y modula la dominante o (en una tonalidad menor) la relativa mayor, culminando en otro pasaje orquestal antes de que se inicie la sección de desarrollo. El solista domina el desarrollo y sólo en la recapitulación hay un auténtico sentido de colaboración entre ambos. Hay alguna evidencia histórica para apoyar esta teoría, ya que durante

el Clasicismo las sonatas a menudo se arreglaban como conciertos al añadir una introducción orquestal a la exposición de la sonata.

Sin embargo, este enfoque ha sido severamente criticado como una distorsión anacrónica de ideas del siglo XVIII. Los músicos que escribieron hacia el final del siglo XVIII, describieron la forma concierto como una forma *ritornello* con secciones solistas y orquestales alternadas. Después de la textura, a los teóricos les interesaba el plan tonal de la forma; en raras ocasiones comentaban sobre el número de temas en cada sección. Sin embargo, muchos escritores hicieron cuidadosas distinciones estilísticas entre los *ritornellos* de carácter sinfónico (R) y las secciones solistas de tipo sonata (S). Un primer movimiento típico puede tener las secciones mostradas en la Tabla 1.

TABLA 1

R ¹	S ¹	R ²	S ²	R ³	S ³	cadenza	R ⁴
I	I-V	V	V-vi	vi-V-	I		I

La forma clásica del concierto compartía el plan tonal claro de la sinfonía y los movimientos de sonata. En el modelo ilustrado puede verse que el primero, el tercero y el cuarto *ritornellos* enfatizan los centros tonales principales de la tónica y la dominante, mientras que la primera y la segunda secciones solistas modulan entre estas áreas tonales. Algunos compositores omitían la modulación R³ y ligaban el segundo y el tercer solos con un breve *tutti* confirmatorio en la tónica. Este era el procedimiento usual de Mozart, aunque mantuvo el *ritornello* modulante en el primer movimiento de su *Concierto para clarinete* K622. Tomando en cuenta escritos del siglo XVIII, algunos analistas han visto entonces la forma concierto como una reinterpretación del principio barroco del *ritornello* al interior de un marco estilístico clásico.

Sin embargo no todos los musicólogos están convencidos de que los orígenes de la forma concierto se hallen en el concierto barroco. En la década de 1990, la atención por lo general se enfocó en la relación entre la forma concierto y la forma de ciertas arias de *opera seria* de la mitad del siglo XVIII, y han sido señaladas muchas semejanzas de estilo y estructura: la clara estructura tonal, la proporción entre el material orquestal y el solista, y el cambio de ideas “temáticas” a pasajes de bravura en las secciones solistas. Pero algunas diferen-

cias obvias, como la naturaleza textual del aria, sugieren que sería imprudente considerar la forma clásica del concierto como una forma extendida de un aria.

En suma, es problemático ver la forma concierto como una adaptación de otras formas. Más bien, fue una solución única, si bien contingente, a los asuntos genéricos de la escritura de conciertos en el Clasicismo. TRJ

concierto, obertura de. Véase OBERTURA, 2.

concierto para orquesta. En el siglo XX, obras en gran escala en las que la orquesta misma y varios instrumentos o secciones en su interior tienen un papel virtuosístico prominente. Un ejemplo bien conocido es el *Concierto para orquesta* (1943) de Bartók.

conciertos, salas de. En los primeros tiempos de la actividad de conciertos, las interpretaciones tenían lugar en cualquier sala o salón adecuadamente grande. Cuando había patrocinio real o aristocrático la elección podía ir desde una gran sala de audiencias hasta un pequeño salón íntimo. Los públicos menos favorecidos podían reunirse en una “Musick House” anexa a una taberna.

El local más antiguo de Londres diseñado como sala de conciertos se encontraba en los York Buildings, cerca del Strand. Construido en 1678, tenía capacidad para 200 asistentes. Más tarde, la escuela de danza de John Hickford, donde los jóvenes Mozart se presentaron en 1765, ofreció un salón mucho mayor. Los *Hanover Square Rooms, donde Salomon presentó los 12 conciertos de Haydn en 1791, daban cabida a 900 personas. Un patrón similar de desarrollo tuvo lugar en el Continente Europeo, con principados autónomos que proveían los salones de los grandes palacios. La Grosser Redoutensaal en el Hofburg de Viena era típica, y ahí fue interpretada por primera vez mucha de la música de Haydn, Mozart y Beethoven.

A medida que las orquestas crecieron en tamaño y los conciertos públicos se volvieron más populares, se diseñaron y construyeron más salas de conciertos. El Royal Albert Hall en Londres (1871) es un ejemplo famoso, aunque sus grandes dimensiones y su diseño oval produjeron resultados acústicos poco satisfactorios. Las mejores salas eran rectangulares, con una plataforma en un extremo y el público sentado en filas frente a ella. Unas cuantas salas, incluyendo la Gewandhaus en Leipzig, conservaron su plan original con las filas orientadas hacia un pasillo central. El estilo decorativo era en general de gran ornato, con pilares, estatuas y volutas que ayudaban a producir una agradable difusión del sonido.

En el siglo XX se adoptaron diseños más informales. En la nueva Philharmonie de Berlín (1957) la orquesta

está casi rodeada por el público para mayor intimidad. En los Estados Unidos, el Hollywood Bowl (1922) está casi al aire libre, con la orquesta en una concha acústica y el público en un vasto anfiteatro.

Puesto que la música de todos los periodos está hoy al alcance de un público conocedor, las salas de conciertos modernas deben proporcionar diferentes especificaciones acústicas. Los arquitectos a menudo incorporan biombos o paneles acústicos móviles para modificar el tiempo de reverberación, o recurren a recursos electrónicos tales como la “resonancia asistida” (como, por ejemplo, en el Royal Festival Hall de Londres) o la amplificación sonora.

Véase también ACÚSTICA ARQUITECTÓNICA.

MH/JBO

Concilio de Trento. Concilio de la Iglesia católica romana convocado en 1545 por el papa Paulo III en Trento (entonces en Tirol del Sur, hoy en el norte de Italia); terminó la última de sus 25 sesiones en 1563. Fue una importante incorporación de los ideales de la Contrarreforma, llevada a cabo para clarificar la doctrina y legislar las reformas disciplinarias al interior de la Iglesia. Los pronunciamientos del Concilio sobre música incluyeron una condena bastante general a las adaptaciones ininteligibles e “impuras”. La implementación de sus directivas litúrgicas se dejó en manos del papado, que produjo ediciones uniformes del *Breviario* (1568) y el *Misal* (1570). La celebración de misas a partir de estos volúmenes, que eliminaban la mayoría de los tropos y secuencias en uso litúrgico, fue obligatorio para aquellas que no poseyeran un rito de más de 200 años de antigüedad o para las que se les hubiera otorgado una dispensa especial. A pesar de varios intentos, nunca se logró una uniformidad comparable del canto llano romano. Un proyecto emprendido por Palestrina y Annibale Zoilo para el papa Gregorio XIII quedó incompleto, mientras que la *Editio medicaea* de inspiración humanista de Felice Anerio y Francesco Soriano (impresa en 1614-1615) nunca se impuso en toda la Iglesia. La historia que cuenta que Palestrina “salvó” la música sacra al componer la *Missa Papae Marcelli*, que sobrecogió a los cardenales por su belleza, no es verdadera. -/ALI

concitato (it.). Véase *STILE CONCITATO*.

Concord, Sonata. Obra para piano (c. 1916-1919) de Ives (su título completo es *Segunda sonata para piano “Concord Mass, 1840-1860”*); fue escrita en honor al grupo de escritores de Concord, a los cuales Ives admiraba, y sus movimientos se titulan “Emerson”, “Hawthorne”, “The Alcotts” y “Thoreau” (con flauta opcional).

concordancia. Acorde o intervalo consonante; véase CONSONANCIA Y DISONANCIA.

concreta, música. Véase *MUSIQUE CONCRÈTE*.

concha. Concha marina con un orificio en un costado o en la punta, de manera que puede soplar como una trompeta, ya sea para hacer señales, tanto en tierra como en el mar, o para rituales. Se utilizan muchas especies de gastrópodos, desde Europa hasta Oceanía (donde es común soplar las conchas de lado; en otras partes, lo común es soplarlas por el extremo). La mayoría de las conchas produce una sola nota, aunque en Fiji suele perforarse un agujero en la pared parietal, y en varias áreas se utiliza la mano como sordina para modificar el sonido. JMO

conde de Luxemburgo, El. Véase GRAF VON LUXEMBURG, DER.

condensada, partitura. Véase *PARTITURA ABREVIADA*.

conducción de voces. Véase *PART-WRITING*.

conductus (lat., pl. *conductus*). Canción medieval en latín.

Los tipos literarios y musicales a los que se les aplicó el término en la Edad Media son varios y diversos; piezas llamadas “conductus” en un manuscrito en otro se hallan con denominaciones diferentes. El término parece haber sido favorecido sobre todo en el norte de Francia en los siglos XII y XIII.

Las piezas más antiguas designadas como “conductus” son canciones en latín sobre temas sagrados (principalmente la Navidad), con varias estrofas (a menudo con un estribillo), en poesía regular con rima y acentuación fuerte. Las melodías son simples y directas. Se encuentran en un manuscrito de mediados del siglo XII de la Sicilia normanda (indicando probablemente algunas fuentes de Normandía, hoy perdidas) y en un manuscrito que contiene música para el St James Day, probablemente compilado en Vézelay c. 1160-1170 y conocido como el *Codex Calixtinus*. Las canciones parecen haber sido usadas con propósitos procesionales e himnódicos. Esta función se mantiene no sólo en los servicios festivos para la temporada navideña del inicio del siglo XIII que han sobrevivido de Beauvais, Sens y Laon, sino también, curiosamente, en el famoso *Drama de Daniel* de Beauvais del mismo periodo (por ejemplo “conductus de la reina cuando se aproxima al rey”, “conductus de Daniel cuando se aproxima al rey”; véase *DRAMA SACRO, Ej. 1).

Algunas de las mismas piezas, y otras exactamente del mismo estilo, sobreviven en un manuscrito de Aquitania de principios del siglo XII, donde se les llama “versus”. Pero este último término pudo haber cubierto una

amplia variedad de canciones; una es exhortación a una cruzada, otra una canción provenzal a la virgen María. Muchas de ellas tienen melodías muy elaboradas.

Otra clase de canción sacra en exactamente el mismo estilo que el *conductus* siciliano tiene un texto donde se introdujeron las palabras finales de Maitines, Laudes y Vísperas: “Benedicamus Domino”, “Deo gratias”. Esto pudiera indicar que las canciones funcionaban como una especie de *anthem* conclusivo.

Algunos de los *conductus* calixtinos y de Aquitania están adaptados para dos voces y los compositores parisinos de la llamada Escuela de Notre Dame a fines del siglo XII y principios del XIII siguieron este avance con gran energía y brillo. Sus composiciones son para de una a cuatro voces y despliegan gran variedad de género textual y estilo musical. Además de los *conductus* sacros (incluyendo canciones del “Benedicamus”) hay piezas polémicas, políticas y otras piezas temáticas, así como lamentos (*planctus*) a la muerte de figuras notables. Algunos *conductus* están escritos con una sola nota (o acorde) para cada sílaba del texto; otros son mucho más ornamentados y contienen largos melismas para ciertas sílabas (particularmente las sílabas iniciales o las penúltimas de cada línea). Un teórico anónimo de la década de 1270 atribuye varios de estos *conductus* a Pérotin.

En París, el *conductus* parece haber pasado de moda hacia mediados del siglo XIII, probablemente debido a la popularidad del motete, pero unos cuantos (no llamados *conductus*, sin embargo) seguían imitándose fuera de Francia tan tarde como en el siglo XV. DH

Conforto [Conforti], **Nicola** (*n* Nápoles, 25 de septiembre de 1718; *m* Madrid, 16 de marzo de 1793). Compositor italiano. Estudió en el Conservatorio de S. Maria di Loreto en Nápoles, donde su primera ópera, *La finta vedova*, se representó en el Teatro dei Fiorentini en 1746. Después trabajó en varios teatros italianos incluyendo el S. Carlo, donde su *Antigono*, con libreto de Pietro Metastasio, se representó en 1750. Entre 1752 y 1754 escribió dos óperas y dos serenatas, a instigación de Farinelli, para la corte española; éstas fueron tan exitosas que en 1755 se mudó a Madrid como compositor de la corte. Entre las óperas que compuso destacan *Nitteti* (1756) y *Adriano in Siria* (1757). Después de la muerte de Fernando VI en 1759, la actividad de Conforto como compositor disminuyó (compuso solamente dos serenatas y una serie de lamentaciones) y se dedicó por entero a la docencia. Su música muestra una feliz vena melódica y un expresivo uso de la armonía, con

las frecuentes inflexiones menores típicas de la escuela napolitana. GGS

congas. Tambores afrocubanos con un cuerpo largo y delgado en forma de barril, que se usan individualmente o en pares y se tocan con las palmas y los dedos. Están fuertemente tensados y pueden producir una gran variedad de sonidos y alturas, utilizando la presión de las manos y distintos tipos y localizaciones de toques. Los pares de congas suelen afinarse a una quinta de distancia. JMO

conjunto, movimiento. Véase MOVIMIENTO.

conmemoración. En el rito romano, ya sea una observancia de rango menor o el *memorial agregado a un oficio en honor de tal observancia.

Conon [Quennon] **de Béthune** (*n* ?Béthune, cerca de Lille, *c.* 1160; *m* 17 de diciembre de 1219 o 1220). Poeta trovero y compositor. Fue de noble cuna y desde los 20 años de edad se asoció con la corte francesa. Más tarde estuvo activo como soldado y como político. Como muchos *trouvères* contemporáneos, tomó parte en las cruzadas y estuvo presente en el sitio de Constantinopla en 1204; varios de sus poemas son *chansons de croisade* y describen o comentan eventos de la época. Le han sido atribuidas cerca de diez canciones, todas ellas compuestas en un estilo modesto con mucha repetición. JM

consagración de la casa, La. Véase WEIHE DES HAUSES, DIE.

consagración de la primavera, La (*Vesna svyashchenaya; Le Sacre du printemps*). Ballet (escenas de la Rusia pagana) en dos partes de Stravinski con argumento de Nicholas Roerich. Vaslav Nijinski realizó la coreografía para los Ballets Rusos de Diaghilev (París, 1913). Sus partes son: “La adoración de la Tierra” y “El sacrificio”. Stravinski hizo una reducción de la obra para piano a cuatro manos.

consecuente. Véase ANTECEDENTE Y CONSECUENTE.

consecutivo, intervalo. Véase INTERVALO CONSECUTIVO.

conservatorios. Las más antiguas escuelas formales de música fueron las que organizó la Iglesia medieval para el entrenamiento de cantantes para la ejecución del canto llano (véase SCHOLA CANTORUM). Las escuelas especializadas, donde los estudiantes podían recibir un entrenamiento completo en varias ramas de la música, se originaron en los orfanatos y otras instituciones de fundación medieval que cuidaban de niños necesitados (conservatorio). A finales del siglo XVI y principios del XVII, los de Nápoles y Venecia comenzaron a concentrarse en la enseñanza de la música, en parte como un

medio de obtener dinero al poner a sus alumnos a cantar en bodas y en ejecuciones públicas. Las instituciones para niños en Nápoles (por ejemplo el Conservatorio di S. Onofrio y el Conservatorio dei Poveri de Gesù Cristo) y las de niñas en Venecia (por ejemplo el Ospedale della Pietà y el Ospedale degli Incurabili) obtuvieron un amplio reconocimiento y una envidiable reputación por su enseñanza musical; pronto comenzaron a admitir alumnos de paga así como niños necesitados. Cada institución tenía un *maestro* a cargo de partes específicas del currículum musical, y había profesores especializados en la enseñanza instrumental y de canto. Los conservatorios tenían como meta incluir entre su personal a compositores notables de la época (por ejemplo Vivaldi en la Pietà de Venecia).

La idea de los conservatorios de música comenzó a difundirse a finales del siglo XVIII. Después de visitar Italia, Burney produjo en 1774 un plan para una escuela de música, pero ni éste ni un plan anterior de John Potter en 1762 fructificaron en Inglaterra. En Leipzig se fundó una escuela privada de canto en 1771, y surgieron otras escuelas igualmente restringidas. Un proyecto en mayor escala fue el primer conservatorio francés, fundado en 1783 como la École Royale de Chant (e íntimamente vinculada con la Ópera), donde se enseñaba canto, materias teóricas e interpretación. En 1795, sin embargo, fue sustituido por el Conservatoire National de Musique et de Déclamation, que se expandió rápidamente y, a pesar de su reputación de ostentar un cierto conservadurismo, se distinguió durante todo el siglo XIX; su planta de maestros incluía a Gossec, Méhul y Cherubini.

Después de la decadencia de las instituciones caritativas en Italia hacia fines del siglo XVIII y los conflictos causados por las guerras napoleónicas, el desarrollo de nuevas escuelas de música en Italia fue muy lento. Los conservatorios sobrevivientes de Nápoles terminaron por asociarse a principios del siglo XIX para formar el Real Collegio di Musica; se estableció un colegio de música de medio tiempo en Bolonia en 1806 y otro en Milán en 1807; pero no fue sino hasta 1824 que Milán tuvo su primera gran escuela de música, el Regio Conservatorio di Musica, y pronto le siguieron otras ciudades italianas (Génova, 1829; Florencia, 1861; Turín, 1867; y Roma, 1877).

Los países del centro y el norte de Europa tienen muchos conservatorios destacados, los más antiguos de los cuales son los de Praga (1811) y Viena (1817). El Conservatorio de Leipzig, fundado por Mendelssohn en

1843, también incluyó entre sus maestros a Schumann, Moscheles y Joachim; con su amplio programa de estudios en todas las áreas teóricas y prácticas de la música, atrajo a estudiantes jóvenes de toda Europa y de los Estados Unidos. El Conservatorio de Munich se fundó sobre bases similares en 1846 y le siguieron de cerca el de Berlín (1850), Dresde (1856), Frankfurt (1861), Moscú (1862), San Petersburgo (1866), Weimar (1872), Budapest (1875) y muchos otros. Bruselas tiene un conservatorio desde 1813 (reconstituido en 1832 como el Conservatoire Royal y dirigido durante muchos años por Fétis) y Ginebra desde 1835.

En Inglaterra pasaron casi 50 años desde el plan de Burney para que se fundara (1822) y se abriera (1823) la primera academia de música en Londres. Pronto se le otorgó una patente real y en 1830 se convirtió en la Royal Academy of Music. Los alumnos eran admitidos a temprana edad y hasta 1853 muchos se hospedaban en la escuela. Después de lo cual una serie de donativos del gobierno permitieron a la academia sobrevivir y prosperar hasta nuestros días en una forma más grande y diversificada.

Entre otras escuelas de música en Londres estaba la Church Choral Society and College of Church Music, que se especializaba en música sacra; fue fundada en 1872 y su nombre cambió por el de Trinity College of Music, en 1875. La National Training School of Music fue establecida en 1876 para entrenar intérpretes profesionales; en 1883 se convirtió en el Royal College of Music, con George Grove como su primer director. La Guildhall School of Music fue fundada por la Ciudad de Londres en 1880 como una institución municipal para el entrenamiento de músicos.

Entre las más importantes escuelas de música fuera de Londres están la Birmingham School of Music (fundada en 1859), la Royal Scottish Academy of Music and Drama en Glasgow (fundada en 1890 como Athenaeum School of Music), el Welsh College of Music and Drama en Cardiff (fundado en 1949), el Leeds College of Music (fundado en 1968) y el Royal Northern College of Music en Manchester, que se formó en 1972 a raíz de la fusión del Royal Manchester College of Music (fundado en 1893 por Charles Hallé) con la Northern School of Music (fundada en 1942). Así como el *Associated Board of the Royal Schools of Music, aquellas instituciones con patente real (junto con el Trinity College) han ejercido una prolongada influencia por toda Inglaterra y en los países angloparlantes extranjeros al aplicar una serie de exámenes locales calificados en ejecución

instrumental, canto y teoría musical. Otros conservatorios ingleses, notablemente los colegios Guildhall y Trinity, también aplican exámenes locales.

Las escuelas musicales especializadas en Inglaterra incluyen la Royal Military School of Music, Kneller Hall, Twickenham (fundada en 1857 como la Military School of Music), el Royal College of Organists en Londres (fundado en 1864 como el College of Organists) y la Royal School of Church Music en Addington Palace, Croydon (fundada en 1927 como la School of English Church Music).

En los Estados Unidos hay un número inmenso de conservatorios, algunos independientes y otros asociados a universidades y colegios. Aparecieron por vez primera en la década de 1860 (Oberlin, Ohio, 1865; Peabody Conservatory, Baltimore, 1866; New England Conservatory, Boston, 1867), pero los primeros años del siglo XX atestiguan la fundación de la mayoría (Juilliard School of Music, Nueva York, 1905; Eastman School of Music, Rochester, 1921; Curtis Institute of Music, Filadelfia, 1924). La cercana asociación entre los conservatorios estadounidenses y las facultades universitarias permite generosas contribuciones para músicos jóvenes talentosos, quienes con frecuencia pueden combinar estudios en musicología con el desarrollo de habilidades prácticas en la ejecución solista y de conjunto (como también es posible en varios conservatorios ingleses).

Mientras que las escuelas de música en los Estados Unidos fueron muy influidas por las europeas, especialmente las alemanas, los conservatorios en otros países angloparlantes tendieron naturalmente a seguir la línea de las instituciones de Londres. Los primeros conservatorios australianos independientes de las facultades universitarias de música fueron fundados en Melbourne (1895) y Adelaide (1898), y Sydney siguió en 1916 con el New South Wales State Conservatorium. En Nueva Zelanda, sin embargo, la enseñanza musical profesional ha sido tradicionalmente responsabilidad de los departamentos universitarios de música. En Canadá, como en los Estados Unidos, las escuelas de música toman con mayor frecuencia la forma de departamentos universitarios de música que la de conservatorios independientes, pero algunas de las escuelas más antiguas (Royal Conservatory of Toronto, 1886; McGill School of Music [hoy McGill Conservatorium], Montreal, 1904) siguen jugando un papel importante en la enseñanza y evaluación de estudiantes que se preparan para hacer carrera en la interpretación.

Durante la segunda mitad del siglo XX, los conservatorios alrededor del mundo desarrollaron y modificaron su ámbito tradicional de actividades. Los programas se han ampliado para incluir estudios de jazz, teatro musical, composición para cine y otros medios de difusión, terapia musical y administración de artes. La división entre universidades y conservatorios se ha hecho menos evidente. Los conservatorios ponen hoy mayor énfasis en un rango más amplio de estudios para todos los alumnos, incluyendo lo académico así como lo práctico, mientras que casi todas las universidades inglesas apoyan algún entrenamiento en interpretación. Aunque su propósito inicial fue el de promover la interpretación dentro de la tradición occidental, muchos conservatorios incluyen hoy en sus programas algunos elementos de música no occidental. Las técnicas de presentación y comunicación profesional han recibido mayor atención en años recientes.

Hasta el último cuarto del siglo XX, la diferencia entre universidades y conservatorios se reflejaba más agudamente en la diferencia de los grados que otorgaban: las universidades ofrecían grados académicos y los conservatorios conferían diplomas prácticos con una menor exigencia de contenido académico. Esta diferencia se ha ido superando y hoy los conservatorios ofrecen grados como la calificación principal para estudiantes de licenciatura y de posgrado. También ha habido una creciente promoción de la investigación en los conservatorios, tanto por el profesorado como por los estudiantes de posgrado, y el establecimiento de relaciones, tanto formales como informales, entre conservatorios y universidades.

Véase también EDUCACIÓN.

PS/JN/PSP

consola. Parte del *órgano, en ocasiones muy separada del instrumento, que incluye los teclados y los pedales, registros, tiradores y otros controles.

Consolations. Seis piezas para piano solo (1844-1848) de Liszt; la más conocida es la no. 3, para la que Liszt recomendó más tarde el uso del pedal de sostenido inventado recientemente.

consonancia y disonancia. La consonancia (o concordancia) es la cualidad inherente en un intervalo o acorde que, en un contexto tonal o modal tradicional, parece satisfactoriamente completo y estable en sí mismo. En la teoría contrapuntística y armónica tradicional, los intervalos consonantes comprenden todos los intervalos perfectos (incluyendo la octava) y todas las terceras y sextas mayores y menores, pero lo que constituye una sonoridad consonante no está estrictamente definido y

ha variado con el tiempo. Desde principios del siglo XX muchos compositores han aceptado el concepto schoenbergiano de la disonancia “emancipada”, en la que intervalos y acordes tradicionalmente disonantes pueden tratarse como entidades armónicas relativamente estables, funcionando de hecho como consonancias “superiores” o más remotas.

Lo opuesto a la consonancia es la disonancia (o discordancia): la cualidad de tensión inherente en un intervalo o acorde que, en un contexto tonal o modal tradicional, involucra un choque entre notas adyacentes de la escala y crea la expectativa de una resolución hacia la consonancia por movimiento conjunto, como cuando la séptima en un acorde de *séptima de dominante (en *do* mayor, el *fa*, que es disonante con el *sol*) se mueve hacia una nota al interior de la triada mayor consonante de la tónica (*mi*, en el caso de *do* mayor). El término es ambiguo al grado de que un acorde que se sostiene para pedir su resolución en la consonancia, la séptima disminuida (por ejemplo *re, fa, lab, si*), no es estrictamente disonante, puesto que no tiene notas a distancia de una segunda mayor o menor. Véase también INTERVALO. AW

consort (in.). Grupo de instrumentistas o cantantes, su música o su interpretación. La palabra fue de uso común desde finales del siglo XVI y hasta el inicio del XVIII en la vida musical inglesa. Uno de los *consorts* más comunes en el periodo isabelino era la combinación de viola alta o violín, flauta o flauta de pico, viola de bajo, laúd, sistro y *bandora*, para el que Morley escribió sus *Consort Lessons* en 1599. Ha habido una tendencia a llamar a este grupo *broken consort*, en contraste con el *whole consort* de instrumentos similares –un *consort* de violas, cofre de violas o conjunto de violines, por ejemplo– pero hoy se cree que es más probable que *broken consort* se refiriera a la música que estaba separada en divisiones o variaciones. Esto es más factible porque el término *consort* también se utilizaba más o menos en el mismo sentido que el término italiano “concerto”: una pieza de música para un grupo de intérpretes. JMO

consort song (in., “canción para *consort*”). Canción para voz sola y algún tipo de **consort*, usualmente de violas, que floreció en Inglaterra desde mediados del siglo XVI hasta poco antes de mediados del XVII. La textura es polifónica, usualmente a cinco partes (incluida la voz), de modo que el *consort* no puede describirse como un grupo “acompañante”; de hecho, las partes instrumentales en ocasiones llevaban textos asociados, lo que hacía posible una ejecución enteramente vocal. El maestro

del género fue William Byrd, cuyas *consort songs* son mayormente estróficas y silábicas, con frecuencia usan texturas imitativas y son relativamente restringidas en estilo, comparadas con alguna de su música sacra. La *consort song* sobrevivió a la gran popularidad del madrigal y a la canción con laúd en Inglaterra y fue más duradera que esos géneros, en ocasiones incorporando algunos de sus elementos característicos, como el énfasis en el valor y el significado de las palabras (madrigalismo o **word-painting*). -/EW

Constant, Marius (n Bucarest, 7 de febrero de 1925; m París, 15 de mayo de 2004). Compositor y director francés. Estuvo en contacto con George Enescu durante la segunda Guerra Mundial pero recibió su educación musical superior en París en el Conservatoire y la École Normale de Musique (1946-1949). Entre sus maestros estuvieron Messiaen, Nadia Boulanger y Honegger en composición, y Jean Fournet en dirección. Fue director musical de los Ballets de Paris de Roland Petit (1956-1966), creando varias partituras para la compañía, y del ensamble de música nueva *Ars Nova* (1963-1971). Además de sus propias obras, realizó versiones reducidas de *Carmen* de Bizet y *Pelléas et Mélisande* de Debussy para las producciones de Peter Brook, como *La Tragédie de Carmen* (1981) e *Impressions de Pelléas* (1992). PG/ABUR

Consul, The (El cónsul). Ópera en tres actos de Menotti con libreto propio (Filadelfia, 1950).

conte (fr., “cuento”). Título dado en ocasiones a una pieza instrumental. Véase MÄRCHEN.

Contes d'Hoffmann, Les (Los cuentos de Hoffmann). Ópera en un prólogo, tres actos y un epílogo de Offenbach con libreto de Jules Barbier y Michel Carré basado en los cuentos *Der Sandmann*, *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, *Rat Crespel* y otros, de E. T. A. Hoffmann (París, 1881); Offenbach murió durante los ensayos y la obra fue terminada por Ernest Guiraud.


Conti, Francesco Bartolomeo (n Florencia, 20 de enero de 1682; m Viena, 20 de julio de 1732). Compositor y ejecutante de tiorba italiano. Tiorbista de la corte Habsburgo de Viena a partir de 1701, fue una celebridad internacional; en su autobiografía (1754), Quantz lo llamó el “mejor intérprete de tiorba de todos los tiempos”. Su mala salud lo obligó a abandonar su vida profesional de virtuoso en 1726, pero para entonces había asegurado un empleo vitalicio como compositor de la corte en Viena (como sucesor de J. J. Fux), habiendo alcanzado prominencia con su ópera *Clotilde* y el oratorio *Il Gioseffo* (ambas de 1706). Sus ganancias

lo hicieron uno de los músicos más adinerados de su tiempo, situación mejorada por sus tres matrimonios con viudas pudientes.

Conti fue preeminente en la corte como compositor de música dramática durante casi dos décadas, componiendo la mayoría de las óperas de carnaval desde 1714 hasta su muerte y adaptando a libretistas famosos como Silvio Stampiglia, Apostolo Zeno, Pietro Metastasio y Pietro Pariati. *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719), con texto de Pariati, dio rienda suelta a su vena cómica y le trajo renombre internacional, al igual que sus numerosos *intermezzos* (también con Pariati), que influyeron significativamente en compositores como Telemann y Keiser.

La música sacra de Conti a menudo raya en el límite de lo operístico en cuanto a la expresividad de sus arias solistas, y en sus óperas y oratorios es evidente su preocupación por la sonoridad y la textura orquestal. Bach editó e interpretó el ofertorio *Languet anima mia* durante su residencia en Cöthen, y la *Missa Sancti Pauli* se repitió regularmente por más de 150 años en la Schotterkirche en Viena.

MHE

 H. WILLIAMS, *Francesco Bartolomeo Conti* (Aldershot, 1999).

continuo (it., abreviatura de *basso continuo*, “bajo continuo”; al.: *Generalbass*). Grupo de instrumentos (o un solo instrumento) que toca la línea del bajo en una obra musical, o bien la línea del bajo escrita, a partir de la cual dichos instrumentos tocan, en cuyo caso es más correcto llamarla bajo continuo.

1. Introducción; 2. Historia; 3. Instrumentación; 4. Realización de un bajo cifrado.

1. Introducción

Aunque se ha utilizado en periodos subsiguientes con propósitos especiales (por ejemplo el recitativo en la ópera), el continuo pertenece sobre todo a la época barroca como una de sus características definitorias más importantes. La línea del bajo, propiamente cuando es “cifrada” (es decir, con números añadidos), fue también conocida como *bassus generalis*, indicando tanto su “continuidad” como su presencia constante. Este bajo, cuando es “realizado”, completa la parte armónica del todo polifónico al proveer acordes y extras contrapuntísticos que en la partitura están notados sólo de manera resumida.

La realización del continuo por varios instrumentos, originalmente no especificados, es un asunto serio en la ejecución que afecta no sólo al sonido sino a la interpre-

tación general de una obra musical. Los instrumentos que pueden tocar polifónicamente, concretamente el órgano, el clavecín y las cuerdas punteadas (laúd, guitarra, viola de lira, etc.), realizaban las cifras (la armonía), mientras que otros (por ejemplo violonchelo, fagot, *violone*) reforzaban la línea del bajo. Aunque sabemos en general cómo estaba constituido un grupo de continuo, en ningún caso sabemos qué combinación específica de instrumentos se usaba para una pieza particular, o cómo se usaba. Sin embargo, la evidencia iconográfica, los registros contemporáneos y los compositores individuales proporcionan algunas pistas sobre lo que se requiere en ciertas obras. Pero no existe, en absoluto, una uniformidad. Casi sin excepción, las partes escritas de continuo, ya sean cifradas o no, no distinguen entre el intérprete del teclado y los intérpretes del bajo de una sola línea. En esencia, la característica del continuo depende por entero de su realización. Se proporciona escasa indicación sobre su instrumentación.

2. Historia

El prerrequisito para la evolución del continuo fue la creciente tendencia de principios del siglo XVII hacia la armonía vertical a partir del bajo y la orientación contrapuntística de la melodía superior y el bajo. Hacia finales del siglo XVI, los instrumentos se utilizaron cada vez con mayor frecuencia para acompañar obras corales polifónicas, principalmente doblando las partes vocales. Los órganos casi siempre estaban presentes en la música de iglesia, como lo indican las fuentes manuscritas. En la primera década del siglo XVII, las partes del bajo (órgano) comenzaron a imprimirse de forma independiente a las partes vocales, como en los *Cento concerti ecclesiastici ... con il basso continuo* (1602) de Viadana, la primera publicación en utilizar el término “bajo continuo”. Aunque la parte de órgano incorpora mucho de la línea vocal a la que acompaña, también actúa como una “voz” instrumental continua que no depende de la parte vocal solista (Ej. 1). En el quinto libro de madrigales (1605) de Monteverdi, el editor extrajo un bajo continuo en respuesta a la moda iniciada con los *Madrigali per cantare et sonare* (1601) de Luzzaschi, pero en general dobla la parte vocal (*basso seguente*) y por ello no es un bajo continuo propiamente dicho.

La práctica de imprimir una parte de bajo por separado tendría consecuencias de gran alcance, incluyendo la eventual desintegración del madrigal polifónico renacentista y el surgimiento del nuevo madrigal concertado, notablemente en el sexto libro (1614) de Monte-

Ej. 1

Ex - au - di me Do - mi - ne, ex ___

Basso per sonar nell'organo

___ au - di me Do - mi - ne

Viadana, Exaudi me Domine (*Cento concerti ecclesiastici*).

verdi. Mientras, la *monodia acompañada de continuo (influida por la *Camerata Fiorentina), en la que el continuo apoyaba armónicamente a la voz solista con su capacidad de expresión verbal, fue desarrollada por Caccini (c. 1550-1618) y d'India (1580-1629) (véase el Ej. 2). Estas monodias, al ser transferidas a la ópera, dieron origen al aria declamatoria para voz sola y continuo. Esta textura también fue crucial para lo que se conoció como recitativo *secco* (véase RECITATIVO), en el que la línea vocal sin métrica acompañada sólo por el bajo continuo impulsaba el contenido dramático (véase el Ej. 3).

Otro campo importante para el continuo fue la sonata escrita para una, dos o a veces tres voces solistas o instrumentos melódicos (por ejemplo violines, flautas de pico), o ambos, con bajo, por ejemplo *Nigra sum*, *Pulchra es* y *Duo seraphim* en las Vísperas (1610) de Monteverdi. Esto evolucionó hacia la *sonata a solo y la trío *sonata del Barroco tardío, esta última siendo emblemática del periodo. En los *concerti grossi* de Corelli, la instrumentación de trío sonata con dos violines y continuo se utilizó para las secciones de concertino, contrastando con el grupo completo de cuerdas. El continuo se convirtió en un elemento importante tanto del *concerto grosso* como del concierto solista. Hacia la década de 1650, formaba parte de prácticamente toda la música barroca para ensamble, ya fuera sacra o secular. Solamente en piezas arcaicas (por ejemplo las fantasías para violas de Purcell de la década de 1680) y en obras excepcionales tales como los motetes de Bach, está ausente el continuo. Por lo demás, permaneció omnipresente hasta la década de 1750.

La disminución en la importancia del bajo continuo es evidente en el creciente número de piezas con textura escrita a cuatro partes o con acompañamiento de bajo no armónico de la primera parte del siglo XVIII. Esto puede verse especialmente en la música orquestal (Haydn temprano) y en sonatas a solo (por ejemplo Bach, *Sonata para violín y clavecín* BWV1016). El cuarteto de cuerdas comenzó a desplazar la trío sonata y la textura del continuo fue reemplazada por la melodía de estilo galante con acompañamiento de bajo. Es notable que en los años improvisatorios del Barroco, una parte significativa del arte de la interpretación del continuo era la sensibilidad para apreciar cómo las voces o los instrumentos solistas, o ambos, ornamentaban sus partes. En consecuencia, la desaparición del continuo y el fin de la ornamentación improvisada fueron más o menos contemporáneos.

En el Clasicismo, el continuo perdió popularidad excepto en óperas y oratorios, donde aún era utilizado en los recitativos. Las misas de Mozart contienen partes de continuo. La indicación "senza cembalo" en ciertas partes de *La Creación* de Haydn implica que el instrumento de teclado se utiliza en otras partes y es esencial en los recitativos. La evidencia de los conciertos de Salomon en Londres en la década de 1790 sugiere que Haydn dirigía sus sinfonías desde el *fortepiano*. Varios de los conciertos para piano de Mozart incluyen bajos continuos cifrados. Y cuando Spohr fue a Londres a dirigir los conciertos de la Philharmonic Society en la década de 1820, se colocó, al menos inicialmente, "ante el *fortepiano*". La primera edición del *Concierto para piano* no. 1 de Beethoven tiene figuraciones de continuo por debajo de la

Ej. 2

Voz

Sfo - ga - va con le stel - le Un in - fer - no d'a -

Realización

Bajo dado

11 #10 9 #10

- mo - re Sot - to not - tur - no cie - lo il suo do - lo - - re

etc.

7 6 11 10 6 11 #10 14 4

Caccini, inicio de Sfogava con le stelle.

Ej. 3

Fortuna

Deh nas - con - di - ti o Vir - tù già ca - du - ta in po - ver - tà

Basso

#

Monteverdi, recitativo de L'incoronazione di Poppea.

parte del bajo, lo cual implica, como en el caso de los conciertos de Mozart, que el solista podía funcionar como intérprete de continuo durante los pasajes orquestales. El continuo no desapareció por completo durante el siglo XIX: se le encuentra, por ejemplo, en los recitativos de ópera italiana o en obras de música sacra tales como el *Réquiem* (1849) de Bruckner, en el que la parte de órgano está cifrada. Los usos neoclásicos del continuo para los recitativos en el siglo XX incluyen la *Cantata academica* (1960, piano) de Britten y *La carrera de un libertino* (1951, piano) de Stravinski.

3. Instrumentación

En general, los instrumentos del continuo no se especifican. Excepcionalmente, Monteverdi indica clavecines, *chitarroni*, arpa, realejos y dos *organi di legno* en su ópera *Orfeo* (1607), siguiendo las prácticas musicales de finales del siglo XVI para bodas y otras festividades. En su obra *Del sonare sopra il basso* (1607), Agostino Agazzari hace notar que había dos clases de instrumentos en el continuo: los “Instrumentos de Cimiento”, o instrumentos de armonía (por ejemplo órgano, clavecín, laúd, tiorba); y los “instrumentos de elaboración”

(*sistro*, *chitarrone*, arpa, *mandore*, *lirone*, etc.). Comentaristas posteriores observan que la viola de bajo, el violonchelo, el fagot, el *dulcian*, el trombón o el *violone* pueden reforzar el bajo continuo. Durante la época barroca, un instrumento armónico por sí solo o en combinación con uno o dos instrumentos de elaboración formaban el continuo. Lo más común, según comentarios contemporáneos, eran los grupos pequeños.

Podría decirse que la culminación de la tradición del bajo continuo está en las obras de J. S. Bach, quien también representa el fin del estilo compositivo barroco basado en el bajo continuo. A menudo se vuelve a las cuestiones pertinentes a la interpretación correcta del continuo en la música de Bach. ¿Qué instrumento de teclado se debe utilizar, el órgano o el clavecín? La tradición heredada —órgano para la iglesia, clavecín para la cámara— se cuestiona seriamente en la actualidad, y se han redefinido los lineamientos. ¿Cuándo utilizar violonchelo, fagot o *violone*? ¿Jugaron un papel como instrumentos de continuo el laúd, la viola o el violonchelo *piccolo*? No hay respuestas definitivas, pero la evidencia de documentos, partes y partituras proporciona algunas indicaciones. El órgano predomina en obras sacras, pero ello no excluye el clavecín. Aparecen todos los instrumentos que doblan el bajo, pero no hay un procedimiento estándar. Algunos instrumentos, por ejemplo el laúd y la viola, se utilizan con propósitos especiales, en ocasiones simbólicos, mientras que otros, notablemente el violonchelo, se convierten en el instrumento convencional para doblar el bajo, particularmente durante el último periodo de la vida de Bach en Leipzig.

4. Realización de un bajo cifrado

Esto puede ser un ejercicio árido y matemático, como lo han descubierto generaciones de estudiantes de música mientras lidian con exámenes rebuscados de bajos cifrados para teclado. En la interpretación, sin embargo, se puede demostrar verdadero arte e invención a medida que el ejecutante se compromete musicalmente

con las complejidades armónicas y contrapuntísticas del ensamble. La ejecución del continuo requiere espontaneidad, discreción e imaginación. El estilo y modo de tocar debe ser coherente con la función, la locación y la fecha de la música, así como con las tendencias individuales del compositor.

El principio general del bajo cifrado es que los números indiquen los intervalos esenciales sobre el bajo, ofreciendo una pista sobre el acorde requerido. En los bajos de principios del siglo XVII, a veces se especifican los intervalos de forma literal, por ejemplo como “II” (como en la *Euridice* de Peri, 1600), que después se convirtió en “4” cuando no se indicaban los intervalos compuestos y no se usaban cifras mayores de 9. En general, la quinta y la tercera debían ser asumidas cuando no estaban indicadas. La ausencia de números significaba acordes en posición fundamental. Una alteración por sí misma se refería a la tercera (mayor o menor) del acorde. Cuando estaba ligada a otras cifras, indicaba la inflexión de ese intervalo. Una línea horizontal ocasional debajo de una serie de notas, indicaba que el intérprete no debía cambiar la armonía. “Tasto solo” es una instrucción para tocar solamente la línea del bajo sin la armonía (Ej. 4).

Varios tratados y manuales del siglo XVIII intentan describir el arte de tocar el continuo. Quizá el más famoso esté en la segunda parte del *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1762) de C. P. E. Bach. Los tratados alemanes anteriores en los que se aconsejaba sobre cómo adornar las armonías realizadas del continuo, fueron influidos en su mayor parte por el *Neu erfundene und gründliche Anweisung* (Hamburgo, 1711) y *Der Generalbass in der Composition* (Dresde, 1728) de Heinichen. Para el Barroco italiano, el más útil es *L'armonico pratico al cimbalo* (1708) de Francesco Gasparini. Entre los numerosos tratados y manuales franceses, el *Traité d'accompagnement pour le théorbe, et le clavessin* (1690) de Denis Delair y los “Principes de l'accompagnement” de las *Pièces de clavecin* (1689) de D'Anglebert son las más lúcidas y valiosas contribuciones al arte de tocar el con-

Ej. 4

The image shows a musical score for the 'Amén' from Handel's Messiah. It consists of two staves: a vocal line (Voz) and a basso continuo line (Bajo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'A - - - men, A - - - - - men, A - - - - -'. The basso continuo line is marked 'Tasto solo' and the vocal line is marked 'Voz'.

Handel, “Amén” del Mesías.

tinuo de manera idiomática en el teclado. *Thorough-Bass Made Easy* (El bajo cifrado simplificado, 1763) de Nicolo Pasquali justifica en general su título con sus ejercicios básicos y sencillas realizaciones de canciones y recitativos *secco* (Ej. 5).

Los métodos modernos incluyen, en el siglo XX, el extenso *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass* (1931/R1965 en 2 vols.) de F. T. Arnold, el sistemático *Schule des Generalbass-spiels* (1931; trad. al in. 1966 como *Thoroughbass Method*) de Hermann Keller, *Figured Bass Accompaniment* (1970) de Peter Williams y *Continuo Playing According to Handel* (1990) de David

Ledbetter, una clara edición moderna de los ejercicios eminentemente prácticos y musicales en bajo cifrado que Handel diseñó entre 1724 y 1735 cuando era maestro de clavecín de los infantes reales. Todos los manuales, antiguos y modernos, describen los acordes y las progresiones básicas sobre un bajo cifrado, pero pocos guían al estudiante hacia la más elaborada y estilísticamente sofisticada forma de realización que sabemos fue la práctica en la verdadera interpretación del continuo. Una vez que se han adquirido los rudimentos, se deja mucho a la habilidad y a la imaginación de cada ejecutante. No hay una forma correcta de interpretar

Ej. 5

Recitativo

On fam'd Ar - ca - dia's flow - 'ry Plains, the gay Pa - sto - ra

La manera de acompañarlo

NB Nótese que cada nota blanca comienza con una notita ligada a ésta

once was heard to Sing close by a foun - tain's Cry - stal

Spring, She war - bled out her mer - ry Strains.

The image shows a musical score for a recitative piece. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The first system is labeled 'Recitativo' and contains the lyrics 'On fam'd Ar - ca - dia's flow - 'ry Plains, the gay Pa - sto - ra'. The second system is labeled 'La manera de acompañarlo' and includes a note: 'NB Nótese que cada nota blanca comienza con una notita ligada a ésta'. The third system continues the lyrics: 'once was heard to Sing close by a foun - tain's Cry - stal' and 'Spring, She war - bled out her mer - ry Strains.'. The basso continuo line includes figured bass notation: #6, 6, and 7#.

un bajo continuo de acuerdo con reglas o fórmulas establecidas. CRW

📖 T. BORGIS, *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music* (Ann Arbor, MI, 1987). L. DREYFUS, *Bach's Continuo Group* (Cambridge, MA, 1987). N. NORTH, *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo* (Londres, 1987). P. J. ROGERS, *Continuo Realization in Handel's Vocal Music* (Ann Arbor, MI, 1989). M. CYR, *Performing Baroque Music* (Aldershot, 1992).

contrabajo (al.: *Kontrabass*; fr.: *contrebasse*; in.: *contrabass*, *string bass*, *bass*; it.: *contrabasso*). El más grande de la familia del violín y con el registro más bajo. El contrabajo moderno tiene cuatro cuerdas afinadas por cuartas (*mi*'-*la*'-*re*-*sol*) y su música se escribe una octava arriba del sonido real. Desde principios del siglo XX se han hecho algunos bajos ya sea con una quinta cuerda en *do*' o con una extensión para bajar la cuerda *mi* hasta *do*'; Mahler es uno de los compositores que han escrito obras que exigen este rango.

A menudo el bajo tiene los hombros oblicuos, facilitando al ejecutante el acceso a las regiones agudas del diapason y tiene la espalda plana, con lo que se economiza madera y se ahorra el trabajo requerido para tallar un "fondo curvo" en la costosa madera de arce (los demás miembros de la familia del violín tienen los hombros redondeados y espalda curva). Comparte estas características con la familia de la **viola da gamba*, aunque esto se debe exclusivamente a factores de conveniencia coincidentes. La afinación por cuartas (a diferencia del resto de la familia del violín) también es una cuestión de conveniencia, ya que la afinación por quintas implica una extensión impráctica de los dedos en diapasones largos. Los bajos también pueden hacerse de madera de *triplay* moldeada con vapor a presión, con lo que se logra una construcción más barata y perdurable, adecuada para diversas circunstancias.

El número de cuerdas de los bajos antiguos era de entre cuatro y seis; tanto su tamaño como su forma variaba mucho, especialmente durante los siglos XVI y XVII, cuando se construyeron algunos "violini" de cinco o seis cuerdas como contrabajos de viola (véase *VIOLONE*), con los trastes y la afinación de las *gambas* (una combinación de cuartas y terceras). Durante el siglo XVIII, la mayor parte de los ejecutantes se decidieron por las tres cuerdas, afinadas en *la*'-*re*-*sol* o *sol*'-*re*-*sol*. En la Alemania de finales del siglo XVIII se decía que el sonido del bajo de tres cuerdas era más rico que el de los más antiguos tipos de cinco, posiblemente debido a una menor tensión en el cuerpo. El tamaño del cuerpo de los

contrabajos modernos estándar de tres cuartos que se usan en orquestas, *jazz* y música popular, es de aproximadamente 115 cm y la altura total del instrumento es de 180 cm (sin contar la espiga). Son comunes los instrumentos de cámara más pequeños con medidas del cuerpo de alrededor de 90 cm. En las bandas folclóricas de Europa Central se han utilizado profusamente bajos procesionales aún más pequeños, sostenidos por una correa que permite al ejecutante caminar mientras toca. Se han fabricado contrabajos más grandes: en 1848 el fabricante parisino Vuillaume produjo un "octobass" monstruoso de tres cuerdas que medía aproximadamente cuatro metros de altura (se encuentra ahora en el Musée de la Musique de París).

Actualmente se emplean dos tipos de arco. El francés o arco "Bottesini", llamado así en honor al gran virtuoso del siglo XIX Giovanni Bottesini se parece al arco del violonchelo pero es más corto y más pesado; el arco alemán "Simandl" o "Butler", debe mucho a otro virtuoso, Domenico Dragonetti (1763-1846), tiene el talón más ancho, de manera que se puede tomar de lado, como un serrucho. Para el *jazz* y muchas otras formas de música popular el contrabajo generalmente se toca en *pizzicato*.

La invención del contrabajo no pudo haberse dado mucho después de la de los demás miembros de la familia del violín, pues se conservan algunos ejemplares de constructores antiguos, entre ellos Gasparo da Salò (1540-1609) y Maggini (c. 1581-c. 1632). La función principal del contrabajo en la orquesta antigua fue duplicar la línea del violonchelo a la octava. Hasta el siglo XIX, la mayoría de las partituras simplemente anotaban "bassi" en la línea más baja para incluir tanto los violonchelos como los bajos y, a menudo, también los fagotes. Cuando la música descendía más abajo del rango del contrabajo (la nota más grave para el violonchelo es *Do*), el ejecutante del bajo simplemente trasponía a la octava. Beethoven fue uno de los primeros en escribir en sus partituras una línea separada para el contrabajo pero, excepto por algunos pasajes *obbligato*, pasaron varios años antes de que los compositores escribieran de manera regular una parte completamente independiente para los bajos. A finales del siglo XVIII se escribieron conciertos para contrabajo solista; entre los autores se cuentan Haydn y Dittersdorf y los mismos solistas han escrito muchas obras a solo para su instrumento. El versátil contrabajo se ha utilizado siempre que se ha requerido un instrumento bajo y profundo, por ello, desde finales

del siglo XIX compite con la tuba y desde la década de 1950 con el bajo eléctrico. JMO

📖 T. COOLMAN, *The Bass Tradition: Past, Present, Future* (New Albany, IN, 1985). P. BRUN, *A New History of the Double Bass* (Villeneuve d'Ascq, 2000).

contrabasso. Véase CONTRABAJO.

contradanza (al.: *Kontretanz*; fr.: *contredanse*; it.: *contradanza*). Danza que se originó en el folclor inglés “country dance” (danza campesina) pero que llegó hasta círculos más refinados alrededor de los siglos XVI y XVII. *The English Dancing Master* (1651) de John Playford fue la primera colección publicada de tales danzas, y utilizaba tonadas populares y folclóricas, así como una variedad de pasos. La música estaba en forma binaria, con repeticiones y generalmente en compás de 2/4 o 6/8; una figura fija se bailaba nueve veces con la música. En Francia, donde fue muy popular, la *contredanse* se hizo cada vez más formal durante el siglo XVIII, dando origen a suites de *contredanses* de varios compositores, incluyendo a Mozart, Haydn y Beethoven. La danza sobrevivió hasta el siglo XIX, cuando dejó su lugar al vals, la polca y la cuadrilla, aunque la danza conocida como “Sir Roger de Coverley” siguió siendo popular en Inglaterra como la forma tradicional de terminar una velada. Otras danzas campesinas sobrevivieron sólo en la tradición folclórica pero revivieron en el siglo XX a través de los esfuerzos de instituciones como la English Folk Dance and Song Society. -/JH

contrafactum (del lat. medieval *contrafacere*, “falsificar”). Pieza vocal en la que el texto original se reemplaza por uno nuevo. En el canto llano en latín, a menudo se adaptaban textos para nuevas festividades sobre melodías de cantos ya existentes. Los *contrafacta* representan una porción significativa de los repertorios que sobreviven de la canción secular monofónica occidental de los siglos XII y XIII (es decir, de los trovadores, trovadores y *Minnesinger*), permitiendo que un grupo limitado de melodías se aplique a una serie mucho mayor de textos con el mismo esquema de rima. El motete y otros géneros de polifonía medieval también incluyen muchas adaptaciones de composiciones sacras sobre textos seculares y viceversa. Después de mediados del siglo XV, sin embargo, los *contrafacta* tendieron a reemplazar un texto secular con uno sacro. A finales del siglo XV, por ejemplo, los feroces ataques del monje Savonarola a las a menudo licenciosas canciones de *carnaval condujeron a que se adaptaran textos religiosos penitenciales a sus melodías. En la Reforma, los textos de numerosos corales luteranos y salmos métri-

cos calvinistas fueron adaptados sobre melodías existentes. En la Reforma, los textos de muchos corales luteranos y salmos métricos calvinistas se adaptaron a melodías ya existentes.

La himnodia del oriente cristiano históricamente ha dependido de la adaptación de textos a ciertas melodías modelo. Utilizados por los himnógrafos sirios del siglo IV, los *contrafacta* fueron escritos también por los autores posteriores del **kontakion* bizantino. Los prolíficos himnógrafos palestinos y constantinopolitanos del siglo VII desarrollaron elaborados esquemas de melodías originales (“automela” o, en los *kanons*, “heirmoi”) y *contrafacta* (“prosomoia” y “troparia” respectivamente). La mayoría de los textos en los 15 volúmenes de himnos propios aprobados para su uso en los servicios ortodoxos orientales son *contrafacta*.

-/ALI

contrafagot (al.: *Kontrafagott*; fr.: *contrebasson*). Fagot grande, que usualmente suena una octava por debajo del instrumento normal y una octava por debajo de lo escrito. Wagner requería de un fagot que pudiera producir una nota *la*”, para lo cual se requería de una campana especial extendida. Muchos instrumentos de los siglos XVIII y XIX eran más pequeños y llegaban sólo a *fa*’, *do*’ o *re*’ por debajo de la nota inferior del fagot, es decir *sib*. El contrafagot moderno tiene el tubo doblado sobre sí mismo describiendo varias curvas en U para hacerlo más manejable que algunos ejemplos del siglo XVIII contruidos simplemente como un fagot del doble de tamaño. No suele tener muchos solos, pero cumple una valiosa función enriqueciendo la línea del bajo: Beethoven, por ejemplo, lo usaba más para doblar a los contrabajos que a los fagotes. JMO

contralto (del it., *contra alto*, “contra el alto”, es decir, contrastando con la voz aguda; al.: *Alt*). La voz femenina más grave, con un rango aproximado desde *sol* hasta *sol*”. Se caracteriza por una cualidad sonora oscura y rica. En el siglo XIX y principios del XX, la mayoría de las cantantes eran descritas ya fuera como soprano o contralto, pero a partir de la mitad del siglo XX creció el uso del término *“mezzosoprano” para las voces femeninas graves, a medida que la verdadera contralto profunda se hizo más y más escasa. -/RW

contralto masculino. El alto masculino tiene un rango cercano a dos octavas, desde aproximadamente el *fa* inmediato inferior al *do* central, hasta *mi*” o incluso *fa*” de la voz soprano; es raro hallar un cantante capaz de desempeñarse en el rango con facilidad, por lo que algunos se especializan en los registros agudos y otros

en los graves. El contralto masculino suele distinguirse del *contratenor en su voz de tenor agudo “natural”, que usa la técnica de resonancia de la cabeza (véase VOZ, 4) para producir una voz potente, mientras que el contratenor la emite en *falsete (*falsetto*), con una tendencia hacia el registro grave y menor potencia de voz; los dos términos suelen usarse indistintamente.

El resurgimiento del contralto masculino en el siglo XX se debió en gran medida al talentoso Alfred Deller (1912-1979), para quien Britten escribiera la parte de Oberon en *A Midsummer Night's Dream*. Entre los dignos sucesores ingleses de Deller destacan James Bowman, Paul Esswood y Michael Chance. Algunos de los contraltos masculinos más prominentes de Europa y los Estados Unidos han sido Russell Oberlin, Jochen Kowalski, Andreas Scholl y David Daniels. En la última mitad del siglo XX el resurgimiento del contralto masculino se vinculó con el de la ópera barroca, en particular con las obras de Handel. -/RW

contramelodía. Línea melódica, más extensa o expansiva que el contrasujeto de una fuga, que se subordina a una línea principal y se combina contrapuntísticamente con ésta.

contrapunctus (lat.). “Contrapunto”. El término fue utilizado en el periodo barroco ya fuera en este sentido general o más específicamente para denotar un movimiento fugado.

contrapuntístico. Adjetivo derivado de *“contrapunto”.

contrapunto. 1. Introducción; 2. Historia antigua; 3. Teoría; 4. Historia posterior; 5. Contrapunto postonal.

1. Introducción

El contrapunto es la combinación coherente de distintas líneas melódicas en música, y la cualidad que mejor cumple el principio estético de la unidad en la diversidad. Antes del siglo XX, la coherencia y la unidad se lograban en la música contrapuntística con el apego a las reglas de conducción de voces predicadas sobre la distinción entre *consonancia y disonancia, y la necesidad de que la disonancia resolviera en una consonancia. En la música postonal, las líneas contrapuntísticas pueden seguir principios de simetría (con frecuencia simetría al espejo) y complementación, donde las notas de una voz no duplican las notas de otras voces, al interior de una frase u otra unidad estructural. Pero para que la música sea en verdad contrapuntística siempre debe haber un equilibrio entre la independencia y la interdependencia, y esto es tan cierto para un canon de Webern como para una fuga de Bach.

2. Historia antigua

El contrapunto surge cuando el procedimiento natural de dos o más voces que entonan exactamente la misma melodía a una octava u otro intervalo de distancia se modifica, de manera que las voces ya no se oyen en unísono rítmico. Para que el contrapunto sea estética y técnicamente aceptable, sin embargo, las diferencias entre las voces contrapuntísticas no deben minar la percepción de coherencia en el resultado musical.

El contrapunto tiende a ser perceptible de manera más inmediata cuando las distintas voces usan el mismo material en cercana proximidad. Tal es el caso cuando una textura es *heterofónica o cuando la forma es la de *ronda, *canon, *fuga o algún otro género en el que la imitación de una voz principal por las otras, es fundamental. Pero hay otra clase de contrapunto, en que la unidad en la diversidad se logra de manera diferente. Aquí puede haber una sola línea de movimiento lento, un *tenor o *cantus firmus, alrededor del cual se arreglan otras voces, más floridas, de modo que sea evidente al oído que estas otras líneas están decorando o adornando el marco provisto por la línea principal (Ej. 1, del Credo de la *Missa* “*L'Homme armé*” de Dufay). Las chaconas y *passacaglias* de la era tonal también reconocen este principio de contrapuntos decorativos que se mueven contra un patrón recurrente. En este tipo de contrapunto, es aún más importante que algún principio gobernante que asegure que las líneas independientes se combinan con lógica musical, sea aparente para el oído; durante la mayor parte de la historia de la música, ese principio se ha subsumido bajo reglas básicas de conducción de voces que comprenden percepciones sobre las distinciones entre *intervalos que son estables (consonantes, o perfectos) y los que son inestables (disonantes, imperfectos).

3. Teoría

El contrapunto adquirió prominencia en la música como un medio a través del cual los compositores podían explotar la capacidad de los cantantes para cantar líneas independientes en combinación. La polifonía vocal sacra de tiempos medievales y renacentistas, que culminó en los motetes y misas de Palestrina, fue una poderosa expresión de la capacidad de la música para reflejar la sublimidad e intensidad de la creencia religiosa, así como de la creciente percepción de que tal sentido del ritual dependía de una necesidad no menos intensa de orden y control. (El Ej. 2 del Credo de la *Missa* “*Quando lieta sperai*” de Palestrina ilustra el equilibrio

Ej. 1

Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem
 Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - - [substantialem]
 ve - - - ro. Ge - - - - [nitum]
 Ge - ni - - - tum, non fa - ctum, con - sub - [stantialem]

Ej. 2

entre independencia e interdependencia típico del contrapunto renacentista). Así, resultó natural y propio que, a medida que la sociedad reconocía el papel de los compositores como individuos dedicados a proveer música que servía a sus propósitos de la manera más eficiente y efectiva, surgiera la necesidad de manuales que identificaran las maneras en que esa provisión estuviera garantizada y que ofrecieran métodos de procedimiento para los compositores incipientes, derivados en lo posible del estudio de las obras de los maestros establecidos. Tales tratados usualmente buscaban establecer la legitimidad de su materia de estudio mediante un recuento de la historia, como se conocía entonces, de las maneras en que los intervalos, modos y escalas musicales habían evolucionado desde el tiempo de los antiguos griegos y los primeros padres de la Iglesia, para

poder cimentar las fórmulas de la práctica contemporánea de la manera más convincente posible.

La culminación de este proceso durante el alto Renacimiento del siglo XVI fue la obra de Gioseffo Zarlino, *Le institutioni harmoniche* (1558), la traducción de cuyo título como *El arte del contrapunto* (y no de la “armonía”) ofrece una clara confirmación de la ambigüedad de la terminología musical básica. En el fondo del tratado de Zarlino hay un intento por definir cómo podría lograrse “una unión artística de sonidos diversos reducidos a la concordancia”, y los cuatro principios básicos de Zarlino no sólo codificaron la práctica existente sino que establecieron los parámetros que han seguido siendo válidos para cualquier compositor que quiera permanecer dentro del marco de lenguaje tonal o modal tradicional.

En resumen, estos principios requieren: la subordinación de la disonancia a la consonancia dentro de contextos rítmicos y métricos claramente definidos; la creación de un equilibrio uniforme entre diferencia y similitud de dirección y perfil melódico en todas las voces independientes; el uso de modos específicos para gobernar las relaciones armónicas verticales entre las voces, y dentro de las cuales se colocan las cadencias principales de una obra; y el control sobre la diversidad rítmica por medio de sucesiones regulares de acentos fuertes y débiles. Como es usual en el caso de las fórmulas pedagógicas que codifican la práctica existente, era muy probable que tales estrategias encontraran resistencia y rechazo por parte de los radicales de su tiempo, y a medida que surgieron nuevos géneros vocales (ópera, cantata) alrededor de 1600, y que los instrumentos adquirieron una nueva prominencia en música de todo tipo, las leyes aplicables a la polifonía puramente vocal fueron consideradas arcaicas e irrelevantemente restrictivas. De hecho, las leyes de Zarlino eran no menos adaptables que el sistema modal mismo, y cuando la modalidad se convirtió en tonalidad, las leyes del contrapunto vocal se volvieron irrelevantes para los complejos armónico-contrapuntísticos del Barroco orientados hacia el bajo y concebidos acordalmente que alcanzaron su plenitud técnica y estilística en las *passacaglias* y fugas de J. S. Bach. (Véase el

Ej. 3, de la *Gran fuga en sol menor* para órgano BWV542 de Bach.)

Parte integral del fermento intelectual del siglo XVIII fue sin duda el hecho de que un elemento de principios anticuados ejerciera cada vez más influencia en las ideas relativas a la educación y la creatividad. *Gradus ad Parnassum* (1725) de Johann Joseph Fux se distingue por que se aparta de cualquier preocupación primaria sobre la práctica compositiva contemporánea, y aun cuando el estilo *a cappella* de la polifonía vocal sin acompañamiento estaba todavía en uso a principios del siglo XVIII, Fux no incluyó análisis alguno de Handel o de Bach en su texto; en cambio, buscó crear un mundo ideal de práctica contrapuntística básica en términos de principios elementales, si bien fundamentales, que involucraban el modo, el canto firme y las voces contrapuntísticas, gobernados, en los contextos rítmicos y formales más sencillos, por las leyes de conducción de voces. El tratado de Fux no era un manual de composición al grado que aspiraban serlo aquellos textos teóricos posteriores que se referían en considerable detalle a las obras de los compositores de su tiempo, pero la claridad y la convicción con que *Gradus ad Parnassum* definió y explicó la práctica básica del contrapunto le aseguró una larga vida y una inmensa influencia que culminó en la incorporación que hizo Schenker de los principios de Fux en su exposición teórica de la “composición libre”.

Ej. 3

The image displays three systems of musical notation for Example 3. Each system consists of three staves. The first system shows a complex polyphonic texture with various rhythmic patterns and melodic lines. The second system continues this texture, with the top two staves ending in 'etc.'. The third system also continues the texture, with the top two staves ending in 'etc.'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats (G minor), and a 3/4 time signature.

4. *Historia posterior*

Las formas y procedimientos de la composición contrapuntística sobrevivieron al desarrollo de las perspectivas armónicas más cromáticas y a las nuevas iniciativas genéricas y texturales del siglo XIX. Una fuga, o algún otro diseño a varias voces, como el extenso ensamble vocal y orquestal con que concluye el segundo acto de *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner, era aún una forma apropiada para lograr las metas estéticas del compositor; y las leyes musicales básicas que gobernaban la tonalidad siguieron vigentes, ya fuera concebida primordialmente como acordal y armónica, o como contrapuntística. Por otra parte, el fuerte sentimiento de respeto por la tradición en el siglo XIX significó que algunos de sus productos más poderosos –la *Grosse Fuge* de Beethoven, los desarrollos sinfónicos de *Bruckner, las numerosas y complejas estructuras polifónicas de *Brahms– sirvieran para reinscribir las virtudes de una práctica contrapuntística que obtenía su legitimidad de la manera en que construía estructuras nuevas, incluso radicales, sobre cimientos reconociblemente antiguos.

5. *Contrapunto postonal*

Con la “emancipación de la disonancia” schoenbergiana –algo tan evidente en Debussy, Ives, Scriabin y otros compositores del siglo XX como en Schoenberg mismo– las viejas reglas fuxianas fueron descartadas; a menudo se ha dicho que no ha habido una demostración más obvia e inepta de los horrores de la “composición con notas equivocadas” que la polifonía postonal exhaustiva, como el *Movimiento para trío de cuerdas* (1925) (Ej. 4) de Webern, o las texturas imitativas en las que la similitud obvia de los perfiles melódicos se deja a la deriva

de las leyes de la buena combinación que las gobernaban en la época tonal. Tales críticas niegan a la música postonal la capacidad de sugerir el vaivén de tensión y distensión: pero el argumento en contra es que estas cualidades todavía pueden lograrse, aun en la ausencia de la relación consonancia-disonancia y de las convenciones rítmicas del contrapunto tonal.

En cualquier caso, muchos compositores de música postonal del siglo XX aludieron a las estrategias contrapuntísticas de tiempos pasados, desde la polifonía basada en un canto firme hasta el canon y la fuga, en modos que se esfuerzan cabalmente por liberar tales procedimientos de las limitaciones de la conducción de voces tradicional, a la vez que no sugieren que la polifonía resultante es meramente arbitraria y que no está gobernada por ningún elemento de discriminación auditiva. A este respecto, el contrapunto del siglo XX, como el de Peter Maxwell *Davies, tiene más en común con la polifonía pionera y visionaria de un *Machaut o un *Dufay (véase Ej. 1) que con los procedimientos más explícitamente integrados que los reemplazaron. El punto crucial es que se puede lograr la coherencia aun cuando las limitaciones operantes no son las de la práctica tradicional tonal o modal.

Sigue siendo cierto, sin embargo, que no podemos abstraer principios generales de procedimiento contrapuntístico a partir de Webern o Maxwell Davies que sean comparables con los que se pueden deducir de Palestrina o Bach. Al mismo tiempo, los compositores postonales reconocen el valor del tipo de controles rítmicos que equilibran a las voces entre sí, y también buscan asegurarse de que la sucesión de intervalos, desde el punto de vista tanto lineal como vertical, equilibre

Ej. 4

Ruhig, fließend

The image shows a musical score for three string instruments: Violin, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Ruhig, fließend' (Calm, flowing). The music is in 16/8 time. The Violin part starts with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes with dynamic markings of *p* and *pp*. The Viola part begins with a triplet of eighth notes, then moves to a sixteenth-note pattern with 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) markings, and dynamic markings of *p* and *pp*. The Cello part follows a similar rhythmic pattern with dynamic markings of *pp* and *ppp*. The score includes various articulation marks like slurs and accents, and ends with 'etc.'.

la similitud y la diferencia a la vez que cree una atmósfera musical apropiada para el texto elegido. La coherencia en Webern tiene que ver con el equilibrio tanto como en Bach, y aunque el contrapunto de Webern cruza un gran abismo desde algo que recuerda la práctica polifónica “natural” de los cantantes que comienzan a partir de la autoridad absoluta de los intervalos perfectos (particularmente la octava), en ocasiones puede percibirse en términos de un eje estable de simetría que funciona como centro y punto focal para las líneas polifónicas que se mueven por encima y por debajo de ese centro.

Con tipos más experimentales de composición del siglo XX, como el de Cage, las líneas que se apoyan mutuamente pero permanecen independientes en el contrapunto tradicional se transmutan en elementos de montaje o *collage* en donde la conjunción es accidental y aun arbitraria. En la medida en que el oyente pueda encontrar atractivas y estimulantes estas inesperadas combinaciones, el principio contrapuntístico permanece claramente activo y sólo cuando surgen choques a partir de simultaneidades que parecen inútiles y desagradables se puede sentir que se ha abandonado por completo el contrapunto. AW

contrapunto de especie. También conocido como “contrapunto estricto”, es un método de aprendizaje de la técnica del contrapunto vocal del siglo XVI en etapas progresivas. Está asociado normalmente con el tratado *Gradus ad Parnassum* (1725) del compositor austriaco Johann Joseph Fux, aunque el concepto didáctico se remonta a épocas anteriores. Con un **cantus firmus* dado (“canto firme” o tema fijo con notas largas), el estudiante aprende primero a escribir una nota contra cada una del tema (nota contra nota, “primera especie”), después dos notas contra una del tema (dos notas contra una, “segunda especie”) y así sucesivamente hasta la quinta especie para que aprenda a manejar los ritmos más complejos. El método, antes usado en la enseñanza académica, desafortunadamente ha sido relegado y reducido a una serie de reglas superfluas y anacrónicas; en su lugar, se ha favorecido la enseñanza de la técnica contrapuntística del siglo XVI que se centra en el estudio y el análisis directo de la música polifónica misma. RBU

contrapunto estricto (in.: *strict counterpoint*). *Contrapunto en el que las partes se adaptan a un canto firme siguiendo los principios estrictos de la escritura a varias voces y de la consonancia y la disonancia.

contrapunto invertido. Técnica de escritura contrapuntística que permite cambiar las voces de lugar (la más

aguda se vuelve la más grave y viceversa) y aún así mantiene el sentido musical.

contrapunto sucesivo. Véase CONTRAPUNTO DE ESPECIE.

contrapunto triple. Véase CONTRAPUNTO INVERTIDO.

contrario, movimiento. Véase MOVIMIENTO.

Contrasts (Contrastes). Obra (1938) de Bartók para violín, clarinete y piano, compuesta para el clarinetista de jazz Benny Goodman; el violinista usa dos instrumentos, el segundo en **scordatura*.

contrasujeto. Véase FUGA.

contratenor (lat., “contra el tenor”). En la música vocal antigua, nombre de una parte para voz con el rango aproximado del tenor, pero compuesta después de, o “contra”, esa parte (véase TENOR, 2). Cuando la escritura a cuatro partes se hizo común alrededor de mediados del siglo XV, el contratenor se dividió en *contratenor altus* ([parte] alta contra el tenor) y *contratenor bassus* ([parte] baja contra el tenor), que a su vez se convirtieron en las partes de alto y bajo del coro convencional a cuatro partes (SATB). -/RW

contratiempo. 1. Nota que recae en un tiempo débil del compás y se encuentra precedida de un silencio. El contratiempo no hace *síncopa, es decir, no prolonga su valor más allá del tiempo débil correspondiente. Véase también TIEMPO; ANACRUSA.

2. HI-HAT.

contredanse (fr.), **contradanza** (it.). Véase COUNTRY DANCE.

Converse, Frederick Shepherd (n Newton, MA, 5 de enero de 1871; m Westwood, MA, 8 de junio de 1940). Compositor estadounidense. Estudió con John Knowles Paine en Harvard y Josef Rheinberger en Munich. Después trabajó como profesor (en el New England Conservatory, 1920-1938) y como administrador de ópera (con la Boston Opera, 1908-1914). Su obra *The Pipe of Desire* (La flauta del deseo) fue la primera ópera estadounidense representada en la Metropolitan Opera (1910); otras obras suyas incluyen cinco sinfonías y poemas sinfónicos como *The Mystic Trumpeter* (El trompetista místico, 1904). PG

convidado de piedra, El (*Kamenniy gost*). Ópera en tres actos de Dargomizhski, montaje del drama de Aleksandr Pushkin (1830) basado en la historia de Don Juan. Iniciada en la década de 1860 y prácticamente acabada al momento de su muerte, fue completada por Cui y orquestada por Rimski-Korsakov (San Petersburgo, 1872).

Conyngham, Barry (n Sydney, 27 de agosto de 1944). Compositor australiano. Después de tocar jazz al piano en la escuela y siendo estudiante de leyes, estudió com-

posición con Raymond Hanson y Peter Sculthorpe. Una visita a Japón para la Expo 70 rindió fructíferos encuentros con Takemitsu y Stockhausen; sus estudios en los Estados Unidos de 1972 a 1974 detonaron su interés por la música electrónica. Fue alumno de las universidades de Melbourne y Wollongong (NSW), y en 1993 fue nombrado rector de la nueva Southern Cross University en Lismore (NSW). Sus obras incluyen una ópera, el ballet completo *Vast* (Vasto, 1988), música orquestal y de cámara, y composiciones para cinta. ABUR

Konzertstück (al., “pieza de concierto”). Véase *CONCERTINO*, 2.

cool jazz. Los estilos más intelectuales del *jazz*, originalmente una variante del **bebop* al final de la década de 1940 que minimizaba los aspectos “hot” de ese estilo y del *jazz* anterior. El término a veces se asocia a los músicos de la Costa Oeste de las décadas de 1950 y 1960, pero se aplica más significativamente a los estilos de músicos de *jazz* como Miles Davis. PGA

Cooper, John. Véase COPRARIO, JOHN.

copas musicales (in.: *musical glasses*). Copas para vino, por lo general dispuestas dentro de una caja, que se frota por los bordes con los dedos humedecidos o bien se golpean con baquetas delgadas. Para afinar las copas se acomodan por tamaño y se van llenando lentamente con agua hasta conseguir la afinación deseada; existen instrumentos más precisos que se afinan al pulir el vidrio. A diferencia de la **armónica* de cristal, las posibilidades sonoras de este instrumento son limitadas pues el ejecutante sólo puede golpear o frotar dos copas a la vez. JMO

coperto (it.). “Cubierto”; por ejemplo tambores asordina- dos al cubrirlos con una tela, en la música fúnebre.

copla. Tipo de poema popular español cantado, generalmente improvisado; par de versos rimados o estrofa en formas españolas y latinoamericanas como el **villancico*. KC

Copland, Aaron (n Brooklyn, Nueva York, 14 de noviembre de 1900; m Westchester, NY, 2 de diciembre de 1990). Compositor estadounidense. Hijo de inmigrantes judíos de Lituania, aprendió a tocar el piano desde los 13 años de edad y tomó clases de teoría con Rubin Goldmark. Más tarde estudió con Nadia Boulanger en París (1921-1924) y, como uno de sus primeros alumnos estadounidenses, aprendió con facilidad el neoclasicismo, que mezcló hábil y atrevidamente con el *jazz* en su *Concierto para piano* (1926). Ésta y otras obras tempranas, incluyendo *Dance Symphony* (Sinfonía de danza, 1925) y las *Variaciones para piano* (1930) pronto le aseguraron la reputación en los Estados Unidos de

modernista atrevido. Dio clases en la New School for Social Research en Nueva York (1927-1937) y trabajó mucho en la promoción de la música contemporánea en la ciudad: hasta el final de su vida profesional fue excepcionalmente generoso con otros compositores.

Sus visitas a México dieron origen a su pintoresco *El Salón México* para orquesta (1936), que fue seguido por una serie de ballets en los que Copland utilizó material estadounidense (himnos de Nueva Inglaterra, canciones folclóricas, *jazz*): *Billy the Kid* (1938), *Rodeo* (1942) y *Appalachian Spring* (Primavera de los Apalaches, 1944), motivado por una parte, por el deseo patriótico de crear una música distintivamente estadounidense (lo cual se reflejó también en su interés por el *jazz*) y por otra parte por una determinación democrática de comunicarse con un público numeroso. *Appalachian Spring*, originalmente una partitura de cámara para Martha Graham, se volvió enormemente popular en su versión orquestal y probó que Copland en efecto había encontrado un estilo estadounidense, de armonía austera y colorido bien logrado.

Mientras tanto, la entrada de los Estados Unidos a la segunda Guerra Mundial agudizó su sentido del deber nacional, expresado en *Lincoln Portrait* (“Retrato de Lincoln” para narrador y orquesta, 1942) y *Fanfare for the Common Man* (“Fanfarria para el hombre común”, del mismo año). Su *Tercera sinfonía* (1944-1946) fue un intento de usar un estilo similar –público, estadounidense– en el plano más ambicioso. También escribió una ópera, *The Tender Land* (Nueva York, 1954), aunque sus obras más exitosas en la década posterior a la guerra son de menor escala: las 12 canciones sobre Emily Dickinson (1949-1950), el *Cuarteto con piano* (1950) y la *Fantasia para piano* (1952-1957). A partir de este punto su producción decayó mientras luchaba por asumir los avances de la posguerra –en los que se interesó vivamente– hasta que llegó a un uso personal del **serialismo* stravinskiano en sus obras orquestales *Connotations* (Connotaciones) (1961-1962) e *Inscape* (Paisaje interior, 1967).

Mientras seguía su vida profesional como un versátil compositor, Copland dio clases de composición en Tanglewood (1940-1965) y se presentó internacionalmente como director de su propia música y de la de compositores estadounidenses más jóvenes, desde 1956 hasta principios de la década de 1970, el periodo de sus últimas composiciones: *Night Thoughts* (Pensamientos nocturnos) para piano (1972) y *Two Threnodies* (Dos trenodias) para flauta y trío de cuerdas (1971-1973).

Sus últimos años estuvieron marcados por una decadencia mental. PG

📖 A. COPLAND, *Our New Music* (Nueva York, 1941), rev. como *The New Music* (Nueva York, 1968); *Music and Imagination* (Cambridge, MA, 1952). H. POLLACK, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man* (Nueva York, 1999).

Coppélia, ou La Fille aux yeux d'émail (Copelia, o la muchacha de los ojos de esmalte). Ballet en dos actos de Delibes con argumento de Charles Nuitter y Arthur Saint-Léon basado en el cuento de E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*; fue coreografiado por Saint-Léon (París, 1870). Delibes arregló una suite sobre el ballet, de la cual existen hoy numerosas versiones coreográficas.

Coprario [Cooper], **John** [Giovanni] (n. c. 1570-1580; m. ?junio de 1626). Intérprete de viola y compositor inglés. Adoptó la forma italiana de su nombre como muestra de respeto por las modas italianas. Coprario se movió en los círculos de la aristocracia y la nobleza de Inglaterra; tuvo entre otros benefactores a sir Robert Cecil, conde de Salisbury, y Edward Seymour, conde de Hertford. A partir de 1618 fue compositor asalariado de Carlos, príncipe de Gales (más tarde Carlos I). Las obras tempranas de Coprario incluyen *villanellas* en italiano y fantasías instrumentales semejantes a madrigales. También compuso para la lira de viola y fue un precursor en el desarrollo de la suite-fantasia. Dos series de sus elegías aparecieron editadas: *Funeral Teares* (Lágrimas fúnebres, 1606) y *Songs of Mourning* (Cantos de luto, 1613). Su tratado inédito *Rules how to Compose* (Reglas para componer), escrito antes de 1617, pudo haber sido escrito para instruir a su alumno William Lawes. JM

Coq d'or, Le. Véase GALLO DE ORO, *EL*.

cor (fr., "corno"). Corno de cualquier tipo. El término incluye a los *bugles* (cuernos de bovino), olifantes de marfil, el *corno inglés y el *corno orquestal o corno francés. *Cor de chasse, cor d'harmonie* (fr.), "corno natural"; *cor à pistons* (fr.), "corno de válvulas".

cor anglais (fr., "corno inglés"; al.: *englisches Horn*; in.: *english horn*; it.: *corno inglese*). No es un corno ni es inglés, sino un *oboe tenor en *fa* con campana en forma de bulbo, que produce un sonido relativamente engolado. La segunda mitad de su nombre original puede ser una deformación de *anglé* (angulado, doblado), porque los instrumentos antiguos eran curvos o angulados. Es un instrumento transpositor que suena una quinta por debajo de lo escrito. Como voz solista de la orquesta, se hizo muy popular entre los compositores a partir del siglo XIX, especialmente en papeles pasto-

rales o románticos. Derivó del oboe tenor del siglo XVIII y apareció por primera vez más tarde en ese siglo en obras de Haydn y sus contemporáneos. JMO

coranto (it.). Véase *COURANTE*.

coral (del al. *Choral*). Himno congregacional estrófico de la Iglesia protestante en Alemania. El término alemán significaba originalmente una melodía de canto llano cantada en coro, pero desde finales del siglo XVI su significado se amplió para incluir himnos vernáculos. Sin embargo, el término que se utilizaba más comúnmente para tales himnos en los primeros tiempos de la Reforma era *geistliche* (o *christliche*) *Lieder* (canciones espirituales). Estrictamente hablando, la palabra "coral" significa tanto el texto como la melodía de un himno, considerados una unidad, pero el término se usa con frecuencia para describir sólo la música, ya sea una melodía de una sola línea o una versión totalmente armonizada como en las adaptaciones a cuatro partes de Bach.

Desde el inicio de la Reforma, el coral demostró ser uno de los medios más poderosos para la diseminación de los ideales de la nueva confesión, pues cristalizaba su mensaje en un lenguaje sencillo y daba a las congregaciones la oportunidad de tener un papel importante en la adoración litúrgica. Martín Lutero estuvo muy involucrado en la creación de los nuevos himnos; escribió 36 de ellos él mismo y alentó a otros a seguir su ejemplo (notablemente a Justus Jonas, Lazarus Spengler y Paul Speratus). Sin embargo, los textos y las melodías de la mayoría de los primeros corales fueron adaptaciones de diversas fuentes anteriores, particularmente himnos, antífonas y secuencias gregorianas, y canciones religiosas alemanas de la Edad Media, estas últimas a menudo requerían de una "purificación" radical desde el punto de vista doctrinal. Además de traducir y adaptar himnos en latín, Lutero produjo algunas magníficas paráfrasis de salmos, tales como "Aus tiefer Not" (Salmo 130) y algunos himnos basados en el **Leise* medieval (como por ejemplo "Nun bitten wir den heiligen Geist"). También escribió varios himnos litúrgicos para sustituir partes del Ordinario de la misa latina, tales como "Wir glauben all' an einen Gott" para reemplazar (o, en ocasiones en la liturgia, para complementar) el Credo.

Sin duda, el musicalmente dotado Lutero fue responsable de las melodías de muchos de sus propios corales, aunque pocos de ellos pueden ser considerados totalmente originales. Incluso la más famosa de las melodías que se le atribuyen, la que se adaptó al texto "Ein feste Burg", parece estar modelada sobre la tonada llamada *Silberweise* (Sonido plateado) escrita en 1513 por

el renombrado *Meistersinger* Hans Sachs (que a su vez muestra signos de estar basada en un modelo anterior). Un rasgo característico de muchas de las melodías, que surge de la práctica de los *Meistersinger*, es el uso de la *forma estrófica.

Durante el siglo XVI se publicaron dos tipos principales de libro de corales. Uno contenía adaptaciones polifónicas para el uso de coros entrenados, con la melodía colocada normalmente en la voz del tenor (como era costumbre en la práctica usual del canto firme de la época) y el otro contenía melodías de una sola línea para el uso de las congregaciones. El ejemplo más antiguo del primer tipo fue *Geystliches gesangk Buchleyn* (Wittenberg, 1524) de Johann Walter, mientras que los más renombrados entre los antiguos libros congregacionales fueron los de Joseph Klug (Wittenberg, 1529) y Valentin Babst (Leipzig, 1545). Lukas Osiander dio un paso significativo cuando en 1586 publicó un libro de corales totalmente armonizados con la melodía en la línea de la voz superior. Este método de armonización, creado en parte a imitación del canto calvinista y conocido como “Cantionalatz”, estaba diseñado para facilitar la participación de las congregaciones.

La Guerra de los Treinta Años afectó severamente la vida litúrgica en Alemania y promovió la composición de corales comparativamente subjetivos que también podían usarse para la devoción personal. Las meditaciones sobre el pecado, la muerte y el sufrimiento, de Paul Gerhardt (1608-1676), autor de **“O Haupt voll Blut und Wunden”* fueron particularmente influyentes en este sentido. Johannes Crüger, colega de Gerhardt en la Nikolaikirche de Berlín y compositor de las melodías para “Nun danket alle Gott” y “Jesu meine Freude”, también hizo importantes contribuciones a la remodelación de la tradición heredada a través de su trabajo como editor de himnarios. Crüger publicó armonizaciones que consistían en una melodía con acompañamiento de bajo cifrado, formato que se volvió usual en el siglo XVIII. También incorporó los nuevos himnos devocionales junto a los antiguos corales de la Reforma, actualizando estos últimos con alteraciones que reflejaban la influencia de los procedimientos tonales y armónicos italianos contemporáneos. Debido al surgimiento del pietismo como movimiento teológico, posteriormente se puso más énfasis en la experiencia emocional del individuo en los himnos alemanes.

J. S. Bach, quizá el último gran exponente del coral antes de su decadencia durante la Ilustración, produjo una colección monumental de adaptaciones vocales e

instrumentales, incluyendo una valiosa serie de armonizaciones a cuatro partes. El ejemplo de Bach fue de una importancia fundamental para los musicólogos y los estudiosos de la liturgia que llevaron a cabo la restauración de la tradición durante los siglos XIX y XX.

BS/ALI

📖 K. AMELN, *The Roots of German Hymnody of the Reformation Era* (St Louis, MO, 1964). J. RIEDEL, *The Lutheran Chorale: Its Basic Traditions* (Minneapolis, 1967). R. L. MARSHALL, *Luther, Bach and the Early Reformation Chorale* (Atlanta, GA, 1995).

coral, variaciones de. Véase VARIACIONES DE CORAL.

coral de órgano (al.: *Orgelchoral*; in.: *organ chorale*). Término concebido para abarcar una amplia gama de géneros relacionados, todos con melodías sacras y texturas contrapuntísticas ejecutadas en el órgano. Estos géneros se ejecutaban como introducción de los corales cantados por las congregaciones (“preludio coral”, “preludio de órgano”) o bien en alternancia con el canto de versos corales independientes. Dado el papel fundamental que tuvieron los corales en la ideología luterana y los enormes órganos con ricas sonoridades que había en las iglesias donde fue promulgada la Reforma, no es de sorprender que el coral de órgano haya florecido en Alemania durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

Entre las diferentes fórmulas compositivas del coral de órgano destacaron: arreglos imitativos de las líneas melódicas individuales; presentación de la melodía del coral con notas tenidas a manera de canto firme, con las voces de acompañamiento desarrolladas en contrapunto y elaboradas figuraciones relacionadas temáticamente con el coral mismo; fantasías corales libres, por lo general combinando los dos métodos antes descritos y con mayor tendencia a la improvisación; series de variaciones, a menudo denominadas “partitas”, término que encierra varios significados (véase VARIACIONES DE CORAL). La liturgia luterana conservó abundantes melodías católicas, mismas que los compositores alemanes arreglaron para el órgano. De tal manera, el mayor tesoro de órganos corales que ha sobrevivido es un ciclo de ocho *Magnificat* con múltiples versos, escritos alrededor de 1600 por el organista de Hamburgo Hieronymus Praetorius. Su obra, junto con la de otros compositores notables de órganos corales —Johannes Praetorius, Scheidt, Scheidemann, J. U. Steigleder, Pachelbel—, abarcan todos los recursos descritos arriba.

Con más de 150 órganos corales, J. S. Bach demostró no sólo su maestría en todos los géneros conocidos del coral de órgano, sino además su habilidad para

inventar subgéneros nuevos, como el trío coral; en éste, el ejecutante toca una línea independiente con cada mano en un teclado diferente y con la pedalera ejecuta el bajo, tratando la melodía del coral en todas las partes o bien asignada a una sola voz. Entre las magníficas colecciones de órganos corales de Bach se encuentran las joyas concisas del *Orgel-Büchlein* (BWV599-644); el *Clavier-Übung*, libro 3 (BWV669-689), combinación de corales diminutos y monumentales que los teóricos ingleses denominaron en un tiempo “Great Eighteen” (“Los 18 grandes corales”; BWV651-668); los seis últimos corales “Schübler” (BWV645-650; transcripciones de movimientos de cantatas); y la más sorprendente demostración contrapuntística en las *Variaciones Canónicas de Vom Himmel hoch* (BWV769).

La familia Bach en pleno, viejas y nuevas generaciones, se entregaron de manera singular al género del coral de órgano, como también numerosos colegas y amistades (como Telemann, J. G. Walther, G. F. Kauffmann) y muchos discípulos (como J. L. Krebs). Los órganos corales de Bach han perdurado como punto de referencia de muchos admiradores a lo largo de los siglos XIX y XX, desde Mendelssohn y Brahms hasta Reger, Hugo Distler y numerosos compositores ingleses, alemanes y estadounidenses que han cultivado el género. DY

📖 E. MAY, “The types, uses, and historical position of Bach’s organ chorales”, *J. S. Bach as Organist*, ed. G. STAUFFER y E. MAY (Bloomington, IN, y Londres, 1988), pp. 81-101.

coral en trío. Tipo de coral de *órgano inventado por J. S. Bach.

corchea (in.: *quaver; eighth-note*) (♪). Nota con 1/8 del valor de la redonda; de ahí el nombre “octavo” en el sistema español y “eighth-note” en la terminología estadounidense. Véase también FUSA; NOTACIÓN, Fig. 6.

corchete (fr.: *accolade*; in.: *brace*). Línea perpendicular y corchete que conecta dos o más pentagramas en las partituras para piano u orquestales; también se utiliza para los pentagramas que se conectan de esa manera.

corda (it., “cuerda”; fr.: *corde*). En la música para piano, una *corda* indica el pedal “suave” que cambia la acción en los pianos de cola de manera que el martillo percute solamente una de las tres cuerdas. De manera similar, *due corde* indicaba dos cuerdas en los pianos antiguos. Cada una es cancelada por la indicación *tre corde* o *tutte le corde* (it., “tres cuerdas” o “todas las cuerdas”). Véase PIANOFORTE, 7. JMO

corde, à la (fr., “sobre la cuerda”). En la ejecución de cuerdas, indicación para mantener el arco sobre la cuerda con la intención de producir un efecto *legato*.

Corder, Frederick (n Londres, 26 de enero de 1852; m Londres, 21 de agosto de 1932). Director y compositor inglés. Estudió en la RAM (1873-1875) y en Colonia (1875-1878) y Milán (1878-1879), para regresar a Inglaterra y convertirse en director en el Brighton Aquarium (1880-1882). Su ópera *Nordisa* (1886), encargada por Carl Rosa, tuvo cierto éxito, pero la muerte prematura de Rosa le hizo abandonar toda aspiración a una vida profesional como compositor de óperas. Promotor de Wagner, tradujo *Parsifal* (1879) y la *Tetralogía* (1882) al inglés, y sus versiones fueron utilizadas ampliamente durante muchos años. También escribió manuales de composición, libros sobre Beethoven, Liszt y Wagner, y una útil aunque algo obsoleta monografía sobre la Royal Academy of Music. En 1888 fue nombrado profesor de composición en la academia, donde transmitió su afinidad por el progresismo alemán a sus alumnos, entre los que estaban Bantock y Bax. JDI

Cordier, Baude (fl. c. 1400). Compositor. Todo lo que se sabe de su vida es que nació en Reims y fue graduado universitario. Podría tratarse de Baude Fresnel, quien sirvió como arpista y organista en la corte de Felipe II el Valiente, duque de Borgoña. La mayoría de la docena de obras supervivientes de Cordier son canciones seculares. Algunas son notables por su complejidad rítmica y el ingenio de su notación; una de ellas está escrita en la forma de un círculo, otra en la forma de un corazón. JM

cordófono. Término usado en organología para todos los instrumentos que suenan por vibración de cuerdas, ya sea punteadas (como la *guitarra, el *laúd), frotadas con un arco (como el *violín), por acción del aire (como el *arpa eólica), percutidas (como la *dulcema, el *piano) o amplificadas electrónicamente (como la *guitarra eléctrica). Véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS. JMO

Corelli, Arcangelo (n Fusignano, cerca de Faenza, 17 de febrero de 1653; m Roma, 8 de enero de 1713). Violinista y compositor italiano. Su vida ha sido objeto de malas interpretaciones, principalmente, al inicio, por los historiadores ingleses Burney y Hawkins al final del siglo XVIII. Marc Pincherle hizo mucho para rectificar esta situación, pero persiste gran cantidad de información errónea: la educación de Corelli fue humilde, no noble; llegó a Bolonia no en 1666 sino alrededor de 1670; parece que sus maestros ahí fueron los violinistas Benvenuti y Brugnoli y no es sabido que haya estudiado composición; nunca reconoció ser miembro de la Accademia Filarmonica de Bolonia; se asoció por entero a la escuela romana, habiendo recibido un riguroso

entrenamiento en contrapunto con Matteo Simonelli; en Roma compuso en gran variedad de medios, incluyendo quizá obras vocales; fue particularmente renombrado por su uso de los instrumentos de aliento y metal; y sus habilidades en el violín eran incomparables.

Corelli estaba en Roma hacia 1675, trabajando periódicamente en S. Luigi dei Francesi y para las devociones de cuaresma en S. Marcello. En esta época se dedicó únicamente a la composición de sonatas virtuosísticas a solo, las cuales no pensaba publicar debido a que su elaborado lenguaje violinístico estaba más allá de las primitivas capacidades de la tecnología de impresión que prevalecía en Italia en el siglo XVIII. Hacia 1679 fue nombrado *musico da camera* de la que alguna vez fuera la reina Cristina de Suecia, una concedora de jóvenes talentos. Sin embargo, para 1684 había entrado al servicio del cardenal Benedetto Pamphili, con quien permaneció hasta que el prelado fue nombrado legado papal en Bolonia en 1690. Pronto lo adoptó el cardenal Pietro Ottoboni, a cuyo servicio permaneció el resto de su vida, junto con su colega y amigo cercano, Matteo Fornari. Ciertamente, tocó el violín fuera de Roma, pero el relato de una debacle en Nápoles debida a su incapacidad de tocar una obra de Alessandro Scarlatti (un asociado suyo en Roma) es tan improbable como una confrontación similar con Handel en el palacio Ruspoli, en 1707, dado que Corelli era considerado universalmente el mejor violinista de su tiempo. Llevó una vida profesional sumamente activa hasta sus últimos años: como ejecutante y empresario presidió las lujosas festividades que formaban parte tan importante de la vida en Roma, involucrándose en la ópera pública, en oratorios monumentales y cantatas seculares; en sociedades como la Academia de Diseño; y, finalmente, como uno de los pocos músicos seleccionados para su admisión en la ilustre Sociedad Arcadiana.

Durante su vida publicó cinco series de sonatas, aunque esto debe representar sólo una pequeña parte de su producción, como lo sugiere la abundancia de obras apócrifas. Las primeras cuatro series son sonatas a 3, y sólo las del op. 2 son designadas como “da camera”; Corelli nunca utilizó el término “sonata da chiesa”, que fue añadido en el siglo XIX. Las sonatas libres fueron ideadas originalmente como música de concierto (el op. 1 fue compuesto específicamente para las academias de su destinataria, la reina Cristina), aunque esto no excluiría su uso en la iglesia. En contra de la creencia popular, sus *Sonatas* op. 5 no son obras a solo sino dúos para violín y violone, las que, como las suites de danza

opp. 2 y 4, no requieren acompañamiento de teclado. Estas sonatas lograron una sólida reputación como obras didácticas, ayudadas por la edición de Estienne Roger que ornamentaba los movimientos lentos con lo que él llamaba “adornos Corelli”. Sus *Concerti grossi* op. 6 se publicaron en 1714 poco después de su muerte y gozaron de enorme popularidad en el norte de Europa por casi 100 años, convirtiéndose en el repertorio estándar de las sociedades de concierto que florecieron por entonces particularmente en Gran Bretaña. Hoy, el título evoca una comparación con el género del concierto, pero más bien deben ser considerados como un medio orquestal colorístico en que el contraste *solo-tutti* es un elemento posible pero no esencial. Tampoco deben considerarse trío sonatas aumentadas, ya que muchos de los movimientos más sustanciales no tienen paralelo con ninguna de las sonatas de Corelli y, más aún, sus grupos de *concertino* varían desde los verdaderos solos (no. 12) o dúos (no. 2) hasta el trío y el cuarteto. Por mucho, el más famoso de la serie fue el llamado *Concierto de Navidad* (no. 8, “fatto per la notte di Natale”), muy probablemente ejecutado, como era costumbre, en el palacio Ottoboni en la víspera de Navidad y no en la misa de medianoche. De hecho contiene un preludio y tres danzas, así como el movimiento pastoral, un elemento popular de esa época.

Se han hecho afirmaciones extravagantes sobre la música de Corelli, en particular en lo que se refiere a su tratamiento de la armonía y la tonalidad, pero no hay duda de su inmensa influencia, como lo atestigua el reconocimiento de compositores como Tartini, Couperin y Telemann. PA

📖 M. PINCHERLE, *Corelli et son temps* (París, 1954; trad. al in., 1956). P. ALLSOP, *Arcangelo Corelli: “New Orpheus of Our Times”* (Oxford, 1999).

Corelli, choque. Véase CADENCIA.

coreografía (del gr. *khoreia*, “danza coral con música”, y *graphē*, “escritura”). El arte de componer danza o ballet. El término fue usado por primera vez en un tratado francés de danza de Raoul-Auger Feuillet y Pierre Beauchamp (1700) para denotar los símbolos gráficos que representaban el movimiento de los pies. Su acepción actual y más conocida parece haber surgido en 1777 con *Die Kunst nach Choreographie zu Tanzen und Tänze zu schreiben* (El arte de bailar con coreografía y de escribir danzas) de J. C. Feldstein. La notación de danzas es conocida como *coreología.

La coreografía usualmente se inscribe en una de tres categorías: narrativa, de ambiente o abstracta. La coreo-

grafía narrativa tiene personajes reconocibles y con nombre, y una trama lineal convencional, como en *El lago de los cisnes*; toma del drama y la pantomima los gestos y la mímica necesaria para transmitir sentimientos y reacciones. La coreografía de ambiente es altamente expresiva y aunque no tiene trama, evoca un sentido de situación o atmósfera: por ejemplo, *Ghost Dances* (Danzas fantasmas, 1981) de Christopher Bruce. La coreografía abstracta es completamente no representativa, como en la coreografía de George Balanchine para el *Agon* (1957) de Stravinski o *Aureole* (1968) de Paul Taylor.

El término “coreógrafo” denota un artista que crea danzas, ya sea en forma popular, de ballet o de danza moderna. En los siglos XVI y XVII, tal artista era designado como *maestro de danza*, reemplazado más tarde con el título de “maestro de ballet” y en el siglo XX con el de coreógrafo. En el uso moderno, un maestro o maestra de ballet es la persona que se encarga cotidianamente de una compañía, que da las clases diarias, asigna las partes y dirige los ensayos de las obras de repertorio.

Antes del siglo XX, la enorme mayoría de los coreógrafos eran hombres. Esto pudo deberse parcialmente, al menos en el siglo XIX, a la falta de estímulos para los bailarines hombres en un repertorio que estaba firmemente enfocado en las bailarinas estrella. Sin embargo, en el siglo XX existieron tantas coreógrafas como coreógrafos importantes. Hasta cierto punto, los coreógrafos han seguido dominando el ballet; por ejemplo, Mijail Fokine (1880-1942), Vaslav Nijinski, Leonid Massine (1895-1979), George Balanchine (1904-1983), David Tudor, Serge Lifar, Frederick Ashton (1904-1988) y Kenneth MacMillan, con Bronislava Nijinska, Marie Rambert (1888-1982) y Ninette de Valois (1898-2001) a la cabeza como pioneras en la coreografía de ballet; en la danza moderna, sin embargo, la mayoría de los coreógrafos hasta mediados del siglo fueron mujeres, notablemente Isadora Duncan (1878-1927), Ruth St Denis (1877-1969), Mary Wigman (1886-1973), Martha Graham (1894-1991) y Doris Humphrey.

La mayoría de los bailes sociales, tanto en el pasado como en la actualidad, no requieren de un coreógrafo, ya que se basan en un número limitado de pasos y convenciones. La coreografía entra en juego sólo cuando la función primaria de la danza se convierte en espectáculo, en lugar de ser una mera actividad de participación. Por tanto, la coreografía es el arte de combinar y extender el vocabulario básico de pasos y gestos al interior de un género de danza para crear una obra

original que, en su mejor expresión, comunica pensamientos y sentimientos a través de la estructuración del movimiento en el tiempo y en el espacio.

Los géneros principales de danza coreografiada son el ballet, la danza moderna y la danza de jazz. La danza de jazz es un término que agrupa una serie de géneros derivados principalmente de danzas sociales estadounidenses del siglo XX, incluyendo el *tap*, el *swing* y el estilo de danza popularizado por el teatro musical. Los *Follies* de Florenz Ziegfeld fueron algunos de los primeros ejemplos de este género en Broadway que más tarde Fred Astaire, Ginger Rogers y Gene Kelly popularizaron en el cine. George Balanchine coreografió el musical *On your toes* (1936) e influyó en el desarrollo de la danza teatral de jazz al introducir pasos de ballet sin la posición de piernas giradas hacia fuera tradicional en el ballet. Algunos de los coreógrafos más influyentes en este género tienen antecedentes en el ballet y la danza moderna. Jerome Robbins (1918-1998), el coreógrafo de *West Side Story* (1957) era un bailarín clásico que coreografió obras para el American Ballet Theatre y el New York City Ballet; Agnes de Mille (1905-1993), entrenada con Marie Rambert, coreografió *Rodeo* de Copland en 1943 y, más tarde, *Oklahoma!*, con su famosa secuencia onírica de ballet.

La danza en todos los géneros usualmente se acompaña con música, pero los coreógrafos modernos están más dispuestos a reemplazar la música con otros sonidos, tales como los generados por los propios bailarines al moverse. Esto es notable en el trabajo de Pina Bausch (*n* 1940) quien regularmente incorpora acompañamientos sonoros alternativos en su trabajo, tales como el sonido de sillas que se vuelcan en *Café Müller* (1978) o el ladrido de perros alsacianos en el escenario en *Nelken* (1982). El uso del habla en obras de danza es también más común, como en *Escape at Sea* (1993) de la compañía inglesa Second Stride, que rompe con la antigua convención de que los bailarines deben verse mas no oírse.

La naturaleza cambiante del espacio escénico también ha tenido un impacto en la coreografía. En el siglo XVI las danzas sociales a menudo eran ejecutadas como entretenimiento, con el público viendo desde todos los ángulos y en ocasiones desde arriba; esto condujo a la coreografía a concentrarse en la creación de diseños geométricos sobre el suelo. Esto continuó en géneros como el **ballet de cour*. Las funciones fueron trasladándose con mayor frecuencia a teatros con arcos de proscenio, de manera que el público ahora veía a

los bailarines desde el frente, aunque ningún espectador tenía una vista idéntica a la de otro. Entonces, para la coreografía hubo que tomar en cuenta la nueva dimensión de la profundidad del escenario y las líneas de visión resultantes, de forma paralela al tránsito de las danzas sociales abstractas hacia formas más narrativas. Más recientemente, los teatros han experimentado con una variedad de configuraciones diferentes tales como escenarios del tipo *thrust stage* y teatros circulares, así como con obras específicas de sitio en locales tales como galerías y bodegas, donde el espacio mismo se convierte en un elemento de la coreografía. Las obras de danza también han sido creadas o adaptadas para la televisión y el video, tales como la versión fílmica de Lloyd Newsom de *Strange Fish* con DV8 (1992), en las que los nuevos medios liberan a la coreografía de las restricciones de un escenario cerrado único.

Véase también BALET Y DANZA TEATRAL. NG/JH

📖 P. VAN PRAAGH y P. BRINSON, *The Choreographic Art: An Outline of its Principles and Craft* (Nueva York, 1963).

E. SAWYER, *Dance with the Music: The World of the Ballet Musician* (Cambridge, 1985). S. L. FOSTER, *Choreography & Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire* (Bloomington, IN, 1996). J. ANDERSON, *Art without Boundaries* (Londres, 1997). M. BREMSER, *Fifty Contemporary Choreographers* (Londres y Nueva York, 1999).

coreográfico, poema. Pieza de música originalmente diseñada como ballet, pero que puede funcionar como obra orquestal por derecho propio. Ejemplos famosos incluyen el *Prélude à "L'Après-midi d'un faune"* de Debussy, y el *Boléro* y *La Valse* (subtitulado "poème choréographique") de Ravel. Este término fue utilizado de manera más flexible por Maxwell Davies para *The Beltane Fire* (El fuego de Beltane) de 1995. JBE

coreología. Sistema de notación de danza. El registro en papel de patrones de movimiento ha tomado muchas formas a través de varios siglos. La coreología fue desarrollada por Rudolph y Joan Benesh, y se hizo pública por primera vez en 1955, cuando fue adoptada por el Royal Ballet. El Benesh Institute (anteriormente Institute of Choreology) fue fundado en 1962 y se unió a la Royal Academy of Dance en 1997. De los dos sistemas de notación de danza, la coreología es el que se utiliza más ampliamente, siendo el otro la notación Laban. Su finalidad es proporcionar una representación visual de la posición del bailarín, visto desde atrás, utilizando un pentagrama para anotar las posiciones de cabeza, hombros, cintura, rodillas y pies. Símbolos adicionales indican la posición de las extremidades, la dirección y

dinámica de los movimientos y las formaciones de grupo. La primera partitura anotada de esta manera fue la recreación de Serge Grigoriev de la coreografía original de Fokine para el *Petrushka* de Stravinski, puesta en escena por el Royal Ballet en 1957 y anotada por Joan Benesh. JH

cori spezzati (it., "coros divididos"). División de dotaciones musicales en grupos musicalmente, y en ocasiones espacialmente, distintos. Este uso antifonal de dos grupos de cantantes puede rastrearse hasta la música litúrgica judía y cristiana antigua, pero el desarrollo deliberado y artístico de esta práctica data de los últimos años del siglo XV. Se le asocia particularmente con adaptaciones de salmos hechas por compositores de Venecia y sus alrededores a mediados del siglo XVI, entre los que destaca Willaert, cuyos *Salmi spezzati* (1550) inauguraron un periodo de gran popularidad para la música policoral. Estas obras, caracterizadas por armonías diatónicas sencillas y adaptaciones claras de los textos, hacen poco por explotar el contraste o los efectos de "diálogo". La música de Lassus para *cori spezzati*, sacra y secular, presenta texturas contrapuntísticas y un contraste entre la dotación completa y los coros separados, para un efecto más dramático.

Andrea y Giovanni Gabrieli continuaron la tradición de *cori spezzati* en San Marcos, Venecia, en sus motetes ceremoniales, introduciendo atrevidos gestos armónicos y usando los instrumentos para explotar los contrastes de registro entre los grupos instrumentales y vocales, así como entre el coro completo y una voz solista (o grupo de solistas) con continuo. Los grupos contrastantes entablan un diálogo musical, en frases de distintas longitudes y grados de superposición. Los efectos de eco tales como los que se encuentran en las *Visperas* (1610) de Monteverdi se hicieron comunes y llevaron a que las dinámicas contrastantes se consideraran un recurso útil, aun cuando no había separación espacial. Aquí también fue importante el flujo armónico que proporcionaba el continuo.

La técnica de *cori spezzati* se difundió desde el norte de Italia hacia Roma, donde se le encuentra en obras de Palestrina y sus alumnos, así como de Victoria, por cuyo conducto llegó a España. También se impuso en Alemania, gracias a la influencia de Lassus y los Gabrieli, entre compositores que incluyeron a Hassler y a Schütz. En el *Syntagma musicum* (1619), Praetorius proponía que diferentes dotaciones colocadas alrededor de la iglesia cantaran los versos corales individuales. Un ejemplo bien conocido pero comparativamente raro en la

música inglesa es *Spem in alium*, de Tallis, para 40 voces en ocho coros a cinco partes. De una dimensión aún mayor es la enorme y ceremonial *Missa salisburgensis*, escrita (probablemente por Biber) para su ejecución en la catedral de Salzburgo. En 53 partes distribuidas en ocho coros, su estilo armónico es necesariamente sencillo y su interés está en los efectos espaciales y texturales.

Los *cori spezzati* se siguieron usando en Italia en el siglo XVIII, en conciertos, cantatas y motetes en los que el contraste entre los coros y las voces solas o en duetos se fue haciendo cada vez más seccional. Bach exploró efectos policorales en algunos de sus motetes y en la *Pasión según san Mateo*. El desarrollo de la música electrónica y por computadora aumentó las posibilidades de los efectos espaciales aún más en el siglo XX.

DA/EW

Corigliano, John (Paul) (*n* Nueva York, 16 de febrero de 1938). Compositor estadounidense. Hijo de un violinista profesional, estudió con Otto Luening en la Columbia University y con Vittorio Giannini en la Manhattan School, graduándose en 1959. Después trabajó en radio, televisión y teatro en Nueva York, antes de ocupar puestos docentes en la Manhattan School (1971) y el Lehman College (1973). En 1991 comenzó a enseñar también en la Juilliard School. Estableció su reputación como compositor con su *Concierto para clarinete* (1977), una pieza ferozmente dramática en que las técnicas de vanguardia están al servicio de un tipo de expresión mayormente tradicional. *Su Sinfonía* no. 1 (1988-1989), escrita como un memorial a las víctimas de sida durante el periodo en que fue compositor residente de la Chicago Symphony (1987-1990), continuó con ese estilo que permitió alcanzar un público internacional. Otras obras incluyen la "gran ópera buffa" *The Ghosts of Versailles* (Los fantasmas de Versalles; Metropolitan, 1991), una fantasía como *pastiche* de fiesta en la que personajes mozartianos se mezclan con la corte francesa; la sinfonía coral *A Dylan Thomas Trilogy* (Una trilogía de Dylan Thomas, 1960-1976), la *Fantasia on an Ostinato* (Fantasía sobre un ostinato) para piano (1985) u orquesta (1986), inspirada en Beethoven, piezas de cámara y para piano, adaptaciones corales y canciones, partituras cinematográficas como *Altered States* (Estados alterados) y *The Red Violin* (El violín rojo).

PG

Coriolano. Obertura, op. 62, de Beethoven, compuesta en 1807 para una reposición en Viena de la pieza teatral *Coriolan* (sobre el mismo tema que la de Shakespeare) de Heinrich Joseph von Collin.

corista. Niño (o, rara vez, niña) cantante en el coro de una catedral inglesa o una escuela coral universitaria.

corista de lengüeta (in.: *pitchpipe*). Flauta recta o tubo con un pistón deslizante en su interior y una escala graduada que indica la posición correcta del pistón para cada nota. Se usa para dar el tono correcto a una agrupación coral o como referencia de afinación. Los coristas de lengüeta pueden tener una *lengüeta libre para cada nota, o bien una *lengüeta simple con una brida para deslizarla a la posición deseada.

JMO

Cornago, Johannes (*n* c. 1400; *m* después de 1474). Músico de iglesia y compositor español. Se graduó en Teología en la Universidad de París en 1449. Poco después entró al servicio del rey Alfonso I de Nápoles, y al cabo de unos años recibía un gran salario que implicaba un elevado estatus. Más tarde cantó en la capilla de la corte del rey Fernando II de España. Cornago es el primero en la larga y distinguida línea de compositores del Renacimiento español. Sus escasas obras supervivientes incluyen un puñado de canciones polifónicas en español y una de las primeras misas cíclicas que se conocen basadas en un *cantus firmus* secular.

JM

cornamusa (es.; it.; fr.: *cornamuse*). Término genérico para las gaitas.

cornamuse. Instrumento de cápsula del Barroco temprano descrito por Michael Praetorius (*Syntagma Musicum*, 2/1619) como parecido a un *cromorno recto, de tubo cilíndrico pero con el extremo distal cerrado excepto por dos pequeñas ventilas a los lados, y por ello de un sonido más delicado. No se conoce ningún ejemplar de tal instrumento que haya sobrevivido, aunque se han hecho reconstrucciones modernas. Reseñas italianas de conciertos lo mencionan, en ocasiones con la dolzaina (**douzaine*), pero no se sabe si se trataba de un cromorno o del instrumento de Praetorius.

JMO

Cornelius, (Carl August) Peter (*n* Mainz, 24 de diciembre de 1824; *m* Mainz, 26 de octubre de 1874). Compositor alemán. Como Wagner y Lortzing, provenía de una familia de actores con dones literarios, cuyos admiradores incluían a Berlioz. Tuvo poco entrenamiento musical formal en su juventud; sólo estudió en Berlín con Siegfried Dehn en 1844. Se mudó a Weimar en 1852 y pasó a formar parte del círculo de Liszt, donde escribió mucho en apoyo de sus ideas a la vez que mantenía su independencia. También conoció a Berlioz, para quien tradujo *Benvenuto Cellini* y quien por ello influyó en su encantadora e ingeniosa comedia *Der Barbier von Bagdad* (1858). Aunque no fue culpa de Cornelius, el estremo precipitó la partida de Liszt de Weimar y para

escapar de la influencia de Liszt, Cornelius se mudó a Viena. Ahí cayó bajo la influencia aún más poderosa de Wagner. Aunque *Der Cid* (1865) tiene elementos en común con *Lohengrin*, se sostiene por sí misma como una de las más notables grandes óperas alemanas de su tiempo. Siguiendo a Wagner a Munich en 1868 con algunas dudas, Cornelius enseñó composición en el conservatorio. Se mantuvo como un sólido promotor de Wagner y de la empresa de Bayreuth, y siempre supo apreciar lo mejor del carácter de Wagner. Su capacidad para distanciarse (por miedo a sentirse abrumado) sin dañar su amistad, fue un reflejo de su inusual naturaleza cordial y habla bien de ambos. Cornelius también escribió muchas canciones buenas, algunas de las cuales reflejan su fuerte fe cristiana (por ejemplo, su ciclo *Vater unser*, que hace un uso creativo del canto llano). Una tercera ópera, *Gunlöd*, quedó inconclusa.

DA/JW

Cornet, Peeter [Pierre, Pietro] (*n* ?Bruselas, 1570-1580; *m* Bruselas, 27 de marzo de 1633). Organista y compositor flamenco. Todo lo que se sabe de su vida profesional temprana es que provenía de una familia de músicos profesionales. Alrededor de 1606 fue nombrado como uno de los organistas de la capilla real del archiduque Alberto y la archiduquesa Isabel en Bruselas, donde trabajó junto a los músicos ingleses emigrados John Bull y Peter Philips. Sus obras que perduran, todas para teclado, son pocas en número pero notables en su alcance. JM

“*corneta de postillón*”, *Serenata de*. Sobrenombre de la *Serenata en re mayor*, K320 (1779) de Mozart, que usa el *posthorn* en el segundo trío del segundo minueto.

cornetín [corneta; *cornopean*] (al.: *Cornett, Kornett*; fr.: *cornet à pistons, cornet*; in.: *cornet*; it.: *cornetta*). Instrumento agudo de metal en *sib* de tres pistones y con la misma tesitura que la trompeta moderna. Inventado en París por Halary, en la década de 1820, como una versión con pistones del *corno de posta enrollado, estaba originalmente provisto de un juego de tubos de recambio desde *sib* hasta *fa*. Se hizo popular de inmediato al reemplazar al *bugle de llaves como instrumento melódico en las bandas y al ganarse un lugar en la orquesta francesa, donde contrastaba con la *trompeta, que era más majestuosa. Por su mayor facilidad, los intérpretes comenzaron a usarla para las partes de trompeta; en rivalidad, la trompeta se modificó hasta parecerse tanto al cornetín que hoy existe poca diferencia entre ambos, tanto en construcción como en sonido.

El cornetín se convirtió en el instrumento principal de las bandas inglesas y estadounidenses. Fue el instru-

mento principal en las primeras bandas de *jazz* (aunque la trompeta se volvió más popular a partir de la década de 1920) y hoy ha encontrado de nuevo su hogar en las bandas de metales. JMO

cornett [*corneto*] (in.; al.: *Zink, Cornett*; fr.: *cornet à bouquin*; it.: *cornetto*). Instrumento renacentista de aliento. Se escribe “cornett” para distinguirlo del “cornet” (cornetín) de las bandas de metales. El *cornett* normal está hecho de una pieza curva de madera abierta longitudinalmente, ahuecada, pegada de nuevo y cubierta con una funda de pergamino para sellar toda fuga de aire. Como instrumento de aliento-madera, tiene seis orificios digitales y uno más para el pulgar; como instrumento de aliento-metal, tiene una boquilla cóncava, a veces en la forma del hueco de una bellota, y en su ejecución se combinan las mejores cualidades tanto de las maderas y como de los metales. Era el principal instrumento virtuosístico del Renacimiento. Enormemente flexible, cuando se tocaba desde las torres junto con sacabuches podía oírse por encima del barullo de un mercado; en el coro podía apoyar las voces agudas, y tocado en la cámara o la iglesia era capaz de la más sutil y florida interpretación.

También existían *cornetts* discanto (*cornettino*) y tenores (en forma de S, llamados *lysarden* en inglés), así como un *cornett* bajo (muy poco común). La variante más importante era el *cornett* mudo (al.: *stiller Zink*), un instrumento recto hecho en un torno, con una boquilla como la de un corno pero tallada en el extremo del tubo y con un sonido mucho más suave. El *cornett* ha revivido con éxito en interpretaciones modernas de la música renacentista. JMO

Cornish, William. Véase CORNYSH, WILLIAM.

corno o trompa (al.: *Horn, Waldhorn*; fr.: *cor, cor d'harmonie*; it.: *corno*). 1. Término genérico para un cuerno de animal adaptado como instrumento musical, en que el ejecutante, haciendo vibrar los labios, insufla aire a través de un orificio en su extremo más estrecho; se refiere también a instrumentos similares hechos con otros materiales, como madera, marfil, cerámica, metal o caracoles. Los cornos son instrumentos ideales para toques o “llamados”, pues su sonido se propaga a grandes distancias. Pueden producirse otras notas alterando la tensión de los labios, sea cubriendo parcialmente el orificio o mediante una perforación en el cuerpo que se obtura con un dedo.

2. [Corno francés]. Instrumento de metal con forma de espiral y campana ancha, originalmente usado para la caza en Francia en el siglo XVII y transformado en

instrumento orquestal en Alemania. El corno o trompa fue probablemente el primer instrumento de metal al que se adaptó el sistema de *válvulas o pistones (1814). A diferencia de otros vientos de metal con válvulas, en el corno el ejecutante las controla con la mano izquierda.

El corno natural barroco, sin válvulas, fabricado con forma de aro o de círculo amplio, apareció en Francia en la segunda mitad del siglo XVII y probablemente fue usado por Lully en una *comédie-ballet* en Versalles en 1664. Originalmente era un cuerno de caza (fr.: *cor de chasse, trompe de chasse*; it.: *corno da caccia*), cuyo cuerpo describía una, dos o tres espirales, y contaba con una embocadura soldada al tubo; igual que la *trompeta natural, las notas que producía correspondían estrictamente a la *serie armónica de una sola nota o sonido fundamental, produciendo tonos consecutivos únicamente a partir del octavo armónico. Este tipo de instrumento se sostenía con una sola mano y con la campana volteada hacia arriba.

A comienzos del siglo XVIII comenzaron a fabricarse cornos en los que era posible cambiar la tonalidad del instrumento mediante un sistema de tubos de recambio individuales de diferentes longitudes (denominados *crooks* en inglés) que se acoplaban por el extremo de la boquilla; inicialmente, este sistema que modificaba la nota fundamental produciendo tonos más graves, consistía en dos “tubos maestros”, cónicos y en espiral, en los que por un extremo se insertaba la boquilla y por el otro “acopladores” cilíndricos para las llaves más graves. En el mismo siglo, este sistema se mejoró, por lo menos en el continente europeo, mediante un juego de nueve o más tubos individuales, correspondientes a cada una de las tonalidades principales, desde el “do alto” hasta el *si* bemol *basso*. Estas mejoras permitieron a los ejecutantes perfeccionar la ejecución de los registros grave e intermedio del corno. Asimismo, la posición del instrumento se invirtió, con la campana volteada hacia abajo, tal y como se acostumbra hoy en día, en parte para permitir al ejecutante sujetar los tubos de recambio y la boquilla con la mano izquierda; las notas faltantes en la serie armónica podían producirse obstruyendo parcialmente la campana con la mano derecha. Esta nueva técnica permitió a compositores como Mozart escribir melódicamente para el corno en el registro intermedio, entre los armónicos tercero y doceavo; la posibilidad de cambiar de notas naturales “abiertas” a notas producidas con ayuda de la mano se consideraba una ventaja y no un impedimento para la ejecución del instrumento. Los cornistas orquestales,

que trabajaban por parejas, se especializaban ya fuera en el *cor alto* de registro agudo o en el *cor basso* de registro grave, ambos usando la técnica de la mano derecha. En la actualidad, el ejecutante sigue introduciendo la mano derecha en la campana del corno para controlar la calidad del tono y la afinación de las notas y, cuando es preciso, para hacer las veces de sordina (véase *STOPPED NOTES*, 2; esta técnica se denomina en francés *sons bouchés*, en alemán *gestopft* y en italiano *chiuso*, es decir, “notas tapadas”).

Más avanzado el siglo XVIII, el cornista A. J. Hampel desarrolló en Dresde el *Inventionshorn*, un corno con una serie de varas de afinación acopladas al cuerpo del instrumento. Este sistema fue perfeccionado en París por Joseph Raoux, cuyo *cor solo* contaba únicamente con cinco tubos, que abarcaban las tonalidades más importantes para un solista de concierto: *sol, fa, mi, mi bemol y re*; por estar retorcidos y doblados sobre sí mismos, estos tubos eran más rígidos.

Con la introducción del sistema de válvulas, el corno se convirtió en un instrumento completamente cromático y los compositores de inmediato sacaron provecho de su capacidad para tocar libremente en el registro completo; no obstante, es evidente que en un principio muchos ejecutantes no confiaban plenamente en el sistema de válvulas para cambiar instantáneamente de tubo y siguieron dependiendo de las manos para producir cualquier nota no armónica. En Francia e Inglaterra el corno siguió teniendo el pabellón estrecho y conservó tanto los tubos de recambio como las válvulas; el corno a mano se siguió enseñando en los conservatorios franceses ya entrado el siglo XX. Muchos instrumentos se fabricaban con un par de varas deslizables —una sencilla y la otra con válvulas— que permitía al ejecutante elegir entre las dos, con la opción de los cambios de tubo para evitar la transposición. Por otra parte, en Alemania el corno tenía el pabellón más amplio, la boquilla fija y su afinación se estableció en clave de *fa*, es decir que el sonido real estaba una quinta por debajo de la música escrita. Las válvulas permitían transponer la música escrita en otras tonalidades. Los instrumentos franceses tenían válvulas de pistón; inicialmente usaban los pistones estrechos que inventó H. D. Stölzel y tiempo después los pistones más anchos diseñados por François Périnet. Por otra parte, en Alemania fueron más populares las válvulas giratorias y, de hecho, este tipo de corno sigue siendo el más común en Alemania y Austria, con excepción de Viena, donde se sigue usando el corno de doble pistón.

En 1897, el fabricante de cornos Fritz Kruspe de Erfurt introdujo el corno doble en *fa/si* bemol. Mediante una válvula adicional para el pulgar, el tubo se reduce a un tercio de su tamaño para elevar el tono básico de *fa* al *si* bemol de un corno *alto*, lo que ofrece mayor precisión en el ataque de las notas agudas. Este instrumento requiere un sistema de válvulas más complejo, ya que la longitud del tubo adicional, modificada mediante la acción de una válvula, debe mantenerse proporcional a la longitud del tubo principal. Por esta razón, la sección de las válvulas del corno doble original era lo suficientemente larga para la afinación en *si* bemol, mientras que la otra sección ajustaba la longitud necesaria para su afinación en *fa*. Poco tiempo después se diseñó el gran corno doble, el instrumento de uso más común en la actualidad, que se caracteriza por tener dos secciones independientes de espirales con válvulas para cada tonalidad; en cada sección, los cilindros de las válvulas alcanzan la profundidad necesaria para dar cabida a dos juegos adicionales de conexiones y tubos auxiliares.

En la segunda mitad del siglo XX se diseñaron nuevas combinaciones de afinación, como los cornos dobles *alto* en *si* bemol/*fa*, los cornos triples *alto* en *fa/si* bemol/*fa*, y el *soprano* en *fa/si* bemol/*si* bemol.

3. En el *jazz* y la música tradicional, la palabra inglesa para corno, “horn”, se usa como nombre genérico para todo instrumento de boquilla circular, es decir, “brass” o “metales”. JMO

📖 R. MORLEY-PEGGE, *The French Horn* (Londres, 1960, 2/1973). H. FITZPATRICK, *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition* (Londres, 1970). A. C. BAINES, *Brass Instruments: Their History and Development* (Londres, 1976). T. HERBERT y J. WALLACE (eds.), *The Cambridge Companion to Brass Instruments* (Cambridge, 1997). E. H. TARR, *East Meets West* (Stuyvesant, NY, en preparación).

corno bajo (in.: *bass horn*). Instrumento de metal de principios de siglo XIX, vertical en forma de V, con orificios para los dedos y llaves.

corno de caza, cuerno de caza (al.: *Jagdhorn, Waldhorn*; fr.: *cor de chasse, trompe de chasse*; in.: *hunting horn*; it.: *corno da caccia*). Instrumento usado para toques o llamados. Originalmente hecho con cuerno de vaca o de buey, posteriormente se fabricó de metal y con forma de media luna. En Francia, hacia el siglo XVII, fue transformado en un instrumento largo con forma circular, precursor del *corno orquestal; de Francia se extendió por toda Europa. En Inglaterra, el corno de caza es un

instrumento más corto y recto, y en Alemania tiene forma en espiral, como el **posthorn*. JMO

corno francés. Véase *CORNO*, 2.

corno inglés. Véase *COR ANGLAIS*.

corno natural [corno a mano] (al.: *Waldhorn*; fr.: *cor de chasse*; in.: *natural horn*; it.: *corno da caccia*). Corno sin válvulas ni perforaciones para los dedos (véase *CORNO*, 2) que, por lo mismo, solamente puede tocar notas de la serie armónica. Véase también *CORNO A MANO*.

corno tenor (al.: *Althorn*; est.: *alto horn*; fr.: *alto, saxhorn alto*; it.: nombre común, *genis*). 1. **Saxhorn* de metal con tres válvulas y campana dirigida hacia arriba. Su afinación está en *mib*, a una quinta inferior de la corneta. El *Tenorhorn* alemán es un instrumento barítono afinado en *sib*. Véase *BANDA DE METALES*.

2. Instrumento de viento de metal con válvulas introducido por G. A. Besson en París alrededor de 1860. Igual que el *corno orquestal, tiene forma circular. Su afinación está en *fa*, pero su sonido es una octava superior al corno normal en *fa*. Híbrido de corno y **saxhorn* tenor en *mib*, se ha usado ampliamente como sustituto del primero, sobre todo en bandas militares.

cornopean (in.). Nombre inglés de mediados del siglo XIX para el *cornetín de pistones, hoy reservado para aquellos con *pistones Stölzel.

cornu (lat., “cuerno”). Corno romano de bronce, curvo hasta formar casi un círculo. La barra de apoyo se sostenía de manera que la campana quedaba por arriba de la cabeza del ejecutante. Lo utilizaba tanto la caballería como la infantería.

Cornysh [Cornish], **William**. Existieron dos músicos ingleses con ese nombre, posiblemente padre e hijo. William Cornysh (i) (m. c. 1502) fue *Master of the Choristers* en la Abadía de Westminster de 1479 a 1491; William Cornysh (ii) (m. 1523) fue caballero de la Chapel Royal y *Master of the Children* ahí mismo de 1509 hasta su muerte. De los dos, sólo a Cornysh (ii) se le conoce como compositor. Fue también poeta, dramaturgo, actor y productor de espectáculos teatrales, muchos de los cuales involucraban a los niños de coro de los que era responsable; no sobrevive ninguna de sus obras teatrales. Sus composiciones atribuidas con mayor seguridad son sus canciones, que arrojan una vívida luz sobre las culturas cortesanas de Enrique VII y, especialmente, Enrique VIII. Algunas de ellas, incluyendo *Ah, Robin*; *Blow thy horn, hunter* y *Woefully arrayed* aún son populares. Se le atribuye con menor seguridad la música sacra firmada por “William Cornysh”, parte de la cual sobrevive en el *Eton Choirbook* de c. 1500-1505. Ésta es

de la música más espectacular de su tiempo, con sus emocionantes texturas y líneas vocales virtuosísticas. No debe confundirse a ninguno de los dos con el compositor John Cornysh (*fl* 1500), quien no ha sido identificado absolutamente pero pudo haber tenido vínculos con el Winchester College y más tarde con el New College de Oxford. JM

CORO (al.: *Chor*; fr.: *choeur*; in.: *choir, chorus*; it.: *coro*). Cuerpo de cantantes que cantan normalmente en grupo, aunque no necesariamente siguiendo partes diferentes. El inglés parece ser el único idioma que perpetúa una distinción útil entre los términos *choir* y *chorus*. Este último se usa comúnmente para denotar grupos grandes de cantantes, especialmente de aficionados entusiastas, pero también profesionales en el teatro y la ópera. *Choir* se aplica mayormente a grupos más pequeños de cantantes: grupos de iglesia y conjuntos pequeños de expertos, formados por profesionales y llamados en inglés *chamber choirs* (coros de cámara). Adicionalmente, el término *consort of voices* (ensamble de voces) comenzó a utilizarse a mediados del siglo XX para denotar un coro especializado formado para cantar, por ejemplo, el repertorio de madrigales renacentistas con sólo una o dos voces por cada parte.

1. El antiguo coro de iglesia; 2. El coro en la ópera y el oratorio; 3. Avances recientes.

1. El antiguo coro de iglesia

Las fuentes bíblicas y clásicas son abundantes en referencias al canto coral. En la moderna tradición occidental de música de arte, la Iglesia católica siempre ha fomentado su práctica de manera especial; de hecho, el conocimiento del alcance del canto coral antes del siglo XVI está limitado por el hecho de que sólo su uso eclesiástico se documentó sistemáticamente. El vehículo regular para la liturgia cristiana era el canto llano monofónico, aunque en general se cultivaba solamente en las instituciones eclesiásticas corporativas —las iglesias monásticas, las colegiadas y las catedrales, así como en las capillas domésticas privadas de la realeza y la aristocracia— que podían desplegar gran número de voces. Después del cese de la oblación infantil en el siglo XII, los coros monásticos consistían solamente en hombres adultos, en muchos casos más de 50. Las catedrales e iglesias colegiadas y las capillas domésticas tenían a su servicio tanto a hombres (canónigos y sus sustitutos bajo distintos nombres, hasta 50) como a niños coristas (hasta 16); los conventos de monjas utilizaban sólo voces de mujeres. Éstos cantaban el canto

llano al unísono (los niños, cuando los había, cantaban una octava por arriba de los hombres), ya sea como un grupo o de manera antifonal en el coro. Sin importar su tamaño, estas iglesias y capillas corporativas eran esencialmente las capillas privadas de sus miembros inmediatos; el público común normalmente no era admitido en sus servicios.

Desde muy temprano se introdujo la ejecución responsorial del canto llano para inyectarle variedad a la interpretación, donde el canto coral se alternaba con pasajes cantados por un solista o un grupo de hasta cuatro cantantes en unísono. El contraste se acentuó cuando, desde el siglo XI en adelante, estos pasajes solistas comenzaron a enriquecerse, en días festivos, con la adición de contrapuntos polifónicos compuestos especialmente. La Iglesia medieval no conocía la polifonía coral, sólo el ensamble de tres o cuatro solistas formado por voces de contralto, tenor y barítono. Sin embargo, hacia principios del siglo XV comenzó la práctica del canto polifónico en coros pequeños. El aumento constante a lo largo del siglo de la proporción de cantantes que se esperaba pudiera unirse al coro polifónico, puede rastreadarse en el aumento correspondiente del tamaño de los libros de coro con los que cantaban. En Inglaterra se añadieron voces de niños y de bajos al coro desde alrededor de 1450, y el esquema vocal del coro SATB con hasta 25 voces ya estaba bien establecido antes del fin del siglo. En muchos países europeos, sin embargo, el uso de sopranos masculinos adultos o (más tarde) *castrati* en lugar de niños, y el reclutamiento de pequeños grupos especializados, a los que daban prioridad por encima del coro básico más grande, produjo durante un tiempo un sonido vocal distintivo y, en el caso del coro de la Capilla Sixtina, duradero.

El coro del Renacimiento temprano cantaba sin acompañamiento, pero aproximadamente entre 1510 y 1520 comenzaron a utilizarse instrumentos acompañantes; para finales del siglo XVI era ya extendida esta práctica, aunque estaba lejos de ser universal. En la Alemania del siglo XVI y subsecuentemente en otros países, la aplicación de los principios de la Reforma fomentó la participación de la congregación en el canto en unísono de himnos y salmos métricos durante los servicios. Sin embargo, la ejecución de polifonía coral durante la época barroca siguió siendo exclusiva del coro profesional de iglesia. De hecho, en las iglesias luteranas se perpetuó el uso de un coro entrenado, pero bajo los auspicios de autoridades clericales o municipales. En Leipzig, Bach podía tener a su servicio hasta 36 músicos.

2. El coro en la ópera y el oratorio

En numerosas catedrales y capillas cortesanas en Italia (y algunas en el sur de Alemania), la multiplicidad de cantantes e instrumentistas permitió a los compositores experimentar con la sonoridad creada por los **cori spezzati*: dos o más coros de una composición igual o contrastante, situados en distintas partes del edificio. Italia fue también precursora en el uso aún más dramático del coro vocal. Monteverdi y los primeros compositores de ópera en Mantua y Roma habían empleado un coro, pero sus sucesores italianos no perseveraron en esta novedad (a diferencia de Lully y Rameau en Francia); en vez de ello, la práctica fue retomada por los compositores de oratorios, quienes por primera vez sacaron al coro fuera del sencillo contexto del servicio litúrgico para darle el papel de narrador y comentarista en obras dramáticas a gran escala.

Para el oratorio italiano (como para la cantata alemana), el coro era provisto por coros profesionales de iglesia y éste siguió siendo el caso en Inglaterra cuando Handel introdujo el género a este país. Después de su muerte, sin embargo, emergió un interés sin precedentes en el canto coral entre aficionados entusiastas, dando lugar a la creación de sociedades madrigalistas de caballeros y “catch clubs”, así como a conjuntos de iglesias parroquiales (llamados de “west gallery”) dedicadas a cantar piezas corales de Handel, así como a reunir enormes coros para cantar oratorios –en especial los de Handel– en público. Subsecuentemente, tanto en Inglaterra como en Alemania, dichos coros comenzaron a adquirir mayor continuidad de organización al inicio del siglo XIX, al estar bajo los auspicios de sociedades corales permanentes de voces mixtas. En Inglaterra muchos de ellos tuvieron su sede en iglesias parroquiales o, especialmente, en capillas no conformistas; la célebre Huddersfield Choral Society fue fundada en 1836. Los festivales corales en gran escala nutrieron aún más el movimiento coral amateur, llegando a su apogeo en los gigantescos Handel Festivals que se realizaban cada tres años en el Crystal Palace (1859-1926).

3. Avances recientes

El auge del coro mixto de aficionados redujo a los coros de iglesia básicamente a cantar la liturgia; a fines del siglo XVIII algunas capillas de las cortes alemanas podían hacer justicia a las misas de Haydn, Mozart y Beethoven, pero en otras partes el fervor revolucionario extinguió buena parte de la observancia litúrgica. Aun en Inglaterra declinaron los niveles de ejecución, hasta que a

mediados del siglo XIX el movimiento de Oxford, de orientación ritualista, promovió un renovado interés en el coro litúrgico uniformado con sobrepelliz. Muchas catedrales provinciales, así como las capillas de las universidades de Oxford y Cambridge, mantienen coros de alto nivel; esporádicos ejemplos en otros lugares, como la catedral de Regensburg en Alemania y la abadía de Montserrat en España, muestran que la tradición no se limita a Inglaterra.

En la mayoría de los periodos en la historia de la ópera, los compositores han valorado y explotado el rango del coro para complementar y enriquecer las funciones de los cantantes principales y de la orquesta. Desde el inicio del siglo XIX el coro ha sido un personaje usual en la concepción operística, y cada casa de ópera importante mantiene su coro profesional residente.

Quizá la desviación más peculiar en años recientes ha sido el auge del coro de cámara especializado en música renacentista, barroca o contemporánea. Muchos compositores importantes, incluyendo a Birtwistle, Boulez, Bryars, Ferneyhough, Pärt y Xenakis, han desplegado la experiencia de estos grupos en nuevos enfoques sobre la adaptación y proyección de textos, y en la exploración de un rango casi orquestal de sonidos, timbres y sonoridades vocales. De hecho, en sus distintas presentaciones –gran coro de aficionados, coro de iglesia, coro de ópera, ensamble vocal, coro de niños o coro de cámara– el coro de voces humanas sigue ofreciendo a los compositores un medio de interpretación variado y desafiante.

RB/RW

corona. Símbolo escrito sobre algunas notas largas en fuentes antiguas que se parece al símbolo moderno del calderón. Los teóricos no han podido determinar su significado preciso, aunque parece factible que indicara al intérprete improvisar un adorno en la nota señalada (quizá en el estilo conocido como “cantus coronatus”). Alternativamente, puede simplemente indicar un calderón (o “fermata”).

AP

“coronación”, Concierto. Sobrenombre del *Concierto para piano* no. 26 en re mayor, K537 (1788) de Mozart, llamado así porque fue interpretado en la coronación de Leopoldo II (1790), aunque de hecho Mozart ya lo había tocado en 1789.

“coronación”, Misa de la. Sobrenombre de la *Misa en do mayor*, K317 (1779), llamada así porque se cree que fue compuesta para, o asociada con, la coronación anual de una estatua de la virgen en una iglesia cercana a Salzburgo. La *Misa *Nelson* de Haydn en ocasiones es llamada *Misa de la coronación*.

Coronación de Popea, La. Véase *INCORONAZIONE DI POPPEA, L.*

coronach. Véase *CORRANACH.*

Coronation Ode (Oda de la coronación). Obra coral, op. 44, de Elgar, para cuatro solistas, coro y orquesta, adaptación de un texto de A. C. Benson. Fue encargada para la función de gala del Covent Garden con motivo de la celebración de la coronación de Eduardo VII en junio de 1902; la gala fue cancelada por enfermedad del rey y la obra se estrenó en el Sheffield Festival en octubre de ese año. El movimiento final, "Land of Hope and Glory" (Tierra de Esperanza y Gloria), usa una melodía adaptada de la sección del trío de la primera marcha **Pomp and Circumstance* del propio Elgar.

Corps glorieux, Les. (Las hostias gloriosas). Obra para órgano en siete movimientos de Messiaen (1939).

Corradini [Coradigni, Coradini], **Francesco** [Francisco] (*n* Venecia, c. 1690; *m* Madrid, 14 de octubre de 1769). Compositor italiano. Escribió sus obras tempranas –un oratorio y algunas óperas– para Nápoles, pero pasó la mayor parte de su vida profesional en España (inicialmente como *maestro de capilla* en Valencia), donde dominó el ambiente musical del país por cerca de 15 años. En 1734 se mudó a Madrid, donde compuso una serie de óperas populares y otras piezas escénicas en el estilo moderno que unía libretos españoles con música italiana. La mayor parte de su producción se ha perdido, pero las que han sobrevivido se caracterizan por la melodiosidad y la sencillez armónica, aunque dependen demasiado de estructuras de fraseo predecibles pero agradables. La comedia *Don Juan de Espina en Madrid* (1740) es típica de este estilo. En 1747, Corradini fue nombrado uno de los directores de orquesta en el teatro real del palacio del Buen Retiro, y contribuyó con el segundo acto para una versión española de *La clemenza di Tito* de Pietro Metastasio. En sus últimos años se retiró de la composición de óperas y se dedicó por entero a sus deberes como *maestro de música* de la reina viuda Isabel Farnese. MHE

corranach (gaélico) [*coronach*]. Trenodia fúnebre escocesa, originalmente cantada por un bardo con acompañamiento de arpa, pero más tarde interpretada por mujeres. Tobias Smollett, en *Humphrey Clinker* (1771), describe una ceremonia de este tipo: "el *coronach*, compuesto por una multitud de viejas arpías, que se arrancaban el cabello, se golpeaban el pecho y aullaban de la manera más horrible... En el... panegírico del difunto, cada periodo [era] confirmado por un grito del *coronach*". El *caoine* es el equivalente irlandés.

Correa (de Araujo [de Acevedo]), **Francisco** (*n* Sevilla, baut. 17 de septiembre de 1584; *m* Segovia, 6 de octubre-3 de noviembre de 1654). Organista, compositor y teórico español. Se convirtió en organista de la iglesia colegiada de San Salvador en Sevilla el 1 de septiembre de 1599. En 1636 se trasladó a la Catedral de Jaén como organista y a partir de 1640 fue organista en la Catedral de Segovia. Su *Libro de tientos y discursos... intitulado Facultad orgánica* (Alcalá, 1626), que incorpora información sobre teoría y ejecución musical, presenta piezas de órgano graduadas de acuerdo con su dificultad técnica. La mayoría de estas obras explotan la división de los registros del órgano en rangos separados, permitiendo solos para la mano derecha o para la izquierda. Correa utilizó de forma muy libre las falsas relaciones y los intervalos aumentados, y sus extravagantes y variados pasajes incluyen grupos irregulares de notas cortas. OR

Corregidor, Der (El Corregidor). Ópera en cuatro actos de Wolf con libreto de Rosa Mayreder basado en la novela de Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos* (1874) (Mannheim, 1896). El ballet *El sombrero de tres picos* de Falla está basado en la misma narración.

corrente (it.). Véase *COURANTE.*

Corrette, Michel (*n* Rouen, 10 de abril de 1707; *m* París, 21 de enero de 1795). Organista y compositor francés. Muy poco se sabe de su vida antes de 1732, cuando se convirtió en director musical tanto de la Foire St Germain como de la Foire St Laurent, produciendo *vaudevilles* y divertimentos. Tuvo puestos de organista en Ste Marie (1737-1790) y en el colegio jesuita (c. 1738-1762) y gozó del mecenazgo del príncipe de Conti y del duque de Angulema. Compositor prolífico, fue uno de los primeros en Francia en escribir conciertos a la manera italiana, entre ellos 25 "concertos cómiques", algunos de los cuales son descriptivos; muchos están basados en tonadas populares de su tiempo. Corrette también compuso música sacra: misas, motetes, *leçons de ténèbres* y un *Te Deum*. Profesor dedicado, publicó un asombroso número de "métodos" que proporcionan información interesante sobre la práctica de ejecución musical en Francia durante el siglo XVIII; el más conocido es el método de violín *L'Ecole d'Orphée* (1738), con su discusión ilustrada de los estilos francés e italiano. DA/JAS

Corsaire, Le (El corsario). Obertura, op. 21 de Berlioz, basada en el poema de Byron; fue compuesta en 1844 y revisada poco antes de 1852. Se estrenó con el título de *La Tour de Nice*, luego como *Le Corsaire rouge* (título francés para *The Red Rover* de Fenimore Cooper).

Corsaro, Il. Ópera en tres actos de Verdi con libreto de Francesco Maria Piave basado en el poema de Byron *The Corsair* (1814) (Trieste, 1848).

Corselli, Francesco. Véase COURCELLE, FRANCESCO.

Corsi, Jacopo (*n* Florencia, 17 de julio de 1561; *m* Florencia, 29 de diciembre de 1602). Patrono italiano, mecenas prominente de los poetas y músicos florentinos en la década de 1590. Estuvo íntimamente relacionado con las primeras óperas; compuso parte de la música para la *Dafne* (1598) de Peri y tocó el clavecín en *Euridice* (1600). TC

Cortecchia, (Pier) Francesco (*n* Florencia, 27 de julio de 1502; *m* Florencia, 7 de junio de 1571). Organista y compositor italiano. Fue niño de coro en S. Giovanni Battista en Florencia, y tuvo varios puestos en esa ciudad hasta su muerte. En 1531 se convirtió en organista y *maestro di cappella* en S. Lorenzo, la capilla de los Medici, y en 1540 en la corte. En 1539 compuso madrigales e *intermedi* para las celebraciones nupciales de Cósimo I, duque de Florencia, y Eleonora de Toledo. Su música litúrgica incluye algunas de las más antiguas adaptaciones italianas que sobreviven de la Pasión. DE

cortège (fr., “procesión”). Pieza de música adecuada para acompañar o ilustrar una procesión.

Cortot, Alfred (Denis) (*n* Nyon, 26 de septiembre de 1877; *m* Lausana, 15 de junio de 1962). Pianista, profesor y director francés. Estudió en el Conservatorio de París con Émile Descombes, discípulo de Chopin, y con Louis Diémer, ganando un primer premio en 1896. Trabajó como *répétiteur* en Bayreuth y en 1902 dirigió la primera puesta en escena de *Götterdämmerung* en París. En 1905 formó un famoso trío de piano con Jacques Thibaud y Casals, y en 1907 se le asignó una clase avanzada en el Conservatorio de París, la que conservó hasta 1923. En 1918 fue cofundador de la École Normale de Musique, donde insistió en que los estudiantes de piano tuvieran bases sólidas de historia y estética. Entre sus alumnos ahí y en el conservatorio había muchos nombres que serían célebres más tarde, como Vlado Perlemuter, Magda Tagliaferro, Marcelle Meyer, Dinu Lipatti, Samson François, Eric Heidsieck e Yvonne Lefébure.

El repertorio propio de Cortot estaba centrado en Chopin, Schumann y Debussy. En la parte tardía de su vida profesional tendió a cometer errores, pero en plena madurez su técnica era estupenda: nadie ha igualado la furia salvaje de su *Preludio* en *sib* menor de Chopin. Tampoco, en el otro extremo de la escala, nadie se ha acercado a su imaginación y control de toque en

“Der Dichter spricht” de las *Kinderszenen* de Schumann. Su sonido era poderoso y lo producía sin esfuerzo aparente; no tenía tiempo para los pianistas que aporreaban. En todo sentido, fue uno de los grandes pianistas de su tiempo. RN

📖 C. TIMBRELL, *French Pianism: A Historical Perspective* (White Plains, NY, y Londres, 1992, aumentado 2/1999).

T. MANSARDT, *Aspects of Cortot* (Hexham, 1994).

Cosens, Benjamin. Véase COSYN, BENJAMIN.

Così fan tutte (*Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti*; “Así hacen todas, o la escuela de los amantes”). Ópera en dos actos de Mozart con libreto de Lorenzo Da Ponte (Viena, 1790).

Costa, Sir Michael (Andrew Agnus) [Michele Andrea Agniello] (*n* Nápoles, 4 de febrero de 1808; *m* Hove, 29 de abril de 1884). Director y compositor inglés de origen italiano. Después de estudiar composición y canto en Italia, en 1829 fue a Inglaterra, donde se estableció permanentemente. De personalidad fuerte, incluso despótica, abolió con rapidez la práctica orquestal común del liderazgo dividido (entre el pianista que presidía y el primer violín) en el King’s Theatre (más tarde Her Majesty’s), convirtiéndose en su director, así como también de la Italian Opera, en 1833. La disciplina que comunicaba con el uso de la batuta fue ampliamente elogiada y emulada. Renunció al teatro Her Majesty’s en 1846 y más tarde fundó la Royal Italian Opera en Covent Garden (1847-1868). Fue también director de la Philharmonic Society (1846-1854), la Sacred Harmonic Society (1848-1882) y de los grandiosos Triennial Handel Festivals en el Crystal Palace (1847-1880), de nuevo en el Her Majesty’s Theatre (1871-1881) y del Birmingham Festival (1849-1880), para el que escribió dos oratorios, *Eli* (1855) y *Naaman* (1864), que como sus óperas tempranas, tuvieron poca convocatoria, como lo sugiere el comentario de Rossini: “El buen viejo Costa me ha enviado la partitura de un oratorio [*Eli*] y un queso Stilton; el queso estaba excelente”. Fue hecho caballero en 1869. JDI

Costeley, Guillaume (*n* Fontanges, Auvernia, c. 1530; *m* Évreux, 28 de enero de 1606). Compositor francés. Se mudó a París alrededor de 1554 y en 1560 se convirtió en organista y compositor en la corte francesa. Fue miembro de la *académie* de Baif y tuvo un papel importante en el desarrollo de la **musique mesurée*. Sus *chansons* incluyen adaptaciones de versos de Ronsard y están compuestas en un estilo que permite que las palabras se escuchen con claridad. También fue uno de los primeros en escribir *airs de cour* (llamados “chansons

en façon d'airs"). En 1570, Le Roy & Ballard publicaron casi todas sus obras vocales en un volumen titulado *Musique de Guillaume Costeley*. Costeley fue el primer presidente de una sociedad que patrocinaba misas en honor de santa Cecilia en Évreux.

costillas (in.: ribs; fr.: éclisses; al.: Zargen; it.: fascie). Tiras de madera que conforman la tapa posterior arqueada de un laúd. El término se usa también para referirse a las tiras de madera laterales que unen las tapas superior e inferior de los instrumentos que conforman las familias de las violas antiguas, el violín y la guitarra. La función estructural de las costillas es conformar una caja acústica que amplifique la resonancia de las cuerdas; no se deben confundir con las barras que suelen colocarse al interior de la caja acústica, cuya función es mejorar la calidad sonora del instrumento. LC

Cosyn [Cosens], **Benjamin** (n.c. 1570; m. Londres, 1652 o después). Compositor inglés. Sirvió como organista en el Dulwich College de Londres desde 1622 y en Charterhouse desde 1626. Su famosa colección manuscrita de música para teclado (Londres, British Library, R.M.₂₃.L.₄) contiene obras de Gibbons y Bull además de las suyas. JM

cotillón [*cotillion*]. Danza de salón que se originó en Francia a principios del siglo XVIII y que llegó a Alemania poco después; una publicación alemana de 1769 se refiere a ella como un tipo de danza campesina. En el siglo XIX se volvió más elaborada y a menudo concluía el entretenimiento de una noche. Cualquiera número de parejas seguía los movimientos de la pareja principal. El cotillón no estaba asociado con un estilo musical particular sino que se podía bailar con valsos, mazurcas, polcas, etcétera.

Cotter, Hans. Véase KOTTER, HANS.

Coucou, Le. Pieza para clavecín de Daquin (1735).

coulé (fr.). 1. "Fluido", es decir, ligado, **legato*.

2. Véase SLIDE, 2.

3. Término del siglo XVIII para la *apoyatura.

Coulthard, Jean (n. Moncton, NB, 10 de febrero de 1908; m. Vancouver, 9 de marzo de 2000). Compositora canadiense. En 1928 ganó una beca para estudiar en Londres: piano con Kathleen Long, composición con Vaughan Williams y teoría con R. O. Morris. Después estudió con Arthur Benjamin en Londres (1939), con Bernard Wagenaar en Nueva York (1945, 1949) y en Londres en 1965-1966 con Gordon Jacob. También sometió sus composiciones a la crítica durante sus estudios con Milhaud (1942), Bartók (1944) y Boulanger (1955). En 1947 fue contratada por la University of British

Columbia en Vancouver, donde enseñó composición y análisis hasta 1973.

Coulthard fue una compositora prolífica; el conteo final de sus obras alcanza las 350, en prácticamente todos los géneros. Para la escena hay dos ballets, *Excursion* (Excursión, 1940); *The Devil's Fanfare* (La fanfarria del diablo, 1958) y una ópera de grandes dimensiones sobre Hardy, *Return of the Native* (Regreso del nativo, 1956-1979). Su producción orquestal incluye tres sinfonías (1950-1951, 1967, 1975) y obras concertantes para varios instrumentos. Hay numerosas piezas para piano, obras corales, canciones y música de cámara. Su lenguaje era conservador pero en sus obras tardías experimentó con pasajes aleatorios, clusters, microtonos, etc., en texturas contrapuntísticas en su manera y líricas en su tono. MA

countretenor (in., "contratenor"). Voz adulta masculina con una tesitura que corresponde aproximadamente a la de la *mezzosoprano o *contralto femenina. Usualmente se produce al desarrollar el registro del *falsete, aunque en ocasiones se trata de un tenor muy agudo y ligero por naturaleza. En ocasiones se utiliza el término "contralto masculino" para este último (véase CONTRALTO, VOZ), pero los términos por lo general son intercambiables. Véase también CONTRATENOR.

Country Gardens (Jardines del campo). Melodía de una danza campesina inglesa. Apareció impresa por primera vez en *The Quaker's Opera* (La ópera del cuáquero, 1728) y se hizo famosa a través de la pieza orquestal *Country Gardens* de Grainger, quien también la arregló para piano solo, piano a cuatro manos y dos pianos (a cuatro o a ocho manos).

country music [*country* y *western*]. Estilo estadounidense de música popular, cuyos orígenes se encuentran en la canción folclórica llevada por los primeros colonos de las Islas Británicas. Derivada de la música folclórica de las aisladas regiones de los Apalaches, la radio la ha transformado en una industria multimillonaria. El más importante de los programas antiguos de radio fue el *Grand Ole Opry*, transmitido en Nashville, Tennessee, a partir de 1926, que produjo a la que quizá fue la primera estrella *pop*, Jimmie Rodgers (1897-1933). Durante un tiempo, el lenguaje folclórico se perdió en un alud de imitaciones comerciales, pero gradualmente un lenguaje de *country* y *western* más basado en el folclor que combinaba la autenticidad con la popularidad, hizo a un lado la moda del estilo llamado "hillbilly". Este estilo incluía la música de las Montañas Azules de Virginia, bautizada con el

término “bluegrass” cuando fue popularizada por Bill Monroe (1911-1996).

El estilo aún está centrado en Nashville y ha continuado produciendo intérpretes que alcanzan el estatus del culto, incluyendo a la Familia Carter, Roy Acuff (1908-1992), Hank Williams (1923-1953), Patsy Cline (1932-1963), Johnny Cash (1932-2003), Tammy Wynette (1942-1998) y Dolly Parton (n 1946). PGA

📖 B. McCloud y otros, *Definitive Country: The Ultimate Encyclopedia of Country Music and its Performers* (Nueva York, 1995).

country y western. Véase COUNTRY MUSIC.

coup d'archet (fr.). “Golpe de arco”, “arcada”. La orquesta del Concert Spirituel parisino era famosa por su ataque fuerte y unánime al inicio de cada pieza, conocido como *premier coup d'archet*; sin embargo, Mozart no vio nada nuevo en ello y en una carta a su padre, observó: “¡Estos bueyes hacen tal escándalo sobre ello! ¡Qué diablos! No veo diferencia alguna –simplemente empiezan juntos– tal y como lo hacen en todas partes”.

coup de glotte (fr.). Véase VOZ, 3.

coupé (fr., “cortar”). Véase PAS, 1.

Couperin. Familia francesa de músicos. Incluyó a dos compositores de primer nivel y a varios ejecutantes excelentes. La familia puede rastrearse hasta el siglo XVI, pero de particular interés fueron tres hermanos nacidos en Chaumes-en-Brie, hijos del organista Charles Couperin (i) (c. 1595-1654).

El mayor de ellos, **Louis Couperin** (n c. 1626; m París, 29 de agosto de 1661), fue compositor, violista y uno de los más hábiles ejecutantes del teclado de su tiempo. Según Titon du Tillet (1732), alrededor de 1650 Louis y sus hermanos daban serenatas para Chambonnières, quien los invitó a viajar a París a buscar fortuna. Con recomendaciones de Chambonnières, Louis se convirtió en organista de St Gervais (un puesto que los Couperin detentaron durante los siguientes 175 años) y ejecutante de viola en la corte en 1653. Ninguna de sus obras se publicó; su música que perdura se limita a tres manuscritos que contienen música de una asombrosa calidad y amplitud: *pièces de clavecin* (incluyendo una docena de preludios sin medida y aun más chaconas y *passacailles*), música para órgano (incluyendo 33 fugas) y fantasías para dos violas, para banda de caramillos y para cuerdas a cinco partes. Su música para teclado muestra la influencia de Chambonnières, pero también conoció a Froberger, quien estuvo en París en 1651-1652, y quien pudo haberlo introducido a la música italiana.

El segundo hermano, **François Couperin** (i) (n c. 1631; m París, 1708-1712), logró mucho menos después de su llegada a París. Su hija **Marguerite-Louise** (n 1675-1676 o 1678-1679; m 30 de mayo de 1728), fue una excelente cantante y clavecinista, según Titon du Tillet. Se convirtió en *ordinaire de la musique de la chambre* en 1702, presentándose en Versalles con su primo François Couperin (ii). El hermano menor, **Charles Couperin** [*le jeune*] (n 9 de abril de 1638; m París, 1679), asumió el puesto de organista en St Gervais a la muerte de Louis. Para 1679 se había convertido también en *officier* al servicio de la duquesa de Orléans. No sobrevivió ninguna obra suya. Su fama se debe principalmente a que fue el padre del más ilustre miembro de la familia.

Musicalmente precoz, a **François Couperin** (ii) [*le grand*] (n París, 10 de noviembre de 1668; m París, 11 de septiembre de 1733) le fue prometido el puesto de organista en St Gervais a los 10 años de edad, tras la muerte de su padre (Lalande asumió las labores cotidianas hasta que el joven Couperin alcanzó la edad necesaria). Obtuvo permiso para publicar dos misas de órgano en 1690 (aunque no tenía el dinero suficiente para concluir el proyecto) y en 1693 fue nombrado *organiste du roi*. Por esa misma época, experimentó clandestinamente con la composición de trío sonatas (vistas como un género italiano), varias de las cuales fueron publicadas sólo hasta la década de 1720. Mientras –mucho antes de que su música apareciera publicada– fue elevado a la nobleza (1696) y, en 1702, nombrado Chevalier de l'Ordre de Latran.

Durante los años siguientes, Couperin publicó obras menores de música sacra, originalmente compuestas para la liturgia privada del rey; tres colecciones, todas para voces solas, de *versets* (1703-1705) y de *Leçons de ténèbres* (1713-1717). La mezcla de los estilos italiano y francés resulta en una delicada sensualidad inigualada en la historia de la música sacra. Couperin también compuso música de cámara para los conciertos dominicales en los que madame de Maintenon era anfitriona, incluyendo *Concerts royaux* y dos suites magistrales para la viola de bajo.

En 1713, Couperin comenzó a publicar su música secular con la intención de capitalizar su herencia. Inicialmente vino el primero de cuatro libros de *pieces* [*pièces*] de *clavecin*, agrupadas en *ordres* o suites (ninguno de los libros utiliza la ortografía moderna, *pièces*). La mayoría de sus movimientos está en ritmos de danza, un hecho disfrazado por sus melodías profusamente ornamentadas y sus acompañamientos igualmente com-

plicados, muchos de los cuales adaptan la figuración “rota” del laúd al clavecín (técnica que llegó a conocerse como *style brisé*). Los movimientos llevan títulos: algunos tienen un propósito programático mientras que otros son retratos musicales de sujetos olvidados largo tiempo atrás. De maneras elegantes, raramente apasionada y sin embargo con intensidad, la música para teclado de Couperin verdaderamente merece la descripción de *“rococó” y su comparación con las pinturas de Watteau es procedente.

Junto con el segundo libro, en 1716 apareció su tratado sobre el teclado, *L'Art de toucher le clavecín*, que reflejaba su experiencia como ejecutante y maestro; es particularmente significativa su discusión sobre la ornamentación. Con el tercer libro, en 1722, publicó los *Concerts royaux* (para instrumentos y/o clavecín), inaugurando así una importante serie de publicaciones de música de cámara que dieron cuenta de la asimilación que Couperin hizo de elementos italianos dentro de un nuevo y cosmopolita estilo francés: *Les Goûts-réunis, ou Nouveaux concerts* (1724), *Le Parnasse, ou L'Apothéose de Corelli* (1724), *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully* (1725) y *Les Nations* (1726). El cuarto libro de *ordres* para clavecín apareció en 1730, igual que las dos suites de *pieces [sic] de violes*.

En años posteriores Couperin sufrió de mala salud. Su segunda hija, **Marguerite-Antoinette** (n París, 19 de septiembre de 1705; m c. 1778), lo sucedió en la corte, convirtiéndose en la primera mujer *ordinaire de la chambre pour le clavecín*. El puesto de organista en St Gervais lo asumió su primo **Nicolas** (n París, 20 de diciembre de 1680; m París, 25 de julio de 1748), a quien le fue encomendada la publicación de las restantes obras manuscritas de Couperin *le grand*, tarea en la que fracasó. El hijo de Nicolas, **Armand-Louis** (n París, 25 de febrero de 1727; m París, 2 de febrero de 1789) lo sucedió en el puesto en St Gervais en 1748. Compositor de piezas para clavecín, *cantatilles* y motetes, murió después de caerse de un caballo, dejando dos hijos: **Pierre-Louis** (n 14 de marzo de 1755; m París, 10 de octubre de 1789) y **Gervais-François** (n París, 22 de mayo de 1759; m París, 10 de octubre de 1826), el último de los Couperin en ser organista en St Gervais. DA/JAS

📖 D. TUNLEY, *Couperin* (Londres, 1982). W. MELLERS, *François Couperin and the French Classical Tradition* (Londres, 2/1987). J. CLARK, *François Couperin: Pièces de clavecín: The Background* (Oxford, 1992).

couplet. 1. (fr.). Estrofa de un poema (no necesariamente dos líneas rimadas). En los **rondeaux* del siglo XVII, el término se utilizaba para las diversas secciones que están conectadas por un estribillo repetido. Se le encuentra con frecuencia en las piezas para teclado de François Couperin.

2. (fr.). En la ópera ligera de los siglos XVIII y XIX, un *couplet* es una canción estrófica de carácter humorístico. Hay muchos ejemplos en las operetas de Offenbach.

3. Término para el **duplet* (dosillo).

4. La ligadura de dos notas; es decir, dos notas de igual valor ligadas en uno solo. Con frecuencia se acorta un poco la segunda nota para acentuar el fraseo.

courante (fr., “que corre”; it.: *corrente, coranto*) [*corant*]. Danza que apareció originalmente en fuentes francesas del siglo XVI. Su popularidad duró hasta mediados del siglo XVIII y, como forma instrumental, fue uno de los movimientos estándar de la *suite barroca. Según Arbeau (*Orchésographie*, 1588), incluía movimientos de salto y una figuración básicamente improvisada, pero Thomas Morley (*A Plaine and Easie Introduction*, “Una introducción simple y sencilla”, 1597) decía que era una danza “de carrera”.

En el siglo XVII, la danza tomó dos formas nacionales distintas: la *corrente* italiana y la *courante* francesa. La versión italiana era una danza rápida y viva en compás ternario (3/4 o 3/8), en forma binaria, de estilo básicamente homofónico y de un movimiento constante en notas cortas, en especial en la parte superior. Era una danza de cortejo que implicaba una combinación de saltos y pasos. Varias piezas llamadas “coranto” aparecen en el *Fitzwilliam Virginal Book*, casi todas anónimas y en compás de 3/4 o 6/8. También hay *correnti* en fuentes alemanas e italianas tales como *Terpsichore* (1612) de Praetorius, el *Banchetto musicale* (1617) de Schein, la *Tabulatura nova* (1624) de Scheidt y en *Il secondo libro di toccate ... correnti, et altre partite* (1627) de Frescobaldi. Hay ejemplos más tardíos en la música italiana para violín, como en las sonatas de Corelli y de Vivaldi.

La *courante* francesa era más elegante y solemne que su homóloga italiana. También consistía en dos mitades repetidas en compás ternario (usualmente 3/2) pero era mucho más lenta (solía ser descrita como la más lenta de todas las danzas cortesanas) y tenía una mayor variedad rítmica que la del flujo continuo de la *corrente*. Entre las características típicas de la *courante* se hallaba el uso de la hemiola, especialmente en los puntos cadenciales, y la textura contrapuntística e imitativa.

Las *courantes* aparecieron inicialmente en las obras de los laudistas franceses de principios del siglo XVII, y se les encontraba con frecuencia en los *ballets de cour*. Lully, sorprendentemente, utilizó poco esta danza –sólo hay cinco ejemplos de ella en sus obras– pero durante el reinado de Luis XIV fue la danza cortesana más importante y a menudo el rey mismo danzaba la *courante* inicial en los bailes.

La *courante* (en una forma u otra) se convirtió en un componente estándar de la *suite, colocada generalmente entre la *allemande* (con la que a menudo se relacionaba temáticamente) y la *sarabande*. Las *courante* de Handel, aunque llevan el título francés, se asemejan más a las *correnti*: se les encuentra con frecuencia después de la *allemande* inicial. Bach utilizó los dos tipos; en la edición original de las partitas para teclado, marcó claramente la diferencia entre las dos, aunque editores posteriores tendieron a llamarlas simplemente “*courantes*”.

WT/JBE

📖 W. HILTON, “A dance for kings: The 17th-century French courante”, *Early Music*, 5 (1977), pp. 160-172.

Courcelle, [Corselli, Corceli], **Francesco** [Francisco] (*n* Piacenza, 19 de abril de 1705; *m* Madrid, 3 de abril de 1778). Compositor y director italiano de origen francés. Su primer puesto importante fue el de *maestro di cappella* del duque de Parma (más tarde Carlos III de España), 1727-1733. Pasó el resto de su vida profesional en España, inicialmente como maestro de música de los hijos del rey en Madrid (desde 1734) y después durante 40 años a partir de 1737 como *maestro* de la capilla real y rector de la escuela coral. Pronto se hizo de una formidable reputación como compositor de ópera y música sacra. A diferencia de sus contemporáneos italianos en España, produjo casi exclusivamente *drammi per musica* a la italiana (la mayoría con libretos de Metastasio), allanando así el camino para el florecimiento de la ópera italiana durante el reinado de Fernando VI.

Aunque muchas de las óperas de Courcelle se han perdido, la más popular, *Farnace* (1739), se conserva y muestra un vivo sentido dramático, una afición por el cromatismo y una escritura vocal de amplio rango. Las proclividades dramáticas de Courcelle son también evidentes en sus más de 400 obras sacras. Aunque predominan las texturas fugadas en muchos movimientos de sus casi 30 misas (escritas para voces masculinas adultas), en otras partes de su música sacra tardía despliega la vitalidad rítmica, la escritura melódica periódica y la atención al color orquestal características del estilo clásico naciente.

MHE

Courtois, Jean (*fl* 1516-1540; *m* antes de 1568). Compositor franco-flamenco. Es conocido por sus misas, motetes e ingeniosas *chansons*. Fue *petit vicaire* en Cambrai en 1516-1517 y 1534-1535, y su motete a cuatro partes *Venite populi terrae* fue interpretado en la catedral de Cambrai en 1540, durante su mandato como director de música, para dar la bienvenida a Carlos V en una visita a Cambrai.

DA

Covent Garden. *Casa de ópera de Londres, inaugurada en 1732.

cover, versión. Grabación de una canción popular por un intérprete o intérpretes distintos de los responsables de la versión original; puede ser una recreación del original o una versión alterada radicalmente. Las versiones *cover* pueden dirigir una canción hacia un público nuevo: por ejemplo, en la década de 1960, Eric Clapton presentó como música de *rock* algunas canciones de *blues* que habían sido grabadas originalmente por cantantes rurales negros de *blues* en la década de 1920.

KG

Coward, Sir Noël (Peirce) (*n* Teddington, 16 de diciembre de 1899; *m* Port Maria, Jamaica, 26 de marzo de 1973). Compositor inglés de canciones. Aunque provenía de una familia musical, tuvo poco entrenamiento en música formal pero siguió una brillante vida profesional como actor, dramaturgo y compositor. Sus canciones incluyen *I'll see you again*, *Some day I'll find you* y *Mad Dogs and Englishmen*. Alcanzó su culminación en los musicales *Bitter-Sweet* (1929), *Words and Music* (1932) y *Conversation Piece* (1934). Fue hecho caballero en 1970.

PGA/ALA

Cowell, Henry (Dixon) (*n* Menlo Park, CA, 11 de marzo de 1897; *m* Shady, NY, 10 de diciembre de 1965). Compositor estadounidense. Pasó su infancia cerca de San Francisco y en el medio oeste de los Estados Unidos, exponiéndose a la música tradicional americana y asiática, que ejerció una influencia permanente sobre él. Al día siguiente de su cumpleaños número 15 hizo su primera presentación como pianista-compositor en San Francisco, con un programa que incluía *The Tides of Manaunaun* (Las mareas de Manaunaun, 1912), donde introdujo “clusters” de notas que debían ser tocadas con los puños, las palmas de las manos o los antebrazos. Más tarde utilizó el interior de la caja acústica del piano en piezas como *The Banshee* (1925), que se toca completa sobre las cuerdas. Estas y otras obras formaron el repertorio de sus giras de conciertos por Europa y los Estados Unidos durante las décadas de 1920 y 1930.

Después de la publicación de su influyente libro *New Musical Resources* (Nuevos recursos musicales, 1930; reimpresso con comentarios de David Nicholls, Cambridge, 1996), Cowell no dejó de experimentar. Introdujo formas “elásticas” en obras como el *Cuarteto de cuerdas* no. 3, “Mosaic” (1935), que requiere que los ejecutantes ensambren fragmentos dados en cualquier orden. Diseñó una máquina, el ritmicón, para realizar los complejos ritmos que exigía en su música. Y su prodigiosa producción de música orquestal, que incluye 20 sinfonías, muestra su vasto interés en las culturas musicales: hay, por ejemplo, obras con partes solistas para instrumentos persas, indios y japoneses, así como una serie de 18 *Hymns and Fuguing Tunes* (Himnos y tonadas fugadas) relacionadas con las tradiciones estadounidenses. Cowell tuvo también un efecto significativo sobre la vida musical de los Estados Unidos como promotor y profesor. Su *New Music Edition* (Nueva edición musical) publicó obras de Ives, Schoenberg y otros, mientras que sus alumnos de composición incluyeron a músicos tan diversos como Gershwin y Cage.

PG

📖 W. LICHTENWANGER, *The Music of Henry Cowell: A Descriptive Catalog* (Nueva York, 1986).

Cowen, Sir Frederick (Hymen) (*n* Kingston, Jamaica, 29 de enero de 1852; *m* Londres, 6 de octubre de 1935). Compositor, director y pianista inglés. Niño prodigio como pianista y compositor, un trío suyo se interpretó profesionalmente en 1865. Después de estudiar en Alemania se dio a conocer en Inglaterra en 1869 con una sinfonía y un concierto para piano. Su extensa producción como compositor incluye una ópera, *Signa* (1894), seis sinfonías (de las cuales la no. 3, la “Escandinava”, fue la más exitosa), música incidental, coral y de cámara y cerca de 300 canciones. Dirigió, entre otras, a la Philharmonic Society, la Orquesta Hallé, la Liverpool Philharmonic y orquestas escocesas. Fue hecho caballero en 1911. ALA

Cozzolani, Chiara Margarita (*n* Milán, 27 de noviembre de 1602; *m* Milán, 1676 o 1678). Compositora y cantante italiana. Monja benedictina desde 1619, ayudó a transformar S. Ragedonda de Milán en una de las principales atracciones musicales de la ciudad, lo que más tarde ocasionó quejas eclesiásticas. Fue también una compositora competente e, inusualmente, publicó cuatro volúmenes de piezas sacras y espirituales (1640-1650) dedicadas a prominentes patronos. Sus obras son notables no sólo por su poder expresivo sino también por su conocimiento aparentemente vasto del medio musical contemporáneo. TC

cracoviana (fr.: *cracovienne*; in.: *krakowiak, krakoviak*).

Viva danza polaca, nombrada así por la región de Cracovia. Está en compás binario rápido con ritmos sincopados y ha sido descrita como un tipo de *polonesa sencilla. Es bailada por varias parejas que hacen chocar los talones, gritan y cantan. La cracoviana se popularizó al inicio del siglo XIX cuando la bailarina Fanny Elssler la introdujo a Europa Occidental. El op. 14 de Chopin, el *Gran Rondó de Concierto* para piano y orquesta, es una cracoviana.

Cramer (i). Familia alemana de músicos originarios de Silesia establecidos en Inglaterra. **Wilhelm Cramer** (*n* Mannheim, baut. 2 de junio de 1746; *m* Londres, 5 de octubre de 1799) fue violinista en la orquesta de Mannheim. Después de trabajar en Stuttgart (para el duque de Württemberg) y en París, en 1772 partió hacia Londres donde, impulsado por J. C. Bach, se estableció. Fue músico de cámara del rey y primer violín de varias orquestas importantes, incluyendo las de los Ancient Concerts y los Professional Concerts.

Su hijo mayor, **Johann Baptist Cramer** (*n* Mannheim, 24 de febrero de 1771; *m* Londres, 16 de abril de 1858), fue compositor, pianista y editor. Fue alumno de piano de J. D. Benser y más tarde de J. S. Schroeter, antes de terminar sus estudios con Clementi (1783-1784); a partir de 1785 también aprendió teoría con C. F. Abel. Hizo su debut formal el 5 de abril de 1781, tras llamar la atención como niño virtuoso. En 1788 inició la primera de varias giras europeas (otras más siguieron en 1799 y 1816), presentándose en Francia, Alemania, Austria y los Países Bajos, y conociendo a compositores como Hummel, Weber, Cherubini y Beethoven, quien le tuvo gran admiración. Años más tarde llegó a conocer a Moscheles, Mendelssohn, Liszt y Berlioz. En Londres fue un célebre pianista –conocido por sus admiradores como “Glorious John”– y promovió la música de Bach, Mozart y Beethoven. Fue miembro fundador de la Philharmonic Society en 1813 y fue elegido para la mesa directiva de la recién creada Royal Academy of Music en 1822. Se retiró oficialmente en 1835, después de lo cual siguió viajando al extranjero, pasando algún tiempo en París. Regresó a Inglaterra en 1845.

Cramer fue un compositor enormemente prolífico. Produjo no menos de 124 sonatas para piano, nueve conciertos para piano (que se comparan de manera interesante con los de Clementi, Griffin, Dussek y Field, sus contemporáneos londinenses) y una célebre serie de 84 estudios, *Studio per il pianoforte*, en dos libros (1804, 1810), utilizados por Beethoven y Schumann.

Cramer estuvo involucrado también en diversas actividades editoriales, fundando la firma J. B. Cramer & Co. (que también fabricaba pianos) en 1824; véase CRAMER (ii). Su hermano, **Franz Cramer** (*n* Schwetzingen, cerca de Mannheim, 1772; *m* Londres, 1 de agosto de 1848), fue *Master of the King's Music* desde 1837 hasta su muerte. DA/JDI

Cramer (ii). Compañía inglesa de editores de música y fabricantes de pianos. Fundada en 1824 por el pianista y compositor J. B. Cramer (Véase CRAMER [i]), Robert Addison y Thomas Beale, la compañía (conocida como Cramer, Addison & Beale) se concentró inicialmente en la publicación de música para piano. La adquisición de muchas de las planchas de impresión de la Royal Harmonic Institution —obras de Beethoven, Haydn, Dussek, Clementi y otros— reforzó su catálogo. Después de varias reorganizaciones y cambios de nombre, comenzó a fabricar pianos mientras continuaba con sus actividades editoriales publicando canciones y duetos italianos, así como óperas inglesas. Como Chappell y Boosey, la compañía publicaba y promovía baladas a través de conciertos. En 1964 vendió el negocio de pianos y se concentró en la publicación de música coral, para piano, para órgano y educativa. En 1992, la compañía se convirtió de nuevo en una independiente, actuando como Cramer Music Limited y ampliando sus actividades. HA

Crawford Seeger, Ruth (Porter) (*n* East Liverpool, OH, 3 de julio de 1901; *m* Chevy Chase, MD, 18 de noviembre de 1953). Compositora estadounidense. Estudió en Jacksonville, en Chicago y en Nueva York con Charles Seeger, con quien contrajo matrimonio en 1931, después de un año en Berlín y París. Sus escasas obras, de las cuales las más importantes datan del periodo 1930-1932, muestran el placer de la aventura y la creación de patrones abstractos: Su *Cuarteto de cuerdas* de 1931 tiene sistemas numéricos y seriales aplicados tanto a la duración como a la altura. En años posteriores ella y su esposo, como socialistas, se dedicaron a coleccionar, arreglar y publicar música folclórica de los Estados Unidos. PG

📖 J. N. STRAUS, *The Music of Ruth Crawford Seeger* (Cambridge, MA, 1995).

creación, La (*Die Schöpfung*). Oratorio (1796-1798) de Haydn, para soprano, tenor y bajo solistas, coro y orquesta, con texto de Gottfried van Swieten basado en un poema de un autor inglés desconocido (“Mr Lidley”, posiblemente Thomas Linley), inspirado en *El paraíso perdido* de John Milton.

creación, Misa de la (*Schöpfungsmesse*). Misa no. 13 de Haydn en *si* bemol mayor (1801), llamada así porque el “Qui tollis” contiene una cita de su oratorio *La creación*.

Création du monde, La (La creación del mundo). Ballet en un acto de Milhaud con argumento de Blaise Cendrars; la coreografía fue realizada por Jean Börlin (París, 1923).

Crecquillon, Thomas (*n* c. 1480-c. 1500; *m* ?1557). Compositor franco-flamenco. Estuvo al servicio del emperador Carlos V en la década de 1540 y el inicio de la década de 1550, y a partir de 1555 fue titular de una canonjía en Béthune. Aunque fue un excelente y prolífico compositor de música sacra, especialmente de motetes altamente expresivos, hoy es mejor conocido por sus ingeniosas y elegantes *chansons*. Sus obras fueron conocidas (y arregladas con frecuencia) por toda Europa durante muchos años después de su muerte. DA

credo (del lat. *credo*, “creo”). Confesión de la fe cristiana. Nacidos originalmente como declaraciones de creencias recitadas por los candidatos al bautismo, más tarde los credos se publicaron como declaraciones conciliares. El ejemplo más importante es el Credo niceno-constantinopolitano (381) que se adaptó para ser recitado durante la Eucaristía en Antioquía (473) y en Constantinopla (siglo VI). Su introducción decisiva como un canto ordinario de la misa occidental ocurrió en 798, cuando los reformadores carolingios hicieron obligatoria su interpretación con una adición por entonces controvertida (el “filioque”) que afirmaba la doble procesión del Espíritu Santo. Otras dos antiguas confesiones utilizadas por cristianos occidentales, los llamados Credo de los Apóstoles y Credo Atanasiano, son de escasa importancia musical. -/ALI

Credo (lat., “creo”). Parte del Ordinario de la *misa romana, cantada entre el evangelio y el ofertorio. La versión nicena es la que se dice usualmente en este servicio; el “Credo de los Apóstoles”, más breve, se recita en ocasiones en el *Oficio Divino (véase CREDO).

crecendo (it.). “Creciendo”, “aumentando”, es decir, incrementando gradualmente de volumen. El término a menudo se representa con el signo del regulador (véase SIGNOS DE DINÁMICA, Tabla 1) o con la abreviatura *cresc*. Su opuesto es **decrescendo*.

Cresswell, Lyell (*n* Wellington, 13 de octubre de 1944). Compositor neozelandés. La vivacidad y la pasión de su música pudiera ser un reflejo de su relación con el Ejército de salvación, aunque Xenakis es otro posible punto de comparación. Después de estudiar en Wellington, Toronto, Aberdeen y Utrecht, dio clases en las universidades de Glasgow y Edimburgo. Se ha concentrado

mayormente en la música electrónica, instrumental y orquestal, y sus obras en esta última categoría incluyen *O!* (1982) para el centenario del Ejército de salvación y conciertos para violonchelo (1984) y acordeón (*Dragspil*, 1994-1995); también ha escrito obras vocales de gran escala, entre ellas *A Modern Ecstasy* (Un éxtasis moderno) para mezzosoprano, barítono y orquesta (1986). PG

criaturas de Prometeo, Las. Véase *GESCHÖPFE DES PROMETHEUS, DIE*.

criolla, música. Véase *ZYDECO*.

criptografía. La codificación de palabras y símbolos en la música se remonta al Renacimiento; el uso del compás ternario, formas tripartitas y texturas a tres voces simbolizaba comúnmente la perfección o, en particular, la Trinidad, y las obras de Obrecht ahondan mucho más en la representación de números sagrados. Se han descubierto procedimientos similares en la música de J. S. Bach, quien también compuso algunas piezas con el motivo *B-A-C-H (*sib-la-do-si*), una idea musical retomada por compositores posteriores en homenaje a Bach, entre éstos Liszt, Schoenberg y Webern. Schumann utilizó el mismo principio al escribir en su música los nombres de Meta Abegg (A-Bb-E-G-G, es decir, *la-sib-mi-sol-sol*) o Clara (C-A-A, *do-la-la*) Wieck. Berg usó las letras de las notas y los criptogramas numéricos en casi toda su música; por ejemplo, su *Suite lírica* entrelaza sus iniciales (A-Bb, *la-sib*) con las de su amante Hanna Fuchs-Robettin (B-F, *si-fa*) y utiliza números que él asociaba con ambos, 23 y 10, en sus divisiones formales. Shostakovich utilizó su propio monograma musical (en transliteración alemana), D-Sch (*re-mib-do-si*).

La nomenclatura alemana de las notas permite codificar nueve letras, como se muestra en los ejemplos citados. A éstas pueden añadirse las letras de los nombres franceses de las notas L (*la*: A), M (*mi*: E) y R (*re*: D), como en la codificación que hace Boulez del nombre de Paul Sacher (Eb-A-C-B-E-D [*mib-la-do-si-mi-re*]). Alternativamente, las equivalencias tradicionales de notas y letras pueden reciclarse a lo largo del alfabeto, de manera que H = A (*la*), I = B (*si*), J = C (*do*), etc. (en el sistema inglés-estadunidense), o I = A (*la*), J = B (*si*), K = C (*do*), etc. (en el sistema alemán). Varios compositores franceses usaron estos códigos en homenajes a Haydn, Fauré y Roussel.

El tributo de Honegger a Roussel, sin embargo, está basado en un alfabeto de 26 notas definidas, y Messiaen utilizó una técnica bastante similar –aunque con las duraciones también fijas– para inscribir líneas de santo

Tomás de Aquino en sus *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* y otras obras. La música de Messiaen está repleta también de ideas formales, rítmicas y texturales basadas en los números sagrados tres, siete, nueve y 12. PG

Cristo, Pedro de (*n* Coimbra, c. 1550; *m* Coimbra, 16 de diciembre de 1618). Compositor portugués. En 1571 hizo sus votos en el monasterio de Santa Cruz en Coimbra, donde más tarde se convirtió en *mestre de capela*. Por temporadas asumió el mismo puesto en el monasterio de S. Vicente de Fora en Lisboa. Tocaba el arpa, la flauta y la dulcema, así como instrumentos de teclado. Sus numerosas obras –muchas se conservan en copias autógrafas– son principalmente para cuatro o cinco voces en un estilo conciso, con frecuente uso de la secuencia y cierta declamación de textos rítmicamente animada. OR

Cristofori, Bartolomeo (*n* Padua, 4 de mayo de 1655; *m* Florencia, 27 de enero de 1732). Fabricante italiano de instrumentos de teclado. Sirvió en la corte de los Medici en Florencia a partir de 1690. Realizó experimentos en la construcción de clavecines y en 1700 creó un instrumento en el que las cuerdas se percutían con martinetes y no eran punteadas: un antecedente del piano (véase *PIANOFORTE*). Refinó este método y produjo varios pianos de los cuales sobreviven tres que datan de la década de 1720. AL

📖 H. HENKEL, “Bartolomeo Cristofori as harpsichord maker”, *The Historical Harpsichord*, 3, ed. H. SCHOTT (Stuyvesant, NY, 1992), pp. 1-58.

crítica musical. A grandes rasgos, la crítica musical es la actividad intelectual de formular juicios sobre el valor y el grado de excelencia de obras musicales individuales o de grupos o géneros de obras. Como la música existe no solamente en su interpretación sino también en forma escrita (o publicada), la crítica musical cubre varios campos de actividad relacionados entre sí: la evaluación de los logros de compositores individuales, el comentario y el análisis crítico de obras en partitura, la apreciación de obras recién creadas y reseñas de interpretaciones públicas y de grabaciones en forma electrónica. Aunque muchos aceptan tácitamente la existencia de varios o de todos estos campos, la noción de que “crítica musical” significa sólo una de las actividades enumeradas arriba –“reseñas de conciertos publicadas en la prensa diaria”– se ha vuelto una convención popular y a menudo se vincula a un “crítico de música” con una especie de periodista.

Las razones para estrechar injustamente de esta manera al campo se encuentran en la naturaleza de la

música. Debido a que es un arte no conceptual en el que la organización del material (es decir, el sonido) sigue una intrincada lógica interna, es difícil lograr la descripción de esta lógica en términos de un lenguaje conceptual. Nunca se ha formulado satisfactoriamente un proceso adecuado de “traducción”; siempre que se intenta, tiende a contener gran cantidad de discusión técnica que lo hace accesible solamente a un público lector relativamente estrecho. A menudo se ha buscado una solución fácil mediante la descripción de los elementos más obvios de la composición o la descripción de su impacto en las emociones y en la imaginación del oyente.

Con frecuencia se menciona a la crítica de manera conjunta con la *estética, y de hecho en las primeras etapas del pensamiento occidental en la Grecia antigua es difícil distinguir entre una y otra. Sin embargo, una distinción práctica de utilidad es que la teoría estética se ocupa de la especulación general sobre la naturaleza del arte o una forma de arte, mientras que la crítica aplica algunas de las ideas establecidas en la estética a obras individuales. Otra distinción importante es que el concepto de valor no necesariamente figura de manera prominente en la investigación estética, mientras que ocupa una posición importante en el juicio crítico.

1. La historia temprana de la crítica musical; 2. El siglo XIX; 3. El siglo XX: divisiones y escuelas; 4. El papel de los críticos y la crítica.

1. La historia temprana de la crítica musical

Las muestras más antiguas de la crítica musical no son más que pasajes aislados de obras mayores que con frecuencia expresan censura o comentarios de desaprobación. Así Platón, en las *Leyes*, condenaba las imitaciones naturalistas producidas por los intérpretes del *aulos*, mientras que el teórico de principios del siglo XIV, Johannes de Muris, objetaba el nuevo estilo de composición de motetes. En el siglo XV Johannes Tinctoris alabó, entre otros, a Dufay, Dunstaple, Binchois y Ockeghem, y en el siglo siguiente Heinrich Glarean (*Dodecachordon*, 1547) prestó atención a numerosas obras individuales del pasado, no sólo discutiendo sus características técnicas, sino con frecuencia alabando en un lenguaje no técnico aquellas a las que aprobaba.

Al inicio del siglo XVII, las innovaciones estilísticas provocaron una intensa controversia y ocasionaron que muchos compositores defendieran su estilo a través de la palabra escrita, como por ejemplo los prefacios a *Le nuove musiche* (1602) de Caccini, el quinto libro de

madrigales (1605) y los *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638) de Monteverdi. Este patrón, en el que los compositores asumían el doble rol de creador y polemista, ha persistido hasta nuestros días.

En el siglo XVIII, la música empezó a ser vista como una forma de arte con implicaciones sociales y no sólo como una habilidad técnica para los iniciados. Así como la ópera en París fue el centro de la vida musical en Francia, la mayor parte de la actividad polémica –particularmente por los enciclopedistas– se desarrolló alrededor de ella (véase *BOUFFONS, QUERELLE DES*; FRANCIA, 4; ÓPERA, 6). Varias opiniones sobre los méritos de los estilos italiano y francés (la llamada *Querelle des *Bouffons*) surgieron de las plumas de los hombres de letras de aquel tiempo, algunos de los cuales poseían escaso conocimiento musical y consideraban la ópera como un fenómeno social más que artístico. En Alemania, surgieron los periódicos musicales especializados como un nuevo género y el medio preferido para la opinión crítica. Inglaterra no tenía ni los periódicos de Alemania ni el poderoso enfoque de la vida musical de Francia, y los escritos críticos eran obra de practicantes dedicados, tales como el *Essay on Musical Expression* (Ensayo sobre la expresión musical, 1752) de Charles Avison o de eruditos como Burney y Hawkins, quienes se impusieron la tarea de escribir historias completas de la música.

2. El siglo XIX

La tradición alemana de los periódicos musicales continuó; poco después de su fundación en 1834, el *Neue Zeitschrift für Musik* de Schumann se estableció como uno de los vehículos más influyentes para la opinión musical. La *Revue musicale*, fundada en 1827, se combinó en 1834 con la *Gazette musicale de Paris* para formar la *Revue et gazette musicale de Paris*. Los periódicos ingleses que sobrevivieron poco más de unos cuantos números incluyeron *The Quarterly Musical Magazine* (1818-1828), *The Harmonicon* (1823-1833) y *The Musical World* (1836-1891). Fueron seguidos en 1844 por un periódico que, después de varios cambios de nombre, sigue prosperando como *The Musical Times*.

Las revistas publicaban ensayos que siguen siendo parte importante de la historia cultural del siglo XIX, mientras que numerosos diarios ofrecían columnas regulares a colaboradores cuya tarea era describir los conciertos como eventos sociales y evaluar la interpretación de la música. Un distinguido representante de la crítica periodística, Eduard Hanslick, luchó durante

la segunda mitad del siglo XIX en la prensa vienesa contra la noción romántica de la música como un vehículo para la transmisión de contenidos poéticos o extramusicales ocultos. Su crítica, aunque a veces dura en exceso, muestra sin embargo una profunda inteligencia musical y un agudo ingenio. Esta última cualidad, así como un lenguaje en ocasiones fuerte e incluso abusivo, caracteriza la crítica musical de Bernard Shaw, quien escribió reseñas en forma regular durante el período 1888-1894.

Durante todo el siglo, los compositores realizaron una contribución especialmente importante a la crítica; Schumann, Liszt, Berlioz y Wagner se distinguieron de modo particular en este doble papel. En Bohemia, Rusia y Hungría, varios compositores estuvieron activos como críticos y propagandistas de un estilo nacional en la música (Smetana en Praga, Cui y Serov en San Petersburgo, Chaikovski en Moscú y Mihály Mosonyi en Budapest).

La disciplina de la *musicología, que surgió más o menos en esta época, no era simplemente una historia de la música bajo un nombre diferente, sino una actividad intelectual ocupada con una compleja serie de temas que iban desde la acústica hasta la estética. La crítica musicológica era distinta de la actividad de instruir al lego en el arte de disfrutar la música, y llegó a tener una profundidad académica que la crítica periodística, por su propia naturaleza, no podía tener. El estudio sobre Giovanni Gabrieli (1834) de Carl von Winterfeld abrió un nuevo panorama a un público cuyo conocimiento de la música no se remontaba más atrás de algunas obras de Bach y Handel. Se escribieron importantes estudios sobre Mozart (Otto Jahn, 1856), Beethoven (Wilhelm von Lenz, 1855-1860 y A. W. Thayer, 1866-1879) y Bach (Philipp Spitta, 1873-1880). Friedrich Chrysander y especialmente Spitta, fueron pioneros en el agotador pero valioso proceso de establecer un texto musical correcto en el que las convenciones del pasado se le explicarían al intérprete moderno. A. B. Marx (?1795-1866) y Hugo Riemann (1849-1919) lograron una amplitud enciclopédica combinando los estudios históricos y teóricos con la crítica.

3. El siglo XX: divisiones y escuelas

Las innovaciones en el lenguaje musical del siglo XX causaron una profunda división entre los críticos. En las décadas de 1920 y 1930, algunos críticos establecidos y respetados se sintieron incapaces de aceptar la creciente exigencia a la capacidad de audición y concentración

que requería la música de Stravinski, Schoenberg, Hindemith y Bartók, y los periódicos para los que escribían se volvieron vehículo para una crítica decididamente conservadora que afirmaba ser la expresión de la auténtica opinión pública. Los más ilustrados entre ellos tuvieron que retirarse con frecuencia al territorio de las revistas creadas especialmente para promover la causa de la nueva música (tales como *Musikblätter des Anbruch*, publicada en Viena, 1919-1937).

Varios críticos han realizado contribuciones significativas tanto como cronistas en periódicos, como autores de estudios críticos duraderos. Ejemplos notables han sido Ernest Newman, Alfred Einstein, Roman Vlad, Massimo Mila y Adolfo Salazar. Para algunos de ellos, la crítica era la aplicación práctica de la teoría estética y filosófica. Así, las especulaciones de Henri Bergson sobre la naturaleza del tiempo y la conciencia tuvieron un eco en el trabajo de varios críticos franceses, y las ideas de Benedetto Croce sobre la intuición y la expresión influyeron en los escritos de Massimo Mila, mientras que las ideas de Theodor W. Adorno se formaron sobre los ricos cimientos de la filosofía alemana, incluyendo el pensamiento de Hegel, Marx y Nietzsche. Inicialmente, los críticos en el mundo angloparlante mostraron poco o ningún interés en la relación entre la teoría estética y la crítica, prefiriendo un enfoque más pragmático. La situación cambió en la segunda mitad del siglo XX con la actividad de, entre otros, Deryck Cooke en Inglaterra y Charles Rosen en los Estados Unidos.

4. El papel de los críticos y la crítica

La complejidad creciente de la música nueva, con veloces cambios en su orientación estilística, ha hecho más difícil la tarea de los críticos, y la naturaleza de la crítica y la reseña se ha vuelto más compleja, pero esencialmente no muy diferente de la de sus predecesores, algunos de los cuales también atestiguaron profundos cambios estilísticos en su tiempo. Entre los críticos ha habido una tendencia creciente a especializarse en campos distintos tales como la música antigua, la ópera o la música de vanguardia. Sin embargo, la esencia de su tarea ha permanecido sin cambios. Los críticos, ya sea que escriban reseñas para periódicos, ensayos o extensas obras críticas, deben estar conscientes de su complejo papel como mediadores entre el compositor o el intérprete y el público. La reseña, si es sólo una descripción de las características externas obvias de una composición o el simple reporte de "cómo fue estar ahí", será superficial a menos que los argumentos del crítico

estén basados en una serie de criterios consistentemente aceptados y en una comprensión de la música como una fuerza social, más que como una costumbre placentera o un pasatiempo. La ausencia de tal comprensión condujo en el pasado al enfoque intensamente emocional que estableció la vaga noción del “sentimiento” como árbitro. Esto no quiere decir que el crítico debe permanecer frío y distante. Su objetividad es limitada, lo cual no es una falla en sí misma, pero el crítico debe tener una comprensión profunda de las implicaciones.

Después de todo esto, un escéptico puede concluir que la crítica musical no es posible. Es más veraz decir que, aunque no existe una objetividad científica en la crítica musical, el acto de traducir de una forma musical a una forma verbal de pensamiento debería ser, tanto para el crítico como para su lector, una experiencia casi tan profunda y vital como la experiencia de la música misma, y la mejor crítica musical revela esto con claridad. En otras palabras, el crítico debería ser un artista por derecho propio. BB

críticas, ediciones. Véase EDICIONES HISTÓRICAS Y CRÍTICAS; véase también EDICIÓN.

Croacia. República de la parte occidental de la península balcánica, Estado sucesor de Yugoslavia. En el pasado, Hungría, Austria, Venecia y Turquía trataron de establecer su supremacía en esta parte del mundo, y el área carecía de fuentes estables de patrocinio. Los periodos de rica actividad musical se alternaron con periodos de estancamiento. En la Edad Media, los principales centros musicales fueron las iglesias y los monasterios de la costa del Adriático. La tradición medieval del canto llano en el idioma eslavo vernáculo de la iglesia, conocido como canto glagolítico, sobrevive en ciertas localidades costeras. Las ideas del humanismo italiano fueron evidentes en Dalmacia en el siglo XVI, dando como resultado un rico florecimiento en la arquitectura, la pintura y la literatura croata. A finales del siglo XVI, Dubrovnik atrajo a Lambert Courtois (*fl* 1542-1583) y a otros miembros de su familia. Giulio Schiavetto, compositor de algunos excelentes motetes a cinco y seis partes, estuvo activo al servicio del obispo de Šibenik. A finales del siglo XVI y principios del XVII, las iglesias catedrales de Split y Hvar fomentaron una activa escuela local de compositores (Ivan Lukačić, ?1587-1648; Tomasso Cecchino, *c.* 1582-1644; Marcantonio Romano, *c.* 1552-1636), cuya música reflejaba las características de la monodia antigua y el estilo veneciano de su tiempo. La traducción de 1617 de Paskoj Primović de la *Euridice* de Rinuccini es probablemente la traducción

más antigua a cualquier idioma de un libreto de ópera italiana. Luka Sorkočević (1734-1789) escribió sinfonías en el estilo italiano.

En el siglo XIX, la mayor parte de la actividad musical estuvo centrada en Zagreb. La primera ópera nacional croata, *Ljubav i zloba* (Amor y malicia) de Vatroslav Lisinski fue producida en 1846, aunque la actividad operística fue dominada por las compañías italianas visitantes hasta 1870 cuando se formó la ópera del Teatro Nacional Croata. Bajo la dirección de Ivan Zajc (1832-1914), él mismo un prolífico compositor de óperas, su repertorio incluyó casi todas las obras mayores poco después de sus estrenos en los grandes teatros europeos de ópera. La clase de canto en la Escuela de Música del Instituto Musical Croata (aún existente, establecido originalmente como el Musikverein en 1827, y más tarde fundador de la Academia de Música) y la ópera produjeron varios cantantes excelentes, entre los cuales Milka Ternina, Zinka Milanov y Sena Jurinac alcanzaron fama mundial.

El advenimiento del modernismo se retrasó en cierta medida pero Josip Stolzer-Slavenski (1896-1955) fue el más cercano al estilo y el enfoque de Bartók, combinando el sentimiento por la tradición folclórica de los Balcanes con una conciencia del espíritu vanguardista de su tiempo. En la segunda mitad del siglo, Ivo Malec (*n* 1925) y Milko Kelemen (*n* 1924) establecieron una reputación internacional. La Biental de Música Contemporánea de Zagreb, fundada por Kelemen en 1961, es un importante foro para jóvenes compositores. Al inicio del siglo XXI, la música croata refleja todas las tendencias estilísticas importantes de la música europea. BB

Croce, Giovanni (*n* Chioggia, cerca de Venecia, *c.* 1557; *m* Venecia, 15 de mayo de 1609). Compositor italiano. Fue alumno de Zarlino y miembro del coro de San Marcos en Venecia, convirtiéndose finalmente en su director musical. Su música sacra incluye tanto motetes en pequeña escala como obras espléndidas a la manera grandiosa, utilizando **cori spezzati*; pero fue mejor conocido por sus madrigales y *canzonettas* en extremo cantables, que fueron cabalmente imitados por Thomas Morley en Inglaterra. Su contribución a *Il trionfo di Dori* (1592) fue la inspiración para *The Triumphes of Oriana* (Los triunfos de Oriana). DA/TC

Crociato in Egitto, II (El cruzado en Egipto). Ópera en dos actos de Meyerbeer con libreto de Gaetano Rossi (Venecia, 1824).

croche (fr., “gancho”). Corchea. El término francés para la palabra inglesa *crotchet* [“negra”] es *noire*.

Croft, William (*n* Nether Ettington, Warwickshire, baut. 30 de diciembre de 1678; *m* Bath, 14 de agosto de 1727). Compositor inglés. Corista en la Chapel Royal y alumno de Blow, en 1700 fue nombrado Gentleman-Extraordinary de la capilla, junto con Jeremiah Clarke. Cuatro años más tarde, Croft y Clarke fueron nombrados organistas conjuntos, y a la muerte de Clarke en 1707, Croft se convirtió en organista único. Al año siguiente sucedió a Blow como compositor y *Master of the Children* de la Chapel Royal y como organista en la Abadía de Westminster. Se graduó como D. Mus. en Oxford en 1713 y estuvo entre los primeros miembros de la Academy of Vocal Music.

Croft es el compositor más significativo de música sacra entre Purcell y Greene. Su importancia principal está en sus *anthems* (escribió más de 80, la mayor parte en verso), que integran tanto características de la música de Purcell como elementos italianos más modernos. Sus *anthems* seccionales en verso incorporan solos, duetos, tríos y pasajes para órgano solo. También escribió servicios, incluyendo un espléndido servicio fúnebre, algo de música para teatro, piezas instrumentales, canciones y odas, incluyendo una para el cumpleaños de la reina Ana y dos para celebrar el Tratado de Utrecht. En 1724 publicó una selección de su música sacra en partitura en dos libros, titulados *Musica sacra*. WT/PL *croiser* (fr.). “Cruzar”; *croiser les mains*, en la ejecución de teclados, indicación para cruzar las manos.

cromática, escala. Véase ESCALA, 4.

Cromática, Fantasía y Fuga. Obra para teclado de J. S. Bach, BWV903 (c. 1720); la fantasía presenta notables modulaciones cromáticas y el sujeto de la fuga es altamente cromático.

cromático, cromática. Véase CROMATISMO.

cromatismo (del gr. *khroma*, “color”). En el sentido moderno, el uso de una escala que divide la octava en 12 intervalos iguales de un semitono (véase ESCALA, 4). El cromatismo ha sido una característica de la música desde sus orígenes en la antigua Grecia, pero en el sentido de la “coloración” de intervalos a través de la subdivisión no diatónica. La teoría griega reconocía un *tetracordo parcialmente cromático que involucraba dos semitonos adyacentes. En el siglo XIV surgió una discusión sobre el valor de incorporar todas las notas posibles de la **musica ficta* a la serie diatónica para hacer una escala cromática completa, lo que ya era una característica de los instrumentos de teclado de la época. Hacia finales del siglo XVI, los madrigalistas italianos, notablemente Marenzio y Gesualdo, explotaron la

inflexión cromática (véase MADRIGAL, 3). En el periodo barroco, el cromatismo fue una importante fuente de *Affekt* (véase AFECTOS, DOCTRINA DE LOS), no sólo como recurso expresivo en la música vocal sino también en obras instrumentales como fugas y otras formas contrapuntísticas sobre sujetos cromáticos.

Contra el fondo de un lenguaje tonal universal, el cromatismo en los periodos clásico y romántico se interpreta usualmente como un progreso histórico uniforme hacia la disolución de la tonalidad. Mientras que los extremos del cromatismo tonal en la música clásica –por ejemplo en la introducción del *Cuarteto* K465, “Disonante”, de Mozart– elaboraban un centro tonal decisivo, de manera que la estructura armónica fundamentalmente diatónica de una pieza nunca estaba en duda, la paleta tonal más rica de compositores de principios del siglo XIX como Chopin, introdujo la ambigüedad cromática en el material básico de la composición. La armonía cromática de Wagner (que a su vez debía mucho a Liszt) fue la principal influencia en este proceso. Su énfasis creciente en acordes no diatónicos (especialmente en *Tristan und Isolde* y *Parsifal*) y su uso de complejas alteraciones cromáticas que oscurecían el sentido inmediato de referencia diatónica, con la distinción “clásica” entre las tonalidades cercanas y lejanas cada vez menos evidente, contribuyeron a preparar la aparición del “cromatismo integral”.

Para 1909 Schoenberg y sus alumnos escribían música con características posttonales: relativamente libres de las restricciones de tonalidad mayor-menor, y de la armonía funcional y los conceptos de consonancia y disonancia como fenómenos armónicos separados y complementarios (véase por ejemplo *ERWARTUNG* de Schoenberg y las *SEIS PIEZAS PARA ORQUESTA* op. 6 de Webern). En la década de 1920 surgió un tipo de cromatismo más ordenado en la forma de música *dodecafónica, en que las repetidas permutaciones de la escala cromática son un elemento organizativo de la estructura de alturas. Aunque la heterogeneidad extrema de la música de finales del siglo XX incorporaba la resistencia tanto a esa clase de cromatismo integral como a su perpetuación, la música tonal más vital que se escribió al inicio del milenio fue sin duda más cromática que diatónica.

JD/AW

cromorno (del al. *Krummhorn*, “cuerno curvo”). Instrumento de doble lengüeta, con *cápsula y tubo cilíndrico estrecho. Produce un sonido zumbante. El extremo inferior es curvo, como la curva de un bastón, de ahí su

nombre. Se utilizó desde alrededor de 1480 hasta 1660, principalmente en Alemania, Italia y los Países Bajos, pero ha sido revivido para ejecutar mucha música antigua. Igual que una flauta dulce, tiene un orificio para el pulgar y siete digitales; en instrumentos más grandes, el último orificio inferior se controla con una llave. Su rango está limitado a una novena, aunque algunos instrumentos tienen llaves adicionales que extienden el rango hacia abajo. Como es el caso de muchos instrumentos renacentistas los cromornos se fabricaban en diferentes tamaños, desde soprano hasta contrabajo.

JMO

Cronaca del luogo (Crónica del lugar). Ópera en un prólogo y cinco escenas de Berio con libreto de Talia Pecker Berio (Salzburg, 1999).

crook (in.). Véase TUDEL.

crooning (in.). Estilo de canto suave, profundo y sentimental, introducido en los Estados Unidos en la década de 1920 por cantantes masculinos a través de la radio, principalmente Rudy Vallee; su exponente más notable fue Bing Crosby (1904-1977).

PGA

cross-fingering. Véase DIGITACIÓN CRUZADA.

cross-relation (in., “relación cruzada”). Véase FALSA RELACIÓN.

Crosse, Gordon (n Bury, 1 de diciembre de 1937). Compositor inglés. Estudió con Edmund Rubbra y Egon Wellesz en Oxford y con Goffredo Petrassi en Roma. Sus primeras obras muestran una mezcla de pensamiento medieval y serial que invita a la comparación con Maxwell Davies, aunque la armonía es más directa y por ello en general más relajada. En obras posteriores desarrolló un estilo rico y ecléctico anclado más firmemente en la tonalidad. Su producción incluye varias óperas, entre las cuales su adaptación de la obra en un acto *Purgatory* (Purgatorio, Cheltenham, 1966) de Yeats es excepcional, así como dos sinfonías, dos conciertos para violín, otras obras orquestales y de cámara y música para niños. Crosse dejó de componer durante la década de 1990, pero sin excluir la posibilidad de regresar a la composición en el futuro.

AW

crossover (in.). Obra de un compositor o intérprete en un género distinto de aquel con el que normalmente se le asocia, o bien, la mezcla o hibridación de géneros musicales distintos.

KG

crotal [*pellet bell*] (in., “cascabel”). Pequeña campana cerrada (por ejemplo una **sleigh bell* o campana de trineo) que tiene en su interior una o más piedrecillas sueltas; se utilizan en grupos a manera de *cascabeles. Véase CAMPANA, 1.

crotala (lat.). Antiguos percutores griegos y romanos consistentes en dos pares de trozos de madera o hueso, sostenidos uno en cada mano.

crotales. Véase CÍMBALOS ANTIGUOS.

Crotch, William (n Norwich, 5 de julio de 1775; m Taunton, 29 de diciembre de 1847). Compositor, organista, maestro y teórico inglés. Notable niño prodigio, dio su primer concierto unos meses antes de su tercer cumpleaños; tocó ante el rey y la reina (su nombre fue presentado a la Royal Society por Charles Burney poco después), y más tarde realizó una gira por Inglaterra con su madre. A los 11 años de edad fue a Cambridge y tocó en los servicios de los colegios de Trinity y King's, y en la Great St Mary's Church, siendo también asistente del profesor de música, John Randall.

Al mudarse a Oxford en 1788, Crotch comenzó formalmente su educación. A partir de 1790 fue organista en la Christ Church y en 1794 se graduó como B. Mus. Compuso “Westminster Chimes” (Campanas de Westminster) para un reloj instalado en 1793 en Great St Mary's en Cambridge (las campanas fueron instaladas en el reloj de la torre de St Stephen del edificio del Parlamento en 1860). En 1797 sucedió a Philip Hayes como profesor de música en Oxford, puesto que conservó hasta su muerte. Recibió su D. Mus. en 1799. Entre 1800 y 1804 ofreció una serie de conferencias en la universidad (una notable innovación); también dio conferencias en la Royal Institution.

Crotch dejó Oxford alrededor de 1807 y se trasladó a Londres, donde compuso su popular oratorio *Palestine* (1805-1811) y escribió *Elements of Composition* (Elementos de composición, 1812); algunas de sus conferencias de Oxford fueron publicadas en 1831 como *The Substance of Several Courses of Lectures* (La sustancia de varias series de conferencias). Su *Specimens of Various Styles of Music* (Especímenes de varios estilos de música, 1808-1815) fue considerado también una importante herramienta pedagógica. Fue miembro activo de la Philharmonic Society, para la que dirigió algunos conciertos. Su *Sinfonía en fa* mayor fue ejecutada por la sociedad en 1814. Fue nombrado director de la Royal Academy of Music en su fundación en 1822, y renunció 10 años más tarde. Su última presentación pública fue como organista en el Handel Festival en la Abadía de Westminster en 1834. Sus obras, que muestran una conciencia tanto de los estilos modernos como de los antiguos, incluye *glees*, piezas para órgano, odas corales, tres oratorios y *antheims*.

WT/JDI

crotchet. Véase NEGRA.

crowd. 1. Véase *CRWTH*.

2. Véase *TURBA*.

Crown Imperial (Corona Imperial). Marcha de Walton, compuesta para la coronación de Jorge VI en 1937; a la cabeza de la partitura hay una línea del poema *In Honour of the City* (En honor a la ciudad) de William Dunbar (1465-1520): "In beautie beryng the crone imperiall" (Portando en su belleza la corona imperial). Ha sido arreglada para banda militar, para piano y para órgano.

Crown of India, The (La corona de la India). *Masque imperial*, op. 66 de Elgar con textos de Henry Hamilton: fue escrita para celebrar el Durbar de Delhi en 1912. Elgar extrajo de ella una suite orquestal el mismo año.

Cruce, Petrus de. Véase *PETRUS DE CRUCE*.

Crucifixion, The (La crucifixión). Oratorio (1887) de Stainer con texto de J. Sparrow-Simpson con extractos de la Biblia; es para tenor y bajo solistas, coro, órgano y orquesta, y la congregación puede cantar en cinco de los himnos (omitidos en algunas ejecuciones).

Crucifixus. Artículo del *Credo niceno-constantinopolitano que comienza con la frase "Crucifixus etiam pro nobis" (Fue crucificado también por nosotros). La tendencia de los compositores barrocos a tratar el Credo como una secuencia de movimientos autónomos llevó a la composición de puestas en música tanto independientes como integrales del Crucifixus. ALI

Crüger, Johannes (*n* Gross-Breesen, cerca de Frankfurt an der Oder, 9 de abril de 1598; *m* Berlín, 23 de febrero de 1662). Compositor y teórico alemán. Después de estudiar teología en Wittenberg, en 1622 fue electo *Kantor* de St Nicolai en Berlín, puesto que conservó hasta su muerte. Se le recuerda como el compositor de melodías corales tan conocidas como "Nun danket alle Gott", "Jesu meine Freude" y "Schmücke dich, O liebe Seele", publicadas en su renombrada colección *Praxis pietatis melica* (1644, con numerosas ediciones posteriores). Varios de sus himnos tardíos (a partir de 1649) están compuestos en armonía a cuatro partes, con líneas adicionales para dos violines o trompetas. DA/BS

Crumb, George (Henry) (*n* Charleston, WV, 24 de octubre de 1929). Compositor y maestro estadounidense. Estudió con Ross Lee Finney en la Universidad de Michigan y dio clases en Boulder, Colorado, antes de asociarse con la Universidad de Pensilvania en 1965. Durante los siguientes años fue, junto con Penderecki, uno de los precursores en el uso de gestos de vanguardia por sus inmediatos efectos expresivos, raros o conmovedores, con una efectividad garantizada por su precisa valoración de la sonoridad. Algunas obras notables

incluyen *Echoes of Time and the River* (Ecos del tiempo y el río) para orquesta (1967), *Ancient Voices of Children* (Antiguas voces de niños) para soprano, contratenor y ensamble (1970, una nocturna y en ocasiones ferozmente dramática adaptación de poemas de García Lorca), *Black Angels* (Ángeles negros) para cuarteto de cuerdas amplificado (también de 1970) y *Vox balaenae* para tres ejecutantes enmascarados (1971). Después de este periodo de productividad y éxito, su producción fue menos prolífica. PG

📖 D. GILLESPIE (ed.), *George Crumb: Profile of a Composer* (Nueva York, 1985).

Crusell, Bernhard (Henrik) (*n* Nystad, 15 de octubre de 1775; *m* Estocolmo, 28 de julio de 1838). Compositor, clarinetista y director finlandés. Se mudó a Estocolmo a los 15 años de edad y realizó una vida profesional como virtuoso ahí y, más tarde, en Europa continental. Sus tres conciertos para clarinete, todos compuestos para su propio lucimiento, fueron los primeros conciertos nórdicos en entrar al repertorio internacional. Correctos y meliosos, fértiles en invención y fluidos, se acercan al lenguaje de la música de Spohr y Weber. A su regreso a Suecia, además de componer y enseñar, Crusell tradujo al sueco libretos de óperas de Mozart y Rossini para la Ópera Real en Estocolmo. WT/RLA

cruzado, acento (in.: *cross-accent*). Modo de variar la acentuación habitual de las notas poniendo énfasis en los tiempos "débiles" del compás y quitándolo de los tiempos "fuertes" sustituyéndolos por silencios o prolongando una nota del tiempo anterior. Véase también *CONTRATIEMPO*, 1; *SÍNCOPA*.

cruzado, ritmo. El uso regular de grupos rítmicos contradictorios, por ejemplo tres notas contra cuatro. El *Minueto* de la quinta *Partita para teclado* de Bach presenta un conflicto de dos contra tres en casi toda la pieza.

crwth [*crowd*] (in.). La tradicional *lira galesa que se toca con arco, con mástil y diapason similares a los del *violín barroco (aunque deriva de una forma medieval) que corren desde el resonador hasta el travesaño del yugo. Dos cuerdas *bordonas paralelas al mástil se frotan o puntean con el pulgar para producir notas pedales. El uso del *crwth* desapareció en el siglo XIX, aunque persisten algunos intentos por revivirlo. JMO

Cry (Grito). Obra para 28 voces amplificadas de Giles Swayne (1976-1979).

csárdás (hún., de *csárda*, "taberna"). Danza húngara de salón del siglo XIX, supuestamente derivada de una danza campesina que se bailaba en las tabernas; estuvo especialmente en boga entre las décadas de 1850 y

1880. Musicalmente, la *csárdás* es muy similar a la sección rápida (*friss*) del **verbunkos*, está por lo general en compás binario y hace uso abundante de la síncopa. Durante la segunda mitad del siglo XIX, apareció una versión lenta (*lassú*). Liszt incluyó la *csárdás* en varias de sus obras, notablemente en sus 19 *Rapsodias húngaras* (1846-1865) y *Csárdás macabre* (1881-1882), todas para piano. -/JBE

cuadrilla. Véase *QUADRILLE*.

Cuadros de una exhibición (*Kartinki s vystavki*). Suite para piano solo compuesta por Musorgski en 1874. La obra tiene 10 movimientos, inspirados en las pinturas de una exposición en memoria del pintor ruso Víctor Hartmann (1834-1873), y un tema con variaciones denominado “Promenade” (Caminata), que sirve como vínculo entre cada movimiento. Existen varias versiones orquestales de compositores como Henry Wood, Stokowski y Elgar Howarth (metales y percusión), pero sin duda la más conocida es la que hizo Ravel en 1922.

cuádruple concierto. Concierto para cuatro instrumentos solistas y orquesta u otro conjunto instrumental, por ejemplo el arreglo de Bach para cuatro clavecines y cuerdas (BWV1065) del *Concierto* RV580 de Vivaldi, original para cuatro violines y violonchelo con cuerdas.

cuádruple corchea (in.: *hemidemisemiquaver*; *semi-demisemiquaver*; *sixty-four-note*) (♩̣). Nota con 1/64 del valor de la redonda; de ahí el nombre “sesentaicuatro” en el sistema español y “sixty-four-note” en la terminología estadounidense.

cuarta aumentada. Véase *TRITONO*.

cuarta y sexta francesa, acorde de. Acorde de *sexta aumentada.

cuartal, armonía. Armonía basada en acordes formados con cuartas. A partir de los parámetros tonales convencionales, tales acordes obviamente son más disonantes que los formados a partir de terceras; también son más difíciles de clasificar en relación con funciones armónicas particulares. Por esta razón tienden a encontrarse en obras tempranas del siglo XX (de Schoenberg, Bartók, Scriabin, Hindemith), en las que el objetivo era expandir el vocabulario armónico tradicional y enriquecer la tonalidad. También se encuentran en la música postonal, como parte del lenguaje armónico notablemente ampliado que llega a estar disponible cuando las distinciones entre la consonancia y la disonancia se dejan a un lado. AW

cuarteto (al.: *Quartett*; fr.: *quatuor*; in.: *Quartet*; it.: *quartetto*). Ensamble de cuatro cantantes o instrumentistas, o la música escrita para ellos. El cuarteto consiste

normalmente en voces o en familias de instrumentos similares (como flautas de pico, alientos de madera o el cuarteto de cuerdas de dos violines, viola y violonchelo) en tamaños graduados que cubren los registros soprano, alto, tenor y bajo (SATB). El cuarteto de cuerdas ha sido el ensamble de cámara principal desde tiempos de Haydn, con un vasto repertorio de todos los grandes compositores. Mientras que las obras orquestales son expresiones públicas de los sentimientos de un compositor, los cuartetos de cuerdas revelan sus pensamientos más íntimos. En otros grupos (cuarteto con piano, cuarteto con flauta, cuarteto con oboe, etc.) uno de los violines del cuarteto de cuerdas es reemplazado por el instrumento mencionado.

Véase también *CÁMARA, MÚSICA DE.* JMO

cuarteto de cuerdas. Véase *CUARTETO*; véase también *MÚSICA DE CÁMARA*.

cuarteto para piano. Conjunto instrumental formado por un piano y tres instrumentos de cuerda, generalmente violín, viola y violonchelo. La expresión se refiere también a la música escrita para esta dotación instrumental. Véase también *CÁMARA, MÚSICA DE*.

Cuartetos “Haydn”. Nombre con el que se conocen seis *Cuartetos de cuerdas* de Mozart: no. 14 en *sol* mayor K387 (1782); no. 15 en *re* menor K421/417b (1783); no. 16 en *mi* bemol mayor K428/421b (1783); no. 17 en *si* bemol mayor K458, cuarteto “La caza” (1784); no. 18 en *la* mayor K464 (1785); y no. 19 en *do* mayor K465, cuarteto “Disonante” (1785). El nombre obedece a que Mozart dedicó los cuartetos a Haydn, quien interpretó el primer violín en las sesiones celebradas en casa de Mozart, con el propio Mozart a la viola.

cuarto de tono. Intervalo equivalente a un cuarto de tono, es decir, medio semitono. Véase también *MICROTONO*.

cuaternario, ritmo. Véase *INDICADOR DE COMPÁS*.

cuatrillo. Cuatro notas que se ejecutan en el tiempo de tres; se indica con el número “4” escrito arriba o debajo de las cuatro notas (Ej. 1).

Ej. 1



Cuatro canciones serias. Véase *VIER ERNSTE GESÄNGE*. **cuatro estaciones, Las** (*Le quattro stagioni*). Cuatro conciertos para violín de Vivaldi, los primeros cuatro de su *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* op. 8, una colección de 12 conciertos para violín publicados en

dos volúmenes (Ámsterdam, 1725); los conciertos son “Primavera” en *mi* mayor, “Verano” en *sol* menor, “Otoño” en *fa* mayor e “Invierno” en *fa* menor.

Cuatro piezas sacras. Véase *QUATTRO PEZZI SACRI*.

4' 33”. Pieza de Cage que consiste en cuatro minutos y 33 segundos de silencio para cualquier instrumento o conjunto instrumental (1952).

Cuba. Véase *AMÉRICA LATINA*, 5.

cucú, El. Véase *COUCOU, LE*.

cucharas. *Percutor o palmoteador que consiste en dos cucharas de mesa. Se sujetan entre los dedos índice, medio y pulgar y se golpean entre la rodilla y la mano contraria, de manera que los cuencos de las cucharas choquen entre sí. El instrumento puede producir patrones rítmicos de gran complejidad. Véase también *BONES*.

RPA

cue (in., “guía”, “entrada”). 1. En una parte vocal u orquestal, extracto de otra parte prominente (usualmente impresa en notas pequeñas) para prevenir a un intérprete de una entrada cercana, por lo general después de un largo silencio.

2. Gesto de un director para señalar la entrada de un intérprete o de una sección.

cuentos de Hoffmann, Los. Véase *CONTES D'HOFFMANN, LES*.

cuerda (al.: *Saite*; fr.: *corde*; in.: *string*; it.: *corda*). Conjunto de hilos retorcidos o alambres que forman un cuerpo alargado y, en tensión, vibran y producen sonido al ser pulsados, golpeados, frotados o sopladados. Los materiales más comunes para los *instrumentos de cuerda de la música occidental son tripa de animal, metal o plástico, aunque también se emplean otros materiales como seda y crin de caballo. El *nylon* ha desplazado la tripa por ser un material durable, económico y más limpio de fabricar, pues no requiere de los procesos laboriosos de convertir las vísceras de animales en cuerdas. No obstante, muchos músicos prefieren la calidad de tono que produce la cuerda de tripa, muy distinta de la del *nylon*.

Los clavecines, los primeros pianos y los instrumentos de cuerdas pulsadas como el **cittern*, la **bandora* y la **mandolina*, usan cuerdas metálicas. El piano moderno y algunos tipos de guitarras usan cuerdas de acero. Las cuerdas entorchadas (in.: *overwound*) tienen un núcleo de cuerda de tripa, seda, *nylon* o alambre, con otro alambre alrededor en espiral. JMO

cuerda abierta (in.: *open string*). Cuerda de un instrumento de arco o pulsado que no es pisada por los dedos. Se emplea también el término “cuerda al aire”.

cuerdas simpáticas. En los instrumentos de cuerda, el término se refiere a una serie de cuerdas libres adicionales que vibran por simpatía con las notas fundamentales o con las parciales de sus series armónicas producidas en las cuerdas principales mediante el arco o la pulsación de los dedos. Algunos instrumentos cuentan hasta con 15 cuerdas simpáticas afinadas con notas diferentes de la escala. Las cuerdas simpáticas cuentan con sus propias clavijas (sea en el clavijero o a un costado del mástil); corren paralelas a las cuerdas principales y por debajo del diapason (en los instrumentos que lo tienen), atraviesan el puente principal por unos agujeros y se extienden hasta el cordal en el extremo opuesto. Las cuerdas simpáticas son un elemento indispensable en instrumentos como el violín **Hardanger*, el **sāraṅgī*, el **sarod*, la **cítara hindú*, la **viola d'amore* y, en ocasiones, la **tromba marina*. En el **baryton* las cuerdas simpáticas corren a través de una cavidad situada en la parte trasera del mástil y pueden pulsarse con el pulgar izquierdo mientras el ejecutante pasa el arco por las cuerdas principales. JMO

cuerno. Cuerno bovino al que se ha quitado la punta para poder soplar en él. Se han hecho imitaciones de latón para Wagner y para la *Spring Symphony* (Sinfonía de primavera) de Britten.

Cui, César [Kyui, Tsezar'] **Antonovich** (n Vilnius, 6/18 de enero de 1835; m Petrogrado, 26 de marzo de 1918). Compositor y crítico ruso de ascendencia francesa. Su padre, oficial en el ejército de Napoleón, permaneció en Rusia después de la retirada francesa en 1812. Cui recibió su educación temprana en Vilnius, donde también tomó algunas clases con Moniuszko. En la década de 1850 conoció a Balakirev en San Petersburgo, quien lo presentó con el círculo de compositores nacionalistas denominado Los Cinco. Subsecuentemente, Cui fue aceptado como uno más del grupo. Como sus colegas, combinó sus actividades musicales con una vida profesional en otro ámbito: fue experto en fortificaciones militares, y a partir de 1857 dio clases en la Academia de Ingeniería Militar de San Petersburgo (siendo profesor desde 1878).

Dentro de Los Cinco, Cui fue inicialmente reconocido como una autoridad en la ópera y en la escritura vocal en general. Su ópera *William Ratcliff* (1869, basada en Heinrich Heine) fue alabada por Vladimir Stasov como “una de las composiciones más importantes de nuestro tiempo”; sus extensas escenas declamatorias y atrevidas progresiones armónicas tuvieron un significativo impacto en el desarrollo de los ideales operísticos

de Los Cinco. En 1872, Cui compuso el primer acto de la ópera colectiva *Mlada*, en colaboración con Rimski-Korsakov, Borodin, Musorgski y Minkus (sólo Cui y Minkus terminaron la parte que les correspondía); aquí demostró su dominio del estilo “ruso” de Los Cinco, desmintiendo las acusaciones de “afrancesamiento” que le hacían por igual críticos y amigos.

La siguiente ópera de Cui, *Angelo* (1876, basada en Víctor Hugo), fue ampliamente discutida por Los Cinco, pero mostraron poco interés en sus obras posteriores, a las que consideraron insuficientemente nacionalistas y progresivas. Cui realizó, sin embargo, sustanciales contribuciones a la causa nacionalista cuando completó *El convidado de piedra* de Dargomizhski y *La feria de Sorochintsi* de Musorgski, que habían quedado inconclusas a la muerte de sus compositores. Sin embargo, su influencia principal se hizo sentir más a través de sus textos críticos que de su trabajo como compositor. A partir de 1864 se unió a Stasov para pregonar los logros de Los Cinco y promover sus puntos de vista en cualquier oportunidad. El lado negativo de esta actividad fue la cobertura que hizo de aquellos a los que veía como rivales de la escuela nacionalista: sus críticas a Chaikovski, Anton Rubinstein, incluso a Rajmaninov eran a menudo cáusticas. Su libro *La Musique en Russie* (París, 1880, reimp. 1974) tuvo muchos lectores en Occidente y jugó un papel significativo al adaptar la opinión occidental a los puntos de vista de la escuela nacionalista rusa, facilitando mucho la tarea de Diaghilev cuando éste comenzó a promover la música rusa en las salas de concierto y las casas de ópera occidentales.

Después de 1880, las relaciones de Cui con los otros miembros de Los Cinco se volvieron distantes. Los sobrevivió a todos y siguió componiendo prolíficamente hasta sus últimos días. Escribió 13 óperas, la mayoría de las cuales se puso en escena pero tuvieron un éxito limitado; entre ellas hay cuatro escritas expresamente para niños, un género popular al inicio del siglo XX. También compuso numerosas piezas para piano y cerca de 300 canciones, a menudo marcadas por la influencia de Schumann. Ninguna de sus óperas y pocas de sus obras menores permanecen en el repertorio, pero el nombre de Cui se salva del olvido por su asociación con los otros, más distinguidos, miembros de Los Cinco.

MF-W

📖 M. O. ZEITLIN, *The Five* (Nueva York, 1959). R. TARUSKIN, “‘Kuchkism’ in practice: Two operas by César Cui”, *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s* (Ann Arbor, MI, 1981), pp. 341-426. S. CAMPBELL (trad.

y ed.), *Russians on Russian Music, 1830-1880: An Anthology* (Cambridge, 1994).

cuivre (fr.). “Cobre”, “bronce”, “latón”. *Les cuivres*, los instrumentos de aliento-metal; *cuivré*, “metálico”, tocar con un sonido forzado y estridente, especialmente en el corno, a menudo en combinación con sordina de mano.

cuna, canción de. Véase *BERCEUSE*.

“cuña”, Fuga de la. Sobrenombre de la *Fuga en mi* menor para órgano, BWV548, de Bach, llamada así por la forma del sujeto, cuyos intervalos se amplían gradualmente.

Cupid and death (Cupido y la muerte). *Masque* de James Shirley, representada en 1653 con música probablemente escrita por Christopher Gibbons: revivida en 1659 con música de Christopher Gibbons y Matthew Locke.

cupo (it.). “Oscuro”, “sombrio”. Verdi utilizó mucho el término.

Curlew, The. Ciclo de canciones (1920-1922) de Warlock para tenor, flauta, corno inglés y cuarteto de cuerdas, adaptación de cuatro poemas de W. B. Yeats.

Curlew River. Parábola sacra, op. 71, de Britten, con texto de William Plomer basado en la obra japonesa de teatro *nō*, *Sumidagawa*, de Jūrō Motomasa (1395-1431) (Aldeburgh, 1964).

curtal. Nombre inglés alternativo para el **dulcian*, ancestro del fagot.

Curwen. Familia inglesa de educadores musicales y editores. Fue fundada por John Curwen (1816-1880), ministro de la Iglesia congregacional, quien adoptó y modificó el sistema de *tónica sol-fa inventado por Sarah Glover como medio para enseñar los rudimentos de la música. J. Curwen & Sons se convirtió en una fuerza vital de la música educativa, y las generaciones sucesivas de la familia desarrollaron el catálogo para incluir métodos de piano, música coral, música para aficionados y un amplio rango de música orquestal que iba desde Holst hasta Varèse. El catálogo se dividió entre Faber Music y Roberton Publications en 1971 y desde 1986 ha sido parte del Music Sales Group.

HA

Curzon, Sir Clifford (Michael) (*n* Londres, 18 de mayo de 1907; *m* Londres, 1 de septiembre de 1982). Pianista inglés. Su vida profesional fue lanzada por Henry Wood en 1923, pero después estudió con Schnabel, Landowska y Boulanger. Inicialmente solista virtuoso de conciertos, emprendió extensas giras por Europa y los Estados Unidos, pero a partir de 1945 se enfocó en los recitales y tocó música de cámara, interrumpiendo estas actividades con prolongados periodos de estudio. Su estilo sensible y directo pero hermoso lo convirtió en un

mozartiano particularmente renombrado. Fue hecho caballero en 1977. CF

cushion dance (in., “danza del cojín”; al.: *Kissentanz*).

Danza, popular en Inglaterra y Escocia en el siglo XVII, en la que los participantes elegían a su pareja arrojando un cojín a sus pies.

custos. Véase *DIRECT*.

Cutting, Francis (sep. Londres, 7 de enero de 1596). Laudista y compositor inglés. Pudo haber sido empleado por los Howard de Arundel House en Londres. Sobreviven alrededor de 50 de sus composiciones para laúd. Algunas de ellas fueron publicadas en el año de su muerte, junto con obras de su contemporáneo más joven, John Dowland.

Cuzzoni, Francesca (n Parma, 2 de abril de 1696; m Bolonia, 19 de junio de 1778). Soprano italiana. Después de estudiar con Francesco Lanzi, cantó en Parma en 1716 y el mismo año en Bolonia. En 1718 hizo un auspicioso debut en Venecia como Dalinda en *Ariodante* de Pollarolo; el papel de Ginevra fue interpretado por la mezzosoprano Faustina Bordoni, con quien habría de establecer una amarga rivalidad que culminó en una pelea en el escenario del King’s Theatre de Londres. Realizó su debut londinense en 1723 en *Ottone* de Handel, recibiendo la aclamación tanto del público como de la prensa. Se convirtió en la estrella de todas las óperas allí representadas, aclamada en obras de Handel, Ariosti y Bononcini y ganando honorarios sin precedente. En Bath, París y Viena se le requería por igual para conciertos, oratorios y recitales, pero como la Ópera de la Corte de Viena se negaba a pagarle sus exorbitantes honorarios, nunca cantó ahí. Durante la década de 1730, su éxito se propagó a Nápoles, Florencia y Génova, pero hacia la década de 1740, su voz comenzó a declinar a la vez que buscaba un estilo de vida cada vez más extravagante. Comenzó a acumular grandes deudas y fue arrestada en Londres en 1750. Pasó sus últimos 20 años en prisión, y después en la oscuridad y la pobreza. JT

Czernohorski, Bohuslav Matěj. Véase ČERNOHORSKÝ, BOHUSLAV MATĚJ.

Czerny, Carl (n Viena, 21 de febrero de 1791; m Viena, 15 de julio de 1857). Pianista, maestro de piano y compositor austriaco. Fue el alumno más célebre de Beethoven. Como teórico influyó en la codificación de la forma sonata y otras estructuras musicales. Su talento musical fue descubierto a temprana edad y a los 10 años,

cuando se convirtió en alumno de Beethoven, podía tocar la *Sonata patética*. Más tarde, fue famoso por poder tocar de memoria toda la música para piano solo del maestro, y ofreció la primera ejecución del concierto “Emperador” en 1812.

La enseñanza pianística de Beethoven enfatizaba la ejecución legato pero por lo demás seguía los preceptos del *Versuch* de C. P. E. Bach. En su propia enseñanza, Czerny adoptó una política de rigurosa codificación de la dificultad técnica, cuyos frutos se pueden ver en la monumental *Pianoforte-Schule* op. 500 y en los numerosos libros de estudios, tales como el *Manual de Velocidad* op. 299. Fue uno de los más importantes maestros del siglo XIX, y entre sus alumnos famosos se cuenta a Heller, Theodor Döhler, Theodor Kullak, Leschetizky y Liszt. Aunque los estudios de Czerny aún se utilizan en ocasiones para la enseñanza, su valor musical es demasiado superficial para que sean viables como obras de concierto; irónicamente, su propósito didáctico a menudo se ve comprometido por el intento del compositor de hacer de cada uno de ellos una pieza musical redonda, aunque de una banalidad apabullante, debido a que el esquema tonal rara vez permite que la figuración adopte todas las permutaciones útiles.

Czerny fue un compositor prolífico; escribió más de mil obras en la mayoría de los géneros aparte de la ópera y transcribió para el piano muchas piezas de Handel, Haydn, Mozart y Beethoven, así como de compositores más oscuros como Halévy, Hérold y Mercadante. Sus composiciones más ambiciosas muestran un artesano fluido pero sufren fatalmente de lo que Schumann describió como “bancarrotas imaginativas”. A pesar de los esfuerzos recientes por rehabilitar a Czerny como un compositor serio, el veredicto de Schumann ha sido compartido por la posteridad. Sus mejores obras —como la *Sonata para piano en la bemol mayor* op. 7— están escritas competentemente y son agradables, pero ofrecen poco para provocar una segunda audición. La vida profesional de Czerny como virtuoso no progresó más allá de Viena, debido a la falta de brillantez extrovertida tanto en su carácter como en su ejecución, y sin embargo, el ejemplo de su disciplina y su dedicación fue crucial para canalizar el talento de numerosos pianistas más exitosos —entre ellos el joven Liszt, cuyas ejecuciones ganaron mucho con la infusión de las cualidades más sobrias de su maestro. KH

CH

Chabrier, (Alexis-)Emmanuel (*n* Ambert, Puy-de-Dôme, 18 de enero de 1841; *m* París, 13 de septiembre de 1894). Compositor francés. Hijo de un abogado, estudió piano con dos músicos españoles que se habían establecido en su ciudad natal. En 1856 sus padres se mudaron a París y Chabrier se hizo burócrata en esa ciudad, sin pensar en convertirse en músico profesional. Su círculo de amigos incluía a muchos de los pintores impresionistas, de cuyas obras reunió una espléndida colección, así como figuras literarias como Villiers de l'Isle Adam, Catulle Mendès, y Verlaine con quien colaboró en dos operetas en 1864. Entre sus conocidos musicales estaba Duparc, quien lo persuadió de ir a Munich a escuchar *Tristán* en 1879. La experiencia afectó tanto a Chabrier que renunció a su puesto en el servicio civil (lo cual no era un gran sacrificio, ya que tenía recursos propios) para dedicarse a componer. Aunque había estado escribiendo canciones y música para piano desde la adolescencia, dejó su primera huella en 1881 con sus 10 *Pièces pittoresques*, consideradas por Franck como un retorno al espíritu de Couperin y Rameau. El éxito más grande llegó con la rapsodia orquestal *España*, compuesta después de una visita a ese país en 1882 y que permanece como su obra más conocida.

En 1886 su ópera *Gwendoline* se estrenó en Bruselas, seguido de representaciones por toda Alemania. Aunque Chabrier admitió en sus cartas que le costaba trabajo sustraerse a la influencia de Wagner, *Gwendoline* es bastante menos wagneriana de lo que a menudo se ha supuesto; ciertamente, el tema modal, asimétrico y libremente articulado de la obertura es hasta cierto punto individual. Parte de su mejor música está en la ópera cómica *Le Roi malgré lui* (Opéra Comique, 1887), pero desafortunadamente la obra tiene el inconveniente de que tiene uno de los libretos más complejos e incomprensibles de la historia. Su última ópera, *Briséis*, otra obra seria, permaneció inconclusa hasta su muerte,

aunque el primer acto completo está disponible en CD. Sus últimos años se vieron oscurecidos por la sífilis, que a la larga lo paralizó. Pero vivió para asistir al estreno triunfal de *Gwendoline* en la Ópera en 1893.

Aunque fue uno de los wagnerianos franceses “modernos”, los dones de Chabrier no están en música profunda y filosófica, sino en las brillantes y dinámicas piezas que reflejaban su propio carácter cordial. Habiendo evitado la educación musical convencional del conservatorio, fue capaz de eludir los senderos normales de la música francesa de la década de 1860 y de explorar un nuevo lenguaje armónico y especialmente una novedosa forma de escribir para piano. Una encantadora descripción de Alfred Bremner de “Chabrier, en un salón repleto de elegantes mujeres, avanzando hacia el frágil instrumento y después tocando su *España* en un fulgor de cuerdas rotas, martinetes hechos añicos y teclas astilladas” transmite parte de su oposición a la cortesía francesa de salón y ayuda a explicar por qué fue admirado por d'Indy, Debussy, Ravel, Satie, Stravinski y Poulenc quien escribió una breve biografía suya (1961). DA/RN

📖 R. MYERS, *Emmanuel Chabrier and his Circle* (Londres, 1969). F. ROBERT, *Emmanuel Chabrier: L'Homme et son oeuvre* (París, 1970). D. PISTONE, “Emmanuel Chabrier, opera composer”, *Opera Quarterly*, 12/3 (1996), pp. 17-25.

chace (fr.). Tipo de canon francés del siglo XIV, usualmente para dos o tres voces; véase *CACCIA*.

chacóna. Véase *CHACONNE*.

chacónne (fr., “chacóna”; it.: *ciaccona*) [*chacony*]. Forma de variación continua, similar a la **passacaglia*, que se hizo popular en la época barroca; en el siglo XX el término se usó en ocasiones para denotar una pieza instrumental de carácter particularmente austero que utilizaba variaciones sobre un bajo obstinado.

La chacóna se originó en América Latina a finales del siglo XVI como una danza viva en compás ternario que tenía un acompañamiento tanto vocal como

instrumental. El nombre deriva de la aparición de la palabra *chacona* (de significado incierto) en el estribillo. Aunque no sobrevive música para la chacona latinoamericana, es muy probable que el estribillo fuera construido sobre uno de una serie de patrones armónicos típicos. Durante el siglo XVII temprano la chacona apareció en España e Italia, donde se hizo popular tanto como forma vocal como instrumental.

Los primeros ejemplos notados fueron tablaturas italianas de guitarra que presentan sólo una serie de esquemas armónicos (como por ejemplo I-V-VI-V; I-VI-IV-V; I-V-V-V) sobre los que se componían las variaciones. Estas obras pronto fueron seguidas por piezas completamente notadas, casi siempre en compás ternario y con un carácter danzable, para violín, voz, *chitarra* o teclado. Algunos compositores italianos utilizaban la misma melodía en toda la pieza, repitiéndola continuamente a la manera de *bajo obstinado; otros repetían la misma melodía pero la movían hacia otras partes y también hacia el bajo; otros más utilizaban una serie de melodías distintas. Entre los compositores italianos que escribieron chaconas vocales o instrumentales están Monteverdi (*Zefiro torna* de los *Scherzi musicali*, 1632), Corelli (*Sonata* op. 2 no. 12, 1685) y Frescobaldi, quien estuvo entre los primeros en asociar íntimamente la chacona a la *passacaglia* (como por ejemplo en *Cento partite sopra passacaglia*, 1637).

La chacona también se volvió popular en Francia y, hacia mediados del siglo XVII, en Alemania e Inglaterra. En Francia la danza se volvió más lenta y majestuosa, como lo había hecho la **sarabande* al migrar de España a Francia. Hay muchas *chaconnes* para clavecín de Chambonnières, los Couperin y otros, y hay muchas *chaconnes* orquestales en las obras dramáticas de Lully, Rameau y Campra. La *chaconne* francesa a menudo estaba en forma de rondó, con las melodías repetidas de la chacona restringidas a las secciones del estribillo (esto ocurría también en la *passacaglia*).

En Alemania la chacona floreció particularmente hacia el final del siglo XVII y en la primera mitad del XVIII. Se escribieron varias chaconas para órgano solo (como por ejemplo por Buxtehude y Pachelbel); éstas a menudo eran altamente contrapuntísticas y usaban patrones de bajo compuestos especialmente. Bach escribió una Chacona en *re* para concluir su segunda *Partita para violín solo*. La forma fue menos popular en Inglaterra, aunque hay varios buenos ejemplos de "chacony": Purcell escribió una en *sol* menor para *consort* de cuerdas y otra para dos violines, bajo de viola y con-

tinuo (no. 6 en la obra póstuma *Ten Sonata's in Four Parts*); también hay chaconas en sus semióperas *Dio-clesian* (1690) y *King Arthur* (1691).

La chacona cayó en desuso en el periodo clásico pero apareció ocasionalmente al final del siglo XIX y durante el XX. El *finale* de la *Cuarta sinfonía* de Brahms fue compuesto como una imitación deliberada de la chacona barroca, pero tiene algunas características más típicas de la *passacaglia*. Ejemplos del siglo XX incluyen el último movimiento del *Segundo cuarteto de cuerdas* (Chacony) de Britten y la *Toccata: Preludio, Fantasia, Ciacona* de Busoni. -/JBe

📖 R. HUDSON, *Passacaglio and Ciacona: From Guitar Music to Italian Keyboard Variations in the 17th Century* (Ann Arbor, MI, 1981); *The Folia, the Saraband, the Passacaglia, and the Chaconne*, *Musicological Studies and Documents*, 35 (Roma, 1982). A. SILBINGER, "Passacaglia and ciacona: Genre pairing and ambiguity from Frescobaldi to Couperin", *Journal of Seventeenth-Century Music*, 2/1 (1996).

chacony (in.). Antigua voz inglesa para *chacona.

Chadwick, George (Whitefield) (n Lowell, MA, 13 de noviembre de 1854; m Boston, 4 de abril de 1931). Compositor y maestro estadounidense. Después de iniciar una profesión en los negocios, a los 23 años de edad viajó a Alemania para estudiar música. Regresó a Boston en 1880 y dos años más tarde se unió al profesorado del New England Conservatory, donde permaneció como director desde 1897 hasta su muerte. Sus obras, en el muy tradicional estilo de Nueva Inglaterra influido por la música alemana, incluyen tres sinfonías, cinco cuartetos y piezas corales. PG

Chaikovski, Piotr Il'yich (véase la página siguiente).

Chailley, Jacques (n París, 10 de marzo de 1910; m Montpellier, 21 de enero de 1999). Compositor y musicólogo francés. Tomó clases con Nadia Boulanger (1925-1927) y estudió composición en el Conservatorio de París con Busser (1933-1935) y, de manera privada, con Delvincourt; sus maestros de dirección fueron Mengelberg y Walter en Ámsterdam (1935-1936) y Monteux (1936-1937). También estudió musicología (1930-1936). Fue profesor en la Sorbona desde 1952 y más tarde en el conservatorio y en la universidad. En 1969 fue fundador y primer director del departamento de música y musicología en la Sorbona (hoy París IV), retirándose en 1979 para volver a componer.

Chailley escribió no sólo ensayos técnicos y analíticos, sino también libros y artículos sobre una amplia gama de compositores para el público musical en

(continúa en la página 413)

Piotr Il'yich Chaikovski

(1840-1893)

El compositor ruso Piotr Il'yich Chaikovski (Tchaikovsky) nació en Votkinsk, provincia de Viatka, el 25 de abril/7 de mayo de 1840 y murió en San Petersburgo el 25 de octubre/6 de noviembre de 1893.

En cierta ocasión, Chaikovski escribió que había pasado su vida entera “lamentando el pasado y con la esperanza puesta en el futuro, nunca conforme con el presente”. Este sentimiento de intranquilidad e insatisfacción por la vida se infiltró en gran parte de su música, en particular en sus últimos años, cuando los desastres de su vida personal se reflejaron en una música de extraordinaria angustia emocional y trágico dramatismo. En estas obras de gran energía y fuerza individual, revestidas de un intenso lenguaje lírico y ricos colores orquestales, Chaikovski plasmó su personalidad de manera cruda y apremiante, contribuyendo al repertorio con una serie de sinfonías, conciertos y óperas que han perdurado sólidamente en el gusto popular.

Primeros años

Aunque desde la infancia Chaikovski tomó clases de piano, su familia no le tenía destinada una carrera musical, por lo que a los 10 años de edad ingresó a la escuela de jurisprudencia en San Petersburgo, donde estudió hasta 1859. Al cabo de un periodo de trabajo en el servicio público, resumió sus estudios musicales con el teórico Nikolai Zarembo (1821-1879) en las clases de la recién formada Sociedad Musical de Rusia. Cuando en 1862 estas clases prosperaron en el Conservatorio de San Petersburgo, Chaikovski se inscribió para seguir estudiando con Zarembo; también tomó clases de composición con Anton Rubinstein (1863-1865), compositor por quien siempre tuvo gran respeto. En 1866, por invitación del hermano de Rubinstein, Nikolai, Chaikovski se trasladó a Moscú para enseñar armonía en el conservatorio de la ciudad, puesto que ocupó hasta 1878. Como complemento a su trabajo académico produjo algunos libros didácticos, como *Rukovodstvo k prakticheskomu izucheniyu garmonii* (Guía práctica para el estudio de la armonía), escrito en 1871, publicado un año después y finalmente traducido al inglés en 1976.

Incluso desde sus años de estudiante, Chaikovski había mostrado facilidad para la composición, produciendo obras

como la exuberante pero líricamente cálida obertura para el drama de Aleksandr Ostrovski, *Groza* (La tormenta, 1864). En sus primeros años en Moscú consolidó su reputación con la *Primera sinfonía*, “Días invernales de ensueño” (compuesta y revisada en 1866, completada en una tercera versión de 1874) y su primer *Cuarteto de cuerdas* (1871). Tuvo menos éxito con su primera ópera, *Voyevoda* (El Voievoda [gobernador provincial], 1869), cuya partitura posteriormente destruyó, incorporando parte de su música en otra ópera, *Oprichnik* (El Oprichnik [soldado mercenario], 1874).

En 1868 Chaikovski conoció a los compositores de Los Cinco, grupo nacionalista de San Petersburgo reunido en torno a Vladimir Stasov y Balakirev. Balakirev dirigió la primera presentación en San Petersburgo del poema sinfónico de Chaikovski, *Fatum* (Destino, 1868), en un concierto celebrado en la Sociedad Musical de Rusia en 1869 y, posteriormente en ese mismo año, ayudó a Chaikovski a elaborar las ideas para una de sus obras más populares, la obertura fantástica *Romeo y Julieta* (1869, rev. 1870 y 1880). Quizá el contacto con Los Cinco motivó a Chaikovski a emprender algunas obras abiertamente rusas o nacionalistas durante este periodo, como la *Segunda sinfonía* (“Pequeña sinfonía rusa” o “Ucraniana”, 1872, rev. 1880), la ópera *Kuznets Vakula* (El herrero Vakula, 1876, revisada como *Cherevichki*, Las zapatillas) y la música incidental para la obra de Ostrovski, *Snegurochka* (La doncella de nieve, 1873), aunque posteriormente en su autobiografía Chaikovski declaró: “desde mi tierna infancia [en el remoto pueblo de Votkinsk], estuve inmerso en la música folclórica rusa y en la belleza indescriptible de sus rasgos distintivos”.

Años de madurez

A partir de 1872, el nombre de Chaikovski comenzó a aparecer como crítico musical del periódico *Russkiye vedomosti* y en 1876 fue enviado a Bayreuth para cubrir *El anillo*, reportando que la comida era la preocupación primordial de los patronos de Bayreuth (se hablaba mucho más de filetes,

chuletas y patatas rostizadas que de la música de Wagner); resumió su opinión sobre Wagner con sólo una mirada del compositor desde la ventana de un piso superior, como “un enérgico hombre viejo de corta talla, nariz aguileña y labios delgados y altivos; rasgos inequívocos del responsable de este festival cosmopolita”. El estilo wagneriano no influyó en Chaikovski, por lo contrario, su música de este periodo muestra el desarrollo de ese lenguaje abierto y cargado de emotividad tan característico de su música de madurez. Con el *Primer concierto para piano* (1874-1875) –severamente criticado por Nikolai Rubinstein–, la fantasía sinfónica *Francesca da Rimini* (1876), y su primer ballet, *Lebedinoye ozero* (El lago de los cisnes, 1877), forjó un estilo altamente personal con maestría y atractivo característicos, aunque a menudo impregnado del inquietante fatalismo que imperaría en sus años posteriores. Asimismo, varias de sus obras comenzaron a reflejar claramente su fascinación por la música del siglo XVIII, en particular la de Mozart, de quien Chaikovski afirmaba: “su calidez me cautiva y reconforta”. Ya había recurrido antes a los modelos clásicos en el pequeño minueto de *El herrero Vakula*, pero ahora declaraba abiertamente su amor por las frescas líneas de la música clásica en sus *Variaciones sobre un tema rococó* para violonchelo y orquesta (1876), reafirmando en obras como la ópera *Pikovaya dama* (La dama de espadas, 1890), ubicada en la época de Catalina II con la incorporación de un *pastiche* del XVIII.

A finales de la década de 1870 la vida personal y creativa de Chaikovski alcanzó un punto álgido. Desde años atrás Chaikovski añoraba una vida doméstica estable. Apepadumbrado y en cierto modo culpable por su homosexualidad, insinuada de manera encubierta en sus cartas y escritos, deseaba encontrar una manera de salvar a su familia de la vergüenza y la deshonra acarreadas por los rumores que circulaban sobre sus inclinaciones sexuales. Inesperadamente, en la primavera de 1877 recibió una carta de una joven admiradora suya, Antonina Miliukova. En ese tiempo trabajaba con fervoroso entusiasmo en la composición de su ópera *Yevgeny Onegin* (Eugenio Onegin) y, con el pensamiento embebido en el asunto “de la famosa carta”, tuvo el impulso de aceptar la exaltada declaración de amor de Antonina. Contrajeron matrimonio en julio de 1877, pero escasos días después de la boda declaraba que su esposa era “absolutamente repugnante” y su vida un verdadero tormento. Comprendió de inmediato que el matrimonio requería un compromiso que era incapaz de cumplir y durante muchos años se vio rodeado de interminables problemas de separación y trámites de divorcio.

Últimos años

Resulta tentador ver en el desastroso matrimonio de Chaikovski una inspiración directa para *Eugene Onegin* y la *Cuarta sinfonía* (1877-1878, la primera de las denominadas sinfonías del *Destino*), pero la idea de escribir una ópera, o por lo menos una puesta en música del suceso “de la carta”, se le había ocurrido mucho antes de saber de Antonina; asimismo, gran parte de la *Cuarta sinfonía* fue escrita antes de su matrimonio. No obstante, las consecuencias de su imprudente matrimonio contribuyeron a reforzar su creencia de que la vida estaba gobernada por una fuerza implacable e inevitable, tema recurrente en gran parte de la música de sus últimos años: la *Quinta sinfonía* (1888), *Manfred* (1885) y la ópera *La reina de espadas*. Pero estas obras trágicas de confesión, representan solamente uno de los aspectos emocionales de Chaikovski. Durante este mismo periodo compuso también piezas en una vena más ligera y alegre: el *Concierto para violín* (1878); las cuatro suites orquestales (no. 1, 1879; no. 2, 1883; no. 3, 1884; no. 4, “Mozartiana”, 1887) y la obertura *1812* (1880). Su vida profesional operística tuvo un éxito intermitente: sufrió algunos fracasos con *Orleanskaya deva* (La dama de Orléans, 1881), *Mazeppa* (1884); y *Charodeyka* (La hechicera, 1887); ninguna de las cuales despliega la aguda concepción de carácter de *Eugene Onegin* y *La reina de espadas*. En el ámbito del ballet alcanzó éxito perdurable con *Spyashchaya krasavitsa* (La bella durmiente, 1890) y *Shchekunchik* (El cascanueces, 1892).

Aproximadamente en la época de su matrimonio, Chaikovski inició una curiosa relación epistolar con Nadezhda von Meck, quien en 1876 le escribiera una carta de admiración. Aunque jamás se conocieron en persona, o quizá por eso mismo, Chaikovski volcó sus sentimientos más profundos en cientos de cartas dirigidas a Madame von Meck, testimonio invaluable tanto de sus procedimientos creadores como de su estado anímico. Además de servir como cauce al desahogo de su pensamiento, Mme von Meck le proporcionó un cierto grado de seguridad económica mediante una pensión sustancial, misma que interrumpió en 1890 con una carta en la que se declaraba en bancarrota. La abrupta interrupción de su distante amistad sumió a Chaikovski en una profunda depresión. Sus últimas obras reflejan un tinte de melancolía y tristeza, particularmente notoria en la opresiva *Sexta sinfonía* (*Pathétique*, 1893).

Chaikovski murió justo nueve días después de dirigir el estreno de la *Sexta sinfonía*, siendo que aparentemente gozaba de perfecta salud. Según el reporte oficial, su muerte se debió al cólera contraído por beber agua sin hervir,

pero numerosos rumores desplegaron una mayor fuerza imaginativa. Si se asume la posibilidad del suicidio, entonces la *Patética* podría considerarse el réquiem del propio compositor, a la Mozart. A comienzos de la década de 1980, Aleksandra Orlova sugirió que Chaikovski pudo haberse envenenado intencionalmente (quizá con arsénico) a instancias de un juicio que debía enfrentar por supuestas relaciones homosexuales con un miembro de la familia imperial. Sin embargo, en la década de 1990, el meticuloso

estudio realizado por Aleksandr Poznanski echó por tierra esta teoría y reinstauró la versión oficial. El tema sigue siendo motivo de polémica. GN/MF-W

📖 D. BROWN, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, 4 vols. (Londres, 1978-1991). R. J. WILEY, *Tchaikovsky's Ballets* (Oxford, 1985, 2/1991). A. POZNANSKY, *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man* (Nueva York, 1991); *Tchaikovsky's Last Days: A Documentary Study* (Oxford, 1996).

general. Su *Traité historique d'analyse musicale* (1951) contiene muchas percepciones musicales novedosas. Su propia música tiene un estilo que le debe algo a Duruflé, Ravel y Honegger, con un toque de Fauré y Françaix. Sus primeras obras están permeadas con elementos de canto gregoriano y música folclórica francesa; la modalidad, una característica muy constante, imparte una cualidad intemporal a muchas de sus partituras, que incluyen dos sinfonías (1942-1947, 1980), dos óperas, *Pan et la Syrinx* (1946) y *Thyl de Flandre* (1949-1954), un ballet, *La Dame à la Licorne* (La dama y el unicornio, 1953) y obras instrumentales de menor escala. Dio voz a sus convicciones religiosas en muchas obras corales, algunas a gran escala como la *Missa solennis* (1947), la *Messe française* (1976) y el oratorio *Casa Dei* (1991). MA *chaleur* (fr.). "Calidez", "pasión"; *chaleureux, chaleureusement*, "con calidez".

Chaliapin [Shaliapin], **Fiodor** (Ivanovich) (*n* cerca de Kazan, 1/13 de febrero de 1873; *m* París, 12 de abril de 1938). Bajo ruso. Nació en la pobreza e inicialmente aprendió a cantar por sí mismo; comenzó su vida profesional en 1891 en una pequeña compañía provinciana de ópera en Ufa. Su primer aprendizaje formal ocurrió en 1892, cuando tomó clases por un año en Tbilisi con Dmitri Usatov, quien había cantado en la Ópera Bol'shoi. Se convirtió en miembro de la Ópera de Tbilisi, y esto lo llevó a firmar un contrato con la Ópera Imperial en San Petersburgo (1894-1896). Fue durante su estancia en la compañía privada de Savva Mamontov en Moscú (1896-1899) que consolidó su estilo innovador y se hizo famoso por su intensidad dramática, su imaginación y su sutileza como cantante-actor, sin precedentes en el escenario de la ópera. Sus actuaciones fueron requeridas internacionalmente, en especial en Italia, Londres, Nueva York y París. Cantó en cuatro de las temporadas de los Ballets Rusos de Diaghilev en París (1908-1913), dio recitales con frecuencia y apareció en dos películas. Entre su amplio repertorio, estuvo indisolublemente

asociado con los roles de Boris Godunov en la ópera de Musorgski, Felipe II en *Don Carlos*, y Mefistófeles en el *Fausto* de Gounod. Su estilo vocal y teatral ejerció una influencia duradera en varias generaciones de bajos. JT

📖 V. BOROVSKY, *Chaliapin: A Critical Biography* (Nueva York, 1988).

chalumeau (fr., "caramillo", del lat. *calamus*, "caña").

1. Instrumento de viento de lengüeta simple atada a la embocadura (un poco mayor que la del clarinete); tiene siete orificios digitales, uno para el pulgar y dos llaves. También conocido como falsa trompeta, parece haber sido mejorado alrededor de 1700 por J. C. Denner de Nuremberg, quien más tarde también desarrolló el clarinete, con el que el *chalumeau* coexistió durante un tiempo.

2. Puntero de una *gaita.

Chambonnières, Jacques Champion, Sieur de (*m* París, 1672). Compositor francés. Su apellido paterno era Champion, y provenía de un largo linaje de músicos: su abuelo fue un tecladista de cierto prestigio y su padre miembro del servicio real como "joueur d'espinnette". Chambonnières mismo fue un famoso clavecinista y heredó el puesto de su padre alrededor de 1643. Durante muchos años gozó del favor real, pero las intrigas lo obligaron a retirarse de la corte de Luis XIV en 1662.

Lo que sobrevive de su obra lo muestra como un fundador de la escuela francesa de compositores para el clavecín. En 1670 se publicaron dos libros de sus *Pièces de clavessin*. Consisten principalmente en danzas en el *style brisé arregladas en suites, quizá para su publicación. Algunas tienen títulos, pero no hay indicios de música programática. Su estilo delicado y elegante revela mucho del hombre por cuya "belleza de ritmo, toque refinado, ligereza y rapidez de manos" (según Marin Mersenne) fue admirado en toda Europa. DA **Chaminade, Cécile** (Louise Stéphanie) (*n* París, 8 de agosto de 1857; *m* Monte Carlo, 18 de abril de 1944). Compositora y pianista francesa. Tuvo éxito considerable al

inicio del siglo XX, incluso un perfume llevó su nombre. Estudió de manera privada con varios compositores en el Conservatorio de París. Descartada con frecuencia como compositora de salón, de hecho dejó varias piezas sustanciales incluyendo un Trío con piano temprano, una Sonata para piano y un Concertino para flauta y orquesta. Sus numerosas piezas para piano estaban técnicamente al alcance del amateur aspirante; sus portadas estaban diseñadas de manera particularmente elaborada, ya sea con la impresión de un ensueño nostálgico o con un retrato de la propia Chaminade componiendo al piano, un modelo a seguir para sus admiradores. Su pieza para piano *Automne* llegó a vender más de 6000 copias al año. Sus recitales de su propia música fueron particularmente bien recibidos en Estados Unidos, donde su rareza como mujer compositora fue una clara ventaja y donde se fundaron clubes para la promoción de su música. RLS

Champagne, Claude (Adonai) (*n* Montreal, 27 de mayo de 1891; *m* Montreal, 21 de diciembre de 1965). Compositor y educador canadiense. Recibió un diploma del Dominion College of Music en 1906 y se graduó del Conservatorio de Montreal en 1909; más tarde estudió en París (1921-1928) donde fue influenciado por Fauré y Debussy. Enseñó en el Collège de Varennes, en la École de Musique d'Outrement y en el McGill Conservatorium. Fue también director adjunto del Provincial Conservatory of Music and Dramatic Arts de Quebec. Champagne fue maestro de toda una generación de compositores canadienses que incluye a Serge Garant, Violet Archer y Gilles Tremblay. Su interés en la música folclórica es evidente en la *Symphonie gaspésienne* (1945), un poema sinfónico, pero su última obra importante, *Altitude* (1959), tiende hacia un nuevo mundo acústico. Aunque no fue un compositor prolífico, sus obras han encontrado un lugar sólido en el repertorio sinfónico canadiense. HRE

📖 M. NEVINS (ed.), *Claude Champagne 1891-1965: Composer, Teacher, Musician* (Ottawa, 1990).

champêtre (fr., “rural”, “rústico”). Una *danse champêtre* es una danza rural ejecutada al aire libre. La célebre “Fête champêtre” del cuarto acto de la ópera *Roland* de Lully describe una boda rústica.

Chandos Anthems. Doce *anthems* de Handel para solistas, coro y orquesta, sobre textos religiosos, compuestos en 1717-1718 para James Brydges, conde de Carnarvon, más tarde duque de Chandos, en Cannons (su palacio cerca de Edgware, Middlesex).

change-ring (in.). Véase REPIQUE, CAMBIO DE.

chanson (fr., del lat. *cantio*, vía el provenzal *canso* y el it. *canzon*, “canción”). Canción con texto en francés. El término se utiliza principalmente en referencia a canciones polifónicas francesas de la Edad Media y el Renacimiento, y la siguiente disertación está confinada básicamente a esa aplicación (aunque “chanson” ha estado en uso continuo desde la Edad Media para denotar canciones folclóricas o canciones cultas con texto en francés, incluyendo la monofonía **trouvère*, hasta canciones acompañadas desde el siglo XVII hasta el siglo XX).

Sobreviven géneros narrativos desde el siglo XII, tales como la **chanson de geste* (canción épica) –con numerosos diálogos (*laissez* o *tirades*) cantados de manera monofónica sobre fórmulas melódicas repetidas– y formas líricas más breves como la *chanson de toile* (canción de hilado), divididas en estrofas que en ocasiones incluyen un estribillo. Entre los siglos XIII y XV, la mayor parte de las formas líricas breves derivadas de la danza de ronda (*carole*) se designaban por su forma fija de rima –*rondet*, *rondel*, **rondeau* (AbaAabAB), **ballade* (ababbccC), o **virelai/bergerette* (AbccabAB)– y su música era a dos, tres o cuatro voces. Aunque los trovadores y los troveros ocasionalmente inventaban nuevas melodías, sus versos a menudo eran cantados sobre melodías derivadas del canto llano o la canción popular tocadas por los juglares (*jongleurs*) en la fidula (violin; *vielle*) y otros instrumentos. Escasas melodías de *chanson* de la Edad Media han sobrevivido, época en la cual la transmisión oral dominaba tanto la canción culta como la popular, pero muchas han sido reconstruidas a partir de fuentes polifónicas indirectas más tardías, incluyendo motetes politextuales latinos y música instrumental del siglo XIII.

Las adaptaciones polifónicas directas proliferan en el trabajo de músicos-poetas del siglo XIV como Adam de la Halle, Jehan de L'Escurel y particularmente Guillaume de Machaut. Mientras que los ejemplos más tempranos tienen por lo general una melodía relativamente sin adornos en la voz superior, con las voces inferiores moviéndose en armonía paralela, durante el siglo XIV recibieron una creciente elaboración melismática, complejidad rítmica e independencia de las partes. En el siglo XV hubo una reacción a la complejidad amanerada de los compositores del *Ars Nova* o del *ars subtilior* tales como Jaquemin de Senleches y Baude Cordier en las *chansons* de Dunstaple y otros compositores ingleses que mostraron el camino a los músicos relacionados con la corte de Borgoña –como Dufay, Binchois y

Busnois— que por lo general adaptaban poemas usando formas fijas a tres partes. Aunque las partes inferiores a menudo eran concebidas para instrumentos y tocadas por ellos, estas *chansons* lograron una mayor claridad melódica y contrapuntística empleando por lo general el **fauxbourdon* (6-3) más que la armonía en la posición fundamental (5-3).

El punto culminante de la *chanson* polifónica como forma internacional llegó en el siglo XVI, cuando un enorme repertorio de piezas a tres, cuatro y cinco partes apareció en las nuevas imprentas de Venecia (Petrucci y Gardano), Roma (Antico), París (Attaignant, Du Chemin y Le Roy), Lyons (Moderne), Amberes (Susato) y Lovaina (Phalèse). Josquin, Compère y Févin abandonaron las formas fijas repetitivas de sus predecesores y se enfocaron en la adaptación de estrofas individuales de una manera que refleja más claramente la prosodia y la sintaxis natural de los versos. Esto es aún más marcado en el trabajo de sus sucesores Sermisy, Janequin, Jacotin, Certon, Sandrin y otros, quienes refinaron el arte de equilibrar la homofonía con un ligero contrapunto motivico. Los discípulos del norte de Josquin—Gombert, Clemens non Papa, Crecquillon y otros— tuvieron en general un enfoque contrapuntístico más denso, intercambiaron motivos breves entre una voz y otra y adaptaron epigramas y piezas estróficas del mismo tipo (casi todas de amor cortesano) de poetas como Clément Marot y Mellin de Saint-Gelais.

Mientras que el amor inextinguible y el no correspondido había sido durante largo tiempo el tema favorito de la *chanson* cortesana, comenzaron a explorarse temas más anacreónticos, carnales, humorísticos o satíricos en las anécdotas narrativas de Marot y sus contemporáneos menos conocidos, admirablemente adaptadas en contrapunto silábico por Janequin, Jacotin, Passereau, Certon y otros. Janequin utilizó el mismo hábil contrapunto, alternando con homofonía variada y ritmos ligeros, a menudo sincopados en sus retratos sonoros onomatopéyicos de aves y batallas. Se adaptaron sencillas piezas estróficas del lenguaje popular en las *chansons* cortesanas de Marot y en las “*voix de ville*” de Saint-Gelais y otros, compuestas a cuatro voces por compositores como Certon, Antoine Mornable y Arcadelt; estas piezas con frecuencia estaban arregladas para voz sola y laúd o guitarra, donde el instrumento generalmente condensaba las voces inferiores.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, el verso más sofisticado basado en modelos clásicos y en Petrarca alcanzó mayor prominencia gracias a las odas y sonetos

de Pierre de Ronsard y los poetas de la Pléiade, adaptados generalmente para cuatro o cinco voces con énfasis creciente en el valor y el significado de las palabras por Arcadelt, Clereau, Goudimel, Costeley, Lassus, Monte, Jean de Castro, Bertrand, Guillaume Boni, Le Jeune y muchos otros. Las *chansons* de Lassus en particular son notables por su complejidad y abarcan una amplia gama de estados de ánimo, mostrando gran sutileza y profundidad (véase Ej. 1). Mientras tanto, la preferencia por la ejecución monódica del verso estrófico más sencillo llevó a que la designación de “*chanson en façon d’air*” (Costeley, 1570) o simplemente “*air*” (Adrian Le Roy, 1571) sustituyera la de “*voix de ville*”, aunque tales piezas siguieron publicándose más como canciones homofónicas que como canciones con laúd. Estas últimas no comenzaron a aparecer sino hasta el siglo XVII, cuando la imprenta de Ballard dominó la técnica de la impresión de tablaturas francesas de laúd.

Con el francés suplantando así al latín como el idioma europeo dominante de la Edad Media tardía, la *chanson* se convirtió en el tipo de música secular principal tocada o cantada por músicos aficionados o profesionales en casas, palacios, teatros, escuelas y calles de la Europa renacentista. Las *chansons* no sólo eran cantadas por doquier, sino que a menudo se hacían arreglos de ellas para instrumentos solos o para ensambles, inspirando así formas nuevas como la *canzona*, la fantasía y las variaciones. También proporcionaron la sustancia melódica e incluso armónica de mucha música sacra nueva, notablemente las misas de imitación o de parodia y las adaptaciones del *Magnificat*, así como salmos vernáculos, corales y otros *contrafacta* espirituales.

Durante el siglo XVI, la *chanson* francesa fue el paralelo de su contraparte italiana, el **madrigal*, respondiendo con mayor énfasis al valor de las palabras, así como a su forma y su metro, que hasta entonces habían sido su interés primario. Esta nueva atención al valor y el significado de las palabras (*madrigalismo* o **word-painting*) potenciada por un mayor contraste en el ritmo y la textura, así como por la melodía y la armonía cromática, quedó demostrada particularmente en las adaptaciones manieristas de Ronsard y Joachim Du Bellay. Una innovación francesa más independiente puede verse en la **musique mesurée* de Lassus, F. M. Caietaín, Le Jeune, Mauduit y Du Caurroy, quienes pusieron en música los versos que Jean-Antoine de Baif y sus colegas de la Académie de Musique et Poésie (1570-) modelaron sobre los metros clásicos (*vers mesurés*).

Ej. 1

- loir) Ay - ant a - mour du tout a mon sou - hait

- ray ja mon vo - loir) Ay - ant a - mour du tout a mon sou-hait ay -

- loir) Ay - ant a - mour du tout a mon sou - hait ay -

Ay - ant a - mour du tout a mon sou - hait ay-ant a -

ay - ant a - mour du tout a mon sou - hait? Ja-mais si

- ant a - mour du tout a mon sou - hait? Ja-mais si tost

- ant a - mour du tout a mon sou - hait? Ja-mais si tost ja -

- mour du tout a mon sou - hait? Ja-mais si tost ja -

tost que mon cuer le de - si - re

que mon cuer le de - si - re Mais je ne l'o - se di - re

- mais si tost que mon cuer le de - si - re Mais je ne l'o - se

- mais si tost que mon cuer le de - si - re Mais

Lassus, *Helas quel jour*, compases 6-16

Véase también AIR, 2; AIR À BOIRE; AIR DE COUR; CHANSON SPIRITUELLE; LIED; MÉLODIE; MONODIA, 2; ROMANZA; CANCIÓN. FD

▣ H. M. BROWN, "The genesis of a style: The Parisian chanson, 1500-1530", *Chanson and Madrigal, 1480-1530*, ed. J. Haar (Cambridge, MA, 1964). J.-M. VACCARO (ed.), *La Chanson à la Renaissance* (Tours, 1981). J.-P. OUVARD, *La Chanson polyphonique française du XVI^e siècle: Guide pratique* (Paris, 1982). G. DOTTIN, *La Chanson française de la Renaissance* (Paris, 1984). F. DOBBINS, (ed.), *The Oxford Book of French Chansons* (Oxford, 1987). D. FALLOWS, *Songs and Musicians in the Fifteenth Century* (Aldershot, 1996).

chanson de croisade (fr., "canción de cruzada"). Canción escrita por cantantes-ejecutantes medievales con la esperanza de participar en una cruzada o para narrar sus experiencias en una. Asociadas más a menudo con los trovadores (como en las obras de Peirol), tales canciones también se encuentran entre las obras de los *Minnesinger*, en cuyo caso son conocidas como *Kreuzlieder*. ABUL

chanson de geste (fr., "canción de gesta"). Poema épico medieval francés, a menudo de extensión considerable y dividido en secciones. El poema se cantaba con frases musicales cortas, probablemente involucrando un cierto grado de repetición, de una naturaleza sencilla para

no distraer al oyente de la narrativa. Una de las más célebres *chansons de geste* es la *Chanson de Roland*, pero no han sobrevivido ejemplos completos con música.

chanson sans paroles (fr.). “Canción sin palabras”; véase CARÁCTER, PIEZA DE.

chanson spirituelle (fr., “canción espiritual”). Tipo de **chanson* secular francesa de la segunda mitad del siglo XVI, con textos de tono moralista o espiritual. La mayoría de los ejemplos fueron escritos por protestantes, aunque también existen *chansons* similares de católicos. En muchos casos se escribían textos nuevos para *chansons* ya existentes, como ocurrió con un gran número de las canciones polifónicas de Lassus. Una de las colecciones de mayor influencia fue *Chansons spirituelles* (1548) con textos de Guillaume Guéroult y música de Didier Lupi Second; contiene la conocida *Suzanne un jour*, que fue retrabajada en numerosas ocasiones por compositores posteriores. Otros compositores notables que contribuyeron al género incluyen a Hubert Waelrant, Jean Pasquier, Simon Goulart y Claude Le Jeune, quien compuso muchas adaptaciones a tres y cuatro partes de textos de autores calvinistas, entre ellos Antoine Chandieu. JBE

chansonnier. Libro (ya sea manuscrito o impreso) cuyo contenido principal son *chansons* (poesía lírica francesa), sea en forma de texto o puestas en música. En estos términos, los *chansonniers* más antiguos son los manuscritos que transmiten las obras de los trovadores y los troveros, pero el término es utilizado mayormente en referencia a manuscritos de canciones polifónicas de los siglos XV y XVI. El gran florecimiento de la *chanson* franco-flamenca durante este periodo condujo a la creación de numerosos *chansonniers*, muchos de ellos de tamaño muy pequeño y algunos bellamente decorados. Varios de estos manuscritos contienen obras en otros idiomas y un número sorprendente de ellos fue producido fuera de Francia, en lugares en los que aún predominaba la cultura francesa. En el Renacimiento también se produjeron colecciones que contenían canciones populares monofónicas; los *chansonniers* impresos posteriores contenían canciones para el entretenimiento popular, en contraste con la función más privada de las colecciones manuscritas de mayor antigüedad. ABUL

Chansons de Bilitis. Tres canciones (1897-1898) de Debussy para voz y piano con poemas en prosa de Pierre Louÿs. En 1926 Maurice Delage realizó una versión orquestal de las canciones. En 1900-1901 Debussy arregló la música para dos flautas, dos arpas y celesta para acompañar la lectura de los poemas; la parte de la celesta

se perdió pero fue reconstruida por Boulez (1954) y Arthur Hoérée (1971). Debussy recompuso la música como parte de los *Six épigraphes antiques* (1914) para piano a cuatro manos.

chantant, chanté (fr.). “Cantando”, “en estilo cantante”. **chanter** (in., “puntero”, “cantil”). Tubo melódico de una *gaita.

chanterelle (fr.). La cuerda más aguda o la cuerda melódica de cualquier instrumento de cuerda.

chantre (al.: *Kantor* [cantor]). Director de música en una iglesia protestante alemana y usualmente también de cualquier escuela coral o institución similar asociada a tal iglesia. Bach, por ejemplo, fue *chantre* de la iglesia y la escuela de Santo Tomás en Leipzig.

Chants d’Auvergne (Canciones de Auvernia). Canciones tradicionales en el dialecto de la región francesa de Auvernia que se han vuelto famosas a través de cuatro colecciones (1923-1930) de arreglos de Canteloube, de las que una suite de nueve canciones para voz sola y orquesta (o piano) se interpreta a menudo.

chanty. Véase SHANTY.

Chapel Royal (Capilla real). Estrictamente hablando, más que un edificio particular, la Chapel Royal inglesa es un grupo de personas; el término define al personal mantenido por los soberanos sucesivos de Inglaterra como miembros de la casa real que ordenan y celebran el servicio divino para la buena fortuna de la familia real en todo momento, y en la presencia real cuando sea requerido. Hasta finales del siglo XVI, la capilla fue un cuerpo mayormente peripatético que viajaba con los miembros de la casa real. Bajo la dinastía Estuardo, sin embargo, casi nunca era necesario acompañar al rey fuera de Londres o Windsor, y desde 1702 se estableció permanentemente en el Palacio de Kensington en Londres; no obstante, algo de su antigua naturaleza sobrevive en la práctica de atender al soberano en la distribución anual del Royal Maundy (ritual asociado al lavado de pies el Jueves Santo), sin importar cuándo ocurra esta ceremonia.

La suerte fluctuante de la Chapel Royal a través de su larga historia refleja de manera bastante fiel el grado de autoridad ejercido en la vida nacional por la monarquía y por la Iglesia nacional del momento y, más recientemente, el grado de interés mostrado por los soberanos sucesivos en los servicios litúrgicos y la música a ellos asociada. La capilla tomó forma inicialmente durante los reinados de Eduardo I y Eduardo II (1272-1307, 1307-1327). La celebración de los servicios de la liturgia latina requerían grupos de sacerdotes, clérigos de órdenes no

sacerdotales y niños, para cuyo propósito, hacia 1318, la capilla de Eduardo II consistía en un capellán en jefe (más tarde llamado deán), otros cinco capellanes-sacerdotes, seis clérigos y tres o cuatro coristas. Este personal se clasificó a la manera típica medieval y hasta la fecha se usan los términos “caballeros” y “niños” para designar a los varones cantantes (clérigos laicos) y a los niños coristas. Además, en lugar del ropaje eclesiástico más habitual, siguen utilizando los resplandecientes uniformes que corresponden a su jerarquía en la casa real.

A partir de estos modestos inicios, soberanos sucesivos expandieron la capilla hasta que, del siglo XV al siglo XVII, se convirtió en uno de los coros litúrgicos seculares más importantes de Europa; mostraba al resto del mundo una imagen ostentosa y abiertamente propagandística de la religiosidad y la riqueza del monarca inglés y de la amplitud del talento musical, tanto creativo como ejecutivo, que estaba a su disposición para la realización de su devoción religiosa. Enrique IV (1399-1413) mantuvo una capilla de 16 caballeros y cuatro niños, y él mismo compuso música religiosa, probablemente para que la interpretara la capilla. El estudio del *Old Hall Manuscript* brinda alguna idea de la amplitud de su repertorio en este importante periodo. Bajo Enrique V y Enrique VI (1413-1422, 1422-1461), la capilla creció hasta tener 32 caballeros y 16 niños, y acompañó a los monarcas a las regiones conquistadas del norte de Francia.

Entre la mayoría de edad de Enrique VI (1436) y el inicio de la Guerra Civil (1642), el personal de la Chapel Royal casi nunca tuvo menos de 32 hombres y de 10 a 12 niños, dotación que permitió a sus compositores escribir música a gran escala, ya que el personal no sólo era numeroso, sino también del más alto nivel. Después de 1558, el patrocinio de Isabel I mantuvo la preeminencia de la capilla, incluso cuando en otras partes de Inglaterra la práctica de la música eclesiástica se estaba contrayendo casi hasta la insignificancia los dos primeros reyes Estuardo mantuvieron su interés. Entre los compositores que escribieron la mayor parte de su música eclesiástica para la capilla están Robert Fayrfax, Thomas Tallis, John Sheppard, William Byrd, John Bull, Orlando Gibbons y Thomas Tomkins.

La adopción definitiva en 1559 de los servicios en lengua vernácula del *Book of Common Prayer* en lugar del rito en latín parece no haber tenido efectos adversos sobre la calidad de la música. Sin embargo, el cambio redujo el número de servicios de 10 a sólo tres al

día, dejando mucho tiempo libre a los miembros de la capilla; durante un corto periodo, los niños fueron empleados como actores en representaciones dramáticas en la corte y en el Blackfriars Theatre, mientras que los caballeros por lo general obtuvieron puestos adicionales en las catedrales provinciales o en la Abadía de Westminster. Sin embargo, los miembros de la capilla estuvieron a la vanguardia en el desarrollo de nuevas formas musicales que cubrieran las demandas de la nueva liturgia vernácula e inventaron el gran servicio y el servicio corto, así como el *anthem* y el servicio en verso.

Después de la restauración de Carlos II, en 1660, la capilla fue reconstituida y tuvo más de 40 años de preeminencia, contando con los talentos de Pelham Humfrey, John Blow y Henry Purcell. Sin embargo, con la ascensión de la poco musical dinastía de los Hanover en 1714, y en sintonía con la atenuación generalizada del fervor religioso en el XVIII, la Chapel Royal entró en una rápida y comprensible decadencia, y tristemente ha recibido pocas oportunidades de dejar una huella positiva en el ámbito musical durante los últimos 200 años. Su escuela de coro cerró en 1932 y sus 10 niños coristas son reclutados hoy de la City of London Boys' School; tiene seis caballeros y un organista. RB

Chapí (y Lorente), **Ruperto** (*n* Villena, cerca de Alicante, 27 de marzo de 1851; *m* Madrid, 25 de marzo de 1909). Compositor español. Hijo de un barbero de pueblo, estudió en los conservatorios de Madrid y París, así como en Roma. Varias de sus numerosas zarzuelas, como *La bruja* (1887) y *La revoltosa* (1897), son clásicas en el repertorio español. También escribió óperas, música de cámara y obras orquestales, incluyendo una *Fantasia morisca* (1876) influida por Berlioz y un poema sinfónico tripartita, *Los gnomos de la Alhambra* (1899), ambos efectivos ejemplos del “alhambriismo”, la imitación pintoresca de la música morisca que atrajo a muchos de sus contemporáneos españoles. También fundó la Sociedad de Autores (1899) para salvaguardar los derechos de autor de todos los artistas españoles. WT/CW

Chappell. Compañía inglesa de editores de música, promotores de conciertos y fabricantes de pianos. Fundada en 1810 por J. B. Cramer, F. T. Latour y Samuel Chappell, siempre ha sido precursora en la popularización de la música y jugó un importante papel en la formación de la Philharmonic Society en 1813. En la década de 1840 la compañía comenzó a fabricar pianos y a publicar música dancística y ópera ligera, comenzando en 1843 con *The Bohemian Girl* de Balfe. A partir de

1870 publicó las óperas de Gilbert y Sullivan y financió la Comedy Company que las interpretó hasta que D'Oyly Carte la sustituyó en 1877. Entre 1858 y el fin del siglo, Chappell promovió un gran número de conciertos populares –los precursores de los Queen's Hall Promenade Concerts– que la compañía administró desde 1915 hasta que la BBC asumió el control en 1927. Chappell también encabezó la campaña contra la piratería musical que sirvió de preámbulo la introducción de la Ley de Derechos de Autor en 1911.

Las actividades de la compañía en la música ligera continuaron en el siglo XX con la publicación de comedias musicales de compositores ingleses y estadounidenses (Coward, Novello, los Gershwin, Berlin, Kern, Porter, Rodgers y Hammerstein). Junto con su vasto catálogo de música educativa y música de banda, tenía una biblioteca de alquiler de música de fondo para películas y televisión, y estas actividades la llevaron a fusionarse con la Warner Bros. Music de los Estados Unidos, en 1988. La nueva compañía, Warner/Chappell Music, continúa con la tradición de promover la música popular y está activa en la música para televisión y cine, así como en la música comercial; mantiene una vasta biblioteca de renta de partituras y posee los derechos de numerosos musicales escénicos. HA

charango. Pequeño laúd con trastes originario de los Andes. Su caja de resonancia poco profunda puede ser un caparazón de armadillo, en cuyo caso es curva, o tallada en madera con la espalda plana. Comúnmente tiene cinco órdenes dobles (a veces sencillos o triples) de cuerdas de metal (en ocasiones de *nylon* o de tripa) que producen un sonido lleno y agudo.

charivari (fr.) Ceremonia ruidosa y violenta que incluye música improvisada ejecutada con utensilios domésticos que puedan hacer el máximo de ruido posible. Originalmente fue una expresión pública de desaprobación. Thomas Hardy describió un incidente de estas características en *The Mayor of Casterbridge*: cuando se lleva a cabo la llamada “skimmington ride” está acompañada por “the din of cleavers, tongs, tambourines, kits, crouds, humstrums, sepents, ramshorns, and other historical kinds of music” (el estruendo de cuchillas de carnicero, espátulas, panderos, cachivaches, turbas, rascatripas, serpentones, cuernos y otras clases de música histórica). Más tarde, sin embargo, el *charivari* tomó la forma de una falsa serenata ejecutada bajo el balcón de parejas de recién casados. Es una antigua costumbre que evidentemente se practicaba en muchos países, ya que la mayoría de los idiomas tienen un término

para ella: en Alemania es conocida como *Katzenmusik* (música de gatos), en Inglaterra “rough music” (música ruda), en Italia *chiasso* (barullo) y en los Estados Unidos *shivaree* o *calathumpian concert*.

charleston. 1. Danza, probablemente de origen africano, que comenzó a estar en boga en los salones de baile de los Estados Unidos desde alrededor de 1905; se convirtió en una moda después de haber sido introducida en varios espectáculos musicales en la década de 1920. Una pegajosa tonada escrita por el pianista de jazz James P. Johnson (1894-1955) le dio su carácter musical y fue oída y prosperó en espectáculos como *Runnin' Wild* (1923) y *Ziegfeld Follies of 1923*. Joan Crawford difundió las delicias del género en la película *Our Dancing Daughters* (1925) y muchas canciones populares de esa época fueron adaptadas al *charleston*. Era un baile demasiado atlético para la mayoría de los bailarines aficionados, con sus patadas y sus pasos sincopados, y pronto cedió su lugar al baile más sencillo del **quickstep*. Permanece como un símbolo popular de los frívolos pero turbulentos años de la década de 1920. PGA

2. **Hi-hat*.

Charpentier, Gustave (n Dieuze, Moselle, 25 de junio de 1860; m París, 18 de febrero de 1956). Compositor francés. Aunque entró al Conservatorio de París en 1879 y pronto se enamoró de Montmartre y la vida bohemia, su vida profesional no floreció en realidad sino hasta que en 1884 se integró a la clase de composición del cordial Massenet, quien le enseñó “el amor de amar y el amor de ser amado”. Las otras influencias principales de Charpentier fueron Wagner, de quien adoptó el uso del *Leitmotiv*, y Berlioz, quien lo despertó “al sentido de lo pintoresco y lo inesperado”. Le fue otorgado el codiciado *Prix de Rome* por su cantata *Didon* en 1887.

Durante los inusualmente prolíficos tres años siguientes en la Villa Medici en Roma, Charpentier compuso el núcleo de su obra vital: la suite orquestal *Impressions d'Italie* (1889-1890), el drama sinfónico *La Vie du poète* (1888-1889, rev. 1890-1892, un equivalente actualizado del *Lélio* de Berlioz), y el plan general y el primer acto de su ópera *Louise*. Esta obra le fue inspirada por su relación, de quizá muchas relaciones románticas, con una joven costurera de Montmartre alrededor de 1885, de manera que precede a las exitosas óperas veristas de Mascagni, Leoncavallo y Puccini, aunque no fue terminada sino hasta 1896 (con asistencia clandestina en el libreto del poeta simbolista Saint-Pol-Roux, quien infundió al realismo a veces burdo de

Charpentier con el lirismo que ha ayudado a asegurar la supervivencia de *Louise*). En enero de 1898 Albert Carré decidió inaugurar su mandato en la Ópera Cómica con una producción de *Louise*, y la creciente reputación de Charpentier durante la década de 1890 con extravagancias al aire libre como la *Sérénade à Watteau* (1896) y *Le Couronnement de la muse* (1897), aunada al tema promiscuo de *Louise* y la emoción por la Exposición de París, aseguró un éxito de taquilla en febrero de 1900.

Quizá por gratitud, en 1902 Charpentier fundó el Conservatoire Populaire Mimi Pinson, que exitosamente le proporcionó educación musical a niñas pobres de las clases obreras hasta la segunda Guerra Mundial, sostenido con el ingreso de los populares festivales de las propias composiciones de Charpentier. Más que la composición, la comunicación dominó el resto de su larga vida, y después del efímero éxito de su última ópera, *Julien* (1913), ninguno de sus muchos proyectos parece haber fructificado. Se mostró crecientemente interesado en el desarrollo del gramófono, la radio y el cine como medios para llevar la música a un mayor público, y en 1938 supervisó la realización de una versión fílmica de *Louise*, dirigida por Abel Gance. Es posible que el fenomenal éxito de *Louise*, cuya heroína verdadera es París misma, haya abrumado el talento creativo de Charpentier. Ciertamente se volvió cada vez más autocrítico y propenso a citarse a sí mismo, y fue sobre *Louise* que la reputación de este idealista social (y socialista ideal) habría de descansar. RO

📖 M. DELMAS, *Gustave Charpentier et le lyrisme français* (París, 1931). F. ANDRIEUX (ed.), *Gustave Charpentier: Lettres inédites à ses parents* (París, 1984). J. FULCHER, "Charpentier's operatic "roman musical" as read in the wake of the Dreyfus affair", *19th-Century Music*, 16 (1992), pp. 161-180. S. HUEBNER, *French Opera at the Fin de Siècle* (Oxford, 1999).

Charpentier, Marc-Antoine (*n* París, 1643; *m* París, 24 de febrero de 1704). Compositor francés. Después de una educación jesuita en París, se marchó a Roma en 1666 para estudiar con Carissimi en el Collegio Germanico, llegando a dominar el contrapunto y las técnicas policorales practicadas en ese entonces por Francesco Beretta. De regreso en París en 1670, entró al servicio (como compositor y *haute-contre*) de mademoiselle de Guise, prima de Luis XIV y una ardiente admiradora de la música sacra italiana. Permaneció a su servicio—durante los años del reinado monópico de Lully en la Académie Royale de Musique, que atestiguó tanto

sus propias colaboraciones con la compañía teatral de Molière en reposiciones de obras anteriores (así como en *Le Malade imaginaire* en 1673) y la expansión de las *musiques de cour*—hasta poco antes de la muerte de ella en 1688. Durante su prolífico puesto en el Hôtel de Guise en París, compuso espectáculos musicales ocasionalmente experimentales (como su cantata *Orphée* y la *Sonata para ocho instrumentos*) para los amigos de Mlle de Guise, así como música sacra para las ocasiones religiosas que celebraba y las organizaciones que patrocinaba.

Simultáneamente, Charpentier tuvo puestos en varias instituciones jesuitas: el Collège d'Harcourt, el Collège de Clermont (Collège Louis-le-Grand), para el que compuso *David et Jonathas* (1688) para complementar un drama sacro, y en St Louis (St Paul-St Louis). A lo largo de su vida profesional tuvo alumnos y dejó en manuscrito algunas reglas de composición y de acompañamiento. Charpentier hizo música para el delfín (1679-1683) antes de entrar en el concurso por cuatro nombramientos trimestrales como *sous-maîtres* de la capilla real, pero tuvo que retirarse al caer enfermo; en 1692-1693 le enseñó composición al duque de Chartres (más tarde duque de Orléans y regente) y sus motetes fueron conocidos por el rey.

Su *Médée* (una *tragédie lyrique* con libreto de Thomas Corneille) fue producida por la Académie Royale de Musique en 1693, con escenografía de Jean Berain y con Marthe Le Rochois en el papel principal. Pero, igual que otras óperas de la época post Lully, no fue bien recibida por los públicos parisinos debido a las "intrigas de los envidiosos e ignorantes" (según Brossard, 1724). En 1698, con la intercesión del poderoso duque de Orléans, Charpentier fue nombrado *maître de musique* de la Sainte Chapelle en la Île de la Cité, donde permaneció hasta su muerte.

Charpentier fue el más importante contemporáneo de Lully en Francia, y en varios aspectos su música está mejor acabada, es de un rango más amplio y decididamente más interesante. Con la excepción de la partitura de *Médée* y unas cuantas *airs*, ninguna de sus obras fue publicada durante su vida y no fue revivida sino hasta el final del siglo XX, contribuyendo a una evaluación tardía de su lugar en la historia de Francia y a la apreciación de su música. DA/JAS

📖 H. W. HITCHCOCK, *Marc-Antoine Charpentier* (Oxford, 1990). J. R. ANTHONY, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau* (Portland, OR, aumentada 3/1997).

Chasse, La. (La cacería). Sinfonía no. 73 en re mayor de Haydn (probablemente 1781), llamada así por el estilo de su último movimiento.

Chasseur maudit, Le. (El cazador maldito). Poema sinfónico op. 44 (1882) de Franck basado en la balada de Gottfried Bürger *Der wilde Jäger*.

Chausson, (Amédée-)Ernest (n París, 20 de enero de 1855; m Limay, cerca de Mantes, Yvelines, 10 de junio de 1899). Compositor francés. Su educación privada y su crianza entre personas cultas mayores que él lo convirtieron en un adulto serio, introspectivo y en ocasiones melancólico que se impuso los más altos parámetros artísticos y que siempre dudó de sí mismo. En deferencia a la presión familiar, primero estudió leyes y se graduó como abogado en 1877, aunque ese mismo año decidió finalmente seguir una profesión musical y compuso su primera canción, *Les Lilas*. Estudió composición con Massenet en el Conservatorio de París (1879-1881), aunque se benefició más como oyente de las clases de Franck. Su otra influencia formativa principal fue Wagner; realizó peregrinajes a Munich (a partir de 1879), incluso en 1883 pasó su luna de miel con Jeanne Escudier en Bayreuth para poder escuchar *Parsifal*.

La vida profesional de Chausson como compositor se divide en tres periodos. El primero (1877-1886) muestra su estilo musical en evolución, mientras se alejaba de la gracia elegante de Massenet (1879-1880), hacia el lenguaje armónico más atrevido y las sonoridades de Wagner (como en su poema sinfónico *Viviane* de 1882) y hacia el cromatismo de Franck, que impartió una mayor profundidad emocional a piezas como la obra coral *Hymne védique* (1886). El segundo periodo (1886-1894) comenzó cuando Chausson se convirtió en secretario de la Société Nationale y se adentró más en los círculos intelectuales parisinos. Entonces luchó para disipar la imagen del compositor “amateur” rico, orientándose hacia obras dramáticas más sustanciales como el intenso y métricamente fluido *Poème d’amour et de la mer* (1882-1893), la música incidental para *La Légende de Sainte Cécile* (1891) de Bouchor y su ópera heroica *Le Roi Arthur* (1886-1895) con su orquestación y sus *Leitmotifs* wagnerianos; su lado franckiano se aprecia mejor en la forma y modulaciones cíclicas de la Sinfonía en si bemol (1889-1890).

En su tercer periodo (1894-1899), Chausson, animado por Debussy, buscó purgar su música de influencias externas, aunque su producción siguió siendo seria (incluso pesimista). Carecía del don de Chabrier para

el humor travieso, aunque compartía su perfecta prosodia, su virtuosismo orquestal y la sutileza y el refinamiento armónico “francés”. La sensibilidad de Chausson a la poesía simbolista es evidente en su magistral ciclo sobre Maeterlinck, *Serres chaudes* (1893-1896), y su descubrimiento de los novelistas rusos condujo a su bien conocido *Poème* (1896) para violín y orquesta basado en una historia de Turgenev. En 1897 Chausson volvió a la música de cámara y adoptó un enfoque cada vez más clásico, logrando mayor claridad y concisión en su *Cuarteto con piano* y en su *Cuarteto de cuerdas*, en cuyo *scherzo* trabajaba en el momento de su prematura muerte en un accidente de ciclismo. Si la vida profesional de Chausson en muchas formas fue paralela a (y opacada por) la de Debussy, en tiempos recientes su variada e imaginativa música ha recibido felizmente más reconocimiento del que merece.

RO

📖 G. SAMAZEUILH y otros, “Ernest Chausson”, *Revue musicale*, 6/dic. (1925) [número especial]. J.-P. BARRICELLI y L. Weinstein, *Ernest Chausson: The Composer’s Life and Works* (Norman, OK, 1955/R1973). R. S. GROVER, *Ernest Chausson: The Man and his Music* (Londres, 1980). J. GALLOIS, ERNEST CHAUSSON (París, 1994).

Chávez (y Ramírez) Carlos (Antonio de Padua) (n Ciudad de México, 13 de junio de 1899; m Ciudad de México, 2 de agosto de 1978). Compositor mexicano. Estudió piano y armonía en la infancia. Esencialmente autodidacta como compositor, le fue muy provechoso el contacto con Varèse y otros en Nueva York en la década de 1920. Como director de la Orquesta Sinfónica de México (1928-1948) y director del Conservatorio Nacional de Música (1928-1935), hizo mucho por vigorizar la vida musical en su país natal, mientras que sus giras internacionales llevaron al mundo su propia música y la de otros mexicanos. Incorporó instrumentos nativos en su ballet *Toxcatl* (1952) y muchas de sus obras, incluyendo la segunda de sus seis sinfonías, la *Sinfonía india* (1935-1936), evocan el esplendor ritual de la América precolombina, con ritmos vigorosos, una compleja orquestación de percusiones y solos atmosféricos de alientos.

PG/CW

Checa, República. La actual República Checa fue fundada en 1992 después de la separación de los dos estados que formaban Checoslovaquia, que a su vez estaba constituida por dos subgrupos étnicos, checos y eslovacos. Checoslovaquia fue fundada en 1918 y comprendía los antiguos territorios Habsburgo de Bohemia, Silesia (checa), Moravia y Eslovaquia, en cuya larga historia las fronteras habían sido trazadas y vueltas a trazar con

desconcertante frecuencia. El inicio del siglo X atestiguó el dominio creciente del área occidental, Bohemia, sobre la Gran Moravia. Eslovaquia cayó bajo la tutela húngara en 1906 y a pesar de los fuertes vínculos culturales y lingüísticos, permaneció políticamente separada a lo largo del siglo XX. En 1948, Checoslovaquia se convirtió en una república socialista y a partir de 1968 fue una federación de dos estados. Después de la caída del gobierno comunista en 1989, los dos estados se separaron formalmente en las repúblicas checa y eslovaca. La historia cultural de las tres regiones ha sido variada e interesante, y la música de concierto ha sido fertilizada en muchas épocas por una rica tradición folclórica autóctona. En varios periodos, la música y los músicos checos influyeron en Europa Occidental, particularmente en el siglo XVIII, cuando compositores e intérpretes bohemios y moravos poblaron las instituciones musicales de muchas capitales; en el siglo XIX, Bohemia fue un importante centro de nacionalismo musical.

1. Bohemia y Moravia: la Edad Media y el Renacimiento; 2. Bohemia y Moravia: las épocas barroca y clásica; 3. Bohemia y Moravia: romanticismo y nacionalismo; 4. Eslovaquia hasta 1918; 5. Checoslovaquia a partir de 1918; 6. La República Checa desde 1992.

1. Bohemia y Moravia: la Edad Media y el Renacimiento

Además de las fuentes del repertorio de canto gregoriano, la música checa original más antigua aparece en manuscritos de los siglos XIV y XV, aunque tanto la adaptación de “Hospodine, pomiluj ny” (Señor, ten piedad) como el Himno a san Wenceslao, probablemente son mucho más antiguos. La Catedral de Praga era el centro de música eclesiástica más importante y con la elevación de Praga al estatus de arzobispado en, 1346, se dio una mayor variedad litúrgica, incluyendo la reaparición del rito eslavo que anteriormente había sido sustituido por el gregoriano.

Las primeras referencias a la música secular indican poco más que la desaprobación clerical, pero la corte de Přemyslid de los siglos XI al XIV fomentó la actividad de los *jongleurs* y más tarde de los *Minnesinger*. La Universidad de Praga, fundada por Carlos IV en 1348, tomó la de París como modelo; documentos que han sobrevivido demuestran que los académicos conocían el tratado de Johannes de Muris, *Musica speculativa* (1323).

El repertorio de canciones sacras del siglo XV muestra claras vertientes folclóricas y refleja las enseñanzas (dirigidas mayormente contra la laxitud y la corrupción de la Iglesia) del reformador religioso Jan Hus. La música

inspirada por sus reformas era monódica, y se desalentaba la polifonía y la participación instrumental. Las melodías muestran la influencia de modelos seculares y gregorianos pero, como el coral luterano, poseen gran individualidad y fuerza; la más famosa de ellas –*Ktož jsú Boží bojovníci* (Ustedes que son guerreros de Dios)– llegó a ser un símbolo de identidad nacional y de rebeldía en los siglos XIX y XX. Las canciones iban bien con la práctica litúrgica, que en muchas regiones conservó un carácter protestante hasta el siglo XVII. En parte como resultado de esto, el interés en los nuevos estilos de polifonía se desarrolló con lentitud, pero aumentó a finales del siglo XVI, estimulado por la llegada de distinguidos compositores extranjeros a la corte de los monarcas Habsburgo. La del espléndidamente excéntrico Rodolfo II (1576-1612) fue especialmente lujosa; atrajo a músicos de la talla de Kerle, Regnart, Philippe de Monte y Luython. La polifonía local a principios del siglo XVII no carecía de distinción y tuvo su mejor expresión en la obra superviviente del noble Kryštof Harant (1564-1621).

Aunque Moravia había cedido su primacía a Bohemia en el siglo X, convirtiéndose en un margraviato en 1029, mantuvo separados sus intereses musicales. En una primera instancia, los moravos favorecían el canto bizantino, pero en el siglo XI fueron sometidos a las mismas restricciones que la Iglesia en Bohemia. En Brno, la capital, las primeras referencias musicales son a la iglesia de Santiago y la Catedral de San Pedro, y los registros de los pagos a los músicos en el siglo XV sugieren música secular en la misma línea, aunque en menor escala, que la de Praga. Las instituciones musicales se desarrollaron más tarde en las provincias que en Brno, siendo la más espectacular la del príncipe-obispo de Olomouc en Kroměříž.

2. Bohemia y Moravia: las épocas barroca y clásica

La Batalla de Montaña Blanca en 1620 fue un parteaguas tanto para la cultura checa como para el destino político de la nación. Con el reemplazamiento de la capital imperial a Viena, la variedad y la riqueza de la vida musical de Praga declinó. En el resto de Bohemia y Moravia, la imposición del catolicismo romano marcó un cambio en la naturaleza del quehacer y la educación musicales. La apertura de numerosas escuelas y seminarios jesuitas fue responsable de una gran parte del aumento en la calidad del entrenamiento musical. Pero los hermosos palacios e iglesias construidos por la nueva nobleza Habsburgo fueron la única evidencia perma-

nente de su presencia ya que, como la corte, por lo general estaban en Viena. Las pobres expectativas de empleo y los altos impuestos hicieron que poco después de 1620 hubiera un constante flujo de intérpretes y compositores hacia las cortes y las capitales de Europa. Hacia el XVIII, el éxodo estaba en plena fruición, dando lugar al comentario de Burney de que Bohemia era el “Conservatorio de Europa”.

La *Missa concertata* de Jakub Rybnický (c. 1600-1639) es indicio de un creciente aprecio por el estilo *concertato*, como lo son las obras sacras más desarrolladas de Adam Michna (c. 1600-1676), educado por los jesuitas, aunque son de mayor interés sus idiosincrásicas adaptaciones de paráfrasis de himnos y salmos, *Loutna česká* (1653), para solistas, cuerdas y órgano. En Moravia, las cuatro últimas décadas del siglo XVII atestiguaron un notable florecimiento de talentos. El establecimiento musical sostenido por el príncipe-obispo Karl Lichtenstein-Kastelcorn en Kroměříž superó a capillas más antiguas y contemporáneas de Bohemia y Moravia con compositores de la estatura de Schmelzer, Poglietti y Bertali escribiendo para su gran dotación de músicos. El primer *Kapellmeister* fue Biber, sucedido por el moravo Pavel Vejvanovský, cuyas composiciones para cuerdas y trompetas muestran un uso individual de los instrumentos y un empleo característico de elementos folclóricos.

En el XVIII hubo un aumento en las representaciones de ópera, aunque las obras sobre temas checos fueron la excepción: *La Libussa* (Praga, 1703) de Bartolomeo Bernardi fue una de las primeras. Las producciones realizadas en Praga, cuando eran para la corte imperial, se ajustaban a sus gustos italianos: la oferta operística comprendía obras de Fux, Bioni, Pollarolo, Porta, Albinoni, Vivaldi y Gluck. La ópera italiana del conde Sporck (1662-1738) fue la primera compañía permanente en Praga, y en 1783 el conde Nostitz (1725-1794) abrió la primera casa genuina de ópera con una compañía residente. Pasquale Bondini (?1737-1789), director de la compañía, y los Estados Bohemios que más tarde administraron el teatro, encargaron respectivamente el *Don Giovanni* (1787) y *La clemenza di Tito* (1791) de Mozart.

Aunque la tradición de una educación de excelencia se mantuvo hasta el XVIII –Gluck, Johann Stamitz y Zelenka, entre otros, estudiaron en el Clementinum de Praga– pocos de los músicos que aprendieron su oficio en Bohemia se quedaron a trabajar ahí. Entre los que permanecieron, los músicos de iglesia Bohuslav Matěj Černošský y František Brixi fueron los más exitosos,

y este último le dio un acento distintivo a la música vernácula vienesa. Más tarde en el siglo, F. X. Dušek (admirado tanto por la originalidad de sus sonatas para piano como por la hospitalidad que le ofreció a Mozart) y Tomášek fueron importantes al proporcionar un centro para la vida musical. Los conciertos instrumentales a principios y mediados del XVIII habían tendido a ser tan de temporada como las visitas de la nobleza, pero para finales del siglo, los virtuosos itinerantes –entre ellos Mozart, Stadler y Beethoven– ya encontraban públicos preparados y conocedores.

Las cortes de Europa fueron las principales beneficiarias del sistema educativo de Bohemia y Moravia, y hacia finales del XVIII casi no había orquesta sin uno o más músicos checos. Jan Dismas Zelenka, quien trabajó principalmente en la corte de Dresde, aunque su festivo *Melodrama de Sancto Wenceslao* (1723) fue una de las pocas representaciones operísticas nativas ofrecidas en Praga en este periodo, fue de los primeros en partir. Sin embargo, Josef Mysliveček, el mayor talento operístico, tuvo la mayoría de sus éxitos en Italia y Austria. Johann Stamitz en Mannheim, Franz y Georg Benda en las cortes de Potsdam y Gotha, y más tarde Antoine Reicha en París produjeron obras importantes y originales, pero por mucho el mayor centro de atracción fue Viena. František Tůma y Josef Antonín Štěpán trabajaron para la familia real y Adalbert Gyrowetz se convirtió en director del teatro de la corte en 1804. Leopold Kozeluch y Franz Krommer detentaron sucesivamente los puestos de *Kammer Kapellmeister* y *Hofmusik Kompositor* para el emperador, y J. B. Vanhal y Paul Wranitzky siguieron vidas profesionales independientes como maestros y ejecutantes; este último también organizó gran parte de la vida de concierto en Viena.

3. Bohemia y Moravia: romanticismo y nacionalismo

El rasgo principal de la vida artística entre la comunidad de habla checa en el siglo XIX fue el desarrollo de una identidad nacional. Fomentado por la influencia liberal de la Ilustración, surgió un interés por la cultura checa. Después de casi dos siglos de dominio político austriaco se inició un proceso de recuperación. El trabajo de M. A. Voight (1733-1787) hizo mucho por fomentar el entusiasmo hacia la antigua música sacra checa y en 1815 Bohumir Dlabáč (G. J. Dlabáč, 1758-1820) publicó su *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*, la primera consideración sistemática de la historia cultural checa. El año 1784 había visto la fundación de la Real Academia Bohemia de Ciencias, seguida en 1791

por una cátedra en lengua y literatura checa en la Universidad Carlos. El trabajo de Dobrovský y Jungmann en lingüística y gramática fue vital para fomentar el interés en el idioma, que había sufrido un largo periodo de negligencia académica. En 1830, Josef Wenzig (1807-1876) publicó una traducción alemana de canciones folclóricas checas como contraparte a **Des Knaben Wunderhorn* (1806-1808); fue seguida en 1835 por las canciones folclóricas moravas en lengua vernácula de František Sušil y una colección formativa de Karel Erben en 1842. En el XVIII se conocieron extensas adaptaciones en checo, pero la participación de los compositores no fue generalizada. Las **pastorelas* fueron una rica fuente de adaptaciones en checo y utilizaban la canción folclórica; éstas eran interpolaciones en la liturgia de Navidad (en ocasiones reemplazando al latín por completo) en una vena pastoral.

Hacia finales del XVIII se utilizaron traducciones de óperas, pero no apareció una colección de obras de repertorio sino hasta las primeras décadas del siglo XIX. *Dráteník* (El Calderero, 1826), un *Singspiel* de František Škroup, tuvo un éxito local y puede considerarse con justicia como la primera ópera checa con cierta sustancia. El mayor ímpetu individual para la creación de una ópera nacional llegó con la apertura del Teatro Provisional en 1862 para la producción de obras teatrales y óperas exclusivamente en checo. El poder austriaco había sido fundamentalmente debilitado al final de la década de 1850 y con el prospecto de un genuino impulso nacional, la respuesta de la población de habla checa en Praga a la solicitud de suscripciones, fue favorable. Sin embargo, aparte de la obra de Škroup no existían óperas checas listas para la apertura del teatro y el repertorio consistió principalmente en traducciones de óperas francesas, italianas, románticas alemanas, y de Mozart.

Las cosas mejoraron con las obras de František Skuherský (1830-1892), Vilém Blodek, Karel Šebor, Karel Bendl y Josef Richard Rozkošný (1833-1913), pero las ocho óperas de Smetana se convirtieron en la auténtica columna vertebral del repertorio. Durante las décadas de 1870 y 1890, las óperas de Dvořák, Fibich y Karel Kovařovic en la generación más joven, expandieron la presencia de obras checas en las representaciones del Teatro Provisional, que se convirtió en el más grande Teatro Nacional en 1881 (reconstruido en 1883). Las óperas favorecían los temas de inspiración folclórica o los temas histórico-patrióticos. Esta tendencia continuó hasta el siglo XX, pero las obras de Rozkošný y los

compositores más jóvenes J. B. Foerster y Celanský (1870-1931) indican tendencias veristas, llevadas al siglo XX de manera notable por Janáček. La ópera siguió siendo fundamental para el movimiento nacional y fue cultivada con asiduidad por una amplia variedad de compositores; pero otro género teatral que también contó con la atención de los músicos fue el melodrama, cuyo ejemplo más notable fue el ciclo *Hippodamie* (1888-1891) de Fibich.

La música checa para piano del siglo XIX muestra una afinidad por las formas breves, iniciada por Tomášek y Vorišek en sus églogas e *impromptus*. Smetana, Dvořák y Fibich en su singular *Diario de piano*, cultivaron la miniatura, expandiendo sus marcos de referencia al componer piezas basadas en formas nacionales de danza. La sinfonía tuvo mejor suerte a través de las contribuciones distintivas de Vorišek, Kittl, Smetana, Fibich y Foerster, aunque las obras más maduras de Dvořák en esta forma fueron las más consistentes y tuvieron el mayor impacto internacional. Con *Má vlast* (1874-1879) Smetana produjo los que se pueden considerar entre los poemas sinfónicos más nacionales del siglo XIX, y el interés checo por la forma continuó en el siglo XX con obras de Novák y Suk. La música de cámara tomó un giro idiosincrásico en el *Trío en sol* menor y los dos cuartetos de cuerda de Smetana, aunque estas obras se equilibraron con las obras de orientación más clásica de Dvořák, quien hizo la contribución checa más sustancial al medio. Como en la ópera, la introducción de elementos del folclor en obras instrumentales se convirtió en un rasgo regular, si no es que ubicuo, en esta época.

En común con otras capitales europeas, el siglo XIX vio el surgimiento de instituciones musicales. El Conservatorio de Praga fue fundado en 1811, la Escuela de Órgano de Praga en 1830. Se amalgamaron en 1890 y Dvořák fue contratado para enseñar composición. La universidad ofrecía cursos de música en checo a cargo del influyente crítico y teórico de la estética Otakar Hostinský (1847-1910) y en alemán por A. W. Ambros. En las provincias, las sociedades corales reflejaban intereses musicales más organizados y, hacia finales del siglo, Bohuslav Jeremiáš (1859-1918) fundó el Conservatorio de Bohemia del Sur. En Praga se fundó una Sociedad Artística Checa (Umělecká Beseda) en 1863, seguida de una editorial (Hudební Matice) en 1871. Las páginas del más importante periódico musical, *Dalibor*, dan amplia evidencia de la vitalidad de la actividad musical en Bohemia y Moravia durante el periodo del resurgimiento nacional.

La rivalidad entre las comunidades checa y alemana hizo mucho por mantener los niveles en la ejecución, incluyendo en los dos teatros, aunque bajo la guía de Kovarovič el Teatro Nacional logró la preeminencia en los primeros años del siglo XX. La Sociedad Alemana de Música de Cámara (1876) y su contraparte checa (1894) aseguraban la calidad de las ejecuciones de cámara y la fundación del Cuarteto Checo en 1891 inició el linaje de grupos igualmente distinguidos que hasta la fecha son un ornamento importante de la vida musical checa. La década de 1890 atestiguó también la formación de la Filarmónica Checa, pronto seguida por el inicio de su vida profesional como orquesta independiente a principios de la década de 1900.

Los nuevos estilos musicales evidentes tras el inicio del siglo, están tipificados en el trabajo de dos de los alumnos de Dvořák: Josef Suk y Vítězslav Novák. Muestran una perceptible disminución de influencias alemanas, igualada por un creciente interés en el impresionismo y una moderación del elemento folclórico (aunque en el caso de Novák hubo una reorientación consciente hacia los modelos folclóricos eslovacos). Si la composición carecía de la enorme energía de los primeros días del nacionalismo, ofrecía compensaciones en cuanto a sofisticación y originalidad.

En la ópera, Moravia estaba un tanto a la zaga de Bohemia, sin una compañía estable hasta 1882 y sin un teatro nacional hasta la inauguración del Teatro Provisional en Brno en 1884. Pero en otros aspectos, la vida musical de Moravia estaba más avanzada que la de los checos occidentales. Una figura importante fue el maestro y compositor Pavel Křížkovský, cuyos coros, muchos de los cuales se basaban en canciones folclóricas de Moravia, atrajeron la atención favorable de Smetana y sirvieron como modelo para obras similares de Bendl, Foerster, Dvořák y Janáček. Más modestos en su enfoque que las óperas tempranas, estas obras fueron sin embargo fundamentales para el resurgimiento musical nacional.

Como en Praga, la actividad musical de las comunidades de habla germana y checa permaneció separada. Křížkovský comenzó una sociedad musical (Beseda Břnenská) y promovió el canto coral entre la comunidad checa. Janáček construyó sobre los logros de Křížkovský, fundando una Escuela de Órgano (1882; en 1919 se convirtió en el Conservatorio Estatal) y en 1884 la revista musical *Hudební listy*. Pero la contribución más duradera de Janáček a la herencia nacional fue su trabajo como compositor; tardó en su desarrollo, forjó un estilo en parte basado en un estudio sistemá-

tico de la canción folclórica morava que, aunado a un agudo instinto dramático, produjo algunas de las obras operísticas e instrumentales más notables del siglo XX.

La música folclórica de Bohemia y Moravia empezó a recolectarse sistemáticamente en el siglo XIX. La canción folclórica bohemia y del occidente de Moravia tendía a una regularidad métrica y a una sencillez de perfil melódico basada en la tríada. En contraste, la canción folclórica de las partes orientales de Moravia, alejada de las influencias austriacas y alemanas, a menudo es más rapsódica, con una melodía caracterizada por resonantes intervalos abiertos, cuartas aumentadas y séptimas disminuidas con métrica irregular y ritmos quebrados comunes en la música folclórica eslovaca y húngara. Los violines y los clarinetes se usaban en combinaciones instrumentales en todas las áreas, con la gaita (ubicua desde la Edad Media) muy presente en Bohemia, y el contrabajo y la dulcema en Moravia. Del rico repertorio de danzas folclóricas, el *furiant*, con su característico ritmo de hemiola, aparece con más frecuencia en la música de arte aunque la *sousedská* (un tipo de *Ländler*) también era común. Aunque no era de origen folclórico, la polca se convirtió en la danza favorita en compás binario tanto en la sociedad popular como en la sofisticada y es el mejor ejemplo de la movilidad del elemento folclórico en el quehacer musical.

4. Eslovaquia hasta 1918

Vestigios musicales antiguos de Eslovaquia en el siglo XI muestran que la región compartía los intereses bizantinos de Moravia. Fuentes litúrgicas posteriores de la capital (Bratislava) y de Košice en el este del país, de mediados del siglo XIV hasta finales del XV, sugieren una tradición local de tropar. A partir de 1302, mucha de la responsabilidad musical en Bratislava estuvo en manos del ministro parroquial, y la Catedral de S. Martín continuó como el más importante centro de composición de música litúrgica hasta el siglo XVII. La música polifónica local revela un enfoque bastante anticuado tanto en Bratislava como en las ciudades provinciales hasta finales del siglo XV. El siglo XVI atestiguó una ampliación de actitudes, y una lista del repertorio catedralicio a partir de 1616 muestra un amplio rango de polifonía incluyendo obras de Lassus, Marenzio y Hassler. La composición musical secular en Eslovaquia careció prácticamente de registro, aunque como ciudad de importancia estratégica Bratislava tuvo sin duda músicos itinerantes, y con la formación de gremios en 1376 posiblemente disfrutó del arte de los *Meistersinger*. La con-

tribución de los músicos municipales a los servicios religiosos se registró desde 1448 y parece haber continuado sustancialmente.

A pesar de la continuidad debida a una línea de distinguidos organistas en la catedral, los más importantes avances musicales en Bratislava en el siglo XVII parecen estar basados en la Iglesia protestante, que floreció brevemente entre 1635 y 1673, para culminar en el trabajo de Samuel Friedrich Capricornus (1628-1665) y su sucesor Johann Kusser (*fl* 1659-1674). Además de producir sus propias obras en el estilo *concertato*, la comunidad luterana poseía un gran número de instrumentos de acompañamiento y ejecutaba composiciones que iban desde Praetorius y Schütz hasta Viadana y Carissimi. De orientación luterana similar fue el principal exponente de la composición sacra provincial, Ján Šimbracký (*fl* 1635-1648), organista de Ľubica y Spišské Podhradie. La música sacra autóctona del XVIII variaba de la pastorela (que reflejaba la simplicidad de su contraparte bohemia) al trabajo italianizante más sofisticado de J. P. Roškovský (1734-1789) y F. X. Budinský. Los himnos congregacionales también jugaron un papel importante en la preservación de la lengua vernácula en la música. El elemento nativo está presente en algunas de las colecciones de música para teclado de los siglos XVII y XVIII en sencillos arreglos y armonizaciones, aunque predominan las suites de danzas extranjeras.

Aunque las figuras locales sobresalientes eran escasas, Bratislava se vanagloriaba de tener una cultura musical de cierta sofisticación y parece haber estado en el itinerario de concertistas viajeros, incluyendo Mozart y Beethoven, y más tarde Liszt y Brahms. El austriaco Anton Zimmermann (c. 1741-1781) hizo mucho para mejorar los niveles de interpretación de la orquesta del arzobispo Josef Batthyany, y el compositor Franz Rigler (1747 o 1748-1796) fue importante en la estimulación de la vida musical de la ciudad, en calidad tanto de maestro como de teórico. Como Tomášek en Praga, Henrik Kelin (1756-1832) ofreció un punto focal para los músicos de Bratislava a principios del siglo XIX.

A diferencia de la de Bohemia en el siglo XIX, la ópera en Eslovaquia no llegó a ser identificada con el surgimiento de un movimiento nacional. La ópera en el siglo XVII había estado confinada a las representaciones realizadas durante las visitas de la corte imperial por su propia compañía, y en los siglos XVIII y XIX consistió en obras italianas y (más tarde) alemanas y húngaras. Las representaciones de óperas en eslovaco se volvieron un acontecimiento regular sólo después de la fundación de

la sociedad de la Ópera Nacional Eslovaca en Bratislava en 1919. En general, el nacionalismo musical en Eslovaquia permaneció menos desarrollado que en Bohemia y Moravia en el siglo XIX; como la actividad musical estaba menos centralizada, con fuertes inclinaciones húngaras, no emergió una voz eslovaca claramente definida sino hasta bastante tarde, y a pesar del trabajo anterior de hombres como Viliam Figuš (1875-1937), Mikuláš Schneider-Trnavský (1881-1958) y Ján Bella (1843-1936) en la recolección de canciones folclóricas y la adaptación de textos, el verdadero florecimiento del nacionalismo eslovaco ocurrió sólo después de la fundación de Checoslovaquia en 1918.

5. Checoslovaquia a partir de 1918

Las tradiciones del nacionalismo del siglo XIX terminaron efectivamente con la muerte de Novák, alumno de Dvořák, en 1949, y la de su amigo Foerster en 1951, aunque durante las décadas de 1920 y 1930, compositores como Jeremiáš, Otakar Zich (1879-1934), Ladislav Vycpálek (1882-1969) y más tarde Boleslav Vomáčka (1887-1965) siguieron componiendo en lo que había llegado a ser considerado el estilo clásico de influencia folclórica. La generación más joven de compositores en Praga se inclinaba por los experimentos que iban desde las composiciones microtonales de Alois Hába hasta el neoclasicismo parisino de Iša Krejčí (1904-1968) y Martinů. También había un interés en el *realismo socialista, evidente desde antes de la guerra, y manifestado de la forma más memorable en la obra del pianista y compositor Erwin Schulhoff (1894-1942). En Moravia, Janáček siguió siendo la figura dominante pero tuvo pocos sucesores, debido a su estilo altamente personal. Pavel Haas amalgamó una variedad de influencias, incluyendo la de Janáček, en un lenguaje musical efectivo, como también lo hizo Milan Harašta (1919-1946).

Después de 1918 la vida musical eslovaca inició un desarrollo sostenido, impulsado por la inauguración de una Escuela Eslovaca de Música en 1919 y una Ópera Nacional (1920), y después de la segunda Guerra Mundial, la fundación de la Escuela Superior de Artes Musicales (1949) y la Filarmónica Eslovaca (1949). Los compositores eslovacos más importantes a partir de la primera Guerra Mundial—Ján Cikker, Alexander Moyzes y Eugen Suchoň— estudiaron en Praga, pero cada uno mostró un manejo individual de técnicas impresionistas y atonales en combinación con elementos nacionales. Entre los compositores más jóvenes ha habido la

voluntad de experimentar, no obstante muchos mantienen la orientación nacional de sus mayores.

Aunque hubo una tendencia de la élite musical checa a dividirse en facciones sobre los méritos relativos de Dvořák y Smetana, la década de 1930 estuvo marcada por la cooperación entre los compositores checos y alemanes en Praga, lo que hizo mucho por fomentar la ejecución de obras nuevas. El Teatro Alemán dirigido por George Szell y el Teatro Nacional por Václav Talich mantuvieron un variado repertorio de obras nuevas, checas y extranjeras. Radio Praga también mostró imaginación al experimentar con transmisiones de ópera y al encargar óperas para radio a Martinů, entre otros compositores. Las estaciones provinciales de radio fueron importantes en la ampliación de la plataforma de varios grupos de intérpretes, y el Teatro Municipal Moravo en Brno no fue menos ambicioso que los principales teatros de Praga en la programación de obras nuevas.

Después del fin de la segunda Guerra Mundial y el establecimiento de un Estado socialista (1948), la vida musical de la república se vio marcada por una mayor centralización y nacionalización de las instituciones y de los grupos de intérpretes. El apoyo estatal a las artes aumentó de manera considerable, aunque la música sacra y las sociedades corales sufrieron temporalmente. Se fundaron nuevas orquestas sinfónicas en las provincias y series muy completas de conciertos (con la ayuda de subsidios del Estado) produjeron buenas ejecuciones de un amplio rango de música para públicos numerosos. La música práctica se enseñaba en numerosas academias; las universidades de Praga, Brno, Bratislava y varias ciudades regionales ofrecieron cursos de musicología, mientras que el Instituto de Teoría e Historia del Arte fomentó un creciente interés académico en la música checa.

Aunque la composición en la década de 1950 estuvo mayormente dominada por las exigencias del realismo socialista, la última parte del siglo XX atestiguó un mayor interés en la experimentación. Mientras que la mayoría de los compositores evitó las técnicas seriales, hubo un movimiento hacia la vanguardia. La promoción de conciertos por parte del Estado ayudó a los compositores nuevos a encontrar una plataforma (a través de la Unión de Compositores Checos), especialmente en la Semana de Nuevas Composiciones realizada anualmente en Praga. Pero a pesar de la variedad de talento, después de la guerra no emergió ninguna figura importante de talla comparable a la de Novák, Suk, Janáček o Martinů. En cambio, los principales representantes de

la cultura musical checoslovaca fueron intérpretes: las orquestas filarmónicas checa y eslovaca, numerosos sobresalientes grupos de cámara, desde el Noneto Checo y cuartetos de cuerdas hasta el Trío Suk, así como solistas vocales e instrumentales.

6. La República Checa desde 1992

Desde la fundación de la República Checa en 1992, las instituciones musicales del país han vivido rápidos cambios. La economía de libre mercado ha obligado a muchas organizaciones a buscar patrocinios y los intérpretes han volteado al extranjero con mayor frecuencia para hallar oportunidades de empleo. El interés en la música antigua, presente desde la década de 1960, se ha intensificado notablemente. El Teatro Nacional de Praga y la Orquesta Filarmónica Checa permanecen en el centro de la actividad musical checa, pero el primero tiene ahora la competencia de la Ópera Estatal de Praga, basada en el antiguo Teatro Smetana. JSM

📖 R. NEWMARCH, *The Music of Czechoslovakia* (Londres, 1942/R). V. ŠTĚPÁNEK y B. KARÁSEK, *An Outline of Czech and Slovak Music* (Praga, 1960-1964). J. TYRRELL, *Czech Opera* (Cambridge, 1988). C. HOGWOOD y J. SMACZNY, "The Bohemian lands", *The Classical Era*, ed. N. ZASLAW, *Man and Music/Music and Society* (Londres, 1989), pp. 188-212. J. SMACZNY, "The Czech symphony", *A Guide to the Symphony*, ed. R. LAYTON (Londres, 1993, 2/1995), pp. 221-261.

Checkmate (Jaque mate). Ballet en un acto de Bliss con libreto propio; con coreografía de Ninette de Valois, fue estrenado por la compañía Sadler's Wells (París, 1937). Bliss hizo una suite de la partitura (1939).

chef d'attaque (fr.). "Líder", "*concertino".

chekker (fr.: *eschaquier, eschiquier*). Instrumento de teclado con cuerdas, mencionado por primera vez en 1360 como una novedad proveniente de Inglaterra. Aún se discute si era un clavicordio, una dulcema con martinetes o un clavecín vertical. JMO

chelys (gr., "tortuga"). Pequeña *lira griega con caja de resonancia hecha de caparazón de tortuga, utilizada para la música doméstica e informal. El término fue usado en latín medieval y renacentista para el laúd, y por el intérprete de viola Christopher Simpson para la viola (1665).

Chemins (Caminos). Serie de obras orquestales y para ensamble de Berio, muchas de ellas basadas en sus *Sequenze* (véase SEQUENZA); *Chemins I* data de 1964, *Chemins V* de 1992.

cheng. Véase ZHENG.

Cherepnin, Alexander (Nikolaievich) (*n* San Petersburgo, 9/21 de enero de 1899; *m* París, 29 de septiembre de 1977). Compositor, director y pianista ruso, hijo de Nikolai Cherepnin. En 1921 se instaló con su padre en París, donde estudió en el Conservatorio. Posteriormente comenzó su vida profesional como pianista virtuoso y realizó extensas giras. Su *Primera sinfonía*, cuyo segundo movimiento es para percusiones, provocó un escándalo en 1927; en el movimiento final hace muchas referencias a la denominada “escala Cherepnin” de nueve notas, que consiste en tres progresiones de semitono, tono y semitono. En la década de 1930 pasó tres años en China; muchas de sus obras posteriores tuvieron influencia de la música china. Compositor prolífico, escribió sinfonías, conciertos, sonatas y obras dramáticas. Completó la ópera cómica inconclusa de Musorgski, *Marriage*, estrenada en Essen en 1937. En 1949 ocupó el puesto de profesor de teoría musical en la DePaul University de Chicago, obteniendo la nacionalidad estadounidense en 1958. PS/DN

📖 A. TCHERPYNIN, “A short autobiography”, *Tempo*, 130 (1979), pp. 12-18. E. A. ARIAS, *Alexander Tcherepnin: A Bio-Bibliography* (Nueva York, 1989).

Cherepnin, Nikolai (Nikolaievich) (*n* San Petersburgo, 3/15 de mayo de 1873; *m* París, 26 de junio de 1945). Director y compositor ruso. Fue un destacado director en San Petersburgo, donde tuvo a Prokofiev entre los alumnos de su cátedra de dirección en el Conservatorio, y en París, donde se integró a la compañía de ballet de Diaghilev con la que posteriormente realizó giras (1909-1914). Su música de ballet para *Le Pavillon d'Armide* (1908) tiene el privilegio de ser la primera obra comisionada por Diaghilev; su versión preliminar de *El pájaro de fuego*, anterior a la versión de Stravinski, puede oírse en el poema tonal *Zacharovannoye tsarstvo* (El reino encantado, 1908-1909). En 1918 fue nombrado director del Conservatorio de Tbilisi y a partir de 1921 vivió en París. Compuso ballets, óperas, sinfonías, poemas sinfónicos y música sacra; asimismo, completó una versión de la ópera de Musorgski, *La feria de Sorochintsy*, que dirigió en Monte Carlo en 1923. PS/DN

Cherevichki (Las pantuflas). Ópera en cuatro actos de Chaikovski con libreto de Yakov Polonski, ampliado por Nikolai Chaiev y el compositor, basado en el cuento de Nikolai Gogol *Noch' pered rozhdestvom* (Nochebuena) (Moscú, 1887); es una revisión de *Vakula el herrero*.

Cherry Ripe. Canción de Charles Edward Horn, adaptación de un poema de Robert Herrick (publicado en

Hesperides, 1648), aparentemente interpretada por primera vez en 1826.

Chérubin. Ópera en tres actos de Massenet con libreto de Henri Cain y Francis de Croisset sobre la pieza teatral de este último (Monte Carlo, 1905).

Cherubini, (Maria) Luigi (Carlo Zanobi Salvadore) (*n* Florencia, 8 o 14 de septiembre de 1760; *m* París, 15 de marzo de 1842). Compositor italiano activo sobre todo en Francia. Recibió su educación musical temprana en Florencia, y a los 16 años de edad ya había compuesto un oratorio, varias misas y otras obras corales. Estudió por un tiempo con Sarti en Bolonia y Milán, donde recibió su primer encargo para una ópera completa, *Il Quinto Fabio*, en 1779. Después del éxito de varias otras *opere serie*, en 1784 viajó a Londres, donde compuso una *opera buffa* y una *opera seria*—*La finta principessa* e *Il Giulio Sabino*— para el King's Theatre. Ninguna de las dos fue particularmente exitosa de modo que, animado por Viotti, en 1786 se estableció en París, donde habría de pasar la mayor parte del resto de su vida.

En 1789 Cherubini fue nombrado director musical de la recién inaugurada Ópera Italiana en el Théâtre de Monsieur (más tarde el Théâtre Feydeau). El puesto, que implicaba dirigir una serie de obras de sus compatriotas y componer piezas individuales para su inserción en otras óperas, le dio el tiempo para familiarizarse con la lengua francesa y con el gusto del público parisino. Su primera ópera francesa, *Démophon*, fue recibida con frialdad en la Opéra en 1788, aunque de muchas maneras prefiguraba su estilo maduro por su rica orquestación y su conclusión dramática. En 1792 firmó un nuevo contrato con el Théâtre Feydeau, que había abandonado la ópera italiana a favor de obras francesas. Esto le proporcionó seguridad económica y la oportunidad de experimentar; su reputación como compositor se basa esencialmente en las *opéras comiques* que escribió en ese teatro durante los siguientes 10 años. Su tratamiento serio de los temas de actualidad, así como su escritura dramática, ricas texturas orquestales y hábiles ensambles, ayudaron a transformar el género y desmienten sus ambiciones (básicamente fallidas) en la ópera seria.

Fue *Lodoïska* (1791), una ópera de rescate situada en Polonia, la que estableció su nombre cuando fue representada en el Théâtre Feydeau. Respondía al nuevo gusto del público por temas que involucraban una acción de gran intensidad y finales catastróficos: el estilo sinfónico de Cherubini (notablemente el desarrollo motivico) y su imaginativo uso del color orquestal

se adaptaban particularmente a tales temas. *Lodoiška* estableció nuevos paradigmas en la ópera francesa en términos de tamaño y complejidad, y fue un modelo para el *Fidelio* de Beethoven. *Éliza, ou Le Voyage aux glaciers du Mont St Bernard* (1794) obtuvo también éxito inmediato; con su transposición del tema del rescate a un ambiente alpino puede ser considerada como la primera ópera romántica en describir la tensión entre la calma exterior y la amenaza oculta de la naturaleza.

Después de la Revolución, a pesar de realizar algunos encargos para el gobierno provisional, incluyendo coros para el espectáculo conmemorativo *Mirabeau à son lit de mort* (1791), Cherubini se distanció de las autoridades. Sin embargo, se integró al personal del recién establecido Institut National de Musique en 1794 y al año siguiente (cuando el Institut se convirtió en el Conservatorio) fue nombrado inspector de instrucción. Además de enseñar, seleccionó y compuso himnos republicanos ceremoniales (como el *Hymne à la victoire*, 1796) y se benefició de cierta seguridad financiera. Siguió teniendo éxito con sus nuevas óperas, particularmente en Europa. *Médée* (1797) es considerada su obra maestra por su rango e intensidad dramática y musical; de muchas maneras, incluyendo su fuerza psicológica y su tensión emocional, anticipa la ópera trágica del siglo XIX. En contraste, *Les Deux Journées, ou Le Porteur d'eau* (1800) tenía un estilo más sencillo y brillante, en un momento en que los temas de paz comenzaron a reemplazar los de violencia en obras para el teatro. En 1805 Cherubini visitó Viena, donde se presentaron varias de sus óperas, incluyendo la ópera de rescate hecha por encargo especial, *Faniska* (1806). Conoció a Beethoven, quien lo aclamó como el principal compositor dramático de Europa, y fue acogido con entusiasmo por Haydn. Pero cuando Napoleón invadió Austria, le ordenó a Cherubini organizar sus conciertos en Schönbrunn y luego regresar a París.

Cherubini regresó a Francia sin un centavo y bajo una severa depresión, por lo que abandonó la música temporalmente para dedicarse a la botánica y la pintura. La mayoría de sus composiciones importantes después de este periodo fueron sacras, excepto una serie de seis cuartetos de cuerdas (1814-1837), una sinfonía (1815, encargada por la Philharmonic Society de Londres) y dos *tragédies lyriques*. *Les Abencérages* (1813), basada en un tema medieval español, no fue bien recibida a pesar de su colorida partitura, y *Ali-Baba* (1833), sobre materiales anteriores, fue un fracaso. Sin embargo, sus

obras sacras fueron muy admiradas; el crítico Fétis señaló su capacidad para “combinar las bellezas austeras del contrapunto y la fuga con una expresividad dramática adornada con una rica orquestación”. Aunque inspirado en Haydn y Mozart, en sus misas mostró una preocupación más meticulosa por adaptar la música al significado del texto. El *Réquiem* en *do* menor (1816) obtuvo un éxito particular y fue elogiado por Beethoven, Schumann y Brahms.

Con la caída de Napoleón, la fortuna profesional de Cherubini comenzó a mejorar; en 1814 fue nombrado miembro del Institut y Chevalier de la Légion d'Honneur; dos años más tarde, con Le Sueur, obtuvo el puesto de superintendente de la capilla de Luis XVIII. En 1822 fue nombrado director del conservatorio, donde permaneció 20 años más y publicó un método de contrapunto y fuga (con Halévy, 1835) y un tratado de composición (1837). Después de 1837 abandonó por completo la composición para dedicarse a la enseñanza; entre sus alumnos estuvieron Auber, Halévy y Boieldieu.

WT/SH

📖 B. DEANE, *Cherubini* (Londres, 1965). M. BOYD, (ed.), *Music and the French Revolution* (Cambridge, 1992).

chest of viols (in., “cofre de violas”). Término usado en Inglaterra en los siglos XVI y XVII para un juego compatible de *violas que comprendía típicamente dos sopranos, dos o tres tenores y uno o dos bajos; su nombre se debe a que las violas solían guardarse en un cofre o armario construido ex profeso.

Chester Music. Compañía inglesa de editores de música. Fue fundada en 1860 por John y William Chester de Brighton. En 1915 la compró Otto Kling, antiguo director de Breitkopf y Härtel en Londres, y se mudó a Londres donde pronto aseguró su reputación por publicar una lista distintiva de compositores, incluyendo a Bax, Ireland, Falla, Poulenc y Stravinski. A finales de la década de 1950, Chester se fusionó con la empresa danesa de Wilhelm Hansen, la mayor editorial de música en Escandinavia. Chester/Wilhelm Hansen se unió al Music Sales Group mundial de compañías en 1988 y Chester Music continúa promoviendo a importantes compositores contemporáneos como Weir, Tavener, Nyman, Saariaho y Maxwell Davies. Su catálogo incluye manuales educativos y música para cine y televisión. La biblioteca de alquiler Music Sales, filial de la Chester Music Lending Library, es una de las más grandes en Inglaterra.

HA

chevalet (fr.). “Puente”.

chevrotement (fr.). “Trino de cabra”.

chiamata (it., “llamada”, “convocatoria”; fr.: *chamade*).

En la ópera veneciana antigua, pieza a manera de fanfarria que imitaba los cornos de cacería.

chiaro, chiaramente (it.). “Claro”, “claramente”.

chiasso (it.). Véase CHARIVARI.

Chichester Psalms (Salmos de Chichester). Obra (1965) de Bernstein para contratenor, coro y orquesta (originalmente órgano, arpa y percusión), adaptación de un texto hebreo; Bernstein la compuso para la Catedral de Chichester, donde se estrenó.

chiesa (it., “iglesia”). Para *concerto da chiesa*, véase CONCERTO, 2; para *sonata da chiesa*, véase SONATA, 3.

Chihara, Paul (Seiko) (*n* Seattle, 9 de julio de 1938). Compositor estadounidense de origen japonés. Estudió con Robert Palmer en Cornell (1960-1965), con Gunther Schuller en Tanglewood, con Nadia Boulanger en París (1962-1963) y con Ernst Pepping en Berlín (1965-1966). Más tarde dio clases en la University of California de Los Ángeles (1966-1975) y, a partir de 1976, en el California Institute of the Arts. Mucha de su música muestra una cualidad oriental de refinada franqueza y muy cercana a la naturaleza, esto último reflejado también en algunos de sus títulos: *Logs* para contrabajo (1966), *Branches* para dos fagotes y percusión (1966), *Grass* para contrabajo y orquesta (1971), *Sequoia* para cuarteto de cuerdas y cinta (1984). También ha escrito ballets, como *The Tempest* (1980). PG

Chilcot, Thomas (*n* Bath, c. 1707; *m* Bath, 24 de noviembre de 1766). Compositor y organista inglés. A partir de 1728 fue organista de la Bath Abbey, y fue una figura importante en la vida secular de la ciudad. Thomas Linley, el mayor, fue uno de sus alumnos. Sus obras que sobreviven son una serie de 12 canciones, seis suites para teclado y dos series de seis conciertos para teclado que muestran la influencia del estilo clavecinístico de Domenico Scarlatti. WT/PL

Child, William (*n* Bristol, 1606 o 1607; *m* Windsor, 23 de marzo de 1697). Compositor y organista inglés. Fue educado en Bristol y en 1631 recibió el grado de B. Mus. en la Universidad de Oxford. Hizo su vida profesional adulta en la George’s Chapel de Windsor, donde fue organista desde alrededor de 1630 hasta su muerte, un lapso de más de 60 años que fue interrumpido sólo por la suspensión de servicios corales durante la Guerra Civil. Después de la Restauración ocupó puestos adicionales como uno de los organistas de la Chapel Royal y organista privado de lord Sandwich (a través de quien trabó amistad con Samuel Pepys). Le fue otorgado el grado de D. Mus. por la Universidad de Oxford en 1663.

Child es recordado principalmente por sus *anthems* sacros y su música litúrgica, escrita en un estilo polifónico conservador. También compuso adaptaciones de los salmos en estilo italiano para su uso en “reuniones privadas” durante el interregno. Sobrevive muy poca música instrumental suya. JM

Child of our Time, A (Un Hijo de Nuestro Tiempo). Oratorio (1939-1941) de Tippett para soprano, contralto, tenor y bajo solistas, coro y orquesta, con texto propio inspirado en la persecución de los judíos que siguió al asesinato de un diplomático nazi por Herschel Grynsban, un niño judío de 17 años, en 1938; en él, Tippett usa los *spirituals* de la misma manera en que Bach usó los corales en sus Pasiones.

Children’s Corner (El rincón de los niños). Suite de piezas para piano (1906-1908) de Debussy; con títulos en inglés y dedicadas a su hija: *Doctor Gradus ad Parnassum* (véase GRADUS AD PARNASSUM), *Jimbo’s Lullaby* (Jimbo es un error del compositor por Jumbo), *Serenade for the Doll*, *The Snow is Dancing*, *The Little Shepherd y Golliwogg’s Cake-Walk*.

Childs, Barney (Sanford) (*n* Spokane, WA, 13 de febrero de 1926; *m* Redlands, CA, 11 de enero de 2000). Compositor estadounidense. Estudió en Oxford, en la Nevada University y en Stanford, y tomó clases con Carlos Chávez, Copland y Carter. Más adelante fue profesor en la Arizona University (1959-1965), el Deep Springs College de California (1965-1969) y la Redlands University (1973-1994). Sus obras incluyen dos sinfonías y ocho cuartetos, aunque también compuso en formatos menos tradicionales. PG

Chile. Véase AMÉRICA LATINA, 3.

chimes (in.). Véase CAMPANAS.

Chin, Unsuk (*n* Seúl, 14 de julio de 1961). Compositora coreana. Estudió composición en la Universidad Nacional de Seúl con Sukhi Kang, y de 1985 a 1988 con Ligeti en Hamburgo. En 1988 se estableció en Berlín. Ha trabajado con cinta y electrónica en vivo y tiene un interés especial por la afinación microtonal. Entre sus obras destacan *Akrostichon-Wortspiel* para soprano y ensamble (1991, rev., 1993), *Xi* para ensamble y medios electrónicos (1999), *Miroirs des temps* para ensamble vocal y orquesta (1999), que incorpora adaptaciones de canciones medievales, y una serie en progreso de estudios para piano. ABUR

chirimía. Véase CARAMILLO.

Chisholm, Erik (*n* Cathcart, Glasgow, 4 de enero de 1904; *m* Rondebosch, Sudáfrica, 7 de junio de 1965). Compositor y educador escocés. Mientras estudiaba en

Glasgow, Londres y Edimburgo, revolucionó la vida de conciertos en Glasgow, fundando la Active Society for the Propagation of Contemporary Music en 1929 e invitando a muchas de las figuras destacadas de su tiempo—Bartók, Schmitt, Szimanowski y Casella, entre otros— a ofrecer o asistir a conciertos con su música. También fue un activo director y crítico. Fue nombrado director del South African College of Music de la Cape Town University. Su libro sobre las óperas de Janáček fue publicado póstumamente en 1971. Chisholm escribió más de 100 obras, incluyendo nueve óperas, siete ballets y 35 obras para orquesta (dos sinfonías y un *Concierto para orquesta*). Su precocidad es evidente en la *Chacona, triple fuga y epílogo* que escribió a los 16 años de edad, donde cada fuga representa a una novia diferente. MA

chitarra (it.). Nombre usado entre aproximadamente 1580 y 1650 para la *tiorba, derivado del griego *kithara* (la *lira de concierto).

chiuso (it., “cerrado”). 1. En la ejecución del corno, lo mismo que *tapado.

2. Véase *OUVERT* y *CLOS*.

Chlubna, Osvald (*n* Brno, 22 de julio de 1893; *m* Brno, 30 de octubre de 1971). Compositor checo. Alumno de Janáček, se le recuerda principalmente por sus arreglos de la música de su maestro, incluyendo el último acto de *Šárka*, la sinfonía inconclusa *El Danubio* y *De la Casa de los Muertos*, a la que añadió un final alegre, en contra de la intención original de Janáček. La música de Chlubna, cuya mejor expresión está en la obra orquestal *To je má zem* (Esta es mi Patria) es cálidamente romántica. JSM

choeur (fr.). “Coro”. Adicionalmente, el término *grand choeur* se usa para denotar un grupo de registros que se añaden al *fonds d'orgue* en los órganos posclásicos franceses.

Chopin, Fryderyk (véase la página siguiente).

Chor (al.). “Coro”.

Choralbearbeitung (al., “arreglo coral”). Específicamente, obra—vocal o instrumental—basada en una melodía de coral protestante (como por ejemplo *cantata coral, *preludio coral). Sin embargo, el término también se ha aplicado de manera más amplia a piezas basadas en cualquier melodía sacra preexistente, particularmente de canto llano, por lo que incluye el **organum* de Notre Dame así como numerosos motetes de la alta Edad Media y el Renacimiento.

Choralfuge (al.). “Fuga coral”.

Choralmotette (al.). “Motete coral”.

Choralvorspiel (al.). “Preludio coral”.

Chororgel (al.). “Órgano de coro”. Véase también *CADERETA*.

Chorton (al., “altura de coro”). Término utilizado por teóricos alemanes del XVIII para denotar una afinación más alta que la normal en Italia y en los órganos; véase *ALTURA*, 3.

Chou Wen-chung (*n* Chefoo [hoy Yantai], 29 de junio de 1923). Compositor estadounidense nacido en China. Emigró en 1946 y estudió en el New England Conservatory, en la Columbia University y, de forma privada, con Varèse (1949-1954). Como albacea musical de éste, completó *Nocturnal* y editó otras partituras. Sus propias obras muestran la influencia de Varèse, pero es más profunda la influencia de la música china. En 1972 fue nombrado profesor en Columbia. PG

Chout (*Skazka pro shuta*; “La Historia del Bufón”). Ballet en seis escenas de Prokofiev con argumento propio basado en Nikolai Afanas'iev; fue compuesto en 1915 y revisado en 1920, y puesto en escena por primera vez por los Ballets Russes de Diaghilev (París, 1921). Prokofiev arregló una suite orquestal basada en la partitura (1920).

Chowning, John (*n* Salem, NJ, 22 de agosto de 1934). Compositor estadounidense. Estudió en la Stanford University y en París con Nadia Boulanger (1959-1962). En 1975 fue nombrado director del Center for Computer Research in Music and Acoustics (Centro de Investigación de Música y Acústica por Computadora) en Stanford, y asesoró a Boulez en la creación de una institución similar en París: la IRCAM. Sus pocas obras están entre los logros más hermosos y sofisticados de la música por computadora, e incluyen *Stria* (1977) y *Phoné* (1981). PG

Christoff, Boris (Kirilov) (*n* Plovdiv, 18 de mayo de 1914; *m* Roma, 28 de junio de 1993). Bajo búlgaro. Después de estudiar leyes en Sofía, impresionó al rey de Bulgaria al cantar solos en el Coro Gusla, y en 1941 el rey le otorgó una beca para estudiar con el barítono Riccardo Stracciari en Roma. Continuó sus estudios en Salzburgo pero fue internado en un campo de prisioneros durante la guerra. Hizo su debut en Roma en 1946, primero como cantante de concierto, más tarde como Colline en *La bohème* en Reggio Calabria. En 1949 fue contratado para cantar su primer Boris Godunov para su debut en Covent Garden, donde creó una sensación que le dio fama mundial de la noche a la mañana. Se le comparó con Chaliapin y pronto lo contrataron casas internacionales de ópera para cantar los roles que hicieron famoso a Chaliapin, principalmente Felipe II en *Don Carlos* y Mefistófeles

(continúa en la página 433)

Chopin, Fryderyk

(1810-1849)

El compositor y pianista polaco Fryderyk (Frédéric) Franciszek Chopin nació en Żelazowa Wola, cerca de Varsovia, probablemente el 1 de marzo de 1810 y murió en París el 17 de octubre de 1849.

Chopin pasó los primeros años de su vida en Varsovia, donde estudió de manera privada con Adalbert Żywny (1756-1842) y en la escuela secundaria de música con Józef Elsner (1769-1854). Desde temprana edad, su talento tenía gran demanda en las principales casas aristocráticas de Varsovia, y él siguió moviéndose con libertad en esos círculos cuando se mudó a París en 1831. Aunque es claro que obtuvo buena parte de su inspiración a partir de una imagen privada e idealizada de Polonia, Chopin halló muy satisfactorio su estilo de vida en París, y muy pronto dejó atrás cualquier idea de regresar a su patria. Vivió cómodamente de dar clases y de la venta de su música publicada, y disfrutó de la amistad de algunos de los artistas y compositores más eminentes de Europa.

Después del fracaso, en 1837, de sus planes para casarse con Maria Wodzińska, una muchacha polaca de buena familia, Chopin se vio involucrado cada vez más con la novelista George Sand; esa relación dominó los siguientes 10 años de su vida, aunque al parecer fueron amantes en el sentido aceptado sólo durante un corto tiempo. Estos fueron años productivos para Chopin y cuando la relación terminó en 1847 (en parte por las intrigas familiares alrededor de los hijos de George Sand de su matrimonio con Casimir Dudevant), Chopin prácticamente dejó de componer.

La legendaria reputación de Chopin como ejecutante, y sobre todo como improvisador, estaba basada casi exclusivamente en sus presentaciones en los salones de la sociedad de moda porque, a diferencia de la mayoría de los compositores-pianistas de su tiempo, no era afecto a los conciertos públicos. Las descripciones de sus contemporáneos sobre su ejecución destacan su cualidad lírica y fluida, la notable delicadeza de su toque y la sutileza de sus dinámicos matices y uso del pedal. Sus composiciones raramente se aventuraban más allá del mundo del piano, porque obtenía mucha de su inspiración directamente de la exploración de sus sonoridades, traduciendo a su lenguaje idiomático algunos gestos tomados de la literatura sinfónica y operística, así como de materiales populares y

folclóricos. Las fuentes de inspiración extramusicales, específicamente literarias, que estaban tan de moda a principios del siglo XIX le atraían poco, y si su música refleja, en virtud de su intensidad de sentimiento, el agitado y anhelante espíritu de su tiempo, lo hace sin recurrir a efectos emocionales baratos o a la retórica extravagante y, ciertamente, sin la ayuda de un programa.

Las obras que compuso en Varsovia (polonesas, rondós, variaciones) reflejan sobre todo la influencia de compositores virtuosos como Hummel, Weber y Kalkbrenner. Las tres composiciones tempranas para piano y orquesta son típicas de su *stile brillante*, tanto en sus formas –rondó, variaciones y fantasía– como en sus vínculos con la ópera (op. 2) y con aires (op. 13) y danzas (op. 14) “nacionales”. Incluso los dos conciertos para piano (1829-1830), en los que la voz personal del compositor es bastante más fuerte, pertenecen a este mundo en su estilo y concepción general. Los conciertos marcaron el fin del aprendizaje de Chopin. Con los *Études* op. 10, completados en 1832, logró el estilo plenamente integrado de su madurez, un estilo caracterizado por un marcado refinamiento de detalle dentro de las texturas prevalecientes de melodía y acompañamiento, en ocasiones involucrando una sutil mezcla o “contrapunto” de motivos fragmentarios melódicos, rítmicos y texturales.

A medida que la retórica convencional del *stile brillante* se desvaneció del lenguaje musical de Chopin, otras influencias más duraderas ganaron terreno. Su afinidad con Bach, especialmente clara en los preludios y estudios, se revela en patrones figurativos que implican un sólido cimiento armónico que al mismo tiempo permite que los elementos melódicos lineales emerjan a través del patrón. La referencia a Bach está asimismo en las texturas intrincadas y densas de la música tardía de Chopin y en su preferencia por esquemas formales unitarios: en ocasiones un único impulso de partida y regreso.

La ópera italiana del inicio del siglo XIX también jugó un papel en la formación del lenguaje musical de Chopin, tanto en forma directa como mediada por las cantilenas de

Hummel y Field. Los nocturnos en particular responden al *bel canto* italiano en sus amplios arcos melódicos, en sus *fioriture* y en su estilización de adornos vocales tales como el *portamento* y las repeticiones parlando de una sola nota. De manera aún más característica, las estructuras modales y rítmicas, entonaciones melódicas y asperezas armónicas de la música folclórica de Mazovia permean las *mazurkas* que absorbieron a Chopin a lo largo de su vida y que encarnan algunos de sus pensamientos más íntimos.

Chopin ha sido criticado con frecuencia por haber tenido un sentido débil, incluso primitivo, de la forma. Sin embargo, el diseño ternario relativamente estático favorecido en muchas de sus piezas cortas crea un contraste o contrapunto necesario a los patrones dinámicos cuidadosamente graduados de tensión-relajación y logrados principalmente a través de la armonía. Este contrapunto de patrones externos y de curvas de intensidad es todo menos primitivo, y se puede ver de nuevo en obras extensas en un solo movimiento tales como las *Cuatro baladas*, la *Fantasia* op. 49 y la *Polonaise-fantaisie* op. 61. Aun más que las sonatas, estas obras son triunfos de la arquitectura, combinan y adaptan elementos de los arquetipos formales clásicos—sonata, rondó y variaciones— para dar fuerza estructural a la expresión “narrativa” del compositor.

La influencia de Chopin fue inmensa y actuó en varios niveles distintos. Muchos compositores de piezas ligeras “de salón”, diseñadas principalmente para las veladas musicales victorianas, se apropiaron de las características externas de su estilo. De modo más crucial, su innovador lenguaje armónico prefiguró a Brahms, Wagner y a otros románticos tardíos, mientras que su enfoque sobre el desarrollo temático influyó en varios compositores que trabajaban fuera de la órbita austro-alemana, notablemente en Rusia. Su influencia más destacable fue el desarrollo de un nuevo

paisaje sonoro de texturas pianísticas altamente idiomáticas, esencialmente distintas del pianismo de Beethoven, Schumann, Mendelssohn y Brahms.

La diferenciación al interior de estas texturas, así como el detalle y la sutileza de su composición, no tenían precedentes en la música para teclado. En general, el estilo se caracteriza por su transparencia y ligereza de sonido, por el adelgazamiento de la densidad a lo largo de todo el rango del teclado, y por una sensibilidad a los matices de dinámica y articulación. Sus herederos fueron sobre todo los compositores rusos y franceses y su influencia era todavía claramente discernible en los primeros años del siglo XX, en la música para piano de Rajmaninov, Liadov y Scriabin, por ejemplo, y en la de Fauré y Debussy. El vínculo con Debussy, por lo demás, va más allá de tales paralelos texturales. En Chopin, la textura y la configuración ganan una nueva importancia estructural, en ocasiones en sustitución de la armonía como el determinante formal de una obra. Su música dio un paso decisivo hacia la eventual liberación de la textura y el color como agentes estructurales que ocurrió más de medio siglo después.

JS

📖 F. NIECKS, *Frederick Chopin as a Man and Musician*, 2 vols. (Londres, 1888, 3/1902/R1973). G. ABRAHAM, *Chopin's Musical Style* (Londres, 1939, 4/1960). A. HEDLEY, *Chopin* (Londres, 1947). A. HEDLEY (ed.), *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin* (Londres, 1962). J. SAMSON, *The Music of Chopin* (Londres, 1985, 2/1994). J.-J. EIGELDINGER, *Chopin: Pianist and Teacher*, trad. N. Shohet con K. Osostowicz y R. Howat, ed. R. Howat (Cambridge, 1986). J. SAMSON (ed.), *The Cambridge Companion to Chopin* (Cambridge, 1992). J. SAMSON, *Chopin* (Oxford y Nueva York, 1996). J. KALLBERG, *Chopin at the Boundaries: Sex, History and Musical Genre* (Cambridge, MA y Londres, 1996). J. RINK, *Chopin: The Piano Concertos* (Cambridge, 1997).

en *Faust*. También cantó Wagner. Su voz no era grande pero se proyectaba con potencia y producía un amplio rango de colores y matices. Fue un actor intensamente carismático y transmitía el significado de las palabras tan dramática y sensiblemente como la música. JT

📖 A. BOZHKOVA, *Boris Christoff* (Sofía, 1985; trad. al in. 1991).

Christophe Colomb (Cristóbal Colón). Ópera en dos actos de Milhaud con libreto de Paul Claudel (Berlín, 1930; rev. Graz, 1968); de grandes dimensiones, tiene 27 escenas e incorpora cinta cinematográfica. Pietro Ottoboni (1690), Morlacchi (1828), Franchetti (1892) y Egk (1933) también compusieron óperas sobre el tema.

Christou, Jani (n Heliópolis, Egipto, 8 de enero de 1926; m Atenas, 8 de enero de 1970). Compositor griego. Estudió filosofía en Cambridge (1938-1944) y permaneció en Inglaterra para tomar clases de composición con Hans Redlich (1945-1948). Influído por su hermano mayor Evangelos, un psicoanalista, estudió con Carl Jung (1948) antes de completar su educación musical en Italia (1949-1950). Durante la década de 1950, en obras tales como la *Primera sinfonía* (1949-1950), trabajó con el serialismo avanzado de la época, pero con la pieza orquestal *Patrones y permutaciones* (1960) ese estilo comenzó a ceder el lugar a otro impulsado con fiereza por ideas místicas; el oratorio de Pentecostés *Lenguas*

de fuego (1964) muestra este estilo en su cúspide. En 1965-1966 Christou bosquejó gran número de “puestas en escena” psicológicas de casos reales. La obra magna de sus últimos años, una adaptación operística de la *Orestíada*, quedó inconclusa a su muerte en un accidente automovilístico. PG

Christus. 1. Oratorio (1862-1867) de Liszt para soprano, contralto, tenor, barítono y bajo solistas, coro, órgano y orquesta, adaptación de un texto bíblico y litúrgico.

2. Oratorio, op. 97, de Mendelssohn, sobre un texto de Chevalier Bunsen; fue iniciado en 1844 pero quedó inconcluso a la muerte de Mendelssohn.

Christus am Ölberge (Cristo en el Monte de los Olivos).

Oratorio, op. 85 (1803; rev., 1804) de Beethoven para soprano, tenor, bajo, coro y orquesta, adaptación de un texto de Franz Xaver Huber; la versión inglesa, llamada *Engedi*, cambia el tema por la historia de David.

Chronochromie (Coloración del tiempo). Obra orquestal (1960) de Messiaen; está impregnada del canto de las aves y el sexto de sus siete movimientos (*Épode*) es para 18 cuerdas solistas, cada una de las cuales toca un canto de ave diferente.

Chrysander, (Karl Franz) Friedrich (n Lübbtheen, Mecklenburg, 8 de julio de 1826; m Bergerdorf, cerca de Hamburgo, 3 de septiembre de 1901). Estudioso de la música alemán. Musicólogo precursor, es conocido por sus ediciones de Handel, Corelli y otros compositores barrocos. En 1855 abordó una vasta biografía de Handel como la gran obra de su vida. El primer volumen fue publicado en 1858, el segundo en 1860 y el tercero en 1867, pero abandonó el proyecto a favor de su edición monumental de las obras de Handel. Ésta fue editada por la Händel-Gesellschaft, que Chrysander y el historiador literario Gottfried Gervinus fundaron en

1856, y patrocinada por un subsidio de la corona de Hanover. Cuando el dinero se terminó, Chrysander asumió la responsabilidad total de la edición e instaló una imprenta en su jardín. En 1875 se vio forzado a vender parte de su biblioteca personal al estado de Hamburgo. Aunque su edición de Handel, que quedó incompleta a su muerte, ha sido ya superada, permanece como un notable monumento a su ingenio, dedicación y perseverancia. JMT/LC

Chueca, Federico (n Madrid, 5 de mayo de 1846; m Madrid, 20 de junio de 1908). Compositor español. El más importante compositor de zarzuela de su tiempo, fue descubierto estando en prisión por Barbieri, después de un levantamiento en 1865. Su poderoso talento melódico y su inicialmente modesto conocimiento de la técnica compositiva lo llevaron a trabajar de cerca con el más refinado Joaquín Valverde entre 1875 y alrededor de 1890, con quien produjo la zarzuela en un acto *La canción de la Lola* (1880), casi un objeto de culto, así como la revista *La Gran Vía* (1886), que sigue siendo una de las pocas obras escénicas nativas en haber tenido éxito fuera de España. Sus obras posteriores, escritas sin ayuda, incluyen *El bateo* (1901) y la brillante *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), una ingeniosa celebración de la vida madrileña. Siempre inmensamente popular, Chueca está adquiriendo ahora respetabilidad académica por la sutil organización de sus zarzuelas en un acto en efectivas suites de danza. CW

Church, John (n Windsor, 1675; m Londres, 6 de enero de 1741). Compositor inglés. Hacia 1695 cantaba en teatros londinenses. Se convirtió en caballero de la Chapel Royal, vicario laico en la Abadía de Westminster en 1697 y *Master of the Choristers* en la abadía a partir de 1704. Escribió *anthems* y servicios. WT/AA

D

D (al.; in.). 1. La nota *re*; segundo grado (supertónica) de la escala de *do* mayor (véase *RE*; ESCALA, 3; *RAY*).

2. Abreviatura para *Deutsch, que se usa como prefijo a la numeración de las obras de Schubert de acuerdo con el *catálogo temático de O. E. Deutsch.

D'Albert, Eugen. Véase ALBERT, EUGEN D'.

D'Anglebert, Jean-Henry (*n* Bar-le-Duc, *baut.* 1 de abril de 1629; *m* París, 23 de abril de 1691). Organista y clavecinista francés. Probablemente fue alumno de Chambonnières antes de convertirse en organista de los jacobinos en la rue St Honoré en la década de 1650. En 1660 fue nombrado clavecinista del duque de Orléans (hermano de Luis XIV) y dos años más tarde adquirió el cargo de Chambonnières como clavecinista de la corte. Las *Pieces de clavecin* (París, 1689), que incluyen música para ballet y brillantes arreglos de oberturas de Lully así como una importante tabla de adornos, inspiró a la siguiente generación de clavecinistas, en la que se incluye a François Couperin, Rameau y J. S. Bach.

El hijo de D'Anglebert, **Jean-Baptiste Henry** (*baut.* 26 de marzo de 1662; *m* 1735) le sucedió en la corte en 1674 y fue sucedido a su vez por la hija de Couperin, Marguerite-Antoinette, en 1736. DA/JAS

📖 B. SCHEIBERT, *Jean-Henry D'Anglebert* (Bloomington, IN, 1986).

d. c. Abreviación de **da capo*.

D'Erlanger, Frédéric. Véase ERLANGER, FRÉDÉRIC D'.

D'India, Sigismondo. Véase INDIA, SIGISMONDO D'.

D'Indy, Vincent. Véase INDY, VINCENT D'.

D. S. Abreviatura para **dal segno*.

D-S-C-H. Monograma musical de Shostakovich, derivado de la transliteración alemana de su nombre, Dmitri SHostakowitsch, lo que en la nomenclatura musical alemana se lee D-Eb-C-B (*re-mib-do-si*). Lo usó en muchas de sus obras, especialmente en el *Cuarteto de cuerdas* no. 8 (1960), conocido también como "Cuarteto autobiográfico", y en la *Sinfonía* no. 10 (1953), donde

se filtra por toda la obra y hasta estallar con enorme fuerza en el clímax del movimiento final.

da capo (it., "desde la cabeza"). Instrucción para regresar al inicio de una pieza, algunas veces se abrevia como *d. c.* La indicación de dónde terminar generalmente es dada por la palabra *fine* o por un calderón (∩). Algunas veces se usa la expresión *da capo al segno*, "desde el principio hasta el signo" (§) o *da capo al fine*, "desde el principio hasta el final". Ocasionalmente, también a alguna de estas expresiones se le añade *poi segue la coda*, "entonces sigue la coda", lo que significa que, una vez alcanzado el punto indicado, se salta a la sección final de la pieza, usualmente indicada como "coda".

El término se usó con frecuencia en la música barroca instrumental, por ejemplo en los conciertos, y de manera regular en las estructuras minuetto con trío, para indicar la repetición del minuetto. Un "aria *da capo*" es un *aria que consta de dos secciones, seguidas por una repetición de la primera, mostrando así una estructura ternaria ABA.

dáctilo. Patrón rítmico o pie prosódico, compuesto de tres valores, el primero acentuado (fuerte) y los otros no acentuados (débiles).

dada-mama. Técnica rudimentaria de tambor de costado en la cual las manos producen un fuerte golpe en alternancia (IIDD o DDII).

Dafne (Daphne). Ópera en un prólogo y seis escenas de Peri con libreto de Ottavio Rinuccini (Florenia, 1597). *Dafne* a mendo es considerada la ópera más antigua, pero la mayor parte de la música se ha perdido. Fue representada por primera vez en la casa de Jacopo Corsi, y a partir de uno de los manuscritos de los fragmentos que sobreviven, sabemos que Corsi colaboró con Peri.

Dahl, Ingolf (*n* Hamburgo, 9 de junio de 1912; *m* Frutigen, 6 de agosto de 1970). Compositor estadounidense nacido en Alemania. Estudió en Colonia con Philipp Jarnach (1930-1932), en Zürich (1932-1936) y en Cali-

fornia, donde se estableció en 1938 y donde adquirió la nacionalidad estadounidense en 1943. Desde 1945 hasta su muerte, dio clases en la University of Southern California. Estuvo muy cerca de Stravinski, tanto a nivel personal como musical, y en su *Cuarteto para piano* (1957) lo siguió en su paso del neoclacisismo al serialismo. La mayor parte de su pequeña producción consiste en música instrumental. PG

dal segno (it.) “Desde el signo”; indicación de que un pasaje debe repetirse no desde el principio sino desde el lugar marcado por el signo (♯), y después continuarse hasta el final, hasta la palabra *fine* o hasta una doble barra con un calderón encima; a menudo se abrevia *D. S.*

Dalayrac [d’Alayrac], **Nicolas-Marie** (n Muret, Haute-Garonne, 8 de junio de 1753; m París, 26 de noviembre de 1809). Compositor francés. Fue instruido como abogado antes de tomar la música como profesión, y tuvo la fortuna de granjearse el patrocinio de Marie Antoinette antes de la Revolución y después el de Napoleón. Compuso alrededor de 60 *opéras comiques*, las cuales tuvieron un enorme éxito en la década de 1790. Heredero de la tradición de Grétry, utilizó de manera similar un cierto rango de temas dramáticos de la novela romántica histórica a la fantasía gótica y la intriga cómica ligera y cultivó un creciente estilo melódico lírico italianizado. Sus óperas revelan un cuidadoso diseño dramático, y el empleo de temas recurrentes a menudo brindan unidad conceptual y musical dentro de la obra. En *Deux mots, ou Une nuit dans la forêt* (1806), por ejemplo, el fragmento de un *romance* regresa de diferentes maneras y llega a representar la voz de la muda heroína, fungiendo como señal de advertencia para el héroe en su última aparición. Dalayrac también fue un hábil orquestador. Entre sus óperas más populares estuvieron *Nina, ou La Folle par amour* (1786), *Raoul sire de Créqui* (1789), *Camille, ou Le Souterrain* (1791) y *Maison à vendre* (1800). Sus demás obras incluyen dúos para violín, cuartetos de cuerda, tríos, oberturas instrumentales y canciones. WT/SH

Dalcroze, método. Método de enseñanza desarrollado por el educador y compositor suizo Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Trabajó en el Conservatorio de Ginebra, donde encontró que la enseñanza no daba a los estudiantes una experiencia viva de la música. Inspirado por los ritmos de la música oriental y la métrica de la poesía clásica, Dalcroze desarrolló un sistema donde la música se coordina con movimientos corporales. Este método, que puede utilizarse tanto en adultos como en niños, apunta hacia la promoción de la

vivacidad y la expresividad, y hacia un sentido del fraseo y de la estructura musical.

Las ideas de Dalcroze se difundieron rápidamente y ganaron el reconocimiento tanto oficial como internacional durante los primeros años del siglo XX. Visitó Inglaterra en 1912 y poco después fue fundada la London School of Dalcroze Eurhythmics. Escuelas similares abrieron en toda Europa y en los Estados Unidos, y el entrenamiento en su método es ahora una práctica mundial. Dalcroze fue uno de los educadores que más contribuyeron al desarrollo de la educación musical en el siglo XX. PSP

Dalibor. Ópera en tres actos de Smetana con libreto de Josef Wenzig traducido del alemán al checo por Ervín Špindler (Praga, 1868).

Dall’Abaco, Evaristo Felice (n Verona, 12 de julio de 1675; m Munich, 12 de julio de 1742). Compositor y violinista italiano. Trabajó en la corte de Este en Módena de 1696 hasta por lo menos 1701, y vuelve a saberse de él en 1704 en la corte bávara del elector Maximiliano II. Después de la Batalla de Blenheim (1704), Maximiliano pasó varios años en el exilio y Dall’Abaco fue con él a Bruselas, París y otras ciudades francesas. Escribió interesantes sonatas y conciertos, y el carácter rítmico de sus temas en ocasiones recuerda a Vivaldi. Se pueden apreciar signos de su estancia en Francia por su inclinación hacia los ritmos de danza (*sarabande, gavotte, passepied*, etc.), especialmente en las *chaconnes*, las cuales a menudo escribía como movimientos lentos. DA

Dallapiccola, Luigi (n Pisino, Istria, 3 de febrero de 1904; m Florencia, 19 de febrero de 1975). Compositor italiano. En 1922 se estableció en Florencia, donde estudió composición con Vito Frazzi en el Conservatorio Cherubini. Durante este periodo el *Pelléas et Mélisande* de Debussy y el *Pierrot lunaire* de Schoenberg le causaron una fuerte impresión, pero más tarde desconoció todas sus obras de juventud. Se tituló en 1931 e inmediatamente se incorporó al cuerpo docente como maestro de piano complementario, modesta posición que mantuvo a lo largo de su vida profesional. Sus primeras obras reconocidas, entre las cuales se encuentran los *Sei cori di Michelangelo* (1933-1936), muestran un fluido estilo teñido de neoclacisismo, influenciado por Malipiero, Casella y Ravel. Gradualmente a través de obras tales como su primera ópera en un solo acto, *Volo di notte* (Florencia, 1940), las tensiones armónicas y expresivas de su música empezaron a incrementarse, proceso que culminó en los *Canti di prigionia* para coro e instru-

mentos (1938-1941), en la que hace una apasionada apología de la liberación del sufrimiento.

El siguiente paso fue la adopción total del serialismo dodecafónico, lo que hizo en 1942 alentado por su contacto con Webern. Esta nueva técnica moldeó la de Dallapiccola sin alterar de manera fundamental su estilo armónico e hizo posible un tratamiento aun más dinámico del predicamento del prisionero en la ópera *Il prigioniero*, también en un solo acto (Florencia, 1950). La turbulencia armónica de su obra recuerda a Schoenberg, pero la pieza es enteramente italiana en su énfasis vocal y perfectamente característica del compositor en cuanto a su efectiva orquestación.

El refinamiento de Dallapiccola de su estilo serial durante los años siguientes lo acercó más a Webern, particularmente en obras como los *Cinque canti* para barítono y ocho instrumentos (1956), una de sus muchas contribuciones a la música de cámara. Otras incluyen sus *Liriche greche*, un tríptico con textos de Safo, Alcaeus y Anacreonte (1942-1945), *Goethe Lieder* para mezzosoprano y tres clarinetes (1953) y *Parole di San Paolo* (1964). Entre sus más bien escasas partituras de música puramente instrumental se cuentan sus *Due studi* para violín y piano (1946-1947), *Tartiniana* y *Tartiniana seconda* para violín y orquesta (1951, 1955-1956), *Quaderno musicale di Annalibera* para piano (1952), *Piccola musica notturna* para orquesta (1954) y *Three Questions with Two Answers* para orquesta (1962). La síntesis distintiva de Dallapiccola de Webern, Debussy y el *bel canto* aunado a su profundo pensamiento filosófico, contribuyeron al éxito de su ópera *Ulisse* (1960-1968; Berlín, 1968), donde los viajes de Odiseo se convirtieron en una metáfora de la búsqueda espiritual del hombre. PG

📖 R. SHACKELFORD (ed.), *Dallapiccola on Opera: Selected Writings*, i (Londres, 1987).

dama de Orléans, La (*Orleanskaya deva*). Ópera en cuatro actos de Chaikovski con libreto propio, basado en la tragedia de Friedrich von Schiller traducida por Vasili Andreievich Zhukovski, en *Jeanne d'Arc* de Jules Barbier, y en el libreto de Auguste Mermet para su propia ópera basado también en Barbier (1876), con algunos detalles tomados de la biografía de Juana de Arco escrita por Henri Wallon (San Petersburgo, 1881).

dama de Pskov, La (*Pskovityanka*). Ópera en tres actos de Rimski-Korsakov con libreto propio, basado en el drama de Lev Mey (1860), con aumentos de Vsevolod Krestovski y Musorgski (San Petersburgo, 1873). Rimski-Korsakov revisó la obra (San Petersburgo, 1895) y le aumentó un prólogo (Moscú, 1901).

Dame blanche, La (La dama blanca). Ópera en tres actos de Boieldieu con libreto de Eugène Scribe basado en las novelas de Walter Scott, *Guy Mannering* (1815), *The Monastery* (1820) y *The Abbot* (1820) (París, 1825).

Damnation de Faust, La (La condenación de Fausto). Cantata (leyenda dramática), op. 24 (1845-1846) de Berlioz, para mezzosoprano, tenor, barítono y bajo solistas, coro y orquesta, con libreto del compositor y de Almire Gandonnière, basado en una traducción francesa del *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe realizada por Gérard de Nerval; en ella incorpora sus anteriores *Huit scènes de Faust* (1828-1829). Se hizo una adaptación completa como ópera escénica (Monte Carlo, 1893) y a menudo se representa como ópera. Véase también RÁKÓCZI, MARCHA.

dampfer pedal (in.). Véase PEDAL SUAVE; PIANOFORTE.

Dämpfer (al.) *“Sordina”; *mit Dämpfern*, “con sordina”; *Dämpfung*, “con sordina”, o (en el piano) “con pedal suave” o “con sordina”.

Damrosch, Walter (Johannes) (n Breslau, 30 de enero de 1862; m Nueva York, 22 de diciembre de 1950). Director de orquesta estadounidense nacido en Alemania. Hijo del director Leopold Damrosch (1832-1885), a quien acompañó a Nueva York en 1871, estudió dirección con su padre y en 1884 se convirtió en su asistente en sus temporadas de ópera alemana en la Metropolitan Opera de Nueva York. Le sucedió en 1885 como director de la New York Symphony Society, y dirigió en la Metropolitan Opera y con las orquestas Philharmonic y Symphony antes de que se fusionaran en 1928. Fundó y dirigió la Damrosch Opera Company (1894-1899). Cuando se formó la National Broadcasting Company (NBC), fue nombrado director de música clásica y mantuvo durante mucho tiempo un programa de apreciación musical para niños. Introdujo muchas obras a los Estados Unidos, incluyendo la *Cuarta sinfonía* de Mahler, y compuso óperas y obras instrumentales. Su autobiografía, *My Musical Life*, se publicó en 1923. JT

Dandrieu [d'Andrieu], **Jean-François** (n c. 1682; m París, 17 de enero de 1738). Compositor francés. Fue un niño prodigio que tocó en público antes de los cinco años de edad y más tarde se convirtió en el más famoso clavecinista, después de Couperin y Rameau. Fue nombrado organista de St Merry en 1705 y uno de los organistas de la capilla real en diciembre de 1721. Compuso exclusivamente para el órgano y el clavecín y según Rameau fue bien recordado por sus “ingeniosos” *noëls*. Dandrieu se propuso que sus piezas fueran descriptivas y les dio títulos apropiados: en *Les Caractères de la*

guerre, escrita como pieza orquestal para ser bailada en una ópera no identificada y después transcrita para el clavecín, imita los sonidos de un cañonazo utilizando quizá por primera vez en la historia un **cluster*. Parece ser que Dandrieu a menudo reelaboraba piezas para su tío, Pierre Dandrieu (1664-1733); la autoría de los *airs* y *noëls* es particularmente incierta. PW

Danican. Véase PHILIDOR.

Daniel [Danyel], **John** (*n* Wellow, cr Bath, baut. 6 de noviembre de 1564; *m* c. 1626). Laudista y compositor inglés. Alcanzó el grado de B. Mus en la Oxford University en 1603 y después tuvo varios nombramientos como maestro de laúd. Desde 1617 fue músico de la corte; también participó en la producción de obras de teatro con el coro de niños de Bristol. Su producción incluye una serie de canciones con laúd publicada en 1606 y música para laúd solo. JM

Daniel-Lesur, Jean Yves (*n* París, 19 de noviembre de 1908; *m* París, 2 de julio de 2002). Compositor y administrador francés. Estudió en el Conservatorio de París, donde recibió clases particulares de Charles Tournemire, a quien dedicó su rapsodia *La Vie intérieure* para órgano (1932). En 1936 se unió a Messiaen, André Jolivet e Yves Baudrier para formar el grupo *Jeune France. Entre sus obras más atractivas está la serie de *Variaciones* para piano y cuerdas (1943), que refleja plenamente la reconocida tradición francesa de claridad y elegancia. Daniel-Lesur destacó de manera notable sobre todo por su escritura para la voz humana en obras como *Quatre lieder* (1934-1939) con poemas de Cécile Sauvage y Heinrich Heine, *Le Cantique des cantiques* para coro mixto a 12 partes (1953) y la ópera *Andrea del Sarto* (Marsella, 1969). AT

Dannreuther, Edward (George) (*n* Estrasburgo, 4 de noviembre de 1844; *m* Londres, 12 de febrero de 1905). Pianista, escritor y maestro británico de origen alemán. Su familia emigró a los Estados Unidos en 1846 y él creció en Cincinnati. Después de estudiar piano con Moscheles en Leipzig (1860-1863) se mudó a Londres, estableciéndose eventualmente ahí después de su matrimonio en 1871. Pianista virtuoso, dio a conocer entre el público inglés los conciertos de Grieg, Liszt (no. 2), Chaikovski (no. 1), Scharwenka (no. 1) y Parry, su alumno más importante. Su casa en Bayswater fue el escenario de una serie de conciertos de cámara parcialmente abiertos al público, cuya finalidad era la promoción de la música contemporánea (1876-1893) fue ahí donde se hospedó Wagner durante el London Wagner Festival (1877). Las teorías de la ópera y el drama de

Wagner fueron el tema de varios escritos importantes de Dannreuther, incluidos *Wagner and the Reform of Opera* (1873) y el extenso artículo para la primera edición del *Grove Dictionary of Music and Musicians*. Más tarde en su vida dio clases en el RCM (desde 1895), editó la obra para piano de Liszt y escribió dos libros de consulta importantes: *Music Ornamentation* y el volumen 6 (*The Romantic Period*) de *The Oxford History of Music*. JDI

Danse macabre (Danza macabra). Poema sinfónico, op. 40 (1874) de Saint-Saëns, basado en un poema de Henri Cazalis, en el cual la “Muerte como violinista” invita a los esqueletos a salir de sus tumbas para bailar a la medianoche; incluye el **Dies irae* (Saint-Saëns ya había adaptado el poema como canción). Liszt hizo una transcripción para piano. Véase también DANZA DE LA MUERTE; *Totentanz*, 2.

“**Dante**”, **Sinfonía**. Obra orquestal (1855-1856) de Liszt, basada en la obra teatral de Johann Wolfgang von Goethe, cuyo título completo es *Eine Symphonie zu Dantes Divina commedia* (Una sinfonía para La Divina Comedia de Dante); consta de dos movimientos, “Inferno” y “Purgatorio”, el último concluye con un *Magnificat*. El último movimiento influyó fuertemente en *Francesca da Rimini* de Chaikovski.

“**Dante**”, **Sonata**. Obra para piano de Liszt, la primera versión (en dos movimientos) data de 1839; fue revisada en dos ocasiones, y la versión final, que consta de un solo movimiento, es la pieza final del libro 2 de los *Années de pèlerinage*, cuyo título completo es *Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata*.

Dantons Tod (Muerte de Danton). Ópera en dos partes (seis escenas) de Einem con libreto de Boris Blacher y el compositor, basado en la obra de Georg Büchner (1835) (Salzburgo, 1947).

Danubio azul, El. Véase *AN DER SCHÖNEN, BLAUEN DONAU*.

Danyel, John. Véase DANIEL, JOHN.

danza. Véase BALLETS Y DANZA TEATRAL.

danza de la muerte (al.: *Totentanz* fr.: *danse macabre*).

La idea de la Muerte como una bailarina o como una esquelética violinista que interpreta tonadas bailables fue particularmente importante en la Edad Media, especialmente después de la peste negra del siglo XIV. En los siglos XIX y XX fue un concepto influyente en el arte y la literatura e inspiró a diversos compositores. La *Totentanz* para piano y orquesta (1849) de Liszt, basada en un poema de Goethe, y el poema sinfónico *Danse macabre* (op. 40, 1874) de Saint-Saëns, basado en la poesía de Henri Cazalis, usaron el *Dies irae*, el canto llano

tradicional de la misa de difuntos. La *Danse des morts* para voces solistas, coro y orquesta (1938) de Honegger se inspiró en las famosas series de grabados en madera *Imagines mortis* (Lyon, 1538) de Hans Holbein.

danza folclórica. Danza colectiva originada en una cultura étnica. La mayoría de las danzas folclóricas son rurales, surgidas en las culturas preindustriales. El siglo XX fue testigo del surgimiento de muchas asociaciones de danzas folclóricas; una de las primeras, la *English Folk Dance Society*, fue fundada por Cecil Sharp en 1911.

Danza ritual del fuego. Danza del ballet *El amor brujo* (1915) de Falla. Se volvió popular a través del arreglo para piano del propio Falla y ha sido arreglado para otros instrumentos, como el violonchelo.

danza tedesca (it., “danza alemana”). La **Ländler* austriaca o un tipo antiguo de vals.

danzas, Suite de (*Táncszvit*). Obra orquestal (1923) de Bartók, compuesta para celebrar el 50 aniversario de la unión de Buda y Pest; Bartók también hizo un arreglo para piano (1925).

Danzas eslavas. Dos series de ocho danzas de Dvořák para dos pianos, op. 46 (1878) y op. 72 (1886), cuyas versiones orquestales originales del compositor se interpretan con frecuencia.

Danzas húngaras (*Ungarische Tänze*). Dúos para piano de Brahms, publicados en cuatro volúmenes entre 1852 y 1869. En 1873, Brahms orquestó tres de los 21 dúos (los nos. 1, 3 y 10) y arregló algunos para piano solo.

Danzas polovetsianas. Secuencia de las piezas corales y orquestales que conforman una escena de ballet del segundo acto de la ópera de Borodin, *El príncipe Igor*. Los polovetsianos fueron invasores nómadas de Rusia que, en la ópera, capturan a Igor y lo entretienen con dichas danzas.

Danzas sinfónicas. Obra orquestal, op. 45, de Rajmaninov (1940).

Danzi, Franz (*n* Schwetzingen, 15 de junio de 1763; *m* Karlsruhe, 13 de abril de 1826). Compositor y director alemán. Estudió con su padre Innozenz y con el Abbé Vogler; después, en 1783, se incorporó a la orquesta de Mannheim como primer violonchelista. Ahí fue alentado para escribir óperas. Ya había escrito un melodrama exitoso al estilo de los Benda, *Cleopatra* (1780), y alcanzaría su mayor éxito operístico con *Die Mitternachtsstunde* (La hora de la medianoche, 1789), una comedia ligera de entretenimiento con algunos toques armónicos originales. En 1790 se casó con la soprano Margarethe Marchand, con quien realizó giras de conciertos y cuya muerte, en 1800, lo sumió en una depresión

profunda y no retomó ninguna actividad operística hasta 1807, cuando se convirtió en *Kapellmeister* en Stuttgart. Ahí escribió una gran ópera alemana, *Iphigenie auf Aulis* (1807), la cual obtuvo reseñas favorables pero, desafortunadamente, se ha perdido. También ayudó al joven Carl Maria von Weber al promover las ejecuciones de su obra. Su propio *Rübezahl* (1813), sobre un tema abandonado por Weber, incluye algunos anticipos de la escena del Valle del Lobo de Glen en *Der Freischütz*. Danzi es ahora menos conocido por sus óperas que por su atractiva música de cámara para instrumentos de viento y sus conciertos. DA/JW

Daphne. Ópera en un acto de Richard Strauss con libreto de Joseph Gregor (Dresde, 1938).

Daphnis et Chloé. Ballet (sinfonía coreográfica) en tres movimientos de Ravel con argumento de Mijail Fokine, quien lo coreografió para los ballets rusos de Diaghilev (París, 1912); la partitura incluye una parte para coro sin palabras. De ahí, Ravel hizo dos suites orquestales (1911, 1913).

Daquin [D'Aquin], **Louis-Claude** (*n* París, 4 de julio de 1694; *m* París, 15 de junio de 1772). Compositor y organista francés de ascendencia judía. Su tío abuelo fue médico de Luis XIV y a los seis años de edad, Daquin fue llevado a tocar para el rey. Su madrina fue la clavecinista Élisabeth Jacquet de la Guerre. Reconocido improvisador y ejecutante virtuoso, compitió exitosamente contra Rameau para obtener el puesto de organista en St Paul en 1727, sucediendo a Marchand en los Cordeliers en 1732 y a Dandrieu en la capilla real en 1739; en 1755 asumió una cuarta parte del prestigiado puesto de organista en Notre Dame. Sus obras incluyen suites de piezas descriptivas para clavecín (París, 1735), de las cuales *Le Coucou* es la más conocida, y un libro de *noëls* (París, 1757). DA/JAS

Dardanus. Ópera con prólogo y cinco actos de Rameau con libreto de Charles-Antoine Le Clerc de La Bruère (París, 1739). Sacchini escribió una ópera sobre el mismo tema (Versalles, 1784).

Dargomizhski, Aleksandr Sergeievich (*n* Troitskoye, distrito de Tula, 2/14 de febrero de 1813; *m* S. Petesburgo, 5/17 de enero de 1869). Compositor ruso. Perteneciente a una familia cultivada, no obstante, como muchos de sus contemporáneos rusos, recibió escaso entrenamiento musical formal; sin embargo, estudió piano, tuvo gran demanda como maestro de canto y adquirió conocimiento de los clásicos a través de su amistad con Glinka. Pero la música no dejó de ser algo más que una actividad paralela, pues pasó su vida trabajando en el

servicio gubernamental. Dargomīzhski había compuesto ya dos óperas convencionales, *Esmeralda* (1847) y *Rusalka* (1856), antes de emprender radicalmente una nueva dirección con *Kamenniy gost'* (El convidado de piedra), una puesta textual del poema de Pushkin sobre la leyenda de Don Juan; como algunas de sus canciones, *El convidado de piedra* refleja la búsqueda de Dargomīzhski de “la realidad en el arte”, lo que lo llevó a moldear las líneas musicales de manera muy cercana a las inflexiones del texto ruso, en lugar de adaptar el ruso a los patrones melódicos más apropiados a los ritmos de la lengua italiana. La ópera quedó incompleta a la muerte de Dargomīzhski; Cui y Rimski-Korsakov la terminaron pronto y fue estrenada en 1872. A pesar de que el consenso general considera más bien árido el resultado del experimento de Dargomīzhski, la ópera fue una fuerte influencia para los defensores del realismo musical de la Rusia del siglo XIX. GN/MF-W

Darke, Harold (Edwin) (*n* Londres, 29 de octubre de 1888; *m* Cambridge, 28 de noviembre de 1976). Organista y compositor inglés. Estudió en RCM con Walter Parratt (órgano) y con Stanford (composición). De 1916 a 1966 fue organista de St Michael's Cornhill en Londres, donde se hizo famoso por sus interpretaciones de Bach (al estilo de Albert Schweitzer) y sus recitales regulares de los lunes; también fundó los St Michael's Singers (1919-1966), cuyos festivales presentaron obras de Parry, Vaughan Williams y Howells. Durante la segunda Guerra Mundial fungió como organista del King's College en Cambridge, mientras Boris Ord prestaba sus servicios en la guerra. Su vasta producción de música sacra incluye tres adaptaciones del servicio de la comunión anglicana, *anthems* y motetes; sin embargo, es quizá mejor conocido por su popular adaptación del *carol In the bleak mid-winter*. También compuso música de cámara y una sinfonía inédita. PG/JDI

Dart, (Robert) Thurston (*n* Kingston cr Thames, 3 de septiembre de 1921; *m* Londres, 6 de marzo de 1971). Musicólogo, clavecinista y maestro inglés. A partir de alrededor de 1947 fue líder del movimiento del resurgimiento de la música antigua y su libro, *The Interpretation of Music* (Londres, 1954, 4/1967) fue fuente de inspiración para la investigación de la interpretación musical. Escribió numerosos artículos, editó gran cantidad de música del siglo XVII y realizó muchas grabaciones. Dio clases en Cambridge y en el King's College de Londres y entre sus alumnos se cuentan muchos de los mejores musicólogos ingleses de la siguiente generación. DA/LC

Daser, Ludwig (*n* Munich, c. 1525; *m* Stuttgart, 27 de marzo de 1589). Compositor alemán. Formado en la capilla de la corte de Munich, fungió ahí como *Kapellmeister* desde 1552 hasta que fue suplido por Lassus en 1563. En 1572 se mudó a la corte luterana de Stuttgart. Sus composiciones incluyen 22 misas, numerosos motetes y una impactante *Pasión según san Juan* (1578).

DA/BS

dauernd (al.) “Durando”, es decir que continúa, que se alarga.

Dauprat, Louis-François (*n* París, 24 de mayo de 1781; *m* París, 17 de julio de 1868). Cornista, maestro y compositor francés. Pasó la mayor parte de su vida profesional como cornista principal de la Ópera de París y, aunque también fue un exitoso solista, prefería las obras orquestales, dar clases y componer obras para corno. Su *Méthode pour cor alto et cor basse* sigue siendo un importante manual de enseñanza y publicó numerosas obras para el instrumento. CF

David, Félicien(-César) (*n* Cadenet, 13 de abril de 1810; *m* St Germain-en-Laye, 29 de agosto de 1876). Compositor francés. Estudió en el Conservatorio de París, donde se unió a los *sansimonianos, convirtiéndose en el músico más importante de la orden. Después de que el gobierno disolvió la comunidad, en 1832, viajó por el Medio Oriente, donde encontró una fascinante fuente de inspiración musical. De regreso en Francia, alcanzó un gran éxito con su “ode-symphonie” *Le Désert* (1844), que incluye una plegaria a Alá y un llamado de muecín. Después escribió una serie de piezas que evocan temas orientales que posteriormente influyeron en compositores como Delibes y Saint-Saëns. Otras piezas de concierto y canciones gozaron de éxito, pero la *opéra comique Lalla-Roukh* (1862), que se mantuvo en escena durante 20 años, es reconocida como su obra maestra. Aunque en algunos aspectos David puede ser considerado el sucesor de Berlioz, su música evocativa y de intenso color no explora las ricas armonías cultivadas por otros compositores franceses de mediados del siglo XIX. SH

📖 D. V. HAGAN, *Félicien David, 1810-1876: A Composer and a Cause* (Syracuse, NY, 1985).

Davidde penitente (David penitente). Oratorio de Mozart, K469 (1785), con texto probablemente de Lorenzo Da Ponte, para dos sopranos y un tenor solistas, coro y orquesta, en el que incorpora material de la inconclusa *Misa en do menor*, K427/417a (1782-1783).

Davidovski, Mario (*n* Medanos, Buenos Aires, 4 de marzo de 1934). Compositor estadounidense nacido en Argen-

tina. Estudió en Buenos Aires antes de establecerse en Nueva York (1960) donde estudió con Milton Babbitt, dio clases en el City College (1968-1980) y trabajó en el Columbia-Princeton Electronic Music Center. Sus obras más conocidas son sus fluidos y característicos *Synchronisms*, los cuales crean mezclas y diálogos entre ejecutantes en vivo (solistas instrumentales, grupos de cámara, coro u orquesta) y cinta. Sus piezas acústicas, obras de cámara y algunas piezas orquestales muestran el mismo cúmulo de ideas, un vigoroso desarrollo y una gozosa musicalidad. PG

Dauidsbündlertänze. Op. 6 (1837) de Schumann, serie de 18 piezas de carácter para piano.

Davies, Sir Peter Maxwell (*n* Manchester, 8 de septiembre de 1934). Compositor inglés. Estudió en la Manchester University y con Richard Hall en el RCM, así como con Goffredo Petrassi en Roma y Roger Sessions en Princeton. Junto con sus compañeros estudiantes de Manchester, Harrison Birtwistle y Alexander Goehr, desarrolló un interés en las conexiones entre intrincadas técnicas seriales, el contrapunto medieval y las prácticas rítmicas, evidente en obras tempranas tales como *Alma Redemptoris mater* para sexteto de aliento (1957) y *Prolation* para orquesta (1959).

Davies alcanzó por primera vez la fama durante sus años como director musical en la Cirencester Grammar School (1959-1962), donde inició muchas actividades musicales imaginativas. Desde entonces, se ha mantenido fuertemente implicado en la educación a través de la creatividad, lo que no ha comprometido, de ninguna manera, las técnicas a menudo complejas y las elaboradas texturas de sus propias composiciones. Su fascinación por la vida y obra de John Taverner dio origen a dos fantasías orquestales (1962, 1964) y la ópera *Taverner* (Covent Garden, 1972); en muchas otras obras, además de éstas, ha usado segmentos de cantos llanos como fuente para sus materiales seriales. Tales métodos, similares a aquellos usados en las imitaciones de misas de los siglos XV y XVI, lo llevan a parodiar en el sentido moderno: por ejemplo, *St Thomas Wake* (1969), es un “foxtrot para orquesta” en el cual se escucha una pavana de John Bull en su forma original a lado de violentas distorsiones al estilo del *foxtrot* de la década de 1920.

En 1968, Davies cofundó los Pierrot Players (rebautizado en 1970 como Fires of London). Su extensa producción para este grupo incluye muchas de sus obras dramáticas más radicales, por ejemplo *Eight Songs for a Mad King* y *Vesalii icones* (ambas de 1969). Con su

traslado a la isla Orkney of Hoy en 1971 y la posterior desintegración de los Fires, la música de Davies se tornó menos claramente paródica, conservando la intensa carga emocional característica de su particular sello de expresionismo, así como su técnica basada en cantos derivados de matrices seriales estructurados de acuerdo con el principio aritmético del cuadrado mágico (para ilustración véase SERIALISMO, Ej. 2).

Desde mediados de la década de 1970, las energías de Davies se concentraron principalmente en una serie de sinfonías a gran escala y conciertos, entre éstos los 10 *Strathclyde Concertos* escritos para la Scottish Chamber Orchestra entre 1987 y 1996 y la *Symphonia antarctica* (2001). En estas y otras composiciones recientes, como la partitura del ballet *The Beltane Fire* (1995), la presencia de material escocés, a menudo de carácter folclórico, refuerza el procedimiento más abiertamente lírico de la música escrita a partir de 1970. Estas obras también se distinguen por la firme presencia de su concepto personal de tonalidad, que proporciona un sólido marco armónico para los procesos melódicos y contrapuntísticos cuidadosamente forjados de la música. La tonalidad de Davies difiere del diatonismo tradicional al darle una importancia fundamental a las divisiones simétricas de la octava, asociando centros tonales a una distancia de tercera menor o de tritono; un buen ejemplo es la claramente perceptible importancia que da a las tonalidades *re, fa, sol# y si* en la *Sinfonía* no. 3 (1984) en puntos importantes de la estructura. Davies fue hecho caballero en 1987. PG/AW

📖 P. GRIFFITHS, *Peter Maxwell Davies* (Londres, 1982).

M. SEABROOK, *Max: The Life and Music of Peter Maxwell Davies* (Londres, 1994). R. MCGREGOR (ed.), *Perspectives on Peter Maxwell Davies* (Aldershot, 2001).

Davies, Sir (Henry) Walford (*n* Oswestry, 6 de septiembre de 1869; *m* Wrington, Som., 11 de marzo de 1941). Compositor, organista y radiodifusor inglés. Fue niño cantor y alumno asistente en la St George's Chapel de Windsor (1882-1890). Estudió en el RCM con Parry, Stanford y W. S. Rockstro (1890-1894) y fue maestro de contrapunto (1895-1903) en esa institución. Como organista de la Temple Church (1898-1923), rápidamente desarrolló una profesión como director coral y compositor. Fue profesor de música en la University of Wales (1919-1926) y organista en St George's de Windsor (1927-1932); antes de retirarse, aceptó el cargo de *Master of the King's Music* (1934-1941). Sus obras corales de gran escala, especialmente *Everyman* (1904), *Lift up your hearts* (1906) y *Noble Numbers* (1909) muestran

su admiración por las preocupaciones éticas de Parry, a quien respetaba mucho. Hoy en día es mejor conocido por su *Solemn Melody* (1908) para órgano y cuerdas, una atractiva adaptación de *O little Town of Bethlehem*, el introito *God be in my head* (1908) y la *RAF March Past* (1921). También desempeñó un importante papel en la educación musical popular a través de sus numerosas charlas radiofónicas para la BBC. PG/JDI

📖 H. C. COLLES, *Walford Davies: A Biography* (Londres, 1942).

Davis, Carl (n Nueva York, 28 de octubre de 1936). Compositor estadounidense. Estudió con Paul Nordoff, Hugo Kauder y, en Copenhague, con Per Nørgård. En 1961 asistió al Edinburgh Festival como coautor de una *revue* musical y a partir de ese tiempo hizo su vida profesional en Gran Bretaña, especialmente como compositor de música para películas, tanto viejas (*Napoleón*, 1980, de Abel Gance) como nuevas, para televisión, teatro, ballet y también como arreglista (*Liverpool Oratorio* de Paul Mc-Cartney). PG

Davy, Richard (n c. 1465; m Exeter, c. 1507). Compositor inglés. Trabajó como director de coro y organista en el Magdalen College de Oxford de 1490 a 1492 y en la Catedral de Exeter de 1497 a 1506. Sus obras incluyen una adaptación de *La Pasión según san Mateo* a cuatro partes, misas y antifonas votivas (muchas de las cuales hoy están perdidas), así como canciones y *carols*. JM

De Béthune, Conon. Véase CONON DE BÉTHUNE.

De Boësset, Antoine. Véase BOËSSET, ANTOINE DE.

De Brossard, Sébastien. Véase BROSSARD, SÉBASTIEN DE.

De Fesch, Willem (n Alkmaar, baut. 26 de agosto de 1687; m Londres, 3 de abril de 1761). Compositor y violinista holandés. Probablemente fue niño cantor en Lieja durante la década de 1690. Alrededor de 1710, se trasladó a Ámsterdam, donde se casó con Anna Maria Rosier, hija del compositor Carl Rosier, y realizó algunas ejecuciones públicas de violín. Durante seis años fue *kapelmeester* de la Catedral de Amberes, pero renunció después de varias querellas con las autoridades eclesiásticas (aparentemente debidas a su mala conducta). Entonces se mudó a Londres, donde apareció como violinista de concierto, dirigió varias orquestas y escribió el oratorio *Judith* (ejecutado en 1733), el cual tuvo cierto éxito. Sus obras incluyen conciertos que muestran la influencia de Vivaldi, sonatas para violín, trío sonatas y canciones inglesas e italianas. LC

De la casa de los muertos (*Z mrtvého domu*). Ópera en tres actos de Janáček con libreto propio basado en la

obra de Fiodor Dostoievski *Zapiski iz myortvogo doma* (Memorias de la casa de los muertos, 1862) (Brno, 1930).

De la Halle, Adam. Véase ADAM DE LA HALLE.

De los bosques y los campos de Bohemia (*Z Českých luhů a hájů*). Poema sinfónico de Smetana (1875); es el cuarto poema sinfónico del ciclo **Má vlast* y suele interpretarse por separado.

De mi vida (*Z mého života*). Cuarteto de cuerdas no. 1 en *mi* menor de Smetana (1876). Si bien bautizó con el mismo nombre su segundo cuarteto de cuerdas en *re* menor (1882-1883), también autobiográfico, el título se utiliza sólo para el primero, que culmina con un *mi* agudo mantenido hasta el final, representando el zumbido de oídos que atormentaba a Smetana en su sordera progresiva.

De profundis (lat., “De las profundidades”). Uno de los siete Salmos Penitenciales (no. 130 en la numeración inglesa, 129 en la Vulgata). Ocupa un lugar en el oficio de difuntos de la Iglesia Católica Romana y ha sido adaptada polifónicamente en numerosas ocasiones, de manera notable por Lassus.

De Reszke, Jean [Mieczysław, Jan] (n Warsaw, 14 de enero de 1850; m Niza, 3 de abril de 1925). Tenor polaco. Fue el más famoso de una familia de cantantes que incluía al bajo Édouard de Reszke (1853-1917). Estudió con el barítono Antonio Cotogni y en 1874 hizo su debut como barítono cantando Alfonso en *La favorita* en La Fenice, Venecia. Ese año cantó Valentino en *Faust* y el papel titular de *Don Giovanni* en Londres. En 1876 empezó a estudiar como tenor y tres años más tarde hizo su debut escénico como tenor en el papel titular de *Robert le diable*, sin éxito. En 1884 causó una notable impresión en París, cuando interpretó Juan el Bautista en *Hérodiade* de Massenet. De allí en adelante fue uno de los tenores con mayor demanda a nivel internacional de su tiempo, destacando en papeles dramáticos tanto italianos como franceses y, más tarde, en pesadas partes wagnerianas. Entre sus éxitos se cuentan su versión de Romeo en *Roméo et Juliette* de Gounod en París en 1888, sus interpretaciones de Don José y Otelo en Covent Garden en 1890 y 1891 y de Tristán y Sigfrido en la Metropolitan Opera de Nueva York, en 1895 y 1896. Su presencia escénica era impresionante. JT

De Rore, Cipriano. Véase RORE, CIPRIANO DE.

Dean, Brett (n Brisbane, 23 de octubre de 1961). Compositor y violista australiano. Estudió en el Queensland Conservatorium de Brisbane y en Berlín. Fue miembro permanente de la Orquesta Filarmónica de Berlín de 1985 a 2000, para después regresar a Australia y concen-

trarse en la composición. Muchas de sus obras han sido escritas para él mismo o para colegas ejecutantes. Entre sus obras mayores se cuentan *Ariel's Music* para clarinete y orquesta (1995), *Carlo* para cuerdas, *sampler* y cinta (1997), *Beggars and Angels* para orquesta (1999), inspirada en pinturas de su esposa Heather Betts, y *Pastoral Symphony* para conjunto instrumental y cinta (2001). ABUR

Death in Venice (Muerte en Venecia). Ópera en dos actos (17 escenas) de Britten con libreto de Myfanwy Piper basado en la novela *Der Tod in Venedig* (1911) de Thomas Mann (Snape, 1973).

Death of Klinghoffer, The (La muerte de Klinghoffer). Ópera en dos actos de Adams con libreto de Alice Goodman (Bruselas, 1991).

Deborah. Oratorio (1733) de Handel con un texto bíblico compilado por Samuel Humphreys.

Debussy, Claude (véase la página siguiente).

debut (del fr. *début*). “Principio” o “comienzo”, es decir, la primera aparición pública de un artista.

decani (lat., “del decano”). El lado del coro donde se sienta el decano, hoy en día normalmente el lado sur. Algunas veces, la música coral tiene pasajes marcados *decani*, indicando que los cantantes en ese lado deben tomar el pasaje. Véase también *CANTORIS*.

decay (in., “disminución”). Descenso de intensidad más o menos gradual de una nota o de cualquier sonido en una sala o habitación, después de que la fuente ha dejado de vibrar. (Véase *ACÚSTICA ARQUITECTÓNICA*, 3 y 4). JBO

decibel. Unidad de referencia de una señal acústica o eléctrica (abreviada dB) que indica la relación entre dos potencias o intensidades sonoras. Hay 10 decibeles en un Bel, la unidad logarítmica básica llamada así por su inventor Alexander Graham Bell. Véase *ACÚSTICA*, 11. JBO

décidé (fr.), **deciso**, **decisamente** (it.). “Decidido”, es decir, con decisión.

declamación. Discurso enfático o exaltado; la declamación podría entonces ser considerada una forma expresiva de transición entre el habla y la música. En este sentido, es plausible considerar la adaptación musical de un texto como declamación si ésta aspira a preservar en alguna medida la acentuación verbal original, como en el *recitativo o *arioso, aun en un contexto donde el carácter no es reservado o reticente sino más bien enérgico o incluso agresivo. AW

Decoration Day. Obra orquestal de Ives (c. 1915-1920); se convirtió en el segundo movimiento de *Holidays*.

decrescendo (it.). “Disminuyendo”, es decir, ir bajando gradualmente el volumen. El término a menudo se

representa con el signo de “regulador” (véase *DINÁMICA*, *SIGNOS DE*, Tabla 1) o por las abreviaturas *decr.* o *decresc.* Lo opuesto es **crescendo*.

Deering, Richard. Véase *DERING*, *RICHARD*.

dehors, en (fr.) “Afuera”, es decir, enfatizado o prominente.

Deidamia. Ópera en tres actos de Handel con libreto de Paolo Antonio Rolli (Londres, 1741).

“del arpa”, Cuarteto. Sobrenombre del *Cuarteto de cuerdas* en *mi* bemol mayor, op. 74 de Beethoven (1809), llamado así por los arpegios en *pizzicato* en el estilo del arpa de su primer movimiento.

Del Nuevo Mundo. Véase *NUEVO MUNDO*, *SINFONÍA DEL*.

Del Tredici, David (Walter) (*n* Cloverdale, CA, 16 de marzo de 1937). Compositor estadounidense. Estudió en Berkeley y con Roger Sessions en Princeton; ha dado clases en Harvard (1966-1972), Boston University (1973-1984) y City College, en Nueva York (desde 1984). En 1968, después de algunas brillantes adaptaciones de James Joyce, inició una larga serie de obras basadas en los libros de *Alicia* de Lewis Carroll, donde a menudo empleó variados recursos de gran escala para los fines de extravagancia surrealista. Estas obras incluyen *The Lobster Quadrille* para grupo “folk” y orquesta (1969), el titulado de manera equívoca *Final Alice* para soprano amplificadora, grupo “folk” y orquesta (1976), *Child Alice* para orquesta (1977-1981) y *Haddock's Eyes* para soprano y orquesta de cámara (1985-1986). PG

Delalande, Michel-Richard. Véase *LALANDE*, *MICHEL-RICHARD DE*.

Delibes, (Clément Philibert) Léo (*n* Saint Germain du Val, Sarthe, 21 de febrero de 1836; *m* París, 16 de enero de 1891). Compositor francés. Recibió sus primeras lecciones musicales de su madre y de su tío. Después de la muerte de su padre en 1847, la familia se mudó a París donde entró al conservatorio y estudió órgano con François Benoist y composición con Adam. Siendo corista en la Iglesia de Madeleine, cantó en el estreno de *Le Prophète* de Meyerbeer en la Ópera de París en 1849 y, a partir de los 17 años de edad, fue organista en varias iglesias. Sus composiciones más tempranas incluyen operetas en un solo acto para Bouffes-Parisiens de Offenbach, de las cuales *Deux vieilles gardes* (1856) gozó de mucho éxito. Escribió crítica musical bajo el anagramático nombre de Éloi Delbès y llegó a ser el director de coro en el Théâtre Lyrique (donde trabajó en el *Faust* de Gounoud) y más adelante en la Ópera.

En 1866, Delibes despertó gran interés en los demás por su ballet *La Source*, que había escrito conjuntamente con Léon Minkus. También compuso un “Pas de fleurs”

(continúa en la página 446)

Claude Debussy

(1862-1918)

El compositor francés Achille-Claude Debussy nació en St Germain-en-Laye el 22 de agosto de 1862 y murió en París el 25 de marzo de 1918.

Los primeros años

Los primeros años de Debussy fueron inestables debido a las múltiples ocupaciones de su padre y a su encarcelamiento después de la Comuna de 1871, y no recibió una educación formal hasta que entró al Conservatorio de París un año más tarde. Las lecciones de piano con Mme Mauté, quien se proclamaba alumna de Chopin, le llevaron a abrigar tempranas esperanzas de una vida profesional de virtuoso, pero Debussy se inclinó a favor de la composición con Ernest Guiraud en 1880 y ganó el *Prix de Rome* en 1884 con su cantata *L'Enfant prodigue*. Consideraba la Villa Medici de Roma como una prisión y sus "envois" (*Zuleima*, 1885-1886, obra perdida; *Printemps*, 1887, reorquestada por Busser, 1912; *La Damselle élue*, 1887-1888) recibieron escasa aprobación de la Académie de Beaux-Arts. La obra más prometedora que surgió entonces fue una adaptación de parte del acto segundo de *Diane au bois* (1883-1886) de Banville, que anticipaba el mundo onírico del bosque y la seductora escritura para flauta del *Prélude à "L'Après-midi d'un faune"* (1894), su primer gran éxito. Anteriormente, Debussy había incursionado en la ópera convencional con *Rodrigue et Chimène* (libreto de Catulle Mendès, basado en Guillén de Castro y Pierre Corneille, 1890-1892), la cual consideró grandilocuente y desagradable. Tanto ésta como los *Cinq poèmes de Baudelaire* (1887-1889) fueron los vehículos a través de los cuales logró excluir los aspectos superficiales del wagnerismo de su sistema, aunque una profunda influencia y una relación de amor y odio tanto con Wagner como con el teatro persistieron hasta su ballet *Jeux* (1913).

El año de 1893 fue un parteaguas para Debussy: el 8 de abril, *La Damselle élue* atrajo la atención del público en la Société Nationale y, el 17 de mayo, presencié el estreno de la obra simbolista de Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* (1892), en el Théâtre des Bouffes-Parisiens. En el oscuro, sugestivo y aparentemente simple mundo de *Pelléas*, Debussy se dio cuenta de que había encontrado su libretto de ópera ideal y él mismo adaptó la obra directamente en prosa

(con el corte de únicamente cuatro escenas), entre agosto de 1893 y el 17 de agosto de 1895. Después de que finalmente Albert Carré aceptó producir *Pelléas* en la Opéra-Comique en mayo de 1901, Debussy completó su orquestación, añadiendo en el último momento interludios (wagnerianos) extra para facilitar los complejos cambios de escena. Las dificultades con Maeterlinck llegaron al tope en el tormentoso ensayo general el 28 de abril de 1902, principalmente porque él había tratado de insistir en que su amante Georgette Leblanc interpretara a Mélisande, en lugar de Mary Garden, quien era la elección de Debussy. Partes mal copiadas, imposiciones, la venta de libretos difamatorios, el acento escocés de Mary Garden y la totalmente novedosa concepción operística de *Pelléas* hicieron difícil su nacimiento; pero a pesar de ser juzgada como con falta de forma, monótona, decadente y técnicamente incomprendible por la mayor parte del público, el entusiasta elemento juvenil prevaleció y la ópera entró en el repertorio. Como Wagner, Debussy le asignó a la orquesta un papel de comentarista sustancial y empleó temas recurrentes. Pero estos últimos fueron sutilmente adecuados a los cambios de estado emocionales y psicológicos de los personajes, en lugar de ser meras "tarjetas de visita" anunciando su entrada. La influencia principal fue más bien Musorgski, en la precisión prosódica y la naturalidad de las líneas vocales en los recitativos.

Por lo demás, la vida profesional teatral de Debussy fue de una "compulsiva frustración" (Holloway). Jamás volvió a encontrar su poema o a su poeta ideal y sus óperas en un acto sobre Edgar Allan Poe, *Le Diable dans le beffroi* (1902-1912) y *La Chute de la maison Usher* (1908-1917) quedaron inconclusas, al igual que su música para *Le Roi Lear* (1904) y *No-ja-li* (1913-1914). Así como las desagradables giras internacionales como director, aceptó también otros proyectos dramáticos por razones financieras y muchas veces necesitó ayuda externa para completar su orquestación. En 1911 completó *Le Martyre de Saint Sébastien* (misterio moderno en cinco actos de Gabriele D'Annunzio

que mezcla cristiandad con paganismo) con ayuda de André Caplet; *Khamma* (“ballet pantomima” comisionado por la bailarina exótica Maud Allan) fue terminado por Charles Koechlin en 1912-1913 y la *Boîte à joujoux* (1913, ballet para niños de André Hellé) fue terminado por Caplet en 1919.

Después de “Pelléas”

Casi todo lo relacionado con la ejecución de *Pelléas et Mélisande* marca un hito en la vida profesional de Debussy. Mientras que en términos de calidad sus canciones de antes y después son equiparables (comparar las dos series de *Fêtes galantes* de Paul Verlaine de 1891 y 1904), su mejor música para piano data a partir de que dejó a su primera esposa Rosalie (Lilly) Texier por Emma Bardac en junio de 1904. Su hija, Claude-Emma (Chouchou), nació el 30 de octubre de 1905 y sus padres se casaron el 20 de enero de 1908. Las piezas para piano inspiradas en su “luna de miel” en Jersey y Dieppe en el verano de 1904 incluyen *Masques* y la inusualmente extrovertida *L’Isle joyeuse* y éstas, al igual que sus dos series de *Images* (1905, 1907) fueron estrenadas por Ricardo Viñes. El mundo infantil de Chouchou inspiró la suite *Children’s Corner* (El rincón de los niños, 1906-1908) con su célebre parodia de *Tristan* en *Golliwogg’s Cake-Walk*, pero Debussy es mejor conocido por sus dos libros de *Préludes* (1909-1910, 1911-1913), los cuales evocan una gran variedad de temas naturales, desde las reliquias de los “ministriles” cristianos de Eastbourne en 1905 y al acróbata estadounidense “Général Lavine” hasta las hojas muertas y los sonidos y el aroma del aire vespertino. Éstos fueron equivocadamente calificados como impresionistas, considerando que la inspiración de Debussy estaba mucho más en deuda con el pintor J. M. W. Turner y con el movimiento literario *simbolista. No obstante, a propósito de su obra orquestal *Images* (*Gigues*, 1909-1912; *Ibéria*, 1905-1908; y *Rondes de printemps*, 1905-1909), Debussy le dijo a su editor Jacques Durand que estaba “intentando algo diferente; en cierto sentido, *realidades*”, y en 1910 le describió con deleite a Caplet lo natural que sonaba la unión entre las dos últimas partes de *Ibéria*, casi como si fuera una improvisación. Afirmó que, de hecho, podía escuchar “al vendedor de sandías y los silbidos de los pilluelos” en el inicio de “Le Matin d’un jour de fête”, aunque tales momentos de absoluto optimismo artístico fueron tristemente escasos.

El estilo de Debussy

“La música está hecha a base de colores y ritmos”, le dijo Debussy a Durand en 1907, y en sus experimentos con el

timbre y sus esfuerzos por liberar a la música de la convención formal, intentó muchas soluciones distintas: desde estructuras proporcionales basadas en la proporción áurea (*La Mer*, *L’Isle joyeuse*) hasta la forma cinematográfica de *Jeux*, con su constante renovación motivica en la que fragmentos ondulantes evolucionan de forma gradual hacia un tema escalar que se interrumpe violentamente en su propio clímax. Como en otras partes en la obra de Debussy, se llega a este clímax a través de una serie de clímax menores y está colocado tan cerca del final como sea posible. La música orquestal más temprana de Debussy incluye los *Nocturnes* (1897-1899), con su excepcionalmente variado rango de texturas, desde el inicio musorgskiano de *Nuages*, a través del acercamiento de la procesión de la banda de metales en *Fêtes*, hasta el coro femenino sin palabras en *Sirènes*, cuyo estudio de “texturas de mar” es una especie de preparación para *La Mer* (1903-1905). Aquí se explora a fondo el carácter siempre cambiante del mar, y los tres “bocetos sinfónicos” juntos conforman un movimiento gigante de forma sonata con su propio tema cíclico franckiano. El evocativo movimiento central “Jeux de vagues” es una especie de sección de desarrollo que conduce al final, “Dialogue du vent et de la mer”, un poderoso ensayo sobre el color y la sonoridad orquestales.

Después de *La mer*, los alientos madera llevan la carga temática principal cada vez con más frecuencia y las percusiones cobran importancia gradualmente en *Ibéria* hasta las sutilezas de *Jeux*. Aquí, Debussy procuró una orquesta “sin pies... alumbrada por detrás” como en *Parsifal* de Wagner. A pesar de su naturaleza radical, *Jeux* fue eclipsado en la temporada de ballets rusos de Diaghilev (15 de mayo de 1913) por el *succès de scandale* de *La Consagración de la Primavera* de Stravinski dos semanas más tarde. Después de esto, la cordial relación entre los dos compositores se deterioró, a pesar de que el naciente genio de Stravinski había influenciado anteriormente a Debussy: *Khamma* (1911-1912), por ejemplo, muestra lo bien que había aprendido Debussy la lección de *Petrushka*. Mientras que las canciones tempranas de Debussy, inspiradas por su aventura amorosa con Madame Vasnier, incluyeron mucha ostentación vocal, sus adaptaciones vocales fueron más maduras y contenidas de las *Ariettes oubliées* (1885-1887) en adelante. Él escribió sus propios poemas para las *Proses lyriques* (1892-1893) y para las recién redescubiertas *Nuits blanches* (1898-1902); sin embargo, como en *La Chute de la maison Usher*, sus talentos literarios no estuvieron a la par de su imaginación musical. Su vida profesional como compositor de canciones culminó en sus delicadas e ingeniosas *Trois ballades de François*

Villon (1910) y en los *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913). Para disgusto de Debussy, en el mismo año Ravel también adaptó dos de las últimas (*Soupir* y *Placet futile*), ambos compositores habiendo encontrado inspiración en las cualidades atmosféricas y la sutileza formal de la poesía de Mallarmé.

La vida profesional de Debussy en la música de cámara había tenido un comienzo auspicioso con su cíclico *Cuarteto de cuerdas* (1893), cuyo poderoso *scherzo* con sus ritmos cruzados y sus ágiles *pizzicatos* recordaban las sonoridades del *gamelan* que había escuchado en la Exposición de París de 1889. Sin embargo, a excepción de la *Première rapsodie* para clarinete y piano (1909-1910), escrita para el Conservatorio de París, no fue sino hasta sus últimos años cuando Debussy retomó este medio. Siempre preocupado por la necesidad de autenticidad en la música francesa, planeó una serie de seis sonatas de cámara en un espíritu nacionalista inspirado en Rameau. Antes de sucumbir finalmente a causa de un cáncer rectal, terminó tres de ellas: la *Sonata para violonchelo* (1915, contemporánea de *En blanc et noir* para dos pianos y los

12 *Études* en memoria de Chopin), la *Sonata para flauta, viola y arpa* (1915) y la *Sonata para violín* (1916-1917). El final de la última sonata causó enormes dificultades al decaído Debussy, aunque prácticamente no hay evidencia de que la fuerza de su música haya disminuido durante la época de la guerra. Las tres sonatas se anticipan al neoclasicismo en su simplicidad, claridad y contención estilística.

RO

📖 E. LOCKSPEISER, *Debussy: His Life and Mind*, 2 vols. (Londres, 1962, 1965/R1979). R. LANGHAM SMITH, *Debussy on Music* (Londres, 1977). R. HOLLOWAY, *Debussy and Wagner* (Londres, 1979). R. ORLEDGE, *Debussy and the Theatre* (Cambridge, 1982). R. HOWAT, *Debussy in Proportion* (Cambridge, 1983). F. LESURE y R. NICHOLS (eds.), *Debussy Letters* (Londres, 1987). R. NICHOLS, *Debussy Remembered* (Londres, 1992, 2/1998). F. LESURE (ed.), *Claude Debussy: Correspondance 1884-1918* (París, 1993). F. LESURE, *Claude Debussy: Biographie critique* (París, 1994). M. COBB, *The Poetic Debussy* (Rochester, 2/1994). R. LANGHAM SMITH, *Debussy Studies* (Cambridge, 1997). R. NICHOLS, *A Life of Debussy* (Cambridge, 1998).

para la partitura del ballet *Le Corsaire* de Adam en 1867, y esto, combinado más tarde con la mitad de *La Source* de Delibes, formó el ballet *Naila*. En 1869 compuso su última opereta, *La Cour du roi Pétaud*, después de la cual la Ópera puso en escena su creación más reconocida, el clásico ballet *Coppélia* (1870). Su éxito le hizo posible a partir de 1871 concentrarse exclusivamente en la composición, incluyendo el siguiente ballet de gran escala *Sylvia* (1876). Éste le llevó directamente a ser condecorado como Chevalier de la Légion d'Honneur en 1876. Sus óperas *Le Roi l'a dit* (1873), *Jean de Nivelle* (1880) y *Lakmé* (1883), esta última considerada un ensayo en el estilo "francés oriental" tan popular en aquel entonces, le aseguraron honores cada vez mayores.

Delibes también compuso una serie de danzas para *Le Roi s'amuse* (1882) de Víctor Hugo, varios coros y varias canciones, incluyendo el brillante bolero para soprano *Les Filles de Cadiz* (1874). Su última ópera, *Kassya* (1893), basada en una historia de Sacher Masoch y orquestada por Massenet después de su muerte, fue un intento hacia algo de más peso; pero lo que asegura su sobrevivencia musical es su toque ligero, facilidad melódica, habilidad temática y orquestación. DA/ALA

📖 W. E. STUDWELL, *Adolphe Adam and Léo Delibes: A Guide to Research* (Nueva York, 1987).

delicato (it.). "Delicado". El movimiento inicial de la *Sonata "Claro de luna"* de Beethoven está marcado "Si deve suonare questo pezzo delicatissimamente" (esta pieza se debe tocar con la mayor delicadeza).

délié (fr.). "Desligado", es decir, separado o *staccato*; también implica "independencia". Czerny lo usó en su *L'Art de délier les doigts* (El arte de independizar los dedos).

Delius, Frederick (Theodore Albert) (n Bradford, Yorks., 29 de enero de 1862; m Grez-sur-Loing, 10 de junio de 1934). Compositor inglés. Fue poseedor de uno de los estilos armónico y melódico más individuales y fácilmente reconocibles, artísticamente exitoso dentro de un limitado rango emocional y expresivo estrictamente definido. Hijo de un comerciante de lana alemán que se había establecido en Yorkshire y participaba en la vida musical de la ciudad, pero que no veía la música como una profesión adecuada, Delius entró al negocio de la familia pero fracasó; en 1884 fue a Florida a cultivar naranjas, administrando (o descuidando la administración) una plantación en Solano Grove, cerca de Jacksonville. Estudió música con Thomas Ward y en 1886 ingresó en el Conservatorio de Leipzig, donde Grieg le ofreció su amistad. Después se mudó a París, donde se unió al círculo de Paul Gauguin, August Strindberg y Edvard Munch.

Las primeras composiciones de Delius fueron canciones, obras de cámara y piezas orquestales tales como la suite *Florida* (1887, rev. 1889), pero después de 1890 se concentró en las óperas para completar en Berlín *Irmelin* en 1890-1892, *The Magic Fountain* (1893-1895), *Koanga* (1895-1897) y *A Village Romeo and Juliet* (1900-1901). Sólo las últimas dos se produjeron en vida de Delius, *Koanga* en Elberfeld (1904) y *A Village Romeo and Juliet* en Berlín (1907). En 1897 Delius se estableció en Grez-sur-Loing con una artista, Jelka Rosen, con quien se casó en 1903. Aparte de un concierto en Londres en 1899, su música fue casi desconocida en Gran Bretaña hasta 1907, cuando fueron interpretados su *Concierto para piano* (1897, rev. 1906) y su serie de variaciones para coro y orquesta, *Appalachia* (1896-1903). Thomas Beecham escuchó esta última y a partir de entonces se convirtió en el más ardiente defensor, intérprete poético y leal amigo de Delius.

La mayor obra de Delius fuera de la casa de la ópera fue su adaptación de Nietzsche *A Mass of Life* (1904-1905), para solistas, coro y orquesta. Sin embargo, sus obras más conocidas son sus exquisitos y sensuales idilios orquestales: la “rapsodia inglesa” *Brigg Fair* (1907), *In a Summer Garden* (1908), *North Country Sketches* (1913-1914), la magnífica *Song of the High Hills* (1911) para coro sin palabras y orquesta, y los dos poemas tonales cortos *On Hearing the First Cuckoo in Spring* (1912) y *Summer Night on the River* (1911). En todos éstos, el empleo de Delius de un estilo romántico-tardío –acordes disonantes de dominante, séptimas secundarias, armonías cromáticas– alcanza su máxima ductilidad. También escribió un *Réquiem* (1914-1916), un *Concierto para violín* (1916), un *Concierto para violonchelo* (1921), un *Concierto para violín y violonchelo* (1915-1916) y la ópera *Fennimore and Gerda* (1909-1910, interpretada en Frankfurt, 1919).

Siempre proclive a las mujeres, Delius contrajo sífilis probablemente en Florida. Los efectos físicos comenzaron a manifestarse alrededor de 1920 y la refinada música incidental para *Hassan* de Flecker (1920-1923), fue la última pieza de música que escribió con su propio puño. En 1928 Eric Fenby se convirtió en su amanuense y le hizo posible terminar *A Song of Summer* (1929-1930) para orquesta, la *Tercera sonata para violín* (1930) y las *Songs of Farewell* (Whitman) para coro y orquesta (1930). Delius, ciego y paralítico, visitó por última ocasión Inglaterra en 1929 para asistir al festival de su música que organizó Beecham. Ese año lo nombraron Companion of Honour. Murió en Francia

pero fue cremado en Limpsfield, Surrey. Su música está relacionada principalmente con la nostalgia del amor perdido y el más refinado ejemplo de ello es quizá su adaptación de Whitman para barítono, coro y orquesta, *Sea Drift* (1903-1904). MK

📖 P. HESELTINE, *Frederick Delius* (Londres, 1923, 2/1952/R1974). E. FENBY, *Delius as I Knew him* (Londres, 1936, 3/1966/R1981). T. BEECHAM, *Frederick Delius* (Londres, 1959, 2/1975). C. REDWOOD (ed.) *A Delius Companion* (Londres, 1976, 2/1980). C. PALMER, *Delius: Portrait of a Cosmopolitan* (Londres, 1976). L. CARLEY, *Delius: A Life in Letters, i: 1862-1908* (Londres, 1983); *ii: 1909-1934* (Londres, 1988). J. B. SMITH, *Frederick Delius and Edvard Munch* (Londres, 1983). L. CARLEY (ed.), *Frederick Delius: Music, Art and Literature* (Aldershot, 1998).

Delvincourt, Claude (n París, 12 de enero de 1888; m Orbetello, 5 o 15 de abril de 1954). Compositor y administrador musical francés. Estudió composición en el Conservatorio de París con Henri Busser y en 1913 compartió el *Prix de Rome* con Lili Boulanger. Fue seriamente herido en la guerra y le tomó varios años recuperarse; sin embargo, en 1931 fue nombrado director del Conservatorio de Versalles. En 1941 ocupó el puesto de Henri Rabaud en el Conservatorio de París y demostró ser un director inspirado e innovador. En 1943 formó la orquesta Les Cadets du Conservatoire para impedir que los mejores instrumentistas de las instituciones fueran deportados a Alemania y comisionó a compositores prometedores, incluidos Messiaen, Jolivet y Dutilleux, piezas de examen para el *concours* de oposición. Su propia música, carente de cualquier signo de individualidad, no ha pasado la prueba del tiempo. Sin embargo, después de su muerte en un accidente automovilístico, sus habilidades administrativas se echaron de menos enormemente en el conservatorio. RN

Deller, Alfred (George) (n Margate, 31 de mayo de 1912; m Bolonia, 16 de julio de 1979). Contratenor inglés. Fue uno de los contratenores más reconocidos de los últimos tiempos y ejerció una fuerte influencia en el reciente resurgimiento del interés en el arte de los *castrati*. Después de cantar en el coro de la Catedral de Canterbury, formó el Deller Consort, principalmente dedicado a la interpretación de la música de los siglos XVI y XVII. Su éxito fue un importante catalizador en el movimiento de música antigua y sus dramáticas y brillantes interpretaciones fortalecieron su atractivo y despertaron el entusiasmo de muchos que hasta ahora habían considerado la música antigua básicamente como una forma de arte académico. Su influencia se extendió hasta

los músicos contemporáneos; Britten escribió para él la parte de Oberon en *A Midsummer Night's Dream*. Cantó con un virtuosismo florido que algunos encontraron amanerado, pero también cantó líricamente, con una expresión de delicada agilidad. JT

démancer (fr.). En los instrumentos de cuerda, una instrucción para desplazar el brazo a lo largo del mástil (fr.: *manche*) del instrumento hacia una posición superior. Rabelais documentó su uso en el siglo XVI. DMI

Demantius, Johannes Christoph (n Reichenberg [hoy Liberec], Bohemia, 15 de diciembre de 1567; m Freiberg, Sajonia, 20 de abril de 1643). Teórico y compositor alemán. Estudió en la Universidad de Wittenberg, se mudó a Leipzig y llegó a ser *Kantor* en Zittau (1597) y Freiberg (1604), donde permaneció hasta su muerte. Su vida personal fue una desgracia: se casó cuatro veces y la mayoría de sus hijos murió durante su vida. Demantius fue uno de los compositores más versátiles de su tiempo. Su música sacra, que incluye importantes motetes luteranos, es a menudo fuertemente descriptiva y emocional, y muestra descripciones especialmente vívidas de la angustia en las obras para el periodo de la Pasión. Su música secular está influenciada por los modelos italianos y fue uno de los primeros en introducir elementos de danza polaca. Fue el autor del primer diccionario de música alemán, publicado como complemento de su *Isagoge artis musicae* (Freiberg, 1632). DA/AL

📖 B. SMALLMAN, *The Background of Passion Music* (Londres, 1957, aumentada 2/1970).

demi-pause (fr.). “Silencio de medio”, es decir, silencio de blanca o mitad.

demi-ton (fr.). “Semitono”.

demi-voix (fr., “media voz”). En música vocal, instrucción para cantar a la mitad de la fuerza de la voz; véase también *MEZZO*, *MEZZA*.

demisemiquaver (in.). Véase *TRIPLE CORCHEA*.

Dench, Chris (n Londres, 10 de junio de 1953). Compositor inglés residente en Australia. Fue autodidacta como compositor y su obra deriva principalmente de la vanguardia europea de la posguerra. Aunque inequívocamente compleja en sus refractarias y muy inestables líneas instrumentales, a menudo de tono oscuramente expresionista, su música explora un amplio rango de expresión y evoca gran cantidad de imágenes poderosas; *‘atsiluth* para flauta con clarinete bajo y piano (1991) es característica en su tratamiento de ideas musicales elaboradas y densamente compactadas, sugiriendo las fuerzas arquetípicas de la creación cósmica. AW

Denisov, Edison Vasil’ievich (n Tomsk, 6 de abril de 1929; m París, 23 de noviembre de 1996). Compositor ruso. Se graduó en matemáticas en la Universidad de Tomsk en 1951; después de mantener correspondencia con Shostakovich, recibió su estímulo para ir a Moscú, donde estudió composición en el conservatorio con Shebalin y de forma privada con Filip Gershkovich, un alumno de Webern. Su obra mayor temprana, la cantata *El sol de los incas* (1964), fue una de las primeras obras dodecafónicas escritas en la URSS y con el apoyo de Maderna y Boulez ganó reconocimiento internacional. El compromiso de Denisov con las técnicas modernistas pronto agrió sus relaciones con la Unión de Compositores, de modo que en lo subsecuente sus obras más importantes se estrenaron en Occidente: el *Réquiem* (1980) en Hamburgo, la ópera *L’Écume de jours* (1986) y la *Sinfonía* (1987) en París. En 1990 Boulez lo invitó a París para trabajar en el IRCAM; la composición electrónica más importante de este periodo es *Sur la nappe d’un étang glacé* (1991). Durante muchos años, Denisov enseñó instrumentación en el Conservatorio de Moscú (sólo se le permitió enseñar composición en sus últimos años); sin embargo, esta clase atrajo a los más arrojados jóvenes compositores (incluidos Firsova, Smirnov y Tarnopol’ski), quienes se puede decir que constituyen una escuela de Denisov. JWAL

📖 S. BRADSHAW, “The music of Edison Denisov”, *Tempo*, 3 (1984), pp. 2-9.

densidad. Medida informal de complejidad polifónica, contenido armónico o sonoridad general, usada principalmente en la música del siglo XX cuando no existe un vocabulario más preciso. Se puede hablar pues de “texturas densas”, “armonías densas”, etcétera. PG

Dent, Edward J(oseph) (n Ribston, Yorks., 16 de julio de 1876; m Londres, 22 de agosto de 1957). Musicólogo inglés. Pasó la mayor parte de su vida académica en Cambridge, donde se hizo profesor en 1926. Estuvo interesado principalmente en la ópera, en especial en las obras de Alessandro Scarlatti y Mozart, y tradujo alrededor de 25 libretos para Sadler’s Wells Opera. Disfrutaba ser travieso y a veces excéntrico y sus notas a pie de página de su libro *Mozart’s Operas* (1913) en ocasiones son deliciosamente extravagantes, pero su trabajo fue esencialmente serio y merecidamente admirado. DA/LC

Denza, Luigi (n Castellamare di Stabia, 24 de febrero de 1846; m Londres, 26 de enero de 1922). Compositor italiano. Estudió en el Conservatorio de Nápoles con Mercadante y Paolo Serrao. En 1879 se estableció en

Londres, donde fue director de la London Academy of Music y profesor de canto en la RAM. Escribió más de 500 canciones, de las cuales *Funiculi, funiculà* (1880) es indudablemente la más conocida. PG

déploration (fr.). Poema luctuoso. En música, el término generalmente se refiere a una canción compuesta por un alumno o un compañero compositor a la muerte de un músico famoso. Dos ejemplos muy conocidos son *Mort, tu as navré*, escrita por Ockeghem a la muerte de Binchois y *Nymphes des bois*, escrita por Josquin a la muerte de Ockeghem.

derecho de autor. En su manifestación más temprana en el siglo XVI, el derecho de autor (*copyright* en inglés) significaba literalmente el derecho a copiar, un derecho reservado a los editores respecto a sus libros. La ley de derecho de autor moderna por lo general se describe como una serie de derechos que ha evolucionado hasta abarcar virtualmente cualquier forma de reproducción y uso de obras creativas, tanto en el mundo físico como en línea, que van desde el fotocopiado de partituras hasta la descarga de música de la internet, y desde interpretar una obra musical hasta difundir una ejecución por la red. Esta es, necesariamente, una visión general de la ley de derecho de autor y otros derechos asociados con ella, y no debe ser tomada sino como información general. Es indispensable que cualquiera que requiera consejo sobre las implicaciones totales de las leyes de derecho de autor en relación con una circunstancia particular, consulte a un abogado especialista en la materia.

1. Principios básicos del derecho de autor; 2. Cronología de la ley de derecho de autor en Gran Bretaña; 3. Perspectiva internacional; 4. Fundamentos de la ley de derecho de autor en Gran Bretaña; 5. Derechos morales; 6. Derechos de ejecución; 7. Administración colectiva de derechos.

1. Principios básicos del derecho de autor

Los derechos de autor son exclusivos del propietario de tales derechos. Esta exclusividad significa que cualquiera que quiera usar una obra protegida en una o más formas definidas (conocidas como actos restringidos) debe primero obtener el permiso del propietario de los derechos. A falta de este permiso, ese uso es considerado una violación al derecho de autor. El derecho de autor es entonces un mecanismo a través del cual el propietario del derecho puede controlar el uso de una obra protegida a través de licencias. Los términos de la licencia determinan, por ejemplo, el periodo durante el cual puede usarse la obra, así como el territorio de uso. El propietario

de los derechos también puede requerir un pago a cambio de una licencia, ya sea en la forma de una cuota fija o de regalías definidas como una proporción del ingreso derivado de, por ejemplo, ventas o publicidad.

Los derechos de autor se aplican sólo a una obra que está en forma material, es decir, la forma en que una idea está expresada, más que la idea misma. Un compositor que compone una obra musical en su cabeza no puede contar con protección del derecho de autor sobre esa obra hasta que sea expresada en alguna forma tangible, por ejemplo en papel o como una grabación.

Otro principio fundamental es que la protección del derecho de autor está disponible sólo para una obra creativa que es "original" de su creador en el sentido de que no haya sido copiada, ya sea directa o indirectamente, consciente o subconscientemente, de ninguna otra obra, y siempre y cuando el creador haya invertido suficiente habilidad y trabajo en su creación. Por ello, los asuntos de novedad, calidad o mérito no tienen cabida en la ley del derecho de autor.

Al desarrollar el marco de la ley del derecho de autor, los legisladores siempre han buscado lograr un equilibrio entre la protección de los intereses del propietario de los derechos y los derechos de otros de tener acceso a obras creativas para propósitos particulares tales como el estudio privado. Esto ha resultado en el desarrollo de cierto número de excepciones al derecho de autor y de defensas a su incumplimiento.

2. Cronología de la ley de derecho de autor en Gran Bretaña

La legislación sobre derechos de autor en Gran Bretaña se remonta al Statute of Anne (Estatuto de Ana) de 1709. Éste otorgaba protección en contra de la realización de copias impresas de obras hasta por 28 años. Las leyes de derechos de autor se desarrollaron a la par, y a veces en conflicto, con el Statute of Anne y otros estatutos surgidos en el siglo XIX.

El siglo XX atestiguó la implementación de tres importantes estatutos sobre derechos de autor y el ritmo en los cambios legislativos se vio marcado por el continuo desarrollo de nuevos medios para explotar obras creativas. El Copyright Act (Acta de Derechos de Autor) de 1911 sirvió para consolidar la legislación y la ley común ya existente e incluyó bajo el rubro de derechos de autor el derecho a interpretar una obra creativa. También introdujo nuevos derechos que tomaban en cuenta el desarrollo del cine y de las grabaciones de sonido. Curiosamente, el Acta de 1911 convirtió en ley la obligación de los editores de libros y música de depositar una copia

de cada publicación en la British Library y otras bibliotecas, obligación hoy contemplada también en otras leyes. El Copyright Act de 1956 tomó en cuenta los medios de difusión y fue enmendada más tarde para proporcionar protección a la programación por cable.

La ley vigente se encuentra en el Copyright, Designs and Patents Act 1988 (Acta de Derechos de Autor, Patentes y Diseños de 1988; “el Acta de 1988”), modificada por los Instrumentos Estatutarios (que con frecuencia incorporan directrices de la Unión Europea) y Órdenes de Consejo (que extienden el Acta de 1988 a obras creadas fuera de Europa). Aunque el Acta de 1988 sustituye la legislación anterior, algunas partes de los estatutos anteriores aún gobiernan la protección de derechos de autor para obras creadas durante la vigencia de esos estatutos. La interpretación de los estatutos vigentes está contenida en la jurisprudencia desarrollada a lo largo del tiempo y ello se aplica por igual al Acta de 1988 cuando es apropiado.

3. *Perspectiva internacional*

Las leyes de derechos de autor varían de un país a otro. Un marco internacional de derechos de autor desarrollado a través de convenciones asegura ciertos parámetros mínimos de protección en todos los países miembros. La Convención de Berna, ratificada originalmente en 1886, estableció un término mínimo de protección de la vida del autor más 50 años, mientras la Universal Copyright Convention (Convención Universal de Derechos de Autor) de 1952 marca un término mínimo de la vida del autor más 25 años. Ambas convenciones han sido revisadas periódicamente. La mayoría de los países que tienen una producción significativa de obras protegidas se ha adherido a estas convenciones.

Para calificar para la protección de derechos de autor bajo la Convención de Berna, no se requiere registrar o depositar copias de una obra. Es preciso hacer notar que los Estados Unidos no ratificaron la Convención de Berna sino hasta 1989, después de un relajamiento de sus reglas de registro. En contraste, la Convención Universal de Derechos de Autor contempla la imposición de formalidades de registro como un prerrequisito para la protección de derechos de autor al interior de los estados miembros pero, lo que es más importante, sólo las obras que ostentan el símbolo de derechos de autor © seguido por el nombre del propietario de los derechos y el año de la primera publicación, son elegibles para ser protegidas. Hoy en día es práctica común utilizar este logo de derechos de autor como una advertencia

para los demás, particularmente para aquellos que pudieran estar considerando hacer uso de la obra en alguna forma, de que se asume que la obra está protegida por la ley de derechos de autor, aunque el aviso mismo no confiere o garantiza protección bajo las leyes de Gran Bretaña.

Un principio fundamental de ambas convenciones es el “tratamiento nacional”, a través del cual cada Estado miembro se compromete a otorgar la misma protección a los derechos de autor de obras de autores de otros estados participantes que la que otorga a obras de sus autores nacionales. Las obras creadas por autores no residentes en un país de la Convención de Berna pueden incluirse en el ámbito de la convención si se publican primero o “simultáneamente” (es decir, dentro de 30 días) en un país miembro de la convención.

La Convención de Roma de 1961 y la Convención de Ginebra de 1971 gobiernan la protección nacional de intérpretes, productores de fonogramas y radio-difusores. Las grabaciones están protegidas cuando ostentan el símbolo (P) seguido del año de primera publicación, el nombre del propietario de los derechos de producción del fonograma y los nombres de los intérpretes.

Una parte integral del Acuerdo de la Organización Mundial de Comercio firmado en 1994 fue el acuerdo sobre Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights (TRIPS; “Aspectos Comerciales de los Derechos de Propiedad Intelectual”) que tuvo como propósito la reducción de distorsiones e impedimentos al comercio internacional. Su intención es equilibrar la necesidad de una protección efectiva y adecuada de los derechos de propiedad intelectual y las necesidades del comercio legítimo.

En 1996 las convenciones arriba mencionadas se revisaron en dos tratados de la World Intellectual Property Organization (WIPO; “Organización Mundial de la Propiedad Intelectual”). Éstos incluyen provisiones para homologar las convenciones con el TRIPS y también anunciaron en términos legislativos los albores de la era digital. Los tratados aún deben ser ratificados en su totalidad (por 30 países) para ser efectivos. Los países que hasta la fecha los han ratificado incluyen a los Estados Unidos con la aprobación del Acta de Derechos de Autor del Milenio Digital de 1998 y los 15 estados miembros de la Unión Europea a través de la Directiva de Derechos de Autor. La Directiva de Derechos de Autor fue implementada en cada Estado miembro a fines de 2002.

4. Fundamentos de la ley de derechos de autor en Gran Bretaña

(a) *¿Qué obras creativas califican para la protección de derechos de autor?* Se da protección a obras musicales, obras dramáticas, obras literarias (que incluyen programas de computación y ciertas bases de datos), obras artísticas (que incluyen fotografías, dibujos y muchas otras obras gráficas y tridimensionales), grabaciones de sonido, películas, transmisiones, programas de cable y disposiciones tipográficas de ediciones publicadas. Todos éstos están protegidos en la medida en que son originales y están en una forma material (véase *supra*, 1). Por ejemplo, la grabación en CD de una canción puede contener varias obras protegidas diferentes, incluyendo una obra musical, una obra literaria (la letra de la canción), la grabación de sonido, otra obra literaria respecto al texto de las palabras en las notas sobre la portada del CD y, finalmente, una obra artística respecto a una fotografía o dibujo en la portada. Para que cualquiera de las obras mencionadas sea objeto de protección bajo las leyes de Gran Bretaña, el autor debe ser ciudadano británico o residente en Gran Bretaña al momento de realizar la obra, o la obra debe ser publicada primero en Gran Bretaña. Si no cumple con ninguno de estos criterios, la obra puede sin embargo calificarse bajo las convenciones internacionales (véase *supra*). La protección de los derechos de autor no depende de la publicación, registro o depósito de una obra.

(b) *¿Quién es el propietario de los derechos de autor?* El primer propietario de los derechos es el autor, a menos que haya estado empleado al momento de crear la obra, en cuyo caso el patrón se convierte en primer propietario en ausencia de un acuerdo que implique lo contrario. Para este propósito se considera al productor como autor de una grabación de sonido o película y al editor como autor de un arreglo tipográfico. Los derechos de autor sobre una obra pueden ser asignados de manera total o parcial de modo que el asignatario se convierte en propietario de los derechos asignados. Una asignación debe estar en un documento escrito firmado por la persona que asigna la obra. La propiedad de derechos de autor también puede ser transferida por testamento.

(c) *¿Cuánto duran los derechos de autor?* En el caso de la mayoría de los tipos de obra, los derechos de autor duran 70 años a partir del fin del año de la muerte del autor. En el caso de una obra creada por más de una persona, el periodo se calcula en referencia a la última en morir.

La duración de la protección se amplió, en 1996, a partir de la vida del autor más 50 años, de acuerdo con la Term Directive (Directiva de Duración) que homologó la duración de la protección en toda la Unión Europea. Uno de los efectos de esto fue que obras que habían caído en el dominio público después del periodo de vida más 50 años, pero que aún estaban en el periodo de vida más 70 años, cayeron de nuevo bajo la protección de la ley de derechos de autor (derecho de autor revivido). Esto se aplica a las obras de cualquier autor muerto entre 1925 y 1945.

Los derechos de autor sobre grabaciones de sonido, transmisiones y programas de cable permanecen sin cambio, 50 años a partir del fin del año en que fueron producidos (o, en el caso de grabaciones de sonido lanzadas al mercado, a partir del fin del año de su lanzamiento) y los derechos de autor sobre disposiciones tipográficas de una edición publicada permanecen limitados a 25 años.

(d) *Los actos restringidos:* Se requiere permiso del propietario de los derechos de autor para realizar cualquiera de los siguientes actos restringidos “primarios” en relación con el total o con una parte sustancial (medida con referencia a la calidad más que a la cantidad) de una obra protegida: copiar (es decir, reproducir la obra en una forma material, lo que incluye guardar la obra electrónicamente); distribuir copias al público; rentar o prestar copias al público; mostrar, interpretar o tocar la obra en público; transmitir la obra o incluirla en un servicio de programación por cable; realizar una adaptación de la obra o realizar cualquiera de los actos señalados en relación con una adaptación de la obra.

Cualquiera que realice o autorice la realización de uno de estos actos sin permiso incurrirá en responsabilidad civil por violación de derechos de autor, independientemente de que haya sido o no su intención, o de que supiera o ignorara que estaba violando esos derechos. El propietario de los derechos de autor tendrá derecho de solicitar a la corte una orden que impida que el infractor continúe realizando tales actos, una orden para que el infractor pague por los daños causados, para que se le entreguen las copias infractoras y para que se le rindan cuentas sobre las ganancias obtenidas, en caso de que las hubiese.

La responsabilidad por actos restringidos “secundarios” surge cuando alguien que sabe o tiene motivos para creer que está tratando con copias infractoras de una obra, realiza cualquiera de los actos siguientes: importa una copia pirata a Gran Bretaña para un uso no

privado (una copia importada de otra parte de la Unión Europea que ha circulado legalmente en la Unión Europea no es “pirata” o infractora en estos términos);* posee o trafica con una copia pirata de una obra en una transacción de negocios;* distribuye una copia pirata en situación distinta de una transacción de negocios en perjuicio del propietario de los derechos;* proporciona los medios para realizar copias pirata;* permite el uso de un lugar para una interpretación sin licencia; proporciona los medios para una interpretación no autorizada de una grabación de sonido o película o para la recepción electrónica de sonido o imágenes visuales. Se considerará que tal persona tiene el conocimiento necesario una vez que haya sido informada por el propietario de los derechos de autor del hecho de que está tratando con copias pirata.

Además de la responsabilidad civil, todos los actos marcados arriba con un asterisco son actos criminales por los cuales el infractor puede ser multado, encarcelado, o ambas.

(e) *Excepciones y defensas*: En ciertas circunstancias prescritas, una obra protegida puede utilizarse sin necesidad de un permiso previo del propietario de los derechos de autor. Ciertas excepciones, por ejemplo, permiten el uso de obras para investigación y estudio privados y, con el crédito apropiado para el propietario de los derechos, para crítica, reseña y reportaje de eventos de actualidad. Existen también ciertas actividades excepcionales permitidas por el Acta de 1988 para fines educativos y para bibliotecas.

Todas las excepciones están sujetas a una “prueba de tres pasos” fundamental establecida en la Convención de Berna, aunque actualmente no está expresamente señalada en el Acta de 1988. Su efecto es el de confinar todas las excepciones a ciertos casos especiales, siempre y cuando ese uso excepcional no esté en conflicto con la explotación normal de la obra y no perjudique de manera poco razonable los intereses legítimos del autor.

La Directiva de Derechos de Autor contempla un rango mucho mayor de excepciones del que existe actualmente en el Acta de 1988 y queda por verse hasta dónde serán incorporadas estas excepciones a la legislación de Gran Bretaña.

5. *Derechos morales*

El acta de 1988 introdujo los derechos morales en la legislación sobre derechos de autor de Gran Bretaña. Son personales del autor y no pueden ser asignados,

aunque es posible renunciar a ellos. No tienen una base económica, en contraste con los derechos de autor.

Los derechos morales reconocidos en la ley de Gran Bretaña son los derechos de paternidad (el derecho a ser identificado como el autor de una obra), el derecho de integridad (el derecho a protestar por el menoscabo de una obra), falsa atribución (el derecho de que una obra no le sea falsamente atribuida) y el derecho a la privacidad en fotografías o películas encargadas con fines privados. Con excepción del derecho de falsa atribución, que expira 20 años después de la muerte, los derechos morales son válidos por todo el periodo de los derechos de autor. No se aplican a las obras cuyos autores murieron antes de que entrara en vigor el Acta de 1988.

6. *Derechos de ejecución*

El Acta de 1988 confiere a los ejecutantes derechos análogos a los de derechos de autor. Éstos incluyen el derecho de impedir la grabación o transmisión de sus ejecuciones, así como el uso o transacción de grabaciones de sus ejecuciones sin su consentimiento. Los ejecutantes también tienen el derecho a un porcentaje del ingreso cuando la grabación de una de sus ejecuciones es tocada en público o transmitida.

Los propietarios (en la mayoría de los casos, la empresa discográfica) del derecho a realizar grabaciones de una ejecución en virtud de un contrato de grabación exclusivo con un artista, también tienen derecho a impedir que otros graben las ejecuciones del artista y que hagan uso de tales grabaciones sin su permiso.

Estos derechos, llamados derechos accesorios, duran 50 años a partir del fin del año en que la ejecución se lleva a cabo o, si se lanza al mercado una grabación de la ejecución, a partir del fin del año de lanzamiento. Estos derechos pueden ser asignados o heredados de la misma manera que los derechos de autor.

7. *Administración colectiva de derechos*

La labor de licenciar derechos de autor alrededor del mundo, monitorear su uso y cobrar las regalías es cada vez más compleja y, en muchos casos, poco práctica para los propietarios individuales de los derechos. Por ello, a lo largo de los últimos 150 años se ha desarrollado un sistema para la administración colectiva de los derechos de autor, con el establecimiento de sociedades de cobro en cada país. Los propietarios de derechos se registran con sus sociedades locales, las cuales asumen la responsabilidad de licenciar las obras y cobrar

las regalías. Las sociedades de cobro tienen acuerdos recíprocos con las sociedades de otros países.

Las sociedades de cobro juegan un papel especialmente prominente en el ámbito de la música. Éstas incluyen a la Mechanical Copyright Protection Society (MCPS; “Sociedad de Protección de Derechos Mecánicos de Autor”), que licencia la grabación de obras musicales: la Performing Right Society (PRS; “Sociedad de Derechos de Ejecución”), que licencia la ejecución pública y la transmisión de obras musicales; Phonographic Performance Limited (PPL; “Ejecución Fonográfica Limitada”), que licencia la transmisión y ejecución pública de grabaciones de sonido; United Recording Artists (AURA; “Asociación de Artistas Unidos de Grabación”) y Performing Artists Media Rights Association (PAMRA; “Asociación de Derechos en los Medios de Artistas Ejecutantes”), que administran la remuneración equitativa para los intérpretes respecto al uso de grabaciones de sus ejecuciones; Video Performance Limited (VPL; “Ejecución de Video Limitada”), que licencia la transmisión y difusión de videos; y la Christian Copyright Licensing Inc. (CCLI; “Licenciataria Incorporada Cristiana de Derechos de Autor”), que licencia el fotocopiado limitado asociado con servicios religiosos.

Los propietarios de los derechos de autor mantienen el control sobre ciertos derechos que por lo general licencian directamente, incluyendo el fotocopiado, algunas licencias de sincronización (la aplicación de grabaciones de música o sonido a una imagen en movimiento, sea una película o un comercial), y ciertas ejecuciones de obras dramático-musicales (tales como óperas o ballets).

El Tribunal de Derechos de Autor existe para supervisar los esquemas de licencias operados por las sociedades de cobro. Los usuarios de derechos de autor pueden referir un esquema de licencias al Tribunal si consideran que alguno de los términos no es razonable. SFA

Dering [Deering, Diringo], **Richard** (*n c.* 1580; *m* Londres, marzo de 1630). Organista y compositor inglés. En 1610 exigía el grado de B. Mus. de la Oxford University, reclamando haber estudiado música durante una década. En 1612 fue a Roma, donde se convirtió al catolicismo romano y en 1620 fue organista en un convento de monjas inglesas en Bruselas. Cinco años después regresó a Inglaterra, sirviendo como músico a Carlos I y como organista en la capilla de la reina Enriqueta María. Dering fue un compositor versátil. Los motetes que compuso mientras vivió en el extranjero (publicados en 1617 y 1618) recuerdan el estilo de Sweelinck, pero también compuso *anthems*, canciones para *consort* y

fantasías instrumentales que son idiomáticamente inglesas. Otras obras suyas incluyen *canzonets* sobre textos italianos y la declamatoria *Cantica sacra*, publicada póstumamente en 1662. JM

Des (al.). En el sistema alemán, la nota *re* bemol; *Deses*, la nota *re* doble bemol (*re_{bb}*).

Des canyons aux étoiles (De los desfiladeros a las estrellas). Pieza (1970-1974) para piano, corno y orquesta de Messiaen; inspirada en paisajes de los Estados Unidos.

Des Knaben Wunderhorn (El corno mágico de la juventud). Colección de los textos de más de 700 canciones folclóricas alemanas, recopiladas entre 1804 y 1807 por los poetas Achim von Arnim (1781-1831) y Clemens Brentano (1778-1842) y publicados, con dedicatoria a Goethe, en tres volúmenes entre 1805 y 1808. Ambos escritores hacen ajustes sustanciales al material original y su trabajo editorial es visto hoy en día como dudoso y falto de rigor académico. Sin embargo, la colección tuvo un poderoso impacto en compositores y escritores y es ampliamente considerada uno de los documentos más importantes en la historia tanto del Romanticismo como del nacionalismo alemanes. Schumann, Mendelssohn, Brahms y Richard Strauss hicieron *Lieder* sobre textos particulares, aunque el compositor más estrechamente asociado con la obra es Mahler, quien adaptó nueve poemas para voz y piano y 13 para voz y orquesta. En sus *Segunda* (*“Resurrection”), *Tercera* y *Cuarta* sinfonías reelabora material temático de sus canciones *Wunderhorn* y lo lleva a textos posteriores para sus partes vocales y corales. TA

desarrollo. Proceso por el cual se modifican o amplían los materiales musicales, generalmente temas melódicos; o sección de una pieza en la cual se realiza este procedimiento. El propósito del desarrollo es conducir al oyente a través de una experiencia intelectual y emocional que podría describirse metafóricamente como una exploración, aventura o transformación. Partiendo de un tema dado puntualmente que pudo haber sido escuchado más de una vez, el oyente es llevado hacia situaciones menos predecibles donde el tema, o parte de éste, todavía es reconocible pero ha tomado nuevas características y quizá se combina con otros materiales o con otras versiones del mismo. El desarrollo debe ser entonces audible: no se trata de un mero método de construcción, como la *serie dodecafónica.

Entre las muchas maneras de desarrollar un tema están: (1) la secuencia (véase *SECUENCIA*, 1), ya sea diatónicamente dentro de una tonalidad o a través de una sucesión de tonalidades; (2) el desplazamiento rítmico,

de manera tal que los acentos métricos caigan en puntos diferentes de los del tema original; (3) la alteración de la altura de los *intervalos manteniendo el ritmo original (un caso específico de este procedimiento es la inversión); (4) la alteración del ritmo manteniendo las alturas originales (a esto a menudo se le llama transformación temática). (5) Tratar un tema con imitaciones contrapuntísticas también puede representar una forma de desarrollo. Sin embargo, quizá la técnica más efectiva y abundante es (6) la división de un tema en fragmentos, donde cada uno puede ser desarrollado en cualquiera de las formas anteriores o re combinado de una nueva manera. De manera similar (7) dos o más temas pueden desarrollarse en combinación; en algunos casos, los temas se componen tomando en cuenta esta posibilidad.

Algunos compositores especialmente destacados por sus capacidades de desarrollo son Bach, Haydn, Beethoven, Wagner y Brahms. No es un mero accidente que los cinco hayan tenido una formación cultural alemana. Construir enormes e imponentes estructuras por medio de desarrollo en la música tonal ha sido una técnica en la que han sobresalido los compositores alemanes, lo que representó una parte importante en su hegemonía durante los periodos Clásico y Romántico.

Al final de la exposición en una pieza en *forma sonata, sigue una "sección de desarrollo" que típicamente desarrolla uno o más temas de la exposición a través de tonalidades remotas o vecinas antes de regresar a la tonalidad de origen para la recapitulación. El mismo término puede ser empleado de manera correcta para secciones de sonata en rondó o en movimientos de conciertos. Pero en algunos casos, como en muchos conciertos clásicos y en algunas de las sonatas de Mozart, la "sección de desarrollo" contiene muy pocos elementos de verdadero desarrollo, y en cambio cuenta con nuevas melodías o pasajes de virtuosismo (o ambas cosas) y transita a través de varias tonalidades. NT

descant (in.). Véase *DISCANTO*.

descort. Nombre provenzal del **lai*. También se utilizó para obras francesas y (como *discordio*) para algunas piezas italianas. Si hay o no alguna diferencia entre *lai* y *descort* es un tema de debate. Algunos académicos han argumentado que el término *descort* implica una "disonancia" de algún tipo en el contenido textual de una obra, mientras otros pocos han sostenido que tiene relación con el contenido musical; más aún, otros mantienen que no existe ninguna diferencia y que los términos eran totalmente intercambiables. ABUL

Desert Music, The. Pieza (1982-1984) de Reich para pequeño coro amplificado y gran orquesta sobre poemas de William Carlos Williams.

desiderio (it.). "Deseo"; *con desiderio*, "con vehemencia".

desigualdad. Convención establecida durante el periodo barroco en Francia por medio de la cual una secuencia de notas escritas con el mismo valor de duración se tocaba alternativamente como larga y corta. Véase *NOTES INÉGALES*. AW

desiguales, voces. Término dado a una mezcla de voces masculinas y femeninas; véase también *IGUALES, VOCES*.

Desmarets, Henri (*n* París, febrero de 1661; *m* Lunéville, Lorraine, 7 de septiembre de 1741). Compositor francés. Paje de la corte y alumno de Lully, llegó a ser *ordinaire* en 1680. En 1683 compitió por uno de los puestos de *sous-maître* de la capilla real, sin éxito (por ser considerado demasiado joven); no obstante, él mismo compuso motetes para uno de los ganadores, Goupillet, acuerdo que no fue hecho público hasta una década más tarde. Dirigió su mano creativa hacia la ópera, pero solamente con un éxito moderado, siendo opacado por Collasse y Campra. En 1699 se fugó con su amante y fue forzado al exilio en Bruselas, pero en 1701 le fue ofrecido el puesto de *maître de musique* de Felipe V en la corte española. Mientras tanto, sus amigos promovieron su música en París, publicándola y produciéndola (Ballard editó sus *airs* y Philidor un *grand motet*; Campra completó y escenificó su ópera *Iphigénie en Tauride* en 1704). En espera de obtener el perdón real de parte del regente francés, Desmarets ocupó un puesto en la corte de Lorraine, donde revivió su propia *Venus et Adonis* (1697) y varias óperas de Lully; el perdón llegó finalmente en 1720. DA/JAS

Desprez, Josquin. Véase *JOSQUIN DES PREZ*.

Dessau, Paul (*n* Hamburgo, 19 de diciembre de 1894; *m* Berlín, 28 de junio de 1979). Compositor alemán. Fue formado como director y empezó a componer seriamente sólo hasta que tenía alrededor de 30 años de edad. Exiliado de los nazis, se fue a los Estados Unidos, donde el evento más decisivo en su vida profesional fue su encuentro con Brecht en 1942. Se adhirió al estilo brechtiano de Eisler y, basado en textos de éste, comenzó a producir gran número de obras vocales, corales y dramáticas, incluyendo de manera sobresaliente el *Deutsches Miserere* (1944-1947) a modo de oratorio y la música incidental para *Mother Courage* (1946). En 1948 regresó a Alemania acompañado de Brecht, estableciéndose en Berlín Oriental. En su ópera *Das Verhör*

des Lukullus (“El interrogatorio de Lukullus”, con libreto de Brecht, 1955), combinó la técnica eisleriana con elementos de serialismo, que inicialmente conllevó acusaciones de *formalismo. Después de la muerte de Eisler en 1962 se convirtió en la figura principal de la vida musical en Alemania Oriental. Su marxismo humanista, muy admirado por Henze, encontró su expresión más poderosa en su ópera *Einstein* (1976), una parábola sagaz acerca de la naturaleza de la responsabilidad científica. PG/TA

dessous (fr.). “Abajo”, “debajo”. Término usado en la música instrumental francesa de los siglos XVII y XVIII para la parte o voz más grave (el equivalente a la parte de la viola moderna).

dessus (fr., “arriba”, “encima”). Soprano, es decir, la parte más aguda de un ensamble. En la música instrumental francesa de los siglos XVII y XVIII se refiere al violín; un *dessus de viole* es una viola soprano.

Destinn, Emmy [Kittlová, Ema; Destinnová, Ema] (n Praga, 26 de febrero de 1878; m České Budějovice, 28 de enero de 1930). Soprano checa. Estudió con Marie Loewe-Destinn, de la cual adoptó la última parte de su nombre. En 1898 hizo su debut en Berlín como Santuzza en *Cavalleria rusticana* y causó un impacto tan poderoso que fue inmediatamente contratada por la compañía, interpretando gran número de papeles en los 10 años subsiguientes. Fue enormemente aclamada en Bayreuth en 1901 cuando cantó en el papel de Senta en *Der fliegende Holländer*, obteniendo reacciones similares en Covent Garden con *Aida* y *Madama Butterfly* y en la Metropolitan Opera de Nueva York, como *Aida* y *Minnie*. Hizo su último papel en *La fanciulla del West* en 1910. Su profunda musicalidad y la expresividad de su canto pueden apreciarse en más de 200 grabaciones. JT

destino. Véase OSUD.

Destouches, André Cardinal (n París, baut. 6 de abril de 1672; m París, 7 de febrero de 1749). Compositor francés. Fue educado por los jesuitas y visitó Siam cuando tenía 15 años de edad. Se incorporó al ejército, pero lo abandonó en 1694 para dedicarse a la música; estudió con Campra y contó con una *pastorale-héroïque*, *Issé*, interpretada para el deleite de Luis XIV en Fontainebleau en 1697. Ocupó varios puestos en la corte: *inspecteur général* de la Académie Royale de Musique en 1713, *surintendant de la musique de la chambre* en 1718 y, en 1727 *maître de musique de la chambre*; de 1728 hasta su dimisión en 1730 fue director de la Ópera. A pesar de que algunos de sus contemporáneos

lo consideraron un amateur (sin duda debido a su cuna y conexiones aristocráticas), sus óperas, las cuales incluyen *tregédies* y ballets de varios tipos, se distinguen por su agudo sentido teatral, su discurso flexible y sus atractivas y pintorescas danzas; tres *airs* en *L'Europe galant* de Campra son obras de Destouches. También compuso *grands motets*, los cuales se han perdido. WT/SS

destro, destra (it.). “Derecho”; *mano destra*, “mano derecha”.

détaché (fr.). “Separado”; en las cuerdas es casi equivalente a **staccato*.

Dettingen Te Deum and Anthem. Obras corales de Handel compuestas para celebrar la victoria británica sobre los franceses en Dettingen, cerca de Frankfurt, en 1743; el *anthem* es sobre el texto “The king shall rejoice”.

deuterus. Véase MODO, 2a.

deutlich (al.). “Claro”, “preciso”.

Deutsch. Abreviatura para el *catálogo temático estándar de las obras de Franz Schubert levantado por el biógrafo y bibliógrafo austriaco Otto Erich Deutsch (1883-1967), publicado en Londres en 1951 (ed. al. aumentada, 1978). Las obras de Schubert, especialmente aquellas sin título distintivo o número de opus, a menudo son referidas a la numeración Deutsch (abreviado usualmente como “D”).

Deutsches Requiem, Ein. Véase RÉQUIEM ALEMÁN, UN.

Deutschland über alles. Véase EINIGKEIT UND RECHT UND FREIHEIT.

deux (fr.). “Dos”; *à deux*, tanto una abreviatura para *à deux temps* (véase DEUX TEMPS, 2) como “para dos (voces o instrumentos)”. Véase también *À DEUX, A DUE, A 2*.

Deux Journées, Les (*Les Deux Journées, ou Le Porteur d'eau*; “Las dos jornadas, o el aguador”). Ópera en tres actos de Cherubini con libreto de Jean-Nicolas Bouilly (París, 1800); en Inglaterra es conocida normalmente como *The Water Carrier* y en Alemania como *Der Wasserträger*.

deux temps (fr., “dos tiempos”). 1. En compás de 2/2.

2. Un *valse à deux temps* puede ser un vals rápido en el que sólo hay dos pasos, cayendo éstos en el primero y en el último de los tres tiempos de cada compás; o, considerando que la palabra *temps* también puede significar “compás”, un vals con dos compases simultáneos (tenemos un ejemplo en el *Faust* de Gounod, donde la melodía está en compás de 3/2 y el acompañamiento en compás de 3/4).

Devienne, François (n Joinville, Haute-Marne, 31 de enero de 1759; m París, 5 de septiembre de 1803). Compositor francés. Se incorporó a la orquesta de la Ópera de París en 1779, antes de su entrada al servicio del

cardenal de Rohan. En la década de 1780 sus obras empezaron a ejecutarse en varias series de conciertos, incluyendo los Concert Spirituel; sin embargo, sólo llegó a ser famoso como compositor hasta después de la Revolución francesa. Escribió su primera *opéra comique* en 1790; dos años después vino la popular *Les Visitandines*, que gozó de ejecuciones durante todo el siglo XIX. Se había incorporado a la banda militar de la Guardia Nacional en 1790 y cuando ésta se convirtió en el Institut National de Musique (1793) y más tarde en el Conservatorio de París (1795), Devienne permaneció ahí, primero como sargento a cargo de la administración y finalmente como profesor de flauta; su método de flauta continuó en uso hasta tiempos recientes. Entre sus múltiples composiciones se incluye música de cámara y conciertos para instrumentos de viento. DA/RP

Devin du village, Le (El adivino del pueblo). Ópera en un acto de Rousseau con libreto propio (Fontainebleau, 1752). El libreto de *Bastien und Bastienne* está basado en una parodia.

devoción. Término usado para describir un cierto número de meditaciones y rituales privados o relativos a la liturgia procedentes de la piedad subjetiva de la cristiandad occidental del medioevo tardío. Las estaciones de la Cruz, el rosario, la bendición de los sagrados sacramentos y otras devociones son ocasiones para la ejecución de himnos latinos y vernáculos. ALI

devoto (it.). “Devotamente”.

di molto (it.). “Mucho”; *allegro di molto*, “muy rápido”.

Dia, Comtessa [?Beatrix] **de** (fl finales siglo XII-inicios siglo XIII). *Trobairitz* (mujer trovadora). Nada se sabe con certeza de su vida; debió ser la hija del conde Isoard II de Dia. Sólo le sobrevive una canción con música (*A chanter m'er de so qu'en no volria*). Es la única canción existente de una *trobairitz*; todas las demás son conocidas solamente a partir de su poesía. JM

Día de boda en Trolldhaugen. Pieza para piano de Grieg, no. 6 de sus *Piezas líricas* (libro 8) op. 65 (1897); fue orquestada más tarde. Trolldhaugen es el nombre de la villa de Grieg en las afueras de Bergen.

Diabelli, Anton (n Mattsee, cr Salzburgo, 5 de septiembre de 1781; m Viena, 7 de abril de 1858). Editor de música y compositor austriaco. En 1803 se estableció en Viena como profesor de piano y guitarra y como corrector de pruebas. En 1818 se incorporó a la compañía editora de música de Cappi, la cual más tarde (1824) se convirtió en la Anton Diabelli & Cie. La compañía existió bajo el nombre de Diabelli hasta 1852 y contó con muchas obras de Schubert entre sus publicaciones.

Aparte de su labor de editor, Diabelli es principalmente recordado por haber inspirado la composición de las *33 variaciones sobre un vals de Diabelli* de Beethoven.

WT/JWA

Diabelli, Variaciones. *Variaciones sobre un vals de Diabelli* op. 120 de Beethoven (1819-1823), para piano. El editor Diabelli encargó a 51 compositores escribir variaciones sobre la melodía de su vals, con el fin de crear una antología de música austriaca contemporánea. La colección, titulada *Vaterländischer Künstlerverein* (Sociedad de Artistas de la Patria), se publicó en dos volúmenes, el primero con las variaciones de Beethoven (entregó 33) y el segundo con las variaciones de los otros 50 compositores, incluyendo a Schubert, Moscheles, Kalkbrenner, Czerny y Liszt con 11 años de edad.

diablo y Catalina, El (*Čert a Káča*). Ópera en tres actos de Dvořák con libreto de Adolf Wenig basado en un cuento folclórico checo (Praga, 1899).

diabolus in musica (lat., “el diablo en música”). Sobre nombre del medioevo tardío para el inquietante intervalo de *triton o quinta disminuida.

diafonía. 1. “Disonancia” en la teoría griega antigua, antónimo de *symphonia*, “consonancia”.

2. Del siglo IX al XII, el término fue comúnmente empleado por teóricos como Guido d'Arezzo para referirse a la polifonía a dos voces.

diálogo. 1. En ciertos tipos de ópera, se utiliza el diálogo hablado en lugar del recitativo, por ejemplo en la **opéra comique* francesa, en el **Singspiel* alemán, en la **zarzuela* española y en la **ballad opera* inglesa. En algunos casos, el recitativo escrito por algún otro compositor se sustituye por el diálogo original (como por ejemplo los recitativos de Ernest Guiraud para *Carmen* de Bizet).

2. Obra vocal que contrasta o alterna dos partes cantadas de tal manera que parece un diálogo hablado. Los ejemplos van desde los diálogos para diferentes cantantes en los **dramas litúrgicos* medievales (como por ejemplo *Visitatio sepulchri*) hasta canciones folclóricas como *Soldier, soldier won't you marry me?*, en la que una misma voz lleva las dos partes.

Dialogues des Carmélites (Diálogo de los Carmelitas). Ópera en tres actos de Poulenc con libreto propio basado en la obra de Georges Bernanos (Milán, 1957).

Diamond, David (Leo) (n Rochester, NY, 9 de julio de 1915; m Rochester, NY, 13 de junio de 2005). Compositor estadounidense. Estudió en la Eastman School, con Roger Sessions en Nueva York (1935) y con Nadia Boulanger en París (1936-1937). Bajo la influencia de los compositores que encontró en París, Ravel, Stravinski,

Roussel, estableció un lúcido estilo neoclásico, caracterizado por un ágil manejo del contrapunto, dedicándose especialmente a las sinfonías (escribió 11), conciertos, cuartetos, partituras de ballet y canciones. Después de un periodo en Italia (1951-1965), regresó a Nueva York, donde dirigió el departamento de composición en la Manhattan School, 1965-1967. PG

diapasón (del gr., “a través de todo”). 1. La octava completa.

2. El rango completo de un instrumento.

3. Registro principal o unísono del órgano a 8^ª (como por ejemplo los diapasones tapados y abiertos), llamado así porque antes abarcaba todo el rango, en tanto que otros registros no lo hacían.

4. Afinación diatónica de las cuerdas bajas del laúd, la tiorba o el archilaúd, etcétera.

5. (fr.). “Altura”: la *altura de concierto (*diapason normal*) de la nota *la'* se fijó en 435 Hz por la Académie Française en 1858; *diapason à bouche*, “corista (de lengüeta)”; *diapason à branches* o simplemente *diapason*, “diapasón (de horquilla)”.

6. (in.: *fingerboard*; fr.: *touche*; al.: *Griffbrett*; it.: *tastiera*, *tasto*). Tira de madera que cubre el mástil en los instrumentos de cuerda y ofrece una superficie para pisar las cuerdas con los dedos; debido a la fricción de las cuerdas, el diapasón se fabrica con madera dura, como ébano o palo de rosa. La mayoría de los instrumentos de cuerda pulsada y algunos de arco cuentan con *trastes fijos incrustados en el diapasón o atados alrededor de éste; algunos cuentan también con puntos incrustados para indicar las posiciones más comunes o como simple referencia visual. Sobre el diapasón puede colocarse un artefacto denominado **capo tasto* que hace las veces de *cejilla y sirve para transportar la música o facilitar su ejecución en las regiones agudas del instrumento. JMO

diapasón de horquilla (in.: *tuning-fork*; *pitch-fork*). Instrumento con forma de horquilla o tenedor de dos dientes hecho de acero templado. Inventado c. 1711 por John Shore, trompetista de Haydn, para producir un tono de referencia para la afinación de los instrumentos. Por el acero templado, el diapasón de horquilla es poco susceptible al cambio de su tono con los cambios de temperatura y el paso del tiempo. Se afinan de acuerdo con los parámetros universales de “altura internacional” aceptados musicalmente y establecidos científicamente. Para producir el sonido, se sujeta el diapasón por la base y se golpean los dientes contra una superficie blanda, lo que los hace vibrar. Para ampli-

ficar su resonancia, después del golpe se apoya la base sobre una superficie de madera, que hace las veces de caja de resonancia. Se han fabricado instrumentos musicales que consisten en una serie de diapasones de horquilla con afinaciones diferentes que se frotran con un arco, se golpean con martillos o se ponen a vibrar mediante un sistema de electroimanes.

Los diapasones de horquilla antiguos proporcionan información relevante sobre las alturas usadas en diferentes lugares y momentos históricos, como el diapasón parisino de Pascal Taskin (*la'* = 409 Hz) o el que usó Handel en Londres (*la'* = 422.5). JMO

diapente (gr.). Nombre en la antigua Grecia y en el medioevo para el intervalo de quinta.

Diario de un desaparecido (*Zápisník zmizelého*). Ciclo de canciones (1917-1920) de Janáček para tenor, contralto (o mezzosoprano), tres voces femeninas y piano, sobre 21 poemas de O. Kalda.

diatónico (del gr. *dia tonikos*, “en intervalos de un tono”).

En el sistema tonal mayor-menor, un carácter diatónico que puede ser una sola nota, un intervalo, un acorde o todo un pasaje musical es aquel que usa exclusivamente notas que pertenecen a una tonalidad. En la práctica, se puede hablar del uso de una escala en particular, con la previsión de que las notas alternativas de superdominante y sensible pertenecientes a las escalas armónica y melódica menores permitan el uso de nueve notas diatónicas, en comparación con las siete disponibles de la escala mayor. Existen pocas piezas en la música tonal que no tengan una elaboración tal que sugiera la presencia de diferentes tonalidades en el transcurso de la música: así, una pieza en *do* mayor que parece modular hacia su dominante, *sol* mayor, y regresa a la tónica, puede ser denominada diatónica si sólo emplea notas de las ocho pertenecientes a las dos tonalidades: *do*, *re*, *mi*, *fa*, *fa#*, *sol*, *la* y *si*.

La concepción más antigua de diatonismo la encontramos en la teoría de la música griega de alrededor del siglo V a. C., que reconocía la construcción de las escalas a partir de *tetracordos de tres tipos, de los cuales el tipo diatónico tenía el patrón interválico descendente tono-tono-semitono. El diatonismo medieval, que no incluye el principio de equivalencia de octava, fue codificado por Guido d'Arezzo a principios del siglo XI: reconoce las notas desde el *sol* hasta el *mi*”, distribuidas en siete hexacordos superpuestos (véase SOLMIZACIÓN). La expansión del *temperamento igual en los siglos XVII y XVIII confirmaron el sistema transposicional diatónico moderno.

Ha habido muchos intentos para argumentar que el diatonismo moderno está fundamentado en un hecho acústico, propuesta atractiva en el sentido de que la escala y la triada mayores suenan con los 11 armónicos más bajos (véase SERIE ARMÓNICA), aunque no hay una explicación igualmente conveniente para los componentes de la escala menor. De cualquier forma, la solidez de esta afinidad entre arte y naturaleza es innegable. Está representada en la acústica de los instrumentos, donde las cuerdas abiertas y las notas naturales en los alientos y los metales articulan puntos diatónicos de referencia. El teórico Josef Hauer (1883-1959) fue tan lejos que sostuvo que los instrumentos de la orquesta son fundamentalmente diatónicos, lo contrario del teclado, genuinamente cromático: “cualitativa y cuantitativamente, cada nota de un instrumento de la orquesta se acerca y se aleja de aquellas de la resonancia ‘libre’ de la cuerda o de la columna de aire, algo que el ejecutante es totalmente incapaz de controlar” (*Vom Wesen des Musikalischen*, 1920).

Véase también PANDIATONISMO.

JD

Dibdin, Charles (*n* Southampton, baut. 15 de marzo de 1745; *m* Londres, 25 de julio de 1814). Compositor y dramaturgo inglés. Como compositor fue en gran medida autodidacta y sin duda aprendió mucho de sus primeras experiencias en el coro de Covent Garden. Interpretó algunos papeles solistas operísticos, pero la mayor parte de su vida la dedicó a componer y a supervisar la música para varios teatros londinenses (incluidos Covent Garden y el Drury Lane). A lo largo de una emprendedora y colorida vida profesional tuvo disputas con casi todo empresario, representante de actor, cantante, libretista y compositor de la ciudad; también fue enormemente prolífico: compuso unas 60 obras para la escena (incluidas óperas, pantomimas y diálogos, muchas con libretos propios) y escribió varios libros musicales de texto, novelas y otras obras en prosa. Las canciones de Dibdin fueron inmensamente populares y a menudo las cantaba él mismo; algunas denotan carácter y son imaginativas, aunque son desiguales en calidad. Dos de sus hijos ilegítimos, Charles Isaac Mungo (1768-1833) y Thomas John (1771-1841), también hicieron vidas profesionales en el teatro. JN/PL

diccionarios de música. El propósito de los diccionarios y enciclopedias de música, como el de los de otras disciplinas, es recopilar, organizar y explicar el conocimiento existente respecto a su materia. Pueden estar dirigidos ya sea al especialista o al aficionado y su estudio como género puede revelar mucho acerca de los

cambios en el gusto, el pensamiento y la competencia musical de sus lectores, así como del desarrollo de la disciplina misma de la música.

La música es bien conocida por su terminología multilingüística y por su empleo de gran número de términos técnicos especializados: la necesidad de definir esta terminología explica por qué los primeros diccionarios de música, incluido el primer ejemplar impreso de 1495, *Terminorum musicae diffinitorium* de Johannes Tinctoris, estuvieron dedicados a esta área de la materia. A principios del siglo XVIII surgió una demanda de información sobre aquellos que creaban música, lo que tuvo como resultado los primeros diccionarios biográficos de músicos. Todas estas primeras publicaciones biográficas, incluidas *Musicalisches Lexicon* (1732) de J. G. Walther, *Grundlage einer Ehrenpforte* (1740) de Johann Mattheson y *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* (1790-1792) de E. L. Gerber, tuvieron origen alemán. No obstante, tanto Charles Burney como John Hawkins incluyeron abundante información biográfica en inglés en sus historias de música a partir de mediados de la década de 1770 y la escritura biográfica comenzó a florecer en toda Europa. El siglo XVIII también presenció la publicación de muchos libros de “instrucción” instrumental, en los que se daba una introducción a los alumnos en los principios de ejecución de sus instrumentos y algunas piezas sencillas sobre las cuales practicar; a menudo se acompañaban de un apéndice exponiendo, por orden alfabético y con explicaciones, términos referentes a la interpretación que pudieran encontrar durante sus estudios musicales. Tales publicaciones fueron precursoras de los bastante más sofisticados compendios musicales dirigidos al mercado de los aficionados que aparecieron a partir del siglo XIX, especialmente aquellos de compañías como Novello, cuyas publicaciones musicales dependían en gran medida de ese mercado.

El siglo XIX fue testigo de un rápido incremento en la publicación de diccionarios de música de todo tipo –general, biográfico, terminológico, nacional– los más importantes de los cuales fueron la monumental *Biographie universelle des musiciens* (1835-1844) de F.-J. Fétis, *Musician's Lexicon* (1845; la primera enciclopedia estadounidense de música) de John Moore y la primera edición del *Dictionary of Music and Musicians* (1879-1890) de George Grove; *Musik-Lexikon* (1882) de Hugo Riemann y *Biographical Dictionary of Musicians* y *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon* (ambas de 1900) de Theodor Baker y Robert Eitner respectiva-

mente. Mientras Grove, en su diccionario original, todavía pretendía mantener contacto con el aficionado a la música, la obra de Eitner refleja en particular el nacimiento de la nueva disciplina de la musicología (*Musikwissenschaft*, literalmente “ciencia musical”), cuyos principales representantes eran más propensos a presentar el conocimiento musical de forma tal que su comprensión para el lego representaba una empresa difícil. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de 1980, editado por Stanley Sadie, también reflejaba en cierta medida este alejamiento del aficionado musical.

Los diccionarios de este tipo fueron compensados por volúmenes accesibles, entre ellos los de Percy Scholes, cuyo *Oxford Companion to Music*, publicado por primera vez en 1938, fue sólo uno de los numerosos libros de apreciación musical que escribió con gran éxito. Scholes fue uno de los últimos que produjo un gran diccionario de música por cuenta propia: a partir de la monumental obra escrita en alemán *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1949-1968, editada por Friederich Blume; 2/1994-, editada por Ludwig Finscher), se ha mostrado una tendencia a alejarse del editor individual para dirigirse hacia un comité o grupo editorial y a la comisión de artículos a muchas autoridades diferentes. No obstante, algunas individualidades han continuado en la producción a pequeña escala de diccionarios de música, siendo notables ejemplos *Everyman's Dictionary of Music* (1947, 6/1988) de Eric Blom y el *Penguin Dictionary of Music* (1958, 6/1996) de Arthur Jacobs.

Como el conocimiento musical se ha ensanchado y profundizado, los diccionarios han sido dedicados a áreas especializadas. Macmillan, editores del diccionario Grove desde su primera publicación, fueron pioneros en este campo, produciendo diccionarios de instrumentos musicales (1984), música estadounidense (1986), jazz (1988, 2ª edición en proceso), ópera (1992) y mujeres compositoras (1994), así como diccionarios y manuales sobre interpretación musical, etnomusicología, música impresa y ediciones musicales.

Algunos países en particular han publicado información biográfica sobre compositores de sus propios territorios, proceso que ha sido auxiliado en muchos casos por el surgimiento de centros de información musical que a menudo cuentan con un subsidio estatal. A *Dictionary of Electronic and Computer Music Technology* (Oxford, 1992) de Richard Dobson responde a una necesidad surgida a partir del despliegue tecnológico dentro del ámbito de la música, mientras que *An Early Music Dictionary* (Cambridge, 1994) de Graham Strahle

y *The Hymn Tune Index* de Nicholas Temperley reflejan el desarrollo de otras áreas específicas. El lanzamiento de la segunda edición de *The New Grove Dictionary*, tanto en versión impresa como electrónica, en 2001, sugiere el camino a seguir para las futuras publicaciones de diccionarios y enciclopedias, el cual ha sido usado para la *Performance Practice Encyclopedia*, editada por Roland Jackson (1997-), que sólo está disponible a través de Internet.

La lista que sigue está clasificada por categorías. Se ha intentado incluir todos los trabajos pioneros en cada categoría y subsecuentemente los más importantes en la historia y aquellos de mayor uso práctico para los músicos (aunque algunas obras puedan ser deficientes en ciertas áreas). La lista excluye obras manuscritas así como diccionarios y enciclopedias generales que aunque abarcan información extensa sobre la música, ésta no ocupa el lugar del tema primordial.

1. Diccionarios generales; 2. Diccionarios no biográficos; 3. Diccionarios biográficos; 4. Diccionarios terminológicos; 5. Diccionarios nacionales; 6. Diccionarios de instrumentos, ejecutantes y constructores de instrumentos; 7. Diccionarios de ópera; 8. Diccionarios de música sacra e himnología; 9. Diccionarios de música de cámara; 10. Diccionarios de música antigua; 11. Diccionarios de música contemporánea; 12. Diccionarios de danza; 13. Diccionarios de jazz, música popular y teatro musical; 14. Diccionarios de editores de música; 15. Diccionarios temáticos; 16. Diccionarios misceláneos.

1. Diccionarios generales

(todos los campos, incluido el de biografías).

WALTHER, J. G., *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, 1732); 666 páginas; 86 páginas suplementarias sobre bustos y estatuas de músicos, listas de organistas, instrumentos, inventores; letra “A” publicada previamente en 1728; repr. facs. 1953.

FRAMERY, N. E. y GINGUENÉ, P. L., *Dictionnaire de musique* (París, 1791); parte de la *Encyclopédie méthodique* (1782-1832); 2º volumen publicado en París en 1818, ed. J. J. de Momigny; repr. facs. 1971.

SCHILLING, G., *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst* (Stuttgart, 1835-1838, sup. 1841-1842); repr. facs. 1973.

ESCUDIER, L. y M., *Dictionnaire de musique d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres* (París, 1844, 5/1872); repr. facs. 1974.

- GASSNER, F. S., *Universal-Lexikon der Tonkunst* (Stuttgart, 1849); resumen de Schilling.
- MOORE, J. W., *Complete Encyclopaedia of Music* (Boston, 1854, sup. 1875, 2/1880); repr. facs. 1973.
- MENDEL, H. y REISSMANN, A., *Musikalisches Conversations-Lexikon* (Berlín, 1870-1879, 2/1880-1883 con sup., 3/1890-1891); repr. facs. 1969.
- GROVE, G., *A Dictionary of Music and Musicians* (Londres, 1879-1890, con apéndice de J. A. Fuller Maitland, 2/1904-1910 ed. Fuller Maitland, 3/1927-1928 ed. H. C. Colles, 4/1940 ed. Colles, 5/1954 ed. E. Blom con sup. 1961, rev. y aumentada 6/1980 por S. Sadie como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2/2001; sup. americano 1920 por W. S. Pratt, 2/1928).
- MATHEWS, W. S. B., *Dictionary of Music and Musicians* (Nueva York, 1880).
- RIEMANN, H., *Musik-Lexikon* (Berlín, 1882, 9-11/1910-1929 ed. A. Einstein, 12/1959-1967 ed. W. Gurlitt, sups. 1972- por C. Dahlhaus); también trad. al in. (1893-1897), fr. (1895-1902), nor. (1888-1892), rus. (1901-1904).
- LAVIGNAC, A. y DE LA LAURENCIE, L., *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (París, 1920-1931).
- DELLA CORTE, A. y GATTI, G. M., *Dizionario di musica* (Turín, 1926, 6/1959); trad. esp. (1949).
- SCHOLES, P. A., *The Oxford Companion to Music* (Londres, 1938, 10/1970 ed. J. O. Ward); trad. esp. (1983).
- THOMPSON, O., *The International Cyclopedia of Music and Musicians* (Nueva York, 1939, ulteriores eds. de N. Slonimski y R. Sabin, 10/1974 ed. B. Bohle).
- BLOM, E., *Everyman's Dictionary of Music* (Londres, 1947, aumentado 5/1971 por J. A. Westrup, 6/1988 ed. D. Cummings).
- MORIN, G., NORRBY, J., y TÖRNBLOM, F. H., *Sohlmans musiklexikon* (Estocolmo, 1948-1952, aumentada 2/1975-1979 por H. Åstrand).
- BLUME, F., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel, 1949-1968, sups. 1973-1986; 2/1994- ed. L. Finscher).
- DUFOURCQ, N., *Larousse de la musique* (París, 1957-1958).
- JACOBS, A., *A New Dictionary of Music* (Harmondsworth, 1958, 6/1996 como *The Penguin Dictionary of Music*).
- SARTORI, C., *Enciclopedia della musica* (Milán, 1963-1964, 2/1972-1974).
- GATTI, G. M. y BASSO, A., *La musica: enciclopedia storica* (Turín, 1966).
- _____, *La musica: dizionario* (Turín, 1968-1971).
- HONEGGER, M., *Dictionnaire de la musique* (París, 1970-1976; nueva ed. 1993).
- RANDEL, D. M., *Harvard Concise Dictionary of Music* (Cambridge, MA, 1978).
- ARNOLD, D., *The New Oxford Companion to Music* (Oxford, 1983).
- KENNEDY, M., *The Oxford Dictionary of Music* (Oxford, 1985, 2/1994).
- MOREHEAD, P. D. y MACNEIL, A., *The Bloomsbury Dictionary of Music* (Londres, 1992).
2. *Diccionarios no biográficos*
(todos los campos, excluido biografías).
- JANOVKA, T. B., *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Praga, 1701, 2/1715 como *Clavis ad musicam*); repr. facs. 1974.
- BROSSARD, S. DE, *Dictionnaire de musique* (París, 1703, 2/1705, 3/c. 1715); repr. facs. 1965.
- Kurzgefasstes musikalisches Lexikon* (Chemnitz, 1737, 2/1749); atribuido a "Barnickel"; repr. facs. 1975.
- GRASSINEAU, J., *A Musical Dictionary of Terms* (Londres, 1740, aumentado 2/1769, 3/1784); en parte basado en Brossard, no exclusivamente terminológico.
- TANS'UR, W., *A New Musical Grammar* (Londres, 1746, 5/1772 con prefacio de 1766 como *The Elements of Musick Display'd*, 7/1829 como *A Musical Grammar*).
- ROUSSEAU, J.-J., *Dictionnaire de musique* (París, 1768, muchas eds. ulteriores; trad. al in. 1771, 2/1779); repr. facs. 1975.
- HOYLE, J., *Dictionarium musica [sic]* (Londres, 1770, 2/1790, 3/1791); repr. facs. 1976.
- BUSBY, T., *An Universal Dictionary of Music* (Londres, 1786; ed. completa 1801 como *A Complete Dictionary of Music ... with the Assistance of Samuel Arnold*, 6/1827); repr. facs. 1973.
- KOCH, H. C., *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt, 1802, 3/1865 ed. A. von Dommer; ed. abreviada 1807 como *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik*); repr. facs. 1964.
- CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique moderne* (París, 1821, 2/1825, 3/1828 ed. J.-H. Mees).
- LICHTENTHAL, P., *Dizionario e bibliografia della musica* (Milán, 1826); repr. facs. 1970.
- STAINER, J., y BARRETT, W. A., *A Dictionary of Musical Terms* (Londres, 1876, 4/1889, rev. 1898); repr. facs. 1971, 1974.
- APEL, W., *Harvard Dictionary of Music* (Cambridge, MA, 1944, 2/1969; reeditado en 1986 como *The New Harvard Dictionary of Music*, ed. D. M. Randel).

3. Diccionarios biográficos

- MATTHESON, J., *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburgo, 1740); ed. M Schneider (1910); repr. facs. 1969.
- GERBER, E. L., *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig, 1790-1792, aumentado 2/1812-1814 como *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*).
- CHORON, A.-E., y FAYOLLE, F. J. M., *Dictionnaire historique des musiciens* (París, 1810-1811, 2/1817; trad. al in. 1824); repr. facs. 1971.
- BINGLEY, W., *Musical Biography* (Londres, 1814, 2/1834); repr. facs. 1971.
- SAINSBURY, J. H., *A Dictionary of Musicians* (Londres, 1824, repr. 1825, 2/1827); repr. facs. 1966.
- FÉTIS, F.-J., *Biographie universelle des musiciens* (Bruselas, 1835-1844, aumentado 2/1860-1865, sups. 1878-1880 por A. Pougin); repr. facs. 1972.
- EITNER, R., *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon* (Leipzig, 1900-1904. sup. 1912-1916 como *Miscellanea musicae bio-bibliographica*, ambos aumentados 2/1959-1960); repr. facs. 1947.
- BAKER, T., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (Nueva York, 1900, aumentado 3/1919 por A. Remy, aumentado 4/1940 por C. Engel, 8/1991 ed. Slonimski).
- SAERCHINGER, C., *International Who's Who in Music and Musical Gazetteer* (Nueva York, 1918).
- Who's who in Music and Musicians' International Directory* (Nueva York, 1935).
- COHEN, A. I., *International Encyclopedia of Women Composers* (Nueva York, 1984, 2/1987).
- CUMMINGS, D., *International Who's Who in Music and Musicians' Directory (in the Classical and Light Classical Fields)* (Cambridge, 1990; desde 1996 incluye un 2º vol. que abarca la música popular, ed. Tyler).
- RANDEL, D. M., *The Harvard Biographical Dictionary of Music* (Cambridge, MA y Londres, 1996).

4. Diccionarios terminológicos

- (véase también las secciones 1 y 2 arriba).
- TINCTORIS, J., *Terminorum musicae deffinitorium* (Treviso, 1495); ed. A. Seay (1975); trad. al in. (1964). *A Short Explication of Such Foreign Words, as are made Use of in Music Books* (Londres, 1724); repr. facs.
- CALLCOTT, J. W., *An Explanation of the Notes, Marks, Words, & c. used in Music* (Londres, 1793, 2/c. 1800).
- KOCH, H. C., *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik* (Leipzig, 1807).
- JOUSSE, J., *A Compendious Dictionary of Italian and other Terms used in Music* (Londres, 1829, rev. 1907);

publicado en Boston, 1866, como *A Catechism of Music*, rev. 1874).

- BAKER, T., *A Dictionary of Musical Terms* (Nueva York, 1895); muchas eds. ulteriores.
- WOTTON, T. S., *A Dictionary of Foreign Musical Terms* (Leipzig, 1907); repr. facs. 1972.
- MOSER, H. J., *Musikalisches Wörterbuch* (Leipzig y Berlín, 1923).
- GAMMOND, P., *Terms Used in Music* (Nueva York, 1959, 2/1971).
- EGGEBRECHT, H. H., *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Wiesbaden, 1972-).
- LEUCHTMANN, H., *Terminorum musicae index septem linguis redactus* (Kassel, 1978); diccionario polígota.

5. Diccionarios nacionales

(excluidos los diccionarios regionales).

Alemania

- LIPOWSKY, F. J., *Baierisches Musik-Lexikon* (Munich, 1811); repr. facs. 1971.
- MÜLLER VON ASOW, E. H., *Deutsches Musiker-Lexicon* (Dresde, 1929, 2/1954 como *Kürschners deutscher Musiker-Kalendar 1954*).
- Komponisten und Musikwissenschaftlicher der Deutschen Demokratischen Republik* (Berlín, 1959, aumentada 2/1967).

Australia

- GLENNON, J., *Australian Music and Musicians* (Adelaide, 1968).
- MCCREDIE, A. D., *Catalogue of 46 Australian Composers* (Canberra, 1969).
- MURDOCH, J., *Australia's Contemporary Composers* (Melbourne, 1972).
- SAINTILAN, N., SCHULTZ, A. y STANHOPE, P., *Biographical Dictionary of Australian Composers* (Rocks, NSW, 1996).

Bélgica

- GREGOIR, E., *Les artiste-musiciens belges* (Bruselas, 1885-1890, sup. 1887).
- VANNES, R. y SOURIS, A., *Dictionnaire des musiciens (compositeurs)* (Bruselas, 1947).
- CEBEDEM, *Music in Belgium: Contemporary Belgian Composers* (Bruselas, 1964).

Canadá

- KALLMANN, H., *Catalogue of Canadian Composers* (Ottawa, 1952; ed. rev. 1972).

KALLMANN, H., POTVIN, G. y WINTERS, K., *Encyclopedia of Music in Canada* (Toronto, 1981, 2/1992).

España

VILLAR, R., *Músicos españoles* (Madrid, 1918-1927).

Diccionario de la música Labor (Barcelona, 1954).

68 compositores Catalans, Associació Catalana de Compositors (Barcelona, 1989).

CASARES RODICIO, E., *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid, 1999-).

Estados Unidos

JONES, F. O., *A Handbook of American Music and Musicians* (Canaseraga, NY, 1886); repr. facs. 1971.

HUBBARD, W. L., *The American History and Encyclopedia of Music* (Nueva York, 1908-1910).

PRATT, W. S., *American Supplement to Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Nueva York, 1920, 2/1928).

REIS, C., *American Composers of Today* (Nueva York, 1930, 2/1932 como *American Composers*, 3/1938 como *Composers in America*, ed. aumentada 4/1947).

HANDY, W. C., *Negro Authors and Composers of the United States* (Nueva York, 1935); repr. facs. 1976.

ELLINWOOD, L. y PORTER, K., *Bio-Bibliographical Index of Musicians in the United States of America since Colonial Times* (Washington, DC, 1941, 2/1956); repr. facs. 1971.

The ASCAP Biographical Dictionary (Nueva York, 1948, 4/1980).

CLAGHORN, C. E., *Biographical Dictionary of American Music* (Nyack, NY, 1973).

HITCHCOCK, H. W. y SADIE, S., *The New Grove Dictionary of American Music* (Londres, 1986).

DUPREE, M., *Musical Americans: A Biographical Dictionary, 1918-1926* (Berkeley, CA, 1997).

Finlandia

HILLILA, R.-E., *Historical Dictionary of the Music and Musicians in Finland* (Westport, CT, 1997).

Francia

Tablettes de renommées des musiciens (París, 1785); repr. facs. 1961.

Dictionnaire des musiciens français (París, 1961).

Gran Bretaña

ABC Dario Musico (Bath, 1780).

BAPTIE, D., *Musical Scotland Past and Present* (Paisley, 1894); repr. facs. 1972.

CROWEST, F., *Dictionary of British Musicians* (Londres, 1895).

BROWN, J. D. y STRATTON, S. S., *British Musical Biography* (Birmingham, 1897); repr. facs. 1971.

PULVER, J., *A Biographical Dictionary of Old English Music* (Londres, 1927); repr. facs. 1969.

Holanda

GREGOIR, E., *Biographie des artistes-musiciens néerlandais des XVIIIe et XIXe siècles* (Bruselas, 1864).

LETZER, J. H., *Muzikaal Nederland* (Utrecht, 1911, 2/1913).

DE SCHRIJVER, K., *Levende componisten* (Lovaina, 1954-1955).

Islandia

PODHAJSKY, M., *Dictionary of Icelandic Composers* (Varsovia, 1997).

Italia

GERVASONI, C., "Descrizione generale dei virtuosi filarmonici italiani", *Nuova teoria di musica* (Parma, 1812).

DE ANGELIS, A., *L'Italia musicale d'oggi* (Roma, 1918, 3/1928).

Latinoamérica

MAYER-SERRA, O., *Música y músicos de Latinoamérica* (Ciudad de México, 1947).

Compositores de América, Pan-American Union (Washington, DC, 1955-1972).

Polonia

SOWIŃSKI, W., *Les musiciens polonais et slaves* (París, 1857); repr. facs. 1971.

CHOMIŃSKI, J. M., *Stownik muzyków polskich* (Cracovia, 1964-1967).

Portugal

MAZZA, J., *Dicionário biográfico de músicos portugueses*, compilado c. 1790; ed. J. A. Alegria (Lisboa, 1944-1945).

VIEIRA, J., *Dicionário biográfico de músicos portugueses* (Lisboa, 1900-1904).

República Checa y Eslovaquia

DLABACŽ, G. J., *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen ... Mähren und Schlesien* (Praga, 1815); repr. facs. 1973.

GARDAVSKY, Č., *Contemporary Czechoslovak Composers* (Praga, 1965).

Suiza

REFARDT, E., *Historisch-biographisches Musikerlexikon der Schweiz* (Zürich, 1928).

SCHUH, W. y REFARDT, E., *Schweizer Musikbuch* (Zürich, 1939, aumentado 1964 como *Schweizer Musik-Lexikon/ Dictionnaire des musiciens suisses*).

Forty Contemporary Swiss Composers, Swiss Composers' League (Amriswil, 1956).

URSS y Rusia

VODARSKY-SHIRAEFF, A., *Russian Composers and Musicians* (Nueva York, 1940, repr. 1969).

BELZA, I. F., *Handbook of Soviet Musicians* (Londres, 1943, 3/1945).

BERNANDT, G. B. y DOLZHANSKY, A. N., *Sovetskiye kompozitory* (Moscú, 1957).

HO, A. y FEOFANOV, D., *Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers* (Nueva York, 1989).

6. Diccionarios de instrumentos, ejecutantes y constructores de instrumentos

General

JACQUOT, A., *Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes* (París, 1886).

SACHS, C., *Real-Lexikon der Musikinstrumente* (Berlín, 1913, aumentado 1964); repr. facs. 1962.

WRIGHT, R., *Dictionnaire des instruments de musique* (Londres, 1941).

MARCUSE, S., *Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary* (Garden City, NY, 1964); repr. facs. 1975.

SADIE, S., *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (Londres, 1984).

BAINES, A., *The Oxford Companion to Musical Instruments* (Oxford, 1992).

Instrumentos de teclado

PAUER, E., *Dictionary of Pianists and Composers for the Piano* (Londres, 1896).

BOALCH, D. H., *Makers of the Harpsichord and Clavichord, 1440 to 1840* (Londres, 1956, 3/1995 ed. C. Mould).

CLINKSCALE, M. N., *Makers of the Piano* (Oxford, 1993-).

Órgano

WEST, J. E., *Cathedral Organists Past and Present* (Londres, 1899, 2/1921).

THORNSBY, F. W., *Dictionary of Organs and Organists* (Bournemouth, 1912, 2/1921).

AUDSLEY, G. A., *Organs Stops and their Artistic Registration* (Nueva York, 1921).

IRWIN, S., *Dictionary of Pipe Organ Stops* (Nueva York, 1962, 2/1965).

_____, *Dictionary of Electronic Organ Stops* (Nueva York, 1968).

Instrumentos de cuerdas

PEARCE, J., *Violins and Violin Makers: A Biographical Dictionary* (Londres, 1866).

VIDAL, A., *Les Instruments à archet* (París, 1876-1878); repr. facs. 1961.

CLARKE, A. M., *A Biographical Dictionary of Fiddlers* (Londres, 1895); repr. facs. 1972.

STAINER, C., *A Dictionary of Violin Makers* (Londres, 1896, ed. rev. 1956); repr. facs. 1977.

LÜTGENDORFF, W. L. VON, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Frankfurt, 1904, 6/1922); repr. facs. 1968.

EMERY, F. B., *Violinist's Dictionary* (Londres, 1912, 3/1928 como *The Violinist's Encyclopedic Dictionary*).

BACHMANN, A., *An Encyclopedia of the Violin* (Nueva York, 1925); repr. facs. 1975.

HENLEY, W., *Universal Dictionary of Violin and Bow Makers* (Brighton, 1959-1965, apéndice 1969; 2/1973).

Instrumentos de viento

GORGERAT, G., *Encyclopédie de la musique pour instruments à vent* (Lausanne, 1955).

LANGWILL, L. G., *An Index of Musical Wind-Instrument Makers* (Edimburgo, 1960, 6/1980; reeditado en 1993 como *The New Langwill Index*, ed. W. Waterhouse).

SUPPAN, W., *Lexicon des Blasmusikwesens* (Freiburgo, 1971, 2/1976).

7. Diccionarios de ópera

ALLACCI, L., *Drammaturgia* (Roma, 1666, 2/1755); repr. facs. 1966.

DUREY DE NOINVILLE, J.-B., *Histoire du Théâtre de l'Opéra en France* (París, 1753, 2/1757); repr. facs. 1958, 1972.

CLÉMENT, F. y LAROUSSE, P., *Dictionnaire lyrique, ou Histoire des opéras* (París, 1867-1869, sups. hasta 1881; 2/1897 ed. A. Pougin, sup. 1904; 3/1905); repr. facs. 1969.

RIEMANN, H., *Opern-Handbuch* (Leipzig, 1887-1893); repr. facs.

TOWERS, J., *Dictionary-Catalogue of Operas and Operettas* (Morgantown, WV, 1910); repr. facs. 1967.

- LOEWENBERG, A., *Annals of Opera, 1597-1940* (Cambridge, 1943, ed. aumentada 3/1978); repr. facs. 1971.
- ROSENTHAL, H., y WARRACK, J., *Concise Oxford Dictionary of Opera* (Londres, 1964, 2/1979, 3/1996 con E. West); trad. fr. (1974).
- ORREY, L. y CHASE, G., *The Encyclopedia of Opera* (Nueva York, 1976).
- Who's Who in Opera: An International Biographical Dictionary* (Nueva York, 1976).
- DAHLHAUS, C. y DÖHRING, S., *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (Munich, 1986-1997).
- PARSONS, C. H., *The Mellen Opera Reference Index* (Lewiston, NY, 1986-1997).
- SADIE, S., *The New Grove Dictionary of Opera* (Londres, 1992).

8. Diccionarios de música sacra e himnología

- ORTIGUE, J. D', *Dictionnaire liturgique* (París, 1854, 2/1860); repr. facs. 1971.
- KÜMMERLE, S., *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik* (Gütersloh, 1888-1895); repr. facs. 1974.
- JULIAN, J., *A Dictionary of Hymnology* (Londres, 1892, 2/1907); repr. facs. 1957.
- HUGHES, A., *Liturgical Terms for Music Students* (Boston, 1940, Londres, 1941); repr. facs. 1971.
- STIBBINGS, G. W., *A Dictionary of Church Music* (Londres, 1949).
- THOMSON, R. W., *Who's Who of Hymn Writers* (Londres, 1967).
- PORTE, J., *Encyclopédie des musiques sacrées* (París, 1968-1970).
- DAVIDSON, J. R., *A Dictionary of Protestant Church Music* (Metuchen, NJ, 1975).
- TEMPERLEY, N., *The Hymn Tune Index* (Oxford, 1997).

9. Diccionarios de música de cámara

- ALTMANN, W., *Kammermusik-Literatur* (Leipzig, 1910, 6/1945; trad. al in. 1923).
- COBBETT, W. W., *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* (Londres, 1929-1930, ed. aumentada 2/1963 ed. C. Mason).

10. Diccionarios de música antigua

- PADELDFORD, F. M., *Old English Musical Terms* (Bonn, 1899); repr. facs. 1976.
- PULVER, J., *A Dictionary of Old English Music and Musical Instruments* (Londres y Nueva York, 1923); repr. facs. 1969.

- CARTER, H. H., *A Dictionary of Middle English Musical Terms* (Bloomington, IN, 1961).
- ROCHE, J., y E., *A Dictionary of Early Music* (Londres, 1981).
- STRAHLE, G., *An Early Music Dictionary: Musical Terms from British Sources, 1500-1740* (Cambridge, 1994).

11. Diccionarios de música contemporánea

- SLONIMSKY, N., *Music Since 1900* (Nueva York, 1937, 5/1994).
- THOMPSON, K., *A Dictionary of Twentieth-Century Composers, 1911-1971* (Londres, 1973).
- VINTON, J., *Dictionary of Contemporary Music* (Nueva York, 1974).
- GOUBAULT, C., *Vocabulaire de la musique à l'aube du XXe siècle* (París, 2000).

12. Diccionarios de danza

- COMPAN, C., *Dictionnaire de danse* (París, 1787); repr. facs. 1974.
- BEAUMONT, C. W., *A French-English Dictionary of Technical Terms used in Classical Ballet* (Londres, 1931, ed. aumentada 2/1939); repr. facs. 1951.
- CHUJOY, A., *The Dance Encyclopedia* (Nueva York, 1949, ed. aumentada 2/1967).
- WILSON, G. B. L., *A Dictionary of Ballet* (Londres, 1957, 3/1974).
- CLARKE, M., y VAUGHAN, D., *The Encyclopedia of Dance and Ballet* (Londres y Nueva York, 1977).
- KOEGLER, H., *The Concise Oxford Dictionary of Ballet* (Londres, 1977, ed. aumentada 2/1982, rev. 1987).
- BRESMER, M. y NICHOLAS, L., *International Dictionary of Ballet* (Detroit y Londres, 1993).
- COHEN, S. J., *International Encyclopedia of Dance* (Nueva York y Oxford, 1998).
- CRAINE, D. y MACKRELL, J., *The Oxford Dictionary of Dance* (Oxford, 2000).

13. Diccionarios de jazz, música popular y teatro musical

- KERNFELD, B. y SADIE, S., *The New Grove Dictionary of Jazz* (Londres, 1988; próxima 2ª ed.).
- CLARKE, D., *The Penguin Encyclopedia of Popular Music* (Harmondsworth, 1989).
- GAMMOND, P., *The Oxford Companion to Popular Music* (Oxford y Nueva York, 1991).
- LARKIN, C., *The Guinness Encyclopedia of Popular Music* (Londres, 1992, 2/1995).
- GÄNZL, K., *The Encyclopedia of the Musical Theatre* (Oxford y Nueva York, 1994).

14. Diccionarios de editores de música

KIDSON, F., *British Music Publishers, Printers and Engravers* (Londres, 1900); repr. facs. 1967.

HOPKINSON, C., *A Dictionary of Parisian Music Publishers, 1700-1950* (Londres, 1954).

HUMPHRIES, C. y SMITH, W. C., *Music Publishing in the British Isles* (Londres, 1954, 2/1970).

SARTORI, C. *Dizionario degli editori musicali italiani* (Florenca, 1958).

LESURE, F. y DEVRIÈS, A., *Dictionnaire des éditeurs de musique français* (Ginebra, 1979-1988).

KRUMMEL, D. W. y SADIE, S., *Music Printing and Publishing* (Londres, 1990).

ANTOLINI, B. M., *Dizionario degli editori musicali italiani, 1750-1930* (Pisa, 2000).

15. Diccionarios temáticos

BURROWS, R. y REDMOND, B. C., *Symphony Themes* (Nueva York, 1942).

BARLOW, H. y MORGENSTERN, S., *A Dictionary of Musical Themes* (Nueva York, 1948; trad. ita. 1955); repr. facs. 1975.

_____, *A Dictionary of Vocal Themes* (Nueva York, 1950, repr. 1976 como *A Dictionary of Opera and Songs Themes*).

BURROWS, R. y REDMOND, B. C. *Concerto Themes* (Nueva York, 1951).

LARUE, J., *A Catalogue of 18th-Century Symphonies, i: Thematic Identifier* (Bloomington, IN, 1988).

16. Diccionarios misceláneos

NULMAN, M., *Concise Encyclopedia of Jewish Music* (Nueva York, 1975).

SPIEGL, F., *Music Through the Looking-Glass: A Very Personal Kind of Dictionary of Musicians' Jargon, Shop-Talk and Nicknames* (Londres, 1984).

DOBSON, R., *A Dictionary of Electronic and Computer Music Technology* (Oxford, 1992).

PS/JWA

Dichterliebe (Amor de poeta). Ciclo de canciones, op. 48 (1840), de Schumann para voz y piano con 16 poemas de Heinrich Heine.

Dichtung (al., "poema"). Término en composiciones tales como *symphonische Dichtung*, "*poema sinfónico" o *Tondichtung*, "poema tonal".

diddle bow (in.). *Monocordio casero del sur de los Estados Unidos, de cuerda pulsada, que consiste en un pedazo de alambre atado a la pared de una casa de madera, la cual funciona como caja de resonancia. Puede

utilizarse como puente algún objeto, un carrito de algodón. La cuerda se apaga usando un *slide* hecho de un cuello de botella o con la uña. Muchos guitarristas de *blues*, entre éstos Muddy Waters, primero aprendieron a tocar el *diddle bow*.

diddling (in.). Práctica de las Lowlands de Escocia similar a la práctica del **puirt-a-beul* de las Highlands, en cuyas tonadas de baile se cantan vocablos sin sentido alguno. KC

didjeridu. El único instrumento melódico de los aborígenes australianos. Consiste en un tubo largo de madera, usualmente de eucalipto, que se sopla como una trompeta al mismo tiempo que se canta en su interior, usando *respiración circular; a menudo se acompaña con crócalos. La mezcla de sonidos fundamentales y armónicos con ritmos cantados y hablados produce como resultado sonidos de una rica armonía que ningún otro instrumento iguala. JMO

Dido and Aeneas. Ópera en tres actos de Purcell con libreto de Nahum Tate basado en su obra *Brutus of Alba, or The Enchanted Lovers* (1678) y el libro 4 de la *Eneida* (Londres, 1689) de Virgilio.

Dido's Lament. El lamento "When I am laid in earth" que Dido canta antes de morir en el tercer acto de *Dido and Aeneas* de Purcell.

dieciseisavo. Véase DOBLE CORCHEA.

Dienstag aus Licht (Martes de Luz). Ópera en una bienvenida y dos actos de Stockhausen con libreto del compositor (Leipzig, 1993). Corresponde al "cuarto día" del ciclo **Licht*.

Dieren, Bernard (Hélène Joseph) van (*n* Rotterdam, 27 de diciembre de 1887; *m* Londres, 24 de abril de 1936). Compositor y escritor holandés, activo en Inglaterra. Con escasos recursos se estableció en Londres en 1909 y escribió crítica para periódicos y revistas continentales. Pasó el año de 1912 en Berlín, donde asistió a los conciertos orquestales de música contemporánea de Busoni; de hecho, la preocupación de los italianos por el contrapunto bien pudo haber influenciado la propia fascinación de van Dieren por la complejidad contrapuntística, claramente evidente en los seis cuartetos de cuerda que escribió entre 1912 y 1928. Su paleta armónica extremadamente cromática y su libertad rítmica impactaron profundamente al joven Philip Heseltine (Peter Warlock) y fue admirado por Lambert, Moeran y Walton por su amplia sabiduría e independencia crítica. Sus *Chinese Symphony* (1914), *Overture* para 16 instrumentos (1916) y *Serenade* (c. 1923) merecen ser ejecutadas de vuelta, a pesar de que la inten-

sidad de su lenguaje contrapuntístico y el incesante lenguaje cromático son excepcionalmente demandantes. Publicó un estudio sobre el escultor Jacob Epstein (1920) y el volumen de ensayos *Down Among the Dead Men* (1935). JDI

📖 A. CHISHOLM, *Bernard van Dieren: An Introduction* (Londres, 1983).

Dies irae (lat., “Día de ira”). Secuencia de la *misa de réquiem anterior al Concilio Vaticano Segundo, atribuida a Thomas de Celano (*m. c.* 1250). Múltiples esfuerzos realizados por compositores de los siglos XV al XVII dieron como resultado adaptaciones intensamente dramáticas con acompañamiento instrumental, como las de Mozart, Verdi y Ligeti. La melodía del canto llano ha sido utilizada en música instrumental por su inherente simbolismo, por ejemplo en la *Symphonie fantastique* de Berlioz y en la *Danse macabre* de Saint-Saëns (véase DANZA DE LA MUERTE). -/ALI

Dies natalis (Cumpleaños). Cantata, op. 8 (1926-1939) de Finzi para soprano o tenor y cuerdas; consta de cinco movimientos, el primero es instrumental, el segundo es una adaptación de un fragmento en prosa de *Centuries of Meditation* de Thomas Traherne (1638-1674) y el tercero y último, son adaptaciones de poemas también de Traherne.

dièse (fr.). 1. Signo de sostenido (véase SOSTENIDO, 1).

2. En el siglo XVII se empleaba como “mayor”, es decir, *mi dièse, mi mayor*.

diesis (it.). Signo de sostenido (véase SOSTENIDO, 1).

Dieupart, Charles (*m.* Londres, *c.* 1740). Compositor, violinista y tecladista francés. Se estableció en Inglaterra hacia 1700. Escribió y arregló música para varias obras de teatro y espectáculos y, junto con otros músicos, realizó series de conciertos. Sus *Six suittes de clavecin* (Ámsterdam, 1701) pudieron haber sido el modelo para las suites inglesas de Bach. DA

diferencia. 1. Tipo de ornamentación en que la melodía se divide en figuraciones rápidas.

2. Nombre dado a las variaciones en el siglo XVI. Algunas de las diferencias más antiguas que se conocen están en *Los seys libros del Delphín* (Valladolid, 1538) para vihuela de Luis de Narváez; otros ejemplos famosos son los de Antonio de Cabezón para teclado. Las *diferencias* generalmente son más largas y más elaboradas que las *glosas.

Different Trains. Obra (1988) de Reich para cuarteto de cuerdas y cinta; el material de la cinta consiste en fragmentos de entrevistas que ligan los recuerdos de viajes en ferrocarril durante la infancia del compositor con

los trenes que transportaban a las víctimas del Holocausto hacia su muerte en los campos de concentración.

digitación. Notación numérica que aconseja los dedos que pueden usarse en una ejecución. Aparece principalmente en la música para teclado y para instrumentos de cuerda, cuyas técnicas de ejecución admiten alternativas diferentes, generalmente determinadas por el contexto de la composición y las licencias interpretativas. En muchos otros instrumentos, la digitación se refiere a la forma de producción de la nota requerida y, por lo mismo, rara vez se indica por escrito. Véase también TECLADO, DIGITACIÓN PARA. DMI

digitación cruzada (in.: *cross-fingering*). Técnica que permite a los instrumentos de aliento sin llaves tocar ciertas notas cromáticas, ya que una nota puede volverse bemol al cubrirse el orificio que se encuentra dos por debajo del que corresponde a la nota natural. Desde aproximadamente 1760, se añadieron llaves para mejorar la calidad de los semitonos cromáticos. Hoy se usan digitaciones cruzadas para corregir los problemas de afinación que se presentan de manera natural en los registros agudos. SM

diluendo (it.) “Diluyéndose”, es decir, desvaneciéndose.

Dillon, James (*n.* Glasgow, 29 de octubre de 1950). Compositor escocés. Su temprana relación con la música se dio a través de su participación en bandas escocesas de gaitas y en grupos de *rock* y, aunque después estudió música en Londres, no recibió un entrenamiento formal como compositor. Desde el principio simpatizó con la vanguardia europea de la posguerra y con compositores británicos como Michael Finnissy y Brian Ferneyhough, quienes fueron construyendo radicales y desafiantes edificios musicales basados en la vanguardia. En piezas relativamente tempranas como *Ti-re-Ti-ke-Dha* para percusionista solo (1979) y *Spleen* para piano solo (1980) despliega una ruda vitalidad tomada de Varèse y Xenakis, mientras que en *Überschreiten* para 16 ejecutantes (1986) y *helle Nacht* para orquesta (1986-1987) amplía en una escala mayor su tejido característicamente elaborado y de textura extenuante. Sin embargo, es capaz de combinar de manera complementaria una percusividad agresiva con un mayor soporte de escritura lineal y sonoridades suaves, como en *La Femme invisible* para 12 ejecutantes (del ciclo *Nine Rivers*, 1989) y *Vernal Showers* para violín solo y conjunto instrumental (1922). Aunque puede usar instrumentos tradicionales y voces de maneras sorprendentemente novedosas (con o sin manipulación electroacústica), no rechaza todo el contacto con el tipo de herencia del género,

incluido hasta Bartók, que puede escucharse en su *Cuarteto de cuerdas* no. 3 (1998). AW

diminished seventh chord. Véase SÉPTIMA DISMINUIDA, ACORDE DE.

diminuendo (it.). “Disminuyendo”, es decir, gradualmente más suave. El término se representa a menudo con el signo de regulador (véase SIGNOS DE DINÁMICA, Tabla 1) o con la abreviatura *dim.* o *dimin.* Es equivalente a *decrescendo* pero al parecer su uso fue anterior que el correspondiente *crescendo*.

diminutions. Véase ORNAMENTOS Y ORNAMENTACIÓN.

Dimitrij. Ópera en cuatro actos de Dvořák con libreto de Marie Červinková-Riegrová (Praga, 1882; revisada Praga, 1894).

Dinamarca. La música floreció en Roma y en Viena mucho tiempo antes que en Copenhague o Estocolmo. Con la excepción quizá del maestro barroco sueco Johan Helmich Roman la mayor parte del público musical está escasamente consciente de algún compositor escandinavo anterior al siglo XIX, cuando una efervescencia de sentimiento nacionalista creó el clima del que surgió Grieg. Sin embargo, considerando el alcance del poderío escandinavo en el siglo X, sería sorprendente si sus prácticas musicales no hubieran ejercido alguna influencia, cuan modesta fuera, en aquellas regiones del norte de Europa con las que tuvieron contacto. Ciertamente jugaron un papel al menos en el desarrollo de la polifonía. La práctica del **gymel* (canto a dos voces parcialmente basado en terceras paralelas) bien pudo tener su origen en Escandinavia. Se pueden encontrar rastros de canto escaldado (poesía vikinga) en el himno a dos voces *Nobilis, humilis* y Giraldu Cambrensis atribuye la práctica del canto polifónico en el norte de Britania a la influencia de la invasión vikinga.

1. La corte danesa en el Renacimiento tardío; 2. Canto y teatro; 3. Dinamarca después de Nielsen; 4. Bentzon, Holmboe y sus sucesores.

1. La corte danesa en el Renacimiento tardío

Como fuerza vital, los países escandinavos estuvieron comparativamente latentes en el Renacimiento y, a pesar de que se escuchaba a muchos de los maestros flamencos e italianos en las cortes del norte, no surgieron grandes compositores locales. La corte danesa mantuvo una gran corporación musical que alcanzó su cúspide en importancia en el tiempo del rey Christian IV (1588-1648). Él mismo fue un músico aficionado de mucho talento que atrajo a figuras tales como Dowland y Schütz y extendió su tutela a muchos otros como

Michael Praetorius y Orazio Vecchi. También envió a algunos de sus más promisorios jóvenes músicos a estudiar a Italia, entre ellos a Melchior Borchgrevinck (c. 1570-1632), Morgens Pedersøn (c. 1583-1623) y Hans Nielsen (c. 1580-1626 o después). Los tres compositores escribieron madrigales al estilo italiano sobre textos italianos, Nielsen incluso al grado de publicarlos con un nombre italiano, Giovanni Fonteijo. Pedersøn también publicó madrigales en Venecia, mostrando un buen dominio de las técnicas perfeccionadas por Marenzio. Su obra más importante fue el *Pratum spirituale* (1620), que incluye tanto una misa latina como motetes y salmos sobre textos en danés. Sin embargo, no hay un rasgo distintivo danés en la música finamente elaborada de Pedersøn. Los pródigos recursos para la música de la corte desaparecieron después de la muerte del rey Christian.

2. Canto y teatro

Fueron pocos los maestros locales en el siglo XVIII y el país tendió a importar su ópera. *Syngespil* y óperas sobre temas históricos nacionales se interpretaron, incluyendo *Holger Danske* de Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817). Sin embargo, fueron las óperas *Lulu* (1824) y *Elverhøj* (La colina de los elfos, 1828) las que abrieron las puertas a la ópera romántica y prepararon el camino para obras tales como *Liden Kirsten* (La pequeña Cristina, 1846) de J. P. E. Hartmann, futuro suegro de Niels Gade. El inicio de siglo había traído también un creciente interés en el canto, el cual floreció tanto en Dinamarca como en Suecia. Quizá la figura más importante fue Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842), quien se estableció en Copenhague en 1789. Sus obras y las de su sucesor Peter Heise (1830-1879), muestran espontaneidad e inventiva. La ópera *Drot og marsk* (Rey y mariscal) de Heise es la obra maestra y la única ópera danesa anterior a Nielsen de talla real. Copenhague se convirtió en un próspero centro musical en la segunda mitad del siglo XIX y produjo un buen número de compositores además de Gade. Tanto C. F. E. Horneman (1840-1906) como Peter Lange-Müller (1850-1926) fueron poseedores de una gran destreza y de un fresco encanto melódico. A pesar de que Horneman influyera en cierta medida en la obra de Nielsen, ni sus sinfonías ni las de Hartmann llegan a ejercer un efecto más que marginal sobre el repertorio, y probablemente ninguno vaya a experimentar un resurgimiento como del que gozaron las sinfonías de Gade.

3. Dinamarca después de Nielsen

Al igual que Sibelius en Finlandia, Nielsen se proyectaba con tal magnitud en el horizonte, que los jóvenes compositores daneses difícilmente escapaban a su magnetismo. Ciertamente éste es el caso de Jeppesen y Høffding. Otros como Riisager y Jørgen Jersild (n 1913-2004) se inclinaron hacia modelos franceses. Dinamarca también tuvo su “marginado” en Rued Langgaard, quien compuso no menos de 450 obras y ha sido comparado con Ives y Havergal Brian, aunque su éxito es más cuestionable. Sin embargo, pocos de los contemporáneos de Nielsen han causado alguna impresión fuera de Dinamarca. Las seis sinfonías de Louis Glass (1864-1936), compositor de una calidad particular, se mantienen en la periferia del repertorio, mientras que a las tres de Peder Gram (1881-1956) no se les da reconocimiento. Una figura más secundaria, aunque talentosa, cuyo punto de vista musical fue formado por el diatonismo de Nielsen, es Leif Keyser (n 1919). Su notable *Primera sinfonía* se estrenó en Göteborg cuando él contaba apenas con 20 años de edad y su *Segunda sinfonía*, compuesta un año después, no es menos impresionante en su sentido del ritmo y el sentimiento de crecimiento orgánico. Desafortunadamente, la enorme promesa de estas obras tempranas no se desarrolló hacia una plenitud equivalente y la obra creativa de Keyser se vio interrumpida por su llamado al sacerdocio.

4. Bentzon, Holmboe y sus sucesores

Es en la música de Herman D. Koppel (1908-1998), Vagn Holmboe y Niels Viggo Bentzon donde se asimila la influencia de Nielsen junto con la de figuras neoclásicas tales como Hindemith y Stravinski. Holmboe resultó ser el más consistente en términos de estilo. Su universo emocional es tan disciplinado como los medios expresivos que elige. Hay un inexorable sentido de movimiento hacia delante en las sinfonías y una coherencia orgánica que lo colocan en la tradición de Sibelius, aunque no hay ningún rasgo de influencia de éste en su mundo sonoro. Ni las sinfonías de Koppel ni las de Bentzon llegan a tener la misma concentración de elementos. Aunque Bentzon, quien descendió de J. P. E. Hartmann, pudo no haber mostrado una consistencia estilística comparable, su *Tercera*, *Cuarta* y *Séptima* sinfonías son notablemente imaginativas y poseen una visión auténtica. Tanto Holmboe como Bentzon quedaron fascinados en los años de posguerra con la metamorfosis temática y ambos mostraron una notable inventiva. Holmboe también enriqueció el repertorio

de música coral, así como lo hizo su contemporáneo más joven, Bernhard Lewkovitch (n 1927). Bentzon, un buen pianista en su juventud, compuso más de 20 sonatas para piano, de las cuales las primeras siete muestran un dominio magistral de la escritura para teclado y un pensamiento muy original. De la siguiente generación que apareció, destacan dos alumnos de Holmboe: Per Nørgård (n 1932) e Ib Nørholm (n 1931). La música temprana de Nørgård muestra gran influencia de las enseñanzas de Holmboe, pero hacia finales de la década de 1960, se había liberado de esa tradición. Su inspiración extramusical y su a menudo complaciente mundo sonoro han contribuido a opacar las sinfonías de Nørholm. El más reconocido de la última generación, Poul Ruders (n 1949), ha incursionado profusamente en diferentes impulsos estilísticos y ha sido comparado con Xenakis, Tippett y Dutilleux.



RLA

📖 K. KETTING (ed.), *Music in Denmark* (Copenhague, 1987). A. ØRBAK y O. KONGSTED (eds.), *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV* (Copenhague, 1989). K. A. RASMUSSEN, *Noteworthy Danes: Portraits of Eleven Danish Composers* (Copenhague, 1991). L. D. MCLOSKEY, *Twentieth Century Danish Music: An Annotated Bibliography and Research Directory* (Londres, 1998).

dinámica. Aspecto de la expresión musical relativo a la variación del volumen del sonido. Véase INTERPRETACIÓN MUSICAL, 9.

dinámica, signos de. Términos, abreviaturas y signos usados en la notación musical para indicar la intensidad relativa (volumen) y el grado de acentuación. Los más comunes se enlistan en la Tabla 1. Algunos compo-

TABLA 1. *Signos de dinámica*

<i>pp</i>	<i>pianissimo</i>	muy suave
<i>p</i>	<i>piano</i>	suave
<i>mp</i>	<i>mezzopiano</i>	moderadamente suave
<i>mf</i>	<i>mezzoforte</i>	moderadamente fuerte
<i>f</i>	<i>forte</i>	fuerte
<i>ff</i>	<i>fortissimo</i>	muy fuerte
<i>fp</i>	<i>fortepiano</i>	fuerte e inmediatamente suave
<i>fz</i>	<i>forzato</i>	esforzado
<i>sf</i>	<i>sforzato</i>	
<i>sfz</i>		
	<i>crescendo</i>	incrementando el sonido
	<i>decrescendo,</i> <i>diminuendo</i>	disminuyendo el sonido
		ataque
		acento agógico

sitores los han expandido ocasionalmente, han utilizado *fff*, *ffff*, *ppp*, *pppp*; Chaikovski fue tan lejos que indicó el final de su *Sexta sinfonía* como *pppppp*.

Véase también INTERPRETACIÓN MUSICAL.

Dioclesian (*The Prophetess, or the History of Dioclesian*).

Semiópera en cinco actos de Purcell con libreto de Thomas Betterton basado en la obra de teatro de John Fletcher y Philip Massinger (Londres, 1690).

dirección de orquesta. El arte de dirigir un conjunto de instrumentistas o cantantes (o ambos) para producir una interpretación unificada y equilibrada de una determinada obra musical. Hoy en día el director es considerado una de las figuras más importantes en la interpretación musical. En las portadas de las grabaciones modernas, el nombre del director a menudo está impreso tan grande o más que el del compositor; en general, el director es el que recibe un mayor pago por los conciertos y grabaciones. El director es el centro de atención en la mayoría de los conciertos orquestales y corales, y sin embargo hasta hace poco menos de 200 años la música era apenas dirigida, y usualmente por su compositor: el papel interpretativo del director estaba menos desarrollado que hoy, como lo muestra una breve revisión de la historia de este arte.

1. Historia antigua; 2. Adelantos en el siglo XIX; 3. El siglo XX; 4. Técnica.

1. Historia antigua

Aunque es casi imposible rastrear el inicio de la práctica de marcar el tiempo para un ensamble, se sabe que el canto llano temprano (compuesto antes de que se hubiera desarrollado una notación musical precisa) era dirigido por un individuo que utilizaba las manos para indicar los contornos generales de la melodía (quironomía), una especie de mnemotecnica melódica a través de la cual también se sugería el ritmo. Para el siglo XV dirigir la polifonía indicando los tiempos fuertes con un gesto hacia abajo y los tiempos débiles con uno hacia arriba (precursores de los modernos gestos del director) se había vuelto una práctica común. La evidencia iconográfica sugiere que estos gestos se realizaban de distintas maneras; sólo con las manos, con el bastón que sostenía el cantor para indicar su jerarquía o con un rollo de papel.

Hacia principios del siglo XVII, el aumento de tamaño de los ensambles, particularmente de los coros, llevó a la necesidad de una dirección más firme. Praetorius, por ejemplo, sugirió que cuando un compositor indicaba **cori spezzati*, un *maestro* debía dirigir el primer

coro y los subdirectores debían dirigir uno o más de los otros coros. Los directores por lo general dirigían basándose en una parte de bajo continuo que tenía indicaciones de las entradas importantes. Subsecuentemente, fue el propio intérprete del continuo (*maestro al cembalo*) quien se convirtió en director, notablemente en el teatro de ópera; algunos de los últimos manuales de instrucción para la ejecución del continuo ofrecen algunas pistas para marcar el tiempo. El papel del director como intérprete probablemente se inició en este periodo, puesto que con frecuencia se incluía en el contrato de un compositor de ópera una cláusula que lo obligaba a estar disponible para enseñar a los cantantes sus partes y dirigir las tres primeras funciones.

Alrededor de 1700, el establecimiento de orquestas dominadas por las cuerdas, en contraste con los ensambles de épocas pasadas, condujo a un nuevo tipo de dirección. Aunque la desagradable costumbre francesa de golpear el piso con un gran bastón (el modo en que Lully dirigía los famosos **Vingt-Quatre Violons du Roi*) continuó hasta el siglo XIX, en otros países –Italia en particular– el primer violinista adquirió cada vez más la responsabilidad de mantener un ensamble satisfactorio. Esta responsabilidad explica el título dado a este ejecutante en la orquesta moderna: “líder” o “concertino” (al.: *Konzertmeister*). El violinista dirigía típicamente al conjunto con el arco, aunque algunas descripciones contemporáneas indican que marcaba el tiempo haciendo oscilar su instrumento en el primer tiempo del compás. Sin embargo, el ejecutante del teclado seguía teniendo un papel importante: Haydn dirigió incluso sus sinfonías tardías desde el teclado y Clementi dirigió desde el teclado en Londres en 1828.

2. Adelantos del siglo XIX

El siglo XIX atestiguó el surgimiento del director especializado, particularmente de música orquestal y ópera. La música se estaba volviendo demasiado compleja, y las orquestas demasiado grandes, para depender de las señales a menudo confusas de un violinista o ejecutante de teclado.

Entre los más tempranos directores especializados se encontraban compositores tan importantes como Spohr, Weber y Mendelssohn; fueron seguidos por Berlioz y Wagner, quienes a su vez tuvieron sus propios discípulos. Ni Berlioz ni Wagner fueron instrumentistas virtuosos y por ello ambos prestaron mayor atención a los problemas del relativamente nuevo arte de la dirección orquestal. Estos problemas fueron un resultado directo

de las nuevas libertades inherentes en su propia música, sobre todo la constante fluctuación del tiempo y la complejidad de la orquestación. Wagner abordó ambos temas en su libro *Über das Dirigieren* (Sobre la dirección, 1869), afirmando que el director debe “hallar el tiempo” y “hallar la melodía” (es decir, el equilibrio adecuado).

Aún más importante, los directores claramente estaban tomando un papel más interpretativo que en las generaciones anteriores y ciertas figuras adquirieron renombre por sus interpretaciones individuales de grandes obras. Las interpretaciones poderosas demandaban mayor control y la capacidad de comunicar sutiles matices con sólo el gesto; por ello mejoró inmensamente la técnica. También se hizo necesario mayor tiempo de ensayo y en general las orquestas contrataban a un director permanente cuya huella estilística en ocasiones se volvió inconfundible; así, uno podía hablar del sonido Furtwängler de la Filarmónica de Berlín, el sonido Richter de la Orquesta Hallé, etcétera.

3. El siglo XX

Durante el siglo XX, varios cambios importantes en la interpretación musical afectaron grandemente el arte de la dirección. El tiempo de ensayo con orquestas y coros se volvió cada vez más caro debido a la sindicalización de la música, por lo que el director se vio obligado a imponer su estilo a una orquesta muy rápidamente. La “técnica de batuta” se convirtió en una obsesión para muchos de manera que cada pequeño detalle de la música pudiera ser comunicado con poca o ninguna instrucción verbal a los músicos altamente entrenados. Así, numerosos directores se encasillaron más y más en estilos individuales, ya que a menudo no había suficiente tiempo para explorar nuevas interpretaciones. El desarrollo de la grabación sonora de alta calidad contribuyó a esta tendencia y los públicos comenzaron a esperar interpretaciones perfectas o casi perfectas de obras complejas, aun en interpretaciones en vivo.

Los crecientes costos en el siglo XX provocaron también el regreso de los ensambles sin director (un ejemplo temprano fue Persimfans en la Rusia soviética en la década de 1920), especialmente en la música antigua, donde las interpretaciones con criterio histórico se hicieron muy populares. Además, mucha música contemporánea contiene elementos de improvisación que le dan al ejecutante individual una mayor libertad interpretativa en lugar de la lectura impuesta por un director; en este sentido, la historia ha cerrado el círculo en lo que se refiere a la dirección orquestal.

4. Técnica

Podría decirse que los directores realmente grandes nacen y no se hacen, pero también es el caso que muchos de los grandes directores de hoy han recibido algún grado de entrenamiento, ya sea formal o informal. Casi todos los músicos competentes, con un poco de guía y mucha práctica, pueden adquirir un nivel de técnica de dirección adecuado para la mayoría de los propósitos amateur. Por ello vale la pena considerar ciertos elementos de técnica para asistir a los lectores que puedan ser solicitados para dirigir ensambles.

Probablemente el requisito más esencial es la claridad, ya sea de batuta o de instrucción verbal. Los directores deben aprender y practicar los patrones básicos de batuta, de un libro o de un colega, hasta que se vuelvan naturales, de modo que puedan concentrarse en monitorear y mejorar el sonido producido por el ensamble. La mano izquierda (para directores diestros) debe utilizarse con discreción para propósitos expresivos y nunca debe imitar la mano de la batuta. Se pueden aplicar ciertos principios generales al marcar el tiempo: los gestos amplios y rápidos darán como resultado un gran volumen de sonido, mientras que los gestos más pequeños y lentos producirán resultados más discretos. Debe ponerse especial atención en la anacrusa, puesto que es el gesto preparatorio que da a la música su carácter inicial. La importancia de respirar con el ensamble en la anacrusa no puede sobreestimarse y se puede obtener un ataque inicial preciso sólo con este medio, aun si el ensamble consta únicamente de intérpretes de cuerdas y sin alientos. Sobre todo, a través de sus gestos el director o la directora debe dar a los intérpretes la confianza de tocar al máximo de su capacidad, sea cual fuere ese nivel.

La técnica, por supuesto, no sirve de nada si el director tiene poco que decir durante el ensayo. Es esencial que un director nunca detenga un ensamble a menos que necesite dar instrucciones verbales; los silencios embarazosos pronto llevarán a una pérdida del respeto por parte del ensamble. El director debe expresar sus instrucciones y opiniones en el tono más constructivo posible y nunca como una crítica personal. Como sugería Pierre Monteux, director del estreno de *La consagración de la primavera*, “no seamos irrespetuosos con los intérpretes (nada de malas palabras); no olvidemos los derechos de los individuos como personas; no devaluemos a los miembros de la orquesta sólo porque son ‘engranes’ del ‘mecanismo.’” Esto es especialmente importante para directores de grupos aficionados, cuyos

miembros pudieran estar pagando por el placer de hacer música.

Lo peor que un director puede hacerle a un ensamble es mostrar falta de conocimiento de la partitura. Por ello, la preparación es de vital importancia y el viejo adagio de que “el buen director debe tener la partitura en la cabeza y no la cabeza en la partitura” es muy pertinente. Los ojos del director son unos de sus más poderosos recursos. Leopold Stokowski dijo una vez que “dirigir es hasta cierto punto sólo marcar el tiempo; se hace más a través de los ojos” y establecer contacto visual con los ejecutantes (algo que naturalmente requiere un conocimiento profundo de la partitura) es una excelente forma de asegurarse de que están siguiendo al director. Una cierta facilidad en el teclado es una buena ayuda para el aprendizaje de la música, y la partitura puede marcarse con símbolos para ayudar al director en los ensayos. Además de conocer las notas, ritmos, textos y orquestación de la partitura, el director debe decidir de antemano sobre cuestiones interpretativas como tempo, articulación, ornamentación, arcadas y dinámicas para no desperdiciar el valiosísimo tiempo de ensayo. El director, en un ambiente aficionado, a menudo debe actuar también como productor y organizar los ensayos tan eficientemente como sea posible, contratar recintos, alquilar música, conseguir solistas y aliviar los egos dolidos, incluso antes de que la música haya comenzado. El tacto y la persistencia son, por ende, facultades invaluableles.

Berlioz creía que el director debía “poseer dones casi indefinibles, sin los cuales no es posible establecer un eslabón invisible entre él y aquellos a quienes dirige”. Pero la dirección orquestal no tiene que ser el misterio impenetrable que en ocasiones se piensa que es. Siempre habrá grandes maestros, pero también habrá siempre la necesidad de aficionados trabajadores, competentes y, sobre todo, entusiastas, que posean la capacidad de comunicar su amor por la música a los demás. DA/SM

📖 E. GALKIN, *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice* (Nueva York, 1988). K. PHILLIPS, *Basic Techniques of Conducting* (Oxford, 1997).

direct (al.: *Wachte*; fr.: *guidon*; it.: *guida*; lat.: *custos*). Signo (♩) empleado ocasionalmente al final de una página o línea de música para dar una indicación de la altura de la siguiente nota. Ocurre con más frecuencia en la música antigua.

director. El que dirige un ensamble y es responsable de todos los aspectos de la interpretación. Véase DIRECCIÓN DE ORQUESTA.

dirge (in.: “lamento”, “treno”; lat.: *naenia*; it.: *nenia*). Composición vocal o instrumental ejecutada en un funeral o servicio de aniversario luctuoso. Britten adaptó uno de los más conocidos *dirges* ingleses, el *Lyke-Wake-Dirge* del siglo XV, como la cuarta canción de su *Serenade for Tenor, Horn, and Strings* (1943); el *Lyke-Wake-Dirge* también fue utilizado por Stravinski como estructura de su *Cantata* (1952).

Dirigent, dirigieren (al.). “Director”, “dirigir”.

Dis (al.). En el sistema alemán, la nota *re* sostenido; *Disis*, la nota *re* doble sostenido (*re* ×). En la música antigua, *Dis* es también el equivalente enarmónico de *mi* bemol; la *Sinfonía “Heroica”* de Beethoven de 1805 (en *mi* bemol) todavía suele describirse como “en *Dis*”.

disc jockey. Véase DJ.

discanto [*descant*] (del lat. medieval *discantus*, “cantando aparte”; in.: *discant*, *descant*). Técnica de composición medieval en que se agrega una voz a la parte del canto llano, normalmente nota contra nota y en movimiento contrario. El término “discantus” fue empleado por primera vez por los teóricos del siglo XII y sobreviven ejemplos a partir de principios de ese siglo en adelante. El vasto repertorio del siglo XII de adaptaciones musicales de cantos sacros latinos de Francia (usualmente llamados **conductus* o *versus*), a pesar de no ser adaptaciones de canto llano, también pueden ser consideradas como ejemplos de discanto, al menos en cuanto al estilo armónico.

En el notable corpus de polifonía de la llamada Escuela de Notre Dame compuesto en los siglos XII y XIII en París, se empleó la técnica del discanto a dos partes del repertorio: en *conductus* (un teórico anónimo de la década de 1270 atribuyó algunos de éstos a Pérotin) y para colocar frases de canto llano (específicamente aquellas frases del canto llano original que tenían un melisma en una sílaba, más que secciones silábicas). Los cantos parisinos de esta época de hecho alternan pasajes de discanto (también conocidos como **clausulae*) con pasajes donde el canto original aparece en largas notas tenidas debajo de una o varias voces superiores en movimiento progresivo (véase *ORGANUM*, 4). El teórico arriba mencionado llama a Pérotin “optimus discantor” (el mejor cantor [compositor] de discanto), implicando que fue él el responsable de aquellas partes del canto llano que están en discanto.

Hacia la segunda mitad del siglo XIII, el discanto fue el principal estilo de polifonía en existencia y, por lo tanto, también el término más común para designar a la polifonía misma; el estilo de las notas largas tenidas

se volvió más o menos obsoleto. Las técnicas de escritura a varias voces se fueron haciendo cada vez más complejas y la mera escritura a dos voces menos predominante. Por lo tanto, en el siglo XIV, “discantus” se utilizó a menudo simplemente como epíteto para una voz acompañante adicional añadida arriba de las voces principales (*cantus y tenor*), como, por ejemplo, en las canciones de Machaut.

En su acepción más simple, discanto no fue más que un grupo de reglas empíricas para la improvisación de polifonía a dos voces. En tratados escritos en Inglaterra en los siglos XIV y XV, por Leonel Power, entre otros, hay series interesantes y relativamente tardías de este tipo de reglas. La subordinación del discanto al movimiento contrario lo distingue de manera decisiva de técnicas de movimiento paralelo tales como el **faburden*. DH

disco. Forma de música de baile con raíces en el **soul* y el **funk* que predominó a finales de la década de 1970 y que había emergido anteriormente en los clubes de negros, latinos y *gays* de Nueva York a principios de la década. Quizá su sonido más característico fue un patrón rítmico repetitivo sobre cada pulso en la percusión baja. En las primeras etapas, la *disco* conserva algo de las complejidades rítmicas y armónicas del *jazz funk*; sin embargo, más tarde dominaron las tendencias hacia las más magras estructuras rítmicas y armónicas del “Eurodisco”. La *disco* se incorporó a la corriente dominante en 1977, inmediatamente después del éxito de la película *Saturday Night Fever*. A pesar de su comparativamente corta vida, algunos aspectos de su estilo, particularmente patrones en el bajo y las percusiones, pasaron a subsecuentes estilos de danza, especialmente a la **house music* y sus subgéneros. PW

disco compacto [CD]. Disco de plástico de 12 cm de diámetro en el que se graban señales codificadas digitalmente en una pista que describe una espiral del centro hacia afuera. Los discos compactos, recubiertos de un metal reflejante (por lo general aluminio) y sellados con una capa protectora para evitar la oxidación, son leídos por un rayo láser enfocado con precisión. La corrosión de la superficie reflejante, causada por defectos en la capa protectora, se conoce como “bronceado”. Los discos se fabrican por medio de troquelado e impresión sobre una lámina de plástico. La capacidad de los discos fabricados comercialmente permite hasta 79 minutos de grabación por disco. Philips y Sony desarrollaron los discos compactos de forma conjunta y los presentaron en 1983. El CD pronto se convirtió en el estándar mun-

dial para la música grabada; en un lapso de siete años, los discos de larga duración y los casetes pregrabados se descontinuaron del mercado y sólo pueden adquirirse en establecimientos especializados.

Véase también GRABACIÓN Y REPRODUCCIÓN. LF

disco de larga duración. Véase LP.

discografía. Lista o catálogo crítico de grabaciones sonoras. Una discografía puede incluir grabaciones en cualquier tipo de medio y no únicamente aquellas sobre algún tipo de disco. La principal distinción entre una discografía y una biblioteca o catálogo de fabricantes es la selección crítica y la organización de su información con un propósito determinado.

Las primeras discografías en la década de 1930 fueron dedicadas a determinados intérpretes (W. H. Seltsam, “A [Geraldine] Farrar Discography” *Phonograph Monthly Review*, enero de 1931) o a la profundamente confusa tipología de las grabaciones de *jazz* (Charles Delaunay, *Hot Discography*, París, 1936). Éstas establecieron un criterio de ordenación de la discografía de músicas vernáculos, en donde el intérprete principal, solista o grupo era la base primaria de organización, siguiendo en importancia la secuencia o el orden cronológico de sus grabaciones. La cronología es el factor principal en las discografías de los sellos discográficos. Por otra parte, la organización típica de las discografías de música es, en primer lugar, por compositores y en segundo por algún acomodo convencional de sus obras, estando generalmente los intérpretes y las fechas de grabación en una jerarquía menor; sin embargo, existen muchas discografías dedicadas a determinados ejecutantes de música clásica que están organizadas como en el primer caso.

El elemento más importante para la buena elaboración de discografías es la estandarización de la información. En la música clásica, los nombres de los compositores (especialmente en transliteración o anteriores a 1600) son sujetos a grandes variaciones en las etiquetas de los discos y en los forros; se utilizan sistemas incompatibles de numeración para las obras de varios compositores (como por ejemplo las sinfonías de Haydn o Dvořák); muchas grabaciones encierran distintas versiones de una obra (sinfonías de Bruckner) o hacen una selección variada de múltiples versiones (*Mesías* de Handel, muchas óperas); la misma obra puede ser atribuida a diferentes autores y así sucesivamente. Muchas de las primeras grabaciones de *jazz* fueron anónimas, de ellas muchas fueron reeditadas con diferentes intérpretes en los créditos o con nuevos títulos y la música popular de todo tipo se reedita con frecuencia. Una buena

discografía debe dar orden a todas estas áreas. Detalles de las sesiones de grabación, edición y números de toma son datos invaluable de documentación en este empeño, y con frecuencia se incluye también información colateral tal como datos biográficos y correspondencias. JJD

📖 J. A. BOWEN (ed.), *Guide to Discography* (Berkeley, CA, en preparación).

discord (in.). Acorde o intervalo disonante; véase CONSONANCIA Y DISONANCIA.

disinvolto (it.). “Libre”, “desenvuelto”.

disjunt motion (in.). “Movimiento disjunto”. Véase MOVIMIENTO.

disminución. Recurso melódico encontrado a menudo en composiciones de forma fugada, en las cuales los valores rítmicos de las notas de la melodía se acortan proporcionalmente. Por ejemplo, una melodía que se desplaza en blancas, negras y corcheas, después de la disminución puede hacerlo en negras, corcheas y semicorcheas (cada valor disminuido a la mitad).

dismissal (in.). Fórmula para despedir a la congregación al final de un servicio que generalmente incluye una respuesta, cantada o hablada (por ejemplo *Ite missa est, Deo gratias*).

disonancia. Véase CONSONANCIA Y DISONANCIA.

“**disonante**”, **Cuarteto** (*Les Dissonances; Dissonanzen-Quartett*). Sobrenombre del *Cuarteto de cuerdas* en *do* mayor, K465 (1785) de Mozart; uno de los cuartetos “Haydn”, llamado así por el notable empleo de disonancias en la introducción.

Distler, Hugo (*n* Nuremberg, 24 de junio de 1908; *m* Berlín, 1 de noviembre de 1942). Compositor, director de coros, organista y maestro alemán. Fue organista en St Jakobi en Lübeck (1931); a partir de 1937 fue catedrático y director de coro en la Württemberg Hochschule für Musik, Stuttgart, antes de ir a la Hochschule für Musik en Berlín. Su simpatía por los maestros antiguos alemanes, tales como Schütz y Lechner lo llevó a tener una difícil relación con los nazis, quienes encontraron su música en los límites de lo inaceptablemente moderno; a pesar de que compartió su entusiasmo por la música coral, su fe luterana despertó sospechas oficiales. Amigos bien colocados lograron inicialmente evitar su reclutamiento, pero cuando en 1942 recibió la orden de unirse a una división panzer, se suicidó. Su música es libremente disonante dentro de una poderosa estructura tonal, la aspereza resulta de un desempeño de las líneas contrapuntísticas más que de un experimento voluntario. Su producción incluye dos

conciertos para clavecín (el segundo fue redescubierto apenas recientemente) y algunas obras para órgano; el resto de su obra está dedicada a la música coral, tanto con textos religiosos como seculares. MA

Distratto, Il (El distraído). *Sinfonía* no. 60 en *do* mayor (1774) de Haydn, llamada así porque incluye la música incidental que Haydn escribió para la comedia *Der Zerstreute* (basada en *Le Distrait* de J. F. Regnard) (Eszterháza, 1774).

distribución. Posición o acomodo de las notas de un acorde en relación con las voces en particular. Si no es posible intercalar ninguna otra nota del acorde entre las voces superiores, se dice que la distribución del acorde está en posición cerrada; cuando es posible intercalar entre las voces superiores cualquier otra nota del acorde, se dice que su distribución está en posición abierta. Véase POSICIÓN, 2.

ditirambo (del gr. *dithyrambos*; fr.: *dithyrambe*; it.: *ditirambo*). Antigua canción griega en honor a Dionisos, dios del vino y del buen vivir. Originalmente era una canción coral estrófica que gradualmente se fue haciendo más elaborada, combinando acompañamiento instrumental, solistas y grupos de bailarines. Hacia finales del siglo IV a.C. prácticamente se había convertido en una representación teatral.

Algunas veces el nombre se le da a composiciones modernas de carácter libre y apasionado.

ditonus (lat.). Nombre medieval dado al intervalo de tercera mayor (es decir, igual a dos tonos completos).

Dittersdorf, Carl Ditters von [Ditters, Carl] (*n* Viena, 2 de noviembre de 1739; *m* Neuhof, Pilgram, Bohemia, 24 de octubre de 1799). Compositor austriaco. Su nombre original era simplemente Carl Ditters; estudió en Viena y tocó el violín en la orquesta de una iglesia local. De 1751 a 1761 fue miembro de la orquesta del príncipe de Sachsen-Hildburghausen, y estudió música con Giuseppe Bonno. Después de que el príncipe abandonó Viena, Dittersdorf se desempeñó exitosamente como violinista de orquesta y solista; viajó con Gluck a Italia en 1763. En seguida trabajó como *Kapellmeister* del obispo de Grosswardein (hoy Oradea) de 1765 a 1769, sucediendo a Michael Haydn, y después entró al servicio del príncipe-obispo de Breslau en Johannisberg (hoy Jánský Vrch).

Dittersdorf logró desarrollar ahí una eficiente y vigorosa profesión musical; compuso varias obras para teatro con textos italianos pero más obras alemanas para la escena, la mayoría de ellas para Viena; su *Singspiel Der Apotheker und der Doktor* (posteriormente conocida

como *Doktor und Apotheker*) fue especialmente popular. En 1770 fue hecho caballero de la Espuela Dorada y en 1773 distinguido con un título nobiliario por la emperatriz María Teresa, ganando el nombre adicional “von Dittersdorf”. Después de la muerte del príncipe-obispo en 1795, Dittersdorf solamente recibió una pequeña pensión. Escribió algunos *Singspiele* para un nuevo teatro de corte en Oels (hoy Oleśnica) en Silesia, pero en 1797 se retiró al Estado del barón Ignaz von Stillfried en Bohemia. Su autobiografía fue publicada dos años después de su muerte.

Dittersdorf compuso en todos los principales géneros musicales de su tiempo. Sus *Singspiele* están escritos, como los de Mozart, en una variedad de lenguajes prestados de la ópera italiana, pero tienen un elemento folclórico más marcado y todavía pueden proporcionar una excelente noche de entretenimiento. También fue un importante y prolífico compositor de sinfonías, utilizando algunas veces títulos programáticos (por ejemplo en las 12 basadas en la *Metamorfosis* de Ovidio) o en su faceta más atractiva, cuando adopta un vigor haydniano con sentido del humor. Muchos de sus conciertos son para violín, los cuales también recuerdan a los de Haydn, mientras que su música de cámara, especialmente los cuartetos de cuerdas, es igualmente digna de ser reinterpretada. DA/FL

📖 C. DITTERS VON DITTERSDORF, *The Autobiography of Karl von Dittersdorf*, trad. A. D. COLERIDGE (Londres, 1896/R1970).

div. Abreviatura para **divisi*.

diva (it., “diosa”). Véase *PRIMA DONNA*.

divertimento (es.; it.). “Diversión”, “recreación”. El divertimento del siglo XVIII, que generalmente se instrumentaba para una combinación de instrumentos solistas, estaba relacionado con géneros como *casación, **Nachtmusik*, **notturmo* y **serenade*, en cuanto a que todos ellos tuvieron un carácter ligero y un propósito como piezas de entretenimiento. Viena fue la capital del divertimento, aunque el término también se utilizó ampliamente en Alemania del sur, Bohemia e Italia.

El divertimento para teclado se parecía a la sonata y fue cultivado principalmente por compositores austriacos como Wagenseil y Haydn. Los divertimentos de Haydn tienen tres movimientos: rápido-lento-rápido. Algunos divertimentos para teclado tienen acompañamientos para otros instrumentos, tal como algunas sonatas contemporáneas para teclado. También se hicieron divertimentos para conjuntos de alientos (a menudo pares de oboes, cornos y fagotes) o para cuerdas (trío,

cuarteto, quinteto), algunas veces con la adición de instrumentos de aliento. Tanto Mozart como Haydn escribieron varios exclusivamente para alientos, mientras que el repertorio para alientos y cuerdas cuenta con piezas de todos los principales compositores vieneses de mediados y finales del siglo XVIII, incluidos los hermanos Haydn, Leopold y Wolfgang Mozart, así como Jommelli, Boccherini y algunos de los compositores de Mannheim.

El divertimento del siglo XVIII podía tener hasta nueve movimientos, aunque lo más común era que se usaran solamente alrededor de cinco (dos movimientos allegro en forma de sonata para abrir y cerrar, dos minuets y un movimiento lento al centro). Haydn utilizó el esquema de cinco movimientos para sus piezas de cuerdas y alientos, como lo hizo Mozart para sus divertimentos de cuerdas; sus divertimentos para alientos tienen solamente cuatro movimientos. La distribución de los movimientos jugó un papel importante en el desarrollo del cuarteto de cuerdas clásico en cuatro movimientos, logrado por la omisión de uno de los minuets (*Eine kleine Nachtmusik* de Mozart originalmente tenía un segundo minuetto).

El género propiamente dicho murió a principios del siglo XIX (una excepción es el *Divertimento para guitarra y piano*, 1816, de Weber), pero el término se utilizó ocasionalmente en el siglo XX para obras de un carácter ligero y brillante como el *Divertimento para cuerdas* de Bartók, el de Rawsthorne para orquesta, el de Berkeley para orquesta de cámara y el *Divertimento on Sellinger's Round* de Tippett. WT/NT

divertissement (fr., “diversión”, “entretenimiento”). 1. En la ópera, fragmento de la *tragédie lyrique* o de la *opéra-ballet* compuesto principalmente de canciones y danzas acompañadas de efectos escénicos espectaculares que a menudo guardan escasa relación con la trama principal. Rousseau, en su diccionario de música (1768), define mordazmente el *divertissement* como “ciertas colecciones de danzas y canciones que en París es una regla insertar en cada acto de una ópera, ballet o tragedia para romper la acción en algún momento interesante”. En algunas de las *tragédies lyriques* de Lully, el *divertissement* es puramente decorativo, pero en otras es parte integral de la acción (por ejemplo durante la escena de la boda campestre en el cuarto acto de *Roland*, cuando la celebración de los pastores revela al héroe el engaño de su amada). Los *divertissements* de Lully con frecuencia aparecen hacia el final de la ópera como un gran gesto conclusivo, pero en su obra maestra *Armide*, el

divertissement final aparece a la mitad del último acto, dejando el final libre para el desenlace trágico.

En la *opéra-ballet* francesa de principios del siglo XVIII, en que la danza y el espectáculo juegan un papel más importante que en la *tragédie*, cada acto (o *entré*) tiene su propio *divertissement* de danzas. El elemento espectacular en la ópera francesa se hizo cada vez más importante a principios del siglo XVIII, muchas veces a expensas del drama, y se cultivó todavía en las obras de Rameau y Gluck. El *divertissement* perduró ya bien entrado el siglo XIX; Rossini, Verdi y Wagner tuvieron que añadir uno cuando sus óperas se representaron en Francia. También formó parte del ballet ruso; un buen ejemplo está en el último acto de *El cascanueces* de Chaikovski. Lo que todos éstos tienen en común es su intención de rompimiento o distracción de la trama principal.

2. Espectáculo de múltiples propósitos que podía durar toda una noche, incluso varios días o semanas. En la cumbre del *grand siècle* se ofrecieron *divertissements* espectaculares en la corte para celebrar nacimientos reales, bodas y victorias (el ofrecido por Luis XIV en Versalles en 1674 después de su exitosa campaña Franche-Comté, duró casi un mes e incluyó dos óperas de Lully y dos *comédies-ballets* de Molière y Lully). La duquesa de Maine sostuvo una famosa serie conocida como las Grandes Nuits de Sceaux en su castillo en 1714 y 1715, pero para entonces esa clase de espectáculos eran poco comunes.

3. A principios del siglo XIX, ligera pieza de *carácter, generalmente en varias secciones (el término fue más o menos sinónimo de “divertimento”, usado en este sentido por J. B. Cramer). Un ejemplo inusualmente serio es el extraordinario *Divertissement à la Hongroise* de Schubert, una serie de danzas enlazadas en estilo “gitano” para dúo de pianos. El término fue retomado ocasionalmente en el siglo XX, por ejemplo, por Ibert para un popurrí basado en su música para *The Italian Straw Hat*. WT/NT

divisi (it.). “Divididos”. Indicación en las partituras de orquesta y conjuntos de cámara para que los ejecutantes que normalmente tienen la misma parte se dividan en grupos para tocarla, normalmente se anota en el mismo pentagrama; para los instrumentistas de cuerda es una alternativa práctica para no usar cuerdas dobles o triples pisadas, el número de “divisiones” requeridas se indica con “div. a 2”, “div. a 3”, etc. Véase À DEUX, A DUE.

division viol. Véase VIOLA, 2.

divisions (in., “divisiones”, “separaciones”). 1. Término usado en los siglos XVII y XVIII para designar un tipo de

ornamentación que rompe una melodía en figuraciones rítmicas más rápidas. Los pasajes de *coloratura vocal de Handel y otros compositores pueden considerarse *divisions* escritas.

2. Más específicamente, la interpretación de “divisions upon a ground” (divisiones en un bajo obstinado) fue una práctica inglesa característica del siglo XVII. Un violista podía improvisar variaciones o “divisions” sobre un *bajo obstinado (*ground bass*) en el clavecín u otro instrumento, separando las notas del bajo en notas más cortas o proporcionándole una contra-melodía “tanto como su habilidad e inventiva le sugieran” (Christopher Simpson, *The Division-Violist*, Londres, 1659).

SMCV

dixieland. Antiguo estilo de *jazz* de Nueva Orleans tal como lo tocaban los músicos blancos, originalmente distinto del *jazz* de los negros por el menor empleo de **swing* rítmico y **blue notes* y por algunas diferencias en los lenguajes melódico y armónico. Al principio el nombre se aplicó a las marchas negras de *jazz* alrededor de 1900; sin embargo, fue popularizado por la Original Dixieland Jazz Band integrada por blancos, la cual viajó y grabó intensamente desde 1917 (para el antiguo Sur de Estados Unidos, el término “Dixie” viene de la canción “minstrel” del mismo nombre de Dan Emmett, escrita en 1859). El *dixieland* revivió junto con el *jazz* negro de Nueva Orleans durante la década de 1950 y se mantiene como un estilo popular. PGA/JJD

DJ. Abreviatura de “disc jockey”, término acuñado en la década de 1950 para referirse a los presentadores que se encargaban de hacer el enlace de los discos durante las transmisiones de música *pop*. Se llegó a aplicar a cualquier persona que ocupara dicha función de enlace, especialmente en los clubes. El papel del *DJ* fue adquiriendo cada vez más un carácter de *performance*, ejerciendo su influencia en el “toasting” caribeño (refiriéndose al ritmo superpuesto a las grabaciones) y en el *hip-hop* estadounidense, estilos en los que se crearon nuevos efectos a partir de la música existente mediante la combinación de los discos y utilizando técnicas tales como el “scratching” y el “fading”. El *DJ* de un club es el responsable de mantener un creciente estado de excitación a lo largo de la noche y, hoy en día, en ocasiones es más conocido que los intérpretes de los discos que son reproducidos. JSN

do (al.; in.: C). Primer grado (tónica) de la escala de *do* mayor (véase ESCALA, 3; DOH).

do central. Nombre de la nota *do* ubicada prácticamente en el centro del teclado del piano o cualquier otro teclado musical. Se escribe en la primera línea adicional

por debajo del pentagrama con clave de *sol*. Un sistema común para indicar las notas de las diferentes octavas es mediante apóstrofes; de tal manera, *do'* representa el *do* central (*c'* en las nomenclaturas inglesa y alemana) y por lo tanto su altura en las diferentes octavas se escribe *Do, do, do', do''*, y así sucesivamente. En el sistema moderno de temperamento igual o afinación temperada, la frecuencia vibratoria del *do* central es de 260 Hz. AP

do fijo. En el sistema de solfeo, la expresión significa que cualquier *do* que aparezca, sin importar la tonalidad o la altura, recibe el nombre *do*, por lo que la nota *re* es *re* y así sucesivamente. Por el contrario, en el sistema del *do* móvil, se le llama *do* a cualquier nota tónica o fundamental de una escala mayor, *re* a la segunda nota y así sucesivamente. Véase TÓNICA SOL-FA.

doble acción. Véase ARPA, 2*d*.

doble apoyadura. Véase APPOGGIATURA.

doble articulación. Véase *LENGÜETEO.

doble barra. Doble línea perpendicular colocada al final de una sección, un movimiento o una obra completa. La doble barra no tiene valor rítmico, a menos que coincida con la barra simple. Cuando la doble barra es precedida por dos puntos colocados uno arriba del otro, indica una repetición. Si la barra de repetición está en una casilla con la indicación “prima volta” o simplemente “1” y le sigue otra barra o casilla con la indicación “seconda volta” o “2”, debe hacerse la repetición y al final de la misma el ejecutante debe omitir la primera casilla y pasar a la segunda, que le conducirá hacia la siguiente sección musical. Tanto a las dos barras con puntillo como a las casillas a veces se les llama primera vez y segunda vez.

doble bemol. El signo (♭); escrito antes de una nota indica que ésta desciende un tono. Véase también ALTERACIÓN.

doble concierto. Concierto para dos instrumentos solistas y orquesta u otro conjunto instrumental, por ejemplo el *Concierto en re* menor para dos violines y cuerdas de Bach o el *Concierto en la* menor para violín y violonchelo con orquesta de Brahms.

doble contrapunto. Nombre alternativo para *contrapunto invertible.

doble corchea (in.: *semiquaver*; *sixteenth-note*) (♯). Nota con 1/16 del valor de la redonda; de ahí el nombre “dieciseisavo” en el sistema español y “sixteenth-note” en la terminología estadounidense. Véase también SEMIFUSA; NOTACIÓN, Fig. 6.

doble coro. Coro dispuesto en dos cuerpos completos de las mismas dimensiones, generalmente con la intención de generar un efecto espacial.

doble cuerda. En los instrumentos de cuerda, frotar dos cuerdas simultáneamente para producir intervalos o acordes. A pesar del uso de la palabra inglesa **stopping* (pisar las cuerdas), una o las dos cuerdas pueden estar al aire.

doble fuga. *Fuga en la que desde el principio se presentan y se desarrollan simultáneamente dos sujetos.

doble mordente. *Mordente con dos repercusiones.

doble pedal. Véase PEDAL.

doble sostenido. El signo (×); escrito antes de una nota indica que ésta sube un tono. Véase también ALTERACIÓN.

doble trino. Trino ejecutado simultáneamente en dos notas separadas, generalmente a distancia interválica de tercera.

Dobro. Resonador de guitarra; véase GUITARRA, 4.

Dobrowolski, Andrzej (*n* Lwów [hoy L'viv, Ucrania], 9 de septiembre de 1921; *m* Graz, 8 de agosto de 1990). Compositor y maestro polaco. Después de haber realizado piezas en estilo neoclásico, a finales de la década de 1950 adoptó tanto procedimientos seriales como de exploración de texturas sonoras. Fue pionero en la creación de obras en las que se combina la participación de ejecutantes en vivo con la electrónica (*Música para cinta y oboe*, 1965). La mayor parte de su obra es orquestal (*Música para orquesta* nos. 1-7, 1968-1987) y en ella los bloques sonoros contrastados dominan su pensamiento estructural. ATH

doctrina de las figuras. Véase FIGURAS, DOCTRINA DE LAS.

doctrina de los afectos. Véase AFECTOS, DOCTRINA DE LOS.

Dodecachordon. Tratado sobre la teoría modal de Heinrich *Glarean, publicado en Basilea en 1547. Su importancia radica en la introducción y aplicación de Glarean de una nueva teoría de 12 modos, con la adición de cuatro modos al sistema de ocho ya existente: un jónico y un hipojónico con finales en *do* y un eolio y un hipoeolio con finales en *la* (véase MODO, 2*b*). La obra tuvo una enorme influencia en la teoría y en la composición del Renacimiento; también es importante como antología: contiene más de 120 composiciones de Josquin des Prez, Ockeghem, Isaac y otros.

dodecafónico (del gr., literalmente “doce-sonidos”). Término usado para describir la música *dodecafónica. Para la escala dodecafónica, véase ESCALA, 4.

dodecuple [*duodecuple*] (in.). Palabra alternativa para *dodecafónico.

Dodge, Charles (Malcolm) (*n* Ames, IA, 5 de junio de 1942). Compositor estadounidense. Estudió con Otto Luening en la Columbia University (1964-1970) y con Godfrey Winham en Princeton (1966-1967) y ha dado

clases en la Columbia University (1966-1977) y en el Brooklyn College (desde 1977). Con obras como *Changes* (1967-1970) y *Earth's Magnetic Field* (1970) fue uno de los pioneros de la música sintetizada en computadora, la cual ha seguido produciendo, algunas veces utilizando también instrumentos solistas. Un ejemplo atractivo es *Any Resemblance is Purely Coincidental* para piano y voz de Caruso hecha en computadora (1980). PG

Dodgson, Stephen (Cuthbert Vivian) (*n* Londres, 17 de marzo de 1924). Compositor inglés. Estudió en el RCM, donde posteriormente se incorporó al cuerpo docente. Compositor prolífico, ha demostrado su pericia en la producción de música de concierto agradable y de buena factura, a menudo para ensambles de cámara inusuales (por ejemplo, ha hecho un cierto reclamo de haber sido el primer compositor desde el siglo XVIII en escribir para un trío de *baryton*). PG

doh. En la escala del sistema de *solmización, *doh* es la pronunciación inglesa de *do* o el primer grado de la escala. En las terminologías española, francesa e italiana se asocia con la nota *doh* del sistema de *do-fijo*, sin importar la escala en que aparezca. Véase TÓNICA SOL-FA.

Dohnányi, Ernő [Ernst von] (*n* Poszony [hoy Bratislava], 27 de julio de 1877; *m* Nueva York, 9 de febrero de 1960). Compositor húngaro. En 1893 ingresó a la Academia de Budapest para estudiar con István Thomán (piano) y con Hans Koessler (composición); al no intentar procurarse una educación fuera de Hungría, sentó un precedente que Bartók, su amigo más joven, siguió. Hizo su debut como pianista en Berlín en 1897, después de lo cual gozó de una vida profesional como virtuoso; también fungió como director del Conservatorio de Budapest desde 1919. En 1948 dejó Hungría por razones políticas y se estableció en los EUA. A diferencia de Bartók, mostró escaso interés en la canción folclórica y en las avanzadas tendencias musicales de su tiempo, prefiriendo un estilo romántico arraigado en la música de Brahms y Liszt. Sus obras incluyen dos conciertos para piano y las populares *Variaciones sobre una canción de cuna* para piano y orquesta (1913), tres sinfonías, tres óperas y música de cámara. PG

Doktor Faust. Ópera en ocho escenas de Busoni con libreto propio basado en obras para títeres del siglo XVI; la escena final fue completada por Jarnach (Dresde, 1925).

dolce (it.). “Dulce”, a veces “suave”; *dolcemente*, “dulcemente”, *dolcissimo*, “muy dulce”.

dolente (it.). “Doliente”, “triste”; *dolentamente*, “dolientemente”.

Dolmetsch, (Eugène) Arnold (*n* Le Mans, 24 de febrero de 1858; *m* Haslemere, 28 de febrero de 1940). Músico y constructor de instrumentos antiguos suizo. Estudió violín con Vieuxtemps en Bruselas y, a partir de 1883, en el RCM en Londres. En 1889 empezó a investigar acerca de la música inglesa para viola y la reconstrucción de instrumentos antiguos e hizo un laúd (1893), un clavicordio (1894) y un clavecín (1896). Trabajó en Boston y en París, y volvió a Inglaterra en 1914. Al siguiente año publicó su libro *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, pionero en el tema. Se estableció en Haslemere, donde fundó un festival (1925), creó un taller para fabricar y reparar instrumentos antiguos (principalmente flautas de pico) y coleccionó y editó manuscritos. Varios miembros de la familia fueron ejecutantes famosos y su hijo Carl (1911-1997), un virtuoso de la flauta de pico, continuó con la obra de su padre. DA/AL

📖 M. CAMPBELL, *Dolmetsch: The Man and his Work* (Londres, 1975).

doloroso (it.). “Penoso”, “doloroso”.

dolzaina [dulzaina, *dulzan*, etc.] (it., es.). Instrumento de lengüeta de los siglos XIV-XVII. Puede haber sido el mismo que la **douçaine* o, posiblemente, un cromorno u otro tipo de instrumento de lengüeta desconocido. Véase también DULZAINA.

dolzana. Véase DOUÇAINE; DOLZAINA.

Dolly. Suite para dos pianos, op. 56 (1894-1897) de Fauré.

dominant seventh chord. Véase SÉPTIMA DE DOMINANTE, ACORDE DE.

dominante. Quinto grado de una escala mayor o menor. Véase GRADO.

Domingo de ramos. Domingo anterior al domingo de Pascua en el que se celebra la entrada de Jesucristo a Jerusalén ante una multitud que lo recibió agitando hojas de palma. ALI

dompe. Véase DUMP.

Don Carlos. Ópera en cinco actos de Verdi, con libreto (en francés) de Joseph Méry y Camilla Du Locle basado en un poema dramático (1787) de Friedrich von Schiller (París, 1867); Verdi la revisó reduciéndola a cuatro actos (sacando el primer acto de la versión francesa), con un libreto revisado por Du Locle traducido al italiano (como *Don Carlo*) por Achille de Lauzières y Angelo Zanardini (Milán, 1884).

Don Giovanni (*Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni*; “El libertino castigado o Don Juan”). Ópera en dos actos de Mozart con libreto de Lorenzo Da Ponte basado en un libreto de Giovanni Bertati para Gazzaniga (1787) (Praga, 1787).

Don Juan. 1. Poema sinfónico, op. 20 (1887 o 1888-1889), de Richard Strauss, basado en un poema de Nikolaus Lenau.

2. La leyenda del libertino Don Juan ha sido la base de muchas obras de teatro, desde aquella de Tirso de Molina, *El burlador di Sevilla y confidado de piedra* (1630), y de muchas óperas, siendo la más conocida el *Don Giovanni* de Mozart. Entre otros compositores que trataron el tema se cuentan Alessandro Melani (1669), Gazzaniga (1787), Vincenzo Fabrizi (1787), Pacini (1832), Dargomizhski (*El convidado de piedra*, 1872), Alfano (1914, revisada en 1941) y Goossens (1937).

3. *Don Juan, ou Le Festin de Pierre*. Ballet-pantomima en un acto y tres escenas de Gluck con argumento de Gasparo Angiolini, quien también realizó la coreografía (Viena, 1761).

Don Pasquale. Ópera en tres actos de Donizetti con libreto de Giovanni Ruffini y del compositor basado en el libreto de Angelo Anelli para *Ser Marcantonio* (1810) de Stefano Pavesi (París, 1843).

Don Quichotte. Ópera en cinco actos de Massenet con libreto de Henri Cain basado en la obra *Le Chevalier de la longue figure* (1904) de Jacques Le Lorrain, basado a su vez en la novela *Don Quijote* de Miguel de Cervantes (Monte Carlo, 1910).

Don Quichotte à Dulcinée. Tres canciones de Ravel (1932-1933) para voz y orquesta, adaptaciones de poemas de Paul Morand; Ravel las arregló para voz y piano (1932-1933). Fueron escritas para una película basada en Miguel de Cervantes y protagonizada por Chaliapin; fueron las últimas obras de Ravel.

Don Quijote. 1. Poema sinfónico, op. 35 (1896-1897) de Richard Strauss, subtítulo "Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters" (Variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco); consta de una introducción, tema con 10 variaciones y final, con partes solistas para violonchelo y viola.

2. La novela de Miguel de Cervantes publicada en dos partes (1605, 1615) ha inspirado muchas obras para la escena. Han compuesto óperas sobre el tema, entre otros, J. P. Förtsch, F. B. Conti, Boismortier, Paisiello, Piccinni, Salieri, García, Mendelssohn, Mercadante, Donizetti, Macfarren y Falla. Purcell escribió música incidental para la obra de D'Urfey. Los ballets incluyen el de Petipa (1869) con música de Minkus, y aquellos con música de Petrassi, Ibert y Gerhard.

Donato [Donati], **Baldassare** (n. c. 1530; m. Venecia, 1603). Compositor y cantante italiano. Estuvo activo en Venecia desde alrededor de 1550 hasta su muerte. Siendo

cantante en San Marcos, tuvo problemas en varias ocasiones con las autoridades por desordenado y rebelde; sin embargo, en 1590 sucedió ahí a Zarlino en el puesto de *maestro* y parece haber hecho un buen trabajo al reorganizar la *cappella*. Fue un reconocido madrigalista; dos de sus obras fueron incluidas en la antología inglesa **Musica transalpina*, aunque su verdadero talento fue como compositor de **villanellas* populares en un estilo agudo, algunas veces licencioso. Entre las obras suyas que se conservan también hay motetes y salmos; en 1599 se hizo un volumen retrospectivo donde se integró su música religiosa.

DA
Donatoni, Franco (n. Verona, 9 de junio de 1927; m. Milán, 17 de agosto de 2000). Compositor italiano. Estudió en los conservatorios de Milán (1946-1948) y Bolonia (1948-1951) y en la Accademia di S. Cecilia en Roma con Pizzetti (1952-1954). Maestro de poderosa influencia en Italia (particularmente en la Accademia Chigiana de Siena) y el extranjero, transitó con su música por diferentes etapas de modernismo nihilista hasta llegar a mediados de la década de 1970 a un estilo juguetón expresado de manera más frecuente y variada en pequeñas obras instrumentales. En sus últimos años comenzó a escribir para la voz, produciendo *Arie* para soprano y orquesta (1978) y reelaborando piezas antiguas como una ópera, *Atem* (La Scala, Milán, 1985).

PG
doncella de nieve, La (*Snegurochka*). Ópera en un prólogo y cuatro actos de Rimski-Korsakov con libreto propio basado en la obra teatral homónima de Aleksandr Ostrovski (1873) (San Petersburgo, 1882). Chaikovski compuso en 1873 música incidental para la obra de Ostrovski.

Donizetti, (Domenico) Gaetano (Maria) (n. Bérgamo, 29 de noviembre de 1797; m. Bérgamo, 8 de abril de 1848). Compositor italiano. Con Bellini, estuvo a la cabeza de los compositores italianos de ópera de la generación entre Rossini y Verdi.

1. Vida; 2. Nápoles; 3. París; 4. Estilo y reputación.

1. Vida

Donizetti nació en circunstancias de extrema modestia. Sus primeros contactos con la música fueron posibles gracias a su primer profesor de composición y mentor a lo largo de su vida, Simon Mayr, nativo de Bavaria que fue *maestro di cappella* en la Catedral de Bérgamo. A los nueve años de edad, Donizetti fue admitido en las Lezioni Caritatevoli, una escuela fundada por Mayr, donde tomó clases de canto, teclado y, más tarde,

composición con Mayr mismo. En 1815, Mayr se encargó (y proporcionó el respaldo financiero) de que Donizetti continuara sus estudios en el Liceo Filarmónico Comunale en Bolonia, bajo la tutela del Padre Mattei, el profesor de Rossini. De esta época data el drama escénico en un solo acto, *Il Pigmaliione* (1816), que muestra tanto una fuerte influencia de Mayr como un pequeño rastro de Rossini.

Cuando Donizetti concluyó sus estudios en Bolonia en 1817, Mayr le ayudó a obtener una comisión que produjo *Enrico di Borgogna*, obra que se estrenó en Venecia en 1818. Más comisiones le siguieron, aunque en este periodo también compuso gran parte de sus obras sacras y varios cuartetos de cuerdas. En 1821 compuso *Zoraida di Granata* para el Teatro Argentina de Roma, que fue el mayor éxito de Donizetti hasta ese momento y le hizo ganar una invitación de parte del más importante empresario de la época, Domenico Barbaia, para escribir para Nápoles. Mientras estaba en Roma, durante los ensayos de *Zoraida*, Donizetti conoció a la familia Vasselli, cuya hija Virginia sería su esposa en 1828.

Donizetti se estableció en Nápoles en febrero de 1822 y fijó ahí su residencia durante los siguientes 16 años, donde escribió muchas óperas para la ciudad pero también aceptó ejecuciones de sus obras y recibió comisiones en un área muy extensa. En 1825-1826 vivió un año desastroso en el Teatro Carolino de Palermo, puesto donde le pagaban sólo 45 ducados al mes. De regreso a Nápoles en 1827 firmó un nuevo contrato con Barbaia por tres años para componer cuatro nuevas óperas al año. Aún cuando cubría su contrato en Nápoles, aceptó comisiones de otras ciudades italianas a medida que crecía su reputación. Entre las más importantes se cuenta una invitación en 1828 para participar en la inauguración de la temporada del nuevo Teatro Carlo Felice de Génova, ocasión para la cual escribió *Alina, regina di Golconda*.

Después de más de una década en el teatro, la reputación de Donizetti fue consolidada, nacional e internacionalmente, con su ópera número 31, *Anna Bolena* (Milán, 1830). Desde entonces hasta su partida hacia París en 1838 produjo 25 óperas, entre las cuales se encuentran muchas de sus más famosas; con igual facilidad escribió obras abiertamente “románticas”, tanto sobre temas históricos o clásicos como piezas cómicas. Una preocupación mayor surgió de una comisión para París. La oportunidad largamente esperada finalmente llegó en 1835, cuando Rossini comisionó nuevas obras para el Théâtre Italien tanto a Donizetti como a Bellini.

La propuesta de Donizetti fue *Marin Faliero*, adaptación de la obra de Byron. Una serie de desgracias personales fue un gran golpe a finales de la década de 1830. En 1835-1836 murieron sus padres, con una diferencia de semanas entre ambas muertes y en julio de 1837, apenas a la edad de 29 años, murió Virginia después de dar a luz a un niño muerto. Descorazonado por una serie de decepciones profesionales y su propia tragedia personal, Donizetti abandonó Nápoles en octubre de 1838 y se estableció permanentemente en París.

La velocidad de su producción difícilmente disminuyó en esta nueva atmósfera. Escribió varias grandes obras para la Ópera de París, *La Fille du régiment* apareció en la Opéra-Comique y el Théâtre de la Renaissance presentó el estreno francés de *Lucie de Lammermoor*. En 1842 aceptó el mucho más prestigiado puesto de *Hofkapellmeister* en la corte de los Habsburgo en Viena y compositor de la corte del emperador austriaco, nombramiento asegurado por el éxito de *Linda di Chamounix* (1842), su primera ópera escrita expresamente para Viena. Otras óperas vienesas fueron apareciendo, la ultramelodramática *Maria di Rohan* y la típicamente cómica *Don Pasquale*; más tarde, en 1843, Donizetti completó una última gran ópera, *Dom Sébastien*. Su salud había ido en declive desde hacía varios años y para 1844 la sífilis que eventualmente lo mataría llegó a ser lo suficientemente seria como para frenar su furiosa productividad y dejarla a rastras. A principios de 1846 fue confinado en un asilo en París y en el otoño de 1847 regresó a Bérgamo, donde murió el 8 de abril de 1848.

2. Nápoles

La larga estancia de Donizetti en Nápoles durante la década de 1820 ciertamente afectó el estilo de sus primeras óperas, en particular su gusto inicial por la *opere buffe* y *semiserie*, las cuales estaban siendo cada vez menos populares en otras partes. Pero en Italia, dondequiera que había estado, las posibilidades musicales a su alcance estaban constreñidas sobre todo por la enorme popularidad de Rossini. La manera más inmediata en la que puede ser percibida la influencia rossiniana es a través de un rico despliegue vocal, al principio considerando igualmente todos los tipos de voz y todas las secciones de un aria, y gradualmente (hacia alrededor de 1827) restringido a las voces más altas y confinado a los pasajes cadenciales. Sin embargo, incluso los trabajos puramente cómicos demuestran que el primer estilo de Donizetti fue menos servilmente rossiniano de lo que a menudo se afirma. Su acercamiento al dueto, por ejemplo, cambia

desde el modelo rossiniano –donde ambos personajes cantan juntos a lo largo de movimientos usualmente muy breves– hasta un movimiento lento de mayor extensión que comienza con afirmaciones paralelas a solo y reserva el impacto de las dos voces mezcladas armónicamente para unas cuantas frases conclusivas.

Aunque usualmente se señala a *Anna Bolena* (1830) como un parteaguas en el desarrollo de Donizetti, un grupo de óperas escritas alrededor de 1828 muestra ya un comparable cambio de estilo. Obras tales como *Alina, regina di Golconda*, *Il paria* y, especialmente, *L'esule di Roma* (El exilio de Roma) muestran todas una reducción de ornamento vocal, especialmente para las voces masculinas, y una exploración de nuevos tipos de trama y nuevos tratamientos de la estructura musical. No obstante, *Anna Bolena* es notable por el paso creciente de sus recitativos e introducciones orquestales, su alejamiento de la repetición y la exclusión de frases o giros predecibles en las cabalettas. Al menos algo de la notable innovación de *Anna Bolena* se debe a la presencia de un estreno muy esperado de Bellini en el mismo teatro y en la misma temporada. Puede percibirse la inspiración belliniana en lo difuso de los límites entre aria y recitativo y en el oscurecimiento o modificación de la división de la ópera en “números” discretos.

No todas las obras que siguieron a *Anna Bolena* fueron tan aventuradas. Se pueden apreciar innovaciones similares en *Lucrecia Borgia* (1833), *Maria Stuarda* (1835) y *Maria de Rudenz* (1838), pero éstas alternaron con obras tales como *Parisina* (1833) y *Pia de' Tolomei* (1837), las cuales gozaron del mismo éxito usando la repetición de la estructura de “galería de retratos”, el realce de los floridos cantos solistas sobre los conjuntos instrumentales y las extensas secciones escénicas. Estos enfoques tradicionales son particularmente persistentes en la *opere buffe* y en la *semiserie*: obras como *Torcuato Tasso* e *Il furioso all'isola di San Domingo* tienden a combinar la vieja forma libre cómica de números jocosos con dobles arias elaboradas para los personajes serios. La obra de Donizetti más conocida de este periodo, *Lucia di Lammermoor*, representa más un extremo conservador que una medida de su práctica usual. Fuera de su escena de locura, *Lucia* es sorprendentemente clásica, basada en una sucesión de dobles arias convencionales (aunque bellamente concebidas) y duetos en dos partes. Incluso las rupturas psicológicas y musicales de la escena de locura están confinadas al largo recitativo que da comienzo a la escena, sin nunca descarrilar seriamente la lógica del aria doble.

En parte como respuesta a los modelos franceses, las formas de aria en la década de 1830 se mueven en dos direcciones divergentes, ya sea hacia una mayor libertad discursiva o hacia una creciente esquematización de formas estróficas. Otra novedad involucra el movimiento tonal y armónico, con una creciente tendencia a modular hacia tonalidades lejanas dentro de los movimientos y, en algunos casos, a establecer relaciones entre significados dramáticos y ciertas tonalidades o alturas.

3. París

Las óperas de Donizetti correspondientes a su periodo final no muestran un “estilo tardío” como se entiende tradicionalmente. El *milieu* internacional en el que ahora trabajaba le inspiró dirigirse sobre todo hacia nuevas direcciones estilísticas. El contacto con modelos parisinos tuvo mayor importancia, no solamente porque Donizetti residía ahora en París, sino porque empezó a escribir para la Opéra (francófona), que le imponía una serie específica de requerimientos estilísticos: las tres obras para la Opéra –*Les Martyrs* y *La Favorite* (ambas de 1840), y *Dom Sébastien* (1843)– incluyen ballets y elaborados cuadros corales. Mientras muchos rastros del encuentro francés nos informan acerca de otras óperas para otras ciudades, la impresión predominante de las obras escritas para Viena e Italia es de reserva e incluso de conservadurismo: fuerzas corales y orquestales más modestas y un nuevo aunque menos ostentoso manejo de la escena. En contraste con algunos pronunciamientos rebeldes hechos al principio de su vida profesional, ahora Donizetti en ocasiones regresaba a ciertas convenciones tales como el rondó final para la *prima donna*, lamentando incluso que en los finales originales tanto de *Adelia* (1840) como de *Maria Padilla* (1841) las heroínas fueran despachadas con demasiada prisa hacia una *cabaletta* final.

La primera ópera de Donizetti escrita para Viena, *Linda di Chamounix* (1842), representa ciertamente un regreso al género más bien anticuado de la *opera semiserie*, pero dentro de esta estructura crea un sentido radicalmente nuevo en cuanto a la atmósfera y el espacio escénico. La otra ópera para Viena, *Maria di Rohan* (1843), demuestra su constante deseo de mantenerse dentro de los lineamientos tradicionales de la “ópera de números”, especialmente en la presentación de los personajes principales. Sin embargo, esta convención suena más conscientemente clasicista que regresiva, como si Donizetti se hubiera impuesto el reto de escribir un aria para cada personaje en turno sin sacrificar el desarrollo de la acción.

4. Estilo y reputación

Algunos de los más grandes éxitos de Donizetti fueron óperas cómicas y siempre continuó escribiendo dentro de esta vena cómica a lo largo de su vida profesional, incluso cuando el género empezó a desprestigiarse. Además de las grandes obras tales como *L'elisir d'amore* (1832), *La Fille du régiment* (1840) y *Don Pasquale* (1843), las cuales gozaron de inmediato y sostenido éxito, produjo una sólida corriente de comedias en un solo acto. A pesar de que proceden del tipo de argumento y convenciones musicales tradicionales de la *opera buffa* –*Don Pasquale* está basado en un libreto puesto en música por primera vez en 1810– introduce una nueva gama de sentimientos en las viejas formas. La naturalidad de ambas óperas es una alternativa contra el artificio –sin por ello ser menos “romántico” el resultado final– como para revisar sin rechazar del todo la antigua tradición. De hecho, su postura lúdica hacia las convenciones de la tragedia y el romance sugiere que los giros periódicos de Donizetti hacia la comedia tenían una función revitalizadora que proporcionaba una perspectiva a distancia desde la cual era posible comentar los lenguajes establecidos de la ópera seria.

Hacia el tiempo de la muerte de Donizetti, más de una partitura de sus 65 óperas terminadas gozaban de sólidos sitios en toda Europa, situación que duraría hasta el último cuarto del siglo XIX. Mientras la mayor parte del repertorio cayó en el olvido a la vuelta del siglo, un ramillete –*L'elisir d'amore*, *Lucrecia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*, *La Fille du régiment*, *La Favorite* y *Don Pasquale*– gozaron de popularidad permanente. Sin duda ejerció una de las mayores influencias en Verdi, y en Francia sus óperas rápidamente pasaron a representar el vocalismo italiano que atrajo tanto como alarmó a críticos y compositores. El principio del siglo XX fue una época baja para la obra de Donizetti, pero iniciando con una temporada de aniversario en Bérgamo en 1948, el llamado renacimiento de Donizetti trajo de nuevo a los escenarios muchas obras olvidadas, a menudo como vehículos para sopranos tales como Maria Callas, Joan Sutherland y Montserrat Caballé. El resurgimiento continúa: actualmente hay más óperas de Donizetti en el repertorio que en ninguna época desde la década de 1840. MAS

📖 H. WEINSTOCK, *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century* (Nueva York, 1963). W. ASHBROOK, *Donizetti and his Operas* (Cambridge, 1982). A. BINI y J. COMMONS (eds.), *Le prime rappresentazioni delle opere di donizetti nella stampa coeva* (Roma, 1997).

donna del lago, La (La dama del lago). Ópera en dos actos de Rossini con libreto de Andrea Leone Tottola basado en el poema *The Lady of the Lake* de Walter Scott (Nápoles, 1819).

donne di buon umore, Le (Las damas de buen humor; *The Good-Humored Ladies*). Comedia coreográfica en un acto de Tommasini basada en sonatas para clavecín de Domenico Scarlatti, con argumento tomado de Goldoni; la coreografía corrió a cargo de Leonid Massine (Roma, 1917). Tommasini arregló la partitura en una suite orquestal.

Donnerstag aus Licht (Jueves de luz). Ópera en una bienvenida, tres actos y despedida, de Stockhausen, con libreto del compositor (Milán, 1981). Corresponde al “primer día” del ciclo **Licht*.

doowop. Estilo de canto armónico por grupos de cuatro o cinco cantantes, frecuente en la época del *rock and roll*, derivado del *barber-shop singing* del siglo XIX y de los grupos vocales negros como *The Ink Spots* de la década de 1930 y *The Orioles* de la de 1940. Éstos tuvieron muchos imitadores blancos, particularmente entre los italoestadunidenses. Este estilo todavía se puede escuchar en las reposiciones de *rock and roll*. PW

dopo (it.). “Después”.

Doppel (al.). “Doble”; *doppeln*, “al doble”, “doblar”.

Doppelfagott (al.). “Contafagot”.

Doppelflöte (al., “flauta doble”). Tubo de órgano con dos bocas, adelante y atrás, que produce un fuerte y claro sonido flautado.

Doppelfuge (al.). “Doble fuga”.

Doppelhorn (al.). “Corno doble” (véase CORNO, 2).

Doppelschlag (al., “doble mordente”). **Turn*.

doppelt so schnell (al.). “Al doble de rápido”, es decir, al doble de velocidad.

Doppelzunge (al., “doble articulación”). Doble **len-güeteo*.

doppio (it.). “Doble”; *doppio movimento*, “al doble de velocidad”.

“dorada”, Sonata. Sobrenombre del *Trío sonata en fa* para dos violines y continuo de Purcell, novena de las *Ten Sonatas in Four Parts* (Diez sonatas en cuatro partes), de publicación póstuma en 1697.

“dórica”, Toccata y fuga. Sobrenombre de la *Toccata y fuga en re menor* para órgano, BWV538 (1708-1717) de Bach, llamada así porque la copia original omite un *sib* de la armadura, sugiriendo el modo dórico.

dórico, modo. Modo cuyo partón interválico está representado por las notas blancas del piano empezando en *re*. Véase MODO, 2.

dos viudas, Las (*Dve vdovy*). Ópera en dos actos de Smetana con libreto de Emanuel Zünger basado en la obra teatral de P. J. F. Mallefille, *Les Deux Veuves* (Praga, 1874). Smetana hizo una revisión con recitativos y números adicionales (Praga, 1878).

dosillo. Dos notas que deben tocarse en el tiempo de tres; es indicado por la figura “2” escrita arriba o abajo de las dos notas (véase Ej. 1).

Ej. 1



double (in.). 1. Cuando se aplica a los instrumentos, la palabra inglesa “double” puede indicar tanto un registro bajo (el “double bass” [contrabajo] es el miembro más bajo de la familia del violín, el “double bassoon” [contrafagot] de la de los fagotes, etc.), como una combinación de dos instrumentos en uno, por ejemplo el corno doble; o bien la duplicación de elementos como los teclados (como por ejemplo el “double-manual harpsichord” [*clavecín de doble manual]) o filas de cuerdas (double harp [*arpa doble]). En el primer caso, algunas veces se utiliza el prefijo “contra” (como por ejemplo “contrabassoon” [contrafagot], “contrabass clarinet” [clarinete contrabajo; clarinete bajo]). JMO

2. “Doble”. Hacer más de un papel de cantante o tocar más de un instrumento en una misma obra. Los cantantes de ópera tienen “doubles” o suplentes que son capaces de hacerse cargo de un personaje en caso de ausencia del titular.

3 (fr.). En la música francesa de los siglos XVII y XVIII se refiere a una variación sencilla que por lo general consiste simplemente en una versión elaborada de la melodía que mantiene la armonía y el ritmo originales. En las suites para teclado a menudo aparece una *double* como una repetición ornamentada de la danza precedente (como en la *Suite inglesa* no. 1 BWV806 de Bach).

double (fr., “duplicado”). Véase TURN.

double bassoon. Véase CONTRAFAGOT.

double whole-note (in.). En la nomenclatura estadounidense, la nota breve.

doubled leading-note cadence. Véase CADENCIA DE DOBLE SENSIBLE.

douçaine (fr., “dulzaina”). Instrumento medieval de tubo cilíndrico de la familia de los *caramillos con un rango más limitado y un sonido más suave que el de los caramillos normales. La descripción de Tinctoris (c. 1480)

fue exasperantemente vaga hasta que se encontró en el barco *Mary Rose* de Enrique VIII el único ejemplar que ha sobrevivido. Véase también DOLZAINA; DULZAINA.

JMO

douloureux (fr.). “Triste”, “doloroso”.

doux, douce (fr.). “Dulce”; *doucement*, “dulcemente”.

Dove, Jonathan (n Londres, 18 de julio de 1959). Compositor inglés. Estudió con Robin Holloway en Cambridge. Destaca por su interés en la música accesible y su participación en proyectos comunitarios. Su obra para la Touring Opera de la ciudad de Birmingham incluye versiones reducidas del *Anillo* de Wagner y *The Cunning Little Vixen* de Janáček. Ha escrito música para cine y teatro, especialmente para el Almeida Theatre de Londres, así como ópera (*Flight*, Glyndebourne, 1998; *Tobias and the Angel*, Almeida, 1999). Compuso una fanfarria y un nuevo arreglo del himno nacional para la ceremonia inaugural del Millennium Dome. AW

Dowland, John (n ?Londres, 1563; sep. Londres, 20 de febrero de 1626). Compositor y laudista inglés. A los 17 años de edad fue a París por un año como “servidor” de sir Harry Cobham y en 1588 fue admitido en la Christ Church de Oxford. En 1592 tocó ante la reina Isabel en Sudeley Castle. Una gran frustración parece haber oscurecido la vida profesional de Dowland: su incapacidad para asegurar una posición en la Queen’s Music en 1594. Poco después de esta decepción, empezó a viajar por Europa, visitando Alemania e Italia y, finalmente, en 1598, aseguró un puesto como laudista de la corte del rey Cristián IV de Dinamarca. A pesar de que con esta posición recibía una paga mucho mayor la de cualquier músico de la corte isabelina, Dowland todavía lamentaba amargamente su fracaso anterior y esperaba tenazmente conseguir una posición en la corte inglesa, lo que finalmente consiguió en octubre de 1612. Una vez contratado se estableció en Londres, sin embargo, se fue volviendo cada vez más introspectivo y quizá también intensamente religioso, como sugeriría el *ayre If that a sinners sighes* (de *A Pilgrimes Solace*, Londres, 1612), con todo y sus perturbadoras discordias.

La religión de Dowland ha sido considerada una de las razones de su fracaso en 1594. En su visita a París en 1580, se había convertido al catolicismo. Sin embargo, debido a la flexibilidad del enfoque de Isabel respecto a la religión –su deferencia hacia Byrd es prueba de ello–, las inclinaciones de Dowland no jugaron un papel importante en su vida profesional. En cambio, la religión ciertamente ocupó una parte muy grande en

su vida; contribuyó en *The Whole Booke of Psalmes* (1592) de Thomas East y escribió algunas canciones espirituales que se imprimieron en *The Teares or Lamentations of a Sorrowfull Soule* (1614) de Leighton, de entre las cuales, *An heart that's broken and contrite*, es especialmente conmovedora.

Además de ser uno de los más famosos compositores y laudistas de su tiempo, Dowland también representó al temperamento artístico isabelino. Fue especialmente sensible a la crítica y dado a la melancolía, pero al mismo tiempo fue ambicioso, egocéntrico y a menudo ingenuo. Fue notablemente conservador: por ejemplo, cuando visitó Venecia, prefirió el estilo anticuado de Giovanni Croce al de Giovanni Gabrieli, y su elección del texto alemán *Musice active Micrologus* (1517) de Andreas Ornithoparcus para ser traducido y publicado en 1609, es igualmente poco aventurada.

Algunas de las mejores canciones de Dowland tienen una cualidad de tristeza; por ejemplo, *In darknesse let me dwell* (de *A Musicall Banquet*, Londres, 1610 de Robert Dowland) y *Sorrow, sorrow stay* (de *Second Booke of Aires*, Londres, 1600, de él mismo). Asimismo, la melancolía siempre está presente en su música para laúd solo y para *consort* de cuerdas, de manera particularmente evidente en sus *Lachrimae, or Seaven Teares* (Londres, 1604), una colección de *pavans, galliards* (su forma favorita) y *almands* para *consort* de cuerdas a cinco voces.

Si bien Inglaterra en sus días no le ofreció a Dowland el lugar y el respeto que ameritaba su talento, y su vida estuvo cargada de decepción, introspección y penosas rivalidades, el tiempo ha corregido generosamente cualquier tipo de injusticia y, hoy en día, Dowland es considerado uno de los mejores compositores ingleses.

CRW

📖 D. POULTON, *John Dowland* (Londres, 1972, 2/1982). I. SPINK, *English Song: Dowland to Purcell* (Londres, 1974, repr. 1986 con correcciones). J. M. WARD, "A Dowland miscellany", *Journal of the Lute Society of America*, 10 (1977), pp. 5-152. P. HOLMAN, *Dowland: Lachrimae (1604)* (Cambridge, 1999).

Down by the Greenwood Side. Drama pastoral en un acto de Birtwistle con libreto de Michael Nyman basado en una "English Mummers Play" y en "The Ballad of the Cruel Mother"; es para soprano, mimo, recitación y conjunto de cámara (Brighton, 1969).

downbeat. Véase TIEMPO FUERTE.

doxología (del gr. *doxa*, "gloria" y *logos*, "palabra"). Forma litúrgica de alabanza. Los autores del Nuevo Testamento

y otros textos cristianos primitivos imitaron los precedentes judíos y los usaron regularmente como fórmulas conclusivas terminadas con un "amén". En reacción a las controversias arrianas del siglo IV, el trinitario *Gloria Patri* ("Gloria al Padre", etc., en el uso occidental llamado Doxología menor) alcanzó ubicuidad dentro del culto cristiano, con ligeras variaciones regionales en el texto de su segunda frase. El *Gloria in excelsis Deo* (Gloria a Dios en las alturas) es descrito por las iglesias de Oriente y Occidente como la "Doxología mayor o magna".

En las iglesias protestantes no litúrgicas, "La doxología" a menudo significa una forma métrica de la Doxología menor, generalmente la que se canta con la melodía del *Old Hundredth*: "Praise God from whom all blessings flow..." (Alabad a Dios, de quien fluye toda bendición), de los himnos matutinos y vespertinos del obispo Ken's (1637-1711), "Awake, my soul" (Despierta mi alma) y "Glory to thee" (Gloria a ti). En la década de 1640 en ciertas partes de Escocia se luchó para que el salterio de 1595 abandonara el uso de una doxología de esta clase basada en los salmos.

PS/ALI

drag (in.). Uno de los rudimentos ornamentales en la ejecución del tambor, anotado como se ilustra. Para imprimir connotaciones militares, se requiere una ejecución cerrada (por ambas manos) de las notas de adorno.

SM

I I D

D D I



Draghi, Antonio (n Rimini, 1634 o 1635; m Viena, 16 de enero de 1700). Compositor y libretista italiano. Pasó la mayor parte de su vida en Viena. Fue cantante en el Teatro de S. Apollinare en Venecia en 1657, pero al año siguiente estuvo en Viena al servicio de la emperatriz Leonor, viuda de Fernando III. Draghi fue uno de los compositores más prolíficos de su tiempo: tiene, por ejemplo, 59 óperas en tres actos. De su música sacra, además de oratorios, cultivó de manera particular el *sepolcro*, peculiar representación dramática de la corte imperial, de la Pasión o de la Crucifixión.

DA/PA

Dragonetti, Domenico (Carlo Maria) (n Venecia, 7 de abril de 1763; m Londres, 16 de abril de 1846). Contrabajista y compositor italiano. En 1787 comenzó a tocar en la orquesta de San Marcos. Su fama como compositor pronto traspasó las fronteras de Italia y en 1794 fue invitado a Londres, donde fue contactado en el King's Theatre. Durante los siguientes 52 años tocó regularmente en

orquestas londinenses. Fue un buen amigo de los Haydn, y Beethoven aprendió mucho de él acerca de la técnica del contrabajo. Berlioz reportó haberlo escuchado todavía como ejecutante activo cuando tenía más de 80 años de edad. Dragonetti fue un virtuoso incomparable de su instrumento, que usualmente era un bajo de tres cuerdas (afinadas *la'-re-sol*). Sus múltiples composiciones para contrabajo incluyen conciertos, música de cámara y numerosas obras de ocasión.

WT/RP

drama de Daniel, el. Drama litúrgico medieval que ha sobrevivido en varias versiones. La única versión que ha sobrevivido con la música completa se compuso entre 1227 y 1234 para la Catedral de Beauvais, posiblemente para los Maitines del 1 de enero. La primera parte trata de Daniel en la corte de Belshazzar y la segunda de las tribulaciones de Daniel en la corte de Darío. Existen varias ediciones modernas del drama.

Véase también DRAMA ECLESIAÍSTICO.

drama medieval. Entre el siglo XIV y la Reforma, en muchas partes de Europa se representaban obras teatrales vernáculas que se denominaban “obras morales”, “misterios” o “milagros”. Aunque trataban temas religiosos, no eran obras litúrgicas y se representaban afuera de la iglesia, por lo general al aire libre o en carros que tomaban parte en una procesión (como por ejemplo los ciclos de York y Chester). Se conservan los textos completos de cuatro ciclos ingleses: York, Chester, Towneley en Yorkshire, e East Anglia (el ciclo “N-Town”). Se sabe que la música de estos dramas incluía canciones para voz sola y de conjunto, melodías de canto llano, arreglos polifónicos y música instrumental (en ocasiones también danzas). Los escasos fragmentos de esta música que sobreviven en notación musical corresponden a piezas compuestas para ocasiones especiales o bien desconocidas para los cantantes de la época, lo cual sugiere que la mayoría de la música era muy conocida por los intérpretes, quienes podían cantarla con textos distintos.

La música servía para definir la estructura dramática de estas obras medievales y se utilizaba, por ejemplo, a la entrada y a la salida escénica de un personaje o para representar el paso del tiempo entre dos escenas. Existían también papeles “representativos”, de manera que era factible representar el orden divino celestial con ángeles cantando una melodía litúrgica, a menudo en arreglo polifónico, o bien la maligna influencia demoníaca con una canción para beber.

Véase también DRAMA ECLESIAÍSTICO

JBE

📖 L. R. MUIR, *The Biblical Drama of Medieval Europe* (Cambridge, 1995).

drama musical. Véase *GESAMTKUNSTWERK*; OPERA, 11; WAGNER, RICHARD.

drama sacro. La primera representación deliberada de personas divinas al interior de la liturgia latina parece haber sido realizada en el siglo IX, cuando se hizo costumbre recrear la visita de las Marías a la tumba de Cristo en la víspera de Pascua. En su forma más sencilla, esta ceremonia, usualmente conocida como *Visitatio sepulchri* (Visita al sepulcro), consistía en un breve diálogo iniciado por los ángeles (¿A quién buscáis en el sepulcro, seguidores de Cristo?). También sobreviven versiones del mismo diálogo adaptado para la temporada de Navidad (*Comadronas*: “¿A quién buscáis en el pesebre, pastores?”; etc.).

Los siglos XI y XII atestiguaron la composición de nuevos dramas litúrgicos, incluyendo piezas sobre Herodes y los Tres Reyes Magos, y el drama *Sponsus* sobre las Vírgenes Sabias y las Vírgenes Necias. El límite de lo que podía acomodarse dentro de los confines de la liturgia medieval es alcanzado con los extensos dramas en verso del siglo XIII tales como el drama de la Pasión en el manuscrito de las *Carmina burana* (de Austria) y el *Drama de Daniel* (de Beauvais).

La música de los dramas más antiguos estaba escrita en el estilo tradicional del canto llano, con frecuencia basada en cantos de la liturgia regular. Pero a partir del drama *Sponsus* el texto a menudo se versificó y la música tenía un lenguaje claramente nuevo. El *Drama de Daniel* es particularmente notable por su *conductus* vigoroso y fuertemente rítmico (Ej. 1).

Puesto que la función principal del drama litúrgico era didáctica, no es sorprendente que muchos de los dramas posteriores adopten un estilo popular. En ocasiones se le habla a Daniel en francés medieval (véase la última

Ej. 1

Hic ve - rus De - i fa - mu lus, quem lau -
 - dat om - nis po - pu - lus; cu - jus fa - ma
 pru - den - ti - ae, est no - ta re - gis cu -
 - ri - ae. Ces - tui man - da li rois par nos.

línea del Ej. 1); y muchas ceremonias alemanas de *Visitation* a partir del siglo XII concluyen con el canto de *Christ ist erstanden* (Cristo se ha levantado). La mayoría fueron copiadas sin indicaciones de “la puesta en escena”, pero hay testimonios ocasionales del uso de vestuario y de la construcción de escenografía básica. DH/ALI

Dramaturg (al.). Persona, a menudo con antecedentes académicos, empleada por una casa de ópera para, entre otras cosas, sugerir repertorio, asesorar acerca de la elección de la edición de la obra que se va a utilizar y, algunas veces, editar o escribir el material para los programas de mano, etc. Aunque ha sido una posición de cierta influencia en los teatros alemanes durante el siglo XX, en otros lugares la adaptación del puesto ha sido más lenta. RP

drame lyrique (fr., “drama lírico”; it.: *dramma lirico*).

Nombre moderno para una ópera seria que generalmente implica una forma más íntima de expresión que la de la *gran ópera o drama musical wagneriano. Debussy llamó a su *Pelléas et Mélisande* un “drame lyrique”.

dramma giocoso (it., “drama jocoso”). Nombre dado frecuentemente a las óperas cómicas italianas durante el siglo XVIII. Se asocia particularmente con las obras de Carlo Goldoni basadas comúnmente en libretos donde los personajes típicos de la ópera seria aparecen junto a los de la **opera buffa*. Lorenzo Da Ponte catalogó su libretto para el *Don Giovanni* de Mozart como un *dramma giocoso*. Véase también ÓPERA, 6. JBE

dramma per musica (it., “drama musical”, “drama en música”). Véase ÓPERA, 2.

drängend (al.). “Apresurar”, “apurar”.

draw stops (in., “botones de registro”). Perillas a cada lado de los manuales del órgano que los organistas accionan para encauzar el aire a las filas de tubos correspondientes a los registros.

drawing-room ballad (in., “balada de salón”). Tipo de canción destinada originalmente para la ejecución doméstica aficionada. Este género tiene escasa relación con la *balada tradicional, excepto que algunos ejemplos cuentan una historia en sus versos. Las baladas de salón son básicamente estróficas y, por lo general, de una naturaleza romántica y sentimental. Sus orígenes radican en el tipo de canciones que se cantan en las veladas musicales londinenses conocidas como **pleasure gardens*; sin embargo, su florecimiento empezó con el advenimiento de las ediciones baratas de música impresa a principios del siglo XIX y continuó su cultivo hasta ya bien entrado el siglo XX. Editoriales tales como Chappell impulsaron su popularidad organizando series de con-

ciertos que las incluían en sus programas. Un ejemplo particularmente famoso es *Home, Sweet Home* de Henry Bishop, la cual, como muchas otras baladas de salón, fue escrita originalmente como parte de una ópera. -/JBE

Dream of Gerontius, The. Obra coral, op. 38 (1900) de Elgar para mezzosoprano, tenor, bajo, coro, semicoro y orquesta, adaptación del poema de Cardinal Newman (1866). Aunque a menudo se describe como un oratorio, el término no aparece en la partitura y la designación como tal no fue aprobada por Elgar.

Drei Pintos, Die (Los tres pintos). Ópera cómica en tres actos de Weber con libreto de Theodor Hell [Carl Gottfried Theodor Winkler] basado en la historia *Der Brautkampf* de Carl Seidel. Weber trabajó en ella en 1820-1821 pero la dejó inconclusa; su nieto Carl mostró los bocetos a Mahler, quien completó la partitura (Leipzig, 1888).

Dreigroschenoper, Die (Ópera de los tres centavos). Obra de teatro con música en un prólogo y tres actos de Weill con libreto de Bertolt Brecht, traducida por Elisabeth Hauptmann basada en *The Beggar's Opera* de John Gay, con poemas adicionales de François Villon y Rudyard Kipling (Berlín, 1928).

Dresde, Amen de. Puesta en escena en tres partes de J. G. Naumann (1741-1801) para la capilla real de Dresde, la cual adquirió celebridad después de haber sido citada por Mendelssohn en la *Sinfonía* de la “Reforma” (1832) y más adelante por Wagner en *Parsifal* (1882). En ambos casos simboliza la solemnidad de la fe religiosa. AW

Drigo, Riccardo (n Padua, 30 de junio de 1846; m Padua, 1 de octubre de 1930). Compositor y director de orquesta italiano. Estuvo en San Petersburgo de 1878 a 1920, primero como director de orquesta de la Ópera Italiana, después como director y compositor del Ballet Imperial, para el que dirigió estrenos de ballets de Chaikovski y Glazunov. Como compositor de óperas y ballets es más conocido por la *Serenade* de su ballet *Arlekinada* (*Les Millions d'Harlequin*, 1900). ABUR

drone (in., “roncón”, “pedal”; fr.: *bourdon*). Nota fija constantemente reiterada, generalmente la tónica. Es el más simple de todos los acompañamientos. Los pedales pueden tocarse mediante tubos adicionales (como los roncones de las *gaitas) o mediante la frotación o la pulsación de cuerdas (como la *zanfona, el **crwth* o el **sitar*) o con la voz mientras se toca. La afinación es más precisa cuando se toca o se canta contra una nota pedal; asimismo, la tensión musical se incrementa por medio del contraste con el pedal, como en la música hindú. JMO

Druckman, Jacob (n Filadelfia, 25 de junio de 1928; m New Haven, CT, 24 de mayo de 1996). Compositor estadounidense. Estudió en la Juilliard School con Vincent Persichetti, Peter Mennin y Johan Wagenaar, y en París (1954). Enseñó en Juilliard (1956-1972), Brooklyn College y Yale (1976-1996). En 1965 comenzó a trabajar en el Columbia-Princeton Electronic Music Center en Nueva York, donde compuso una serie de encuentros dramáticos para instrumentistas en vivo y cinta (*Animus I-III*, 1966-1969). Sus obras posteriores están representadas de manera igualmente poderosa, pero a menudo para conjuntos mayores, éstas incluyen las piezas orquestales *Windows* (1972), *Lamia* (1974, con soprano), *Prism* (1980, basado en las óperas Medea de Cavalli, Charpentier y Cherubini), *Brangle* (1988-1989) y *Counterpoise* (1994, también con soprano). A mediados de la década de 1980, Druckman fue director artístico de los festivales New York Philharmonic's "Horizons" de música nueva. PG

drum kit [*drum set, trap set*]. Véase BATERÍA.

"Drum" Mass. Véase PAUKENMESSE.

Drumming. Obra (1971) de Reich para dos voces femeninas solas (sin texto), *piccolo*, cuatro pares de bongós afinados, tres marimbas y tres *glockenspiels*; pieza de 90 minutos, escrita como resultado de una visita de Reich a Ghana, que ejerció gran influencia en el último cuarto del siglo XX.

"Drumroll" Symphony (*Paukenwirbel-Symphonie*). Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 103 en *mib* mayor (1795) de Haydn, llamada así porque comienza con un redoble en los timbales.

drumstick. Véase BAQUETA.

Du Mont [de Thier], **Henry** (n en Looz [hoy en día Borgloon], cr Hasselt, c. 1610; m París, 8 de mayo de 1684). Compositor, organista y clavecinista francés. Entró junto con su hermano Lambert a la escuela coral de Maastricht donde, en 1629, comenzó como organista; después continuó sus estudios en un colegio jesuita. De 1643 hasta su muerte fue el organista de St Paul en París y le fue concedida la nacionalidad francesa en 1647. En 1652 fue nombrado clavecinista del duque de Anjou, en 1660 organista de la reina y en 1663 uno de los cuatro *maîtres* de la capilla real. Se convirtió en *compositeur de la musique de la chapelle royale* y, en 1673, *maître de la musique de la reine*. Su extraordinaria vida profesional se vio acrecentada por otras responsabilidades eclesiásticas adicionales. Du Mont compuso *chansons*, *airs* y música para teclado, pero es más conocido sobre todo por su prolífica producción de música sacra,

entre la cual destacan sus *petits motets* y *grands motets*. Los últimos, muy influyentes para el desarrollo del género, fueron compuestos para un *petit chœur* de hasta siete voces, un *grand chœur* a cinco partes y una orquesta de dimensiones variadas. Corales, *récits* a solo, conjuntos vocales y *ritornellos* instrumentales se alternan dentro de estas obras de gran escala, muchas de las cuales se escribieron para la capilla real. AL

📖 J. R. ANTHONY, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau* (Londres, 1973, 3/1997).

Du Pré, Jacqueline (n Oxford, 26 de enero de 1945; m Londres, 19 de octubre de 1987). Violonchelista inglesa. A partir de 1955 estudió con William Pleeth y más adelante con Tortelier, Casals y Rostropovich; empezó su corta pero muy exitosa vida profesional con un recital en 1961 en el Wigmore Hall en Londres. Se casó con el pianista y director de orquesta Daniel Barenboim (n 1942) y ofreció conciertos en todo el mundo. Su manera de tocar tan característicamente física resultó muy elocuente en sus interpretaciones de los conciertos de Schumann y Elgar. En 1973, la esclerosis múltiple la obligó a dejar las salas de concierto, pero en muchas de sus grabaciones nos quedan muestras de la belleza de su sonido y de una técnica deslumbrantemente natural. CF

📖 E. WILSON, *Jacqueline du Pré* (Londres, 1998).

Dubois, Théodore (n Rosnay, 24 de agosto de 1837; m París, 11 de junio de 1924). Compositor y organista francés. De origen humilde, ascendió a través del sistema de méritos académicos del Conservatorio de París, ganando el *Prix de Rome* en 1861. Llegó a ser organista de la Madeleine en París y un profesor de armonía, contrapunto y fuga altamente respetado en el conservatorio; produjo libros de texto sobre estas materias. Además de una *Toccatà para órgano*, poco de su obra se conoce hoy en día. En 1896, fue contratado como director del conservatorio, pero su reputación nunca se recuperó después del escándalo suscitado por su negativa a otorgar a Ravel el *Prix de Rome* en 1905. AT

duct flute. Véase FLAUTA DE AERODUCTO.

ductia. Forma de danza medieval vocal (*cantilena ductia*) o instrumental, relacionada con la **estampie*.

due (it.). "Dos"; *a due*, véase À DEUX, A DUE, A 2.

Due Foscari, I. Ópera en tres actos de Verdi con libreto de Francesco Maria Piave basado en la obra *The Two Foscari* (1821) de Byron (Roma, 1844).

Duenna, The (La dueña). 1. Ópera (*The Duenna* o *The Double Elopement*) en tres actos de Thomas Linley (i) y Thomas Linley (ii) con libreto de Richard Brinsley Sheridan (Londres, 1775).

2. Ópera en tres actos de Gerhard con libreto propio basado en la comedia homónima Sheridan (emisión radiofónica, 1949; primera representación, Madrid, 1992).

3. Ópera de Prokofiev; véase *BODAS EN UN MONASTERIO*.

dueña, La. Véase *DUENNA, THE*.

dueto (al.: *Duett*; fr.: *duet, duo*; in.: *duet*; it.: *duo, duetto*).

Cualquier combinación de dos ejecutantes (con o sin acompañamiento) o una pieza o pasaje escrito para tal combinación. Las formas más importantes son el dueto vocal (ver abajo) y el **dúo* instrumental; véase también *PIANO A CUATRO MANOS*.

Los duetos sin acompañamiento más antiguos están en los **conductus* más elaborados del siglo XIII. En 1545, Georg Rhau publicó la primera colección de **bicinia*, también sin acompañamiento, con textos franceses, alemanes o latinos; muchos se usaron en áreas de habla alemana con fines pedagógicos y moralistas. Hay pasajes para dos voces con acompañamiento tanto en la ópera (por ejemplo en los momentos finales de *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, el final del primer acto de *Otello* de Verdi y gran parte de segundo acto de *Tristan und Isolde* de Wagner) como fuera de ella, por ejemplo en cantatas y otras obras corales de Bach, Berlioz o Fauré, o en canciones de Schubert, Schumann o Brahms. El dueto de cámara (una cantata de cámara para dos cantantes y acompañamiento) fue una forma favorita en el siglo XVII cultivada, entre otros, por Monteverdi, Frescobaldi y Steffani. WT

Dufay, Guillaume (n c. 1400; m Cambrai, 27 de noviembre de 1474). Compositor francés. Es el músico más reconocido del siglo XV. De su obra han sobrevivido casi 200 composiciones, entre ellas 84 canciones, ocho misas completas, 13 motetes isorrítmicos, varias adaptaciones de himnos, partes aisladas de misas y obras en honor de la virgen María y varios santos y para fiestas religiosas. A menudo lo han descrito como compositor borgoñón, pero si bien se ha demostrado que tenía contacto con compositores borgoñones (por ejemplo con Binchois) y se sabe que su ciudad natal se encontraba bajo el control de Borgoña, nunca fue miembro residente de esa corte.

1. Vida; 2. Obra.

1. Vida

Los primeros datos de Dufay proceden de 1409, cuando era corista en la catedral de Cambrai, donde probablemente recibió instrucción de compositores tales como

Grenon, Lebertoul y Loqueville. Cuando tenía alrededor de 20 años de edad, aparentemente se mudó a Italia, ya que dos motetes (*Vasilissa ergo* y *Apostolo glorioso*), una *chanson* (*Resvelliés vous*) y posiblemente su *Missa sine nomine* conmemoran eventos relacionados con la rama Pesaro de la familia Malatesta. Presumiblemente, luego volvió a Francia por un tiempo, ya que en 1426 estaba escribiendo la canción *Adieu ces bons vins*, en la cual se despide de la gente y de los vinos del norte. Los siguientes datos suyos que se tienen provienen de Bolonia en 1427.

Los 10 años entre 1428 y 1438 deben haber sido tiempos turbios para Dufay. El control que la familia Malatesta había ejercido en Bolonia en representación del papa terminó en una sublevación en 1428 y Dufay tuvo que huir a Roma junto con su patrón, el cardenal Aleman. *La Missa Sancti Jacobi* probablemente fue escrita durante el tiempo que pasó en Bolonia. Dufay permaneció en Roma hasta 1433, donde cantaba en la capilla papal. En 1431 el papa Martín V murió y fue sucedido por Eugenio IV. Varias de las composiciones de Dufay conmemoran a este papa y sus logros, entre ellas los motetes *Balsamus et munda cera*, *Supremum est mortalibus bonum*, y la famosa *Nuper rosarum flores*, escrita para la consagración de la catedral de Florencia oficiada por el papa Eugenio IV en 1436.

A lo largo de la década de 1430, Dufay parece haber sido disputado por dos patrones, el papa Eugenio IV (a quién sirvió entre 1431-1433 y 1436-1437) y el duque Amadeo VIII de Savoy (para quien trabajó entre 1433-1435 y 1438-1439). Fue muy probablemente en la boda del hijo de Amadeo, Luis, en 1434 donde tuvo ocasión el primer encuentro registrado de Dufay con la corte borgoñona y con Binchois, evento narrado por el poeta de Savoy, Martin le Franc, en *Le Champion des dames* (c. 1440). En 1438, un concilio de la Iglesia depuso al papa Eugenio IV y eligió a Felix V —alias duque Amadeo de Savoy— en su lugar. Felipe el Bueno de Borgoña se opuso vigorosamente a esta elección, y si Dufay hubiese permanecido en Savoy, le habrían impedido visitar Cambrai y recaudar sus beneficios en territorio borgoñón. Por esta razón, Dufay volvió al norte en 1439.

Su separación temporal de la corte de Savoy y su partida definitiva de Italia parecen gradualmente haber apartado su atención de la canción secular y del motete ceremonial. En vez de eso, fue ampliando su técnica y llegó a dominar la forma nórdica más gótica del ciclo de la misa, basada en un canto firme en el tenor. Las misas *Se la face ay pale*, *L'Homme armé*, *Ecce ancilla*

Domini y *Ave regina coelorum* son de este tipo. La *Missa "Caput"*, que ocasionalmente ha sido atribuida a Dufay, hoy en día se piensa que más bien fue escrita por un compositor inglés.

Durante los siguientes 11 años, Dufay estuvo de regreso en Cambrai. Aparentemente, una de las construcciones pertenecientes a la catedral se llamaba la *Maison L'Homme Armé*. Es enigmática la coincidencia de este nombre con el título de la famosa melodía, ya que la melodía del *L'Homme Armé* formó la base de misas escritas por muchos compositores vinculados con Cambrai, incluyendo a Dufay, Busnois, Ockeghem, Tinctoris y Regis. Durante estos años, Dufay visitó la corte de Borgoña un par de veces, sin embargo, hoy en día resultaría dudoso establecer una conexión entre Dufay y la famosa Fiesta Borgoñona del Faisán, que tuvo lugar en 1454 como parte de una campaña para el rescate de Constantinopla. Su *Lamentación* por la caída de Constantinopla fue escrita demasiado tarde para esta fiesta y la canción *Je ne vis oncques* que se presentó ahí es más bien de Binchois, no de Dufay.

El último resurgimiento importante en la vida de Dufay fue en 1450, cuando Felix V se hizo a un lado y Felipe de Borgoña reinició el contacto con la corte de Savoy. Inmediatamente después, encontramos a Dufay en el territorio de Savoy y entre 1452-1458 permaneció en la misma corte.

2. Obra

Dufay fue uno de los últimos compositores de Europa continental que representaban la tradición eclesiástica medieval. A pesar de esto, algunas de sus obras (sobre todo las *chansons* y las partes de misa escritas en su edad madura) muestran las cálidas armonías, el fraseo simétrico y las melodías directas y expresivas que son características del principio del Renacimiento. Por otra parte, Dufay nos aporta los primeros ejemplos de armonía cerrada derivada de la técnica del **fauxbourdon* (en la *Missa Sancti Jacobi*), algunas de las primeras texturas a cuatro voces completamente integradas (en la Misa "*Ave regina coelorum*") y del desarrollo hacia sonoridades más ricas basadas en intervalos de tercera, sexta y décima. Sus formas predilectas eran las que conservaban más los grandes rasgos que los detalles; por ejemplo, sus misas probablemente fueron las primeras en las que se hizo uso de canciones seculares como canto firme. Algunos de sus rasgos estilísticos, tales como la claridad de sus melodías, se deben a su cercanía con la música italiana, mientras que su sonoridad armónica

pudo haber sido influenciada por desarrollos en la música inglesa.

A pesar de su abundante producción secular, Dufay fue un compositor más cosmopolita que mundano. Al final de su vida, cuando padecía de una larga enfermedad, solicitó que su motete *Ave regina coelorum*, en el que se menciona su nombre en una súplica personal, se cantase en su lecho de muerte. Esto no fue posible, pero el motete y su *Misa de réquiem* (la primera obra de esta índole, que desafortunadamente se ha perdido) sí se cantaron en su funeral.

AP/DF

📖 D. FALLOWS, *Guillaume Dufay* (Londres, 1982, 2/1987).

Dugazon. Término que se utiliza en la ópera francesa para denotar los tipos de papeles que cantó la famosa soprano Louise-Rosalie Dugazon (1755-1821). Los papeles ligeros y románticos que cantaba en el principio de su vida profesional se bautizaron como "jeune Dugazon" mientras que las matronas que representó aproximadamente de 1790 en adelante, se conocen como "mère Dugazon".

RW

Dukas, Paul (Abraham) (*n* París, 1 de octubre de 1865; *m* París, 17 de mayo de 1935). Compositor, crítico y maestro francés. Entró en el Conservatorio de París a los 16 años de edad y obtuvo el segundo lugar del concurso *Prix de Rome* en 1888, pero no volvió a competir en los años siguientes. Después de un tiempo en el servicio militar empezaron las presentaciones de su música, comenzando con su obertura *Polyeucte* (1892), obra con un fuerte sabor a Franck y Wagner. La *Sinfonía en do mayor* (1897) sigue utilizando temas de Franck, pero su *L'Apprenti sorcier* (1897), un "scherzo sinfónico según una balada de Goethe", es de una calidad intensa y realista y una obra maestra de orquestación.

En vez de adoptar un lenguaje "impresionista" que estaba muy de moda, Dukas se interesó más en las formas clásicas, en las cuales era un virtuoso como lo demuestran sus *Variaciones sobre un tema de Rameau* y la monumental *Sonata*, ambas obras escritas para piano. Su ópera *Ariane et Barbe-bleue* (terminada en 1906 y producida en la Opéra-Comique el año siguiente) sigue el ejemplo de *Pelléas et Mélisande* de Debussy (la cual cita) como un marco musical para Maeterlinck. Su armonía y brillante orquestación causaron mucha admiración e influenciaron a compositores tales como Schoenberg y Berg. La última obra mayor de Dukas fue el "poème dansé" *La Péri* (1912), un ballet corto en el que la orquesta y el uso de la armonía evocan a Ravel, mientras que la corriente rítmica y el ambiente oriental

nos recuerdan a *Salomé* de Strauss, que estaba de moda en ese momento.

Curiosamente, desde entonces Dukas ya no publicó prácticamente nada. Escribió varias piezas, entre éstas un concierto para violín y trabajó varios años en una sinfonía inspirada en *La tempestad* de Shakespeare, pero las destruyó poco antes de su muerte. Durante estos últimos años dio clases en el conservatorio y en la École Normale de Musique, escribió gran cantidad de sagaces críticas en varios periódicos parisinos (desde una muy amplia perspectiva cultural) y editó música de Beethoven, Rameau, Couperin y Scarlatti. Recibió muchos honores y fue miembro de la Académie Française. Musicalmente conservador y un dedicado hombre de oficio, Dukas sostuvo una línea estructural y clásica de la música francesa, la cual transmitió a muchos de sus alumnos, entre quienes se encontraba Messiaen. DA/RLS

Duke, Vernon [Dukelski, Vladimir Aleksandrovich] (*n* Parfianovka, cr Pskov, 10/23 de octubre de 1903; *m* Santa Monica, CA, 16 de enero de 1969). Compositor estadounidense de origen ruso. Estudió en el Conservatorio de Kiev (1916-1919) con Glière y Marian Dombrowski. Después de la revolución se fue de Rusia y finalmente se estableció en Nueva York, donde estudió orquestación con Joseph Schillinger (1934-1935). En 1936 fue naturalizado estadounidense y adoptó el nombre de “Vernon Duke”, siguiendo la sugerencia de Gershwin. Entre sus obras se encuentra el ballet *Zéphyr et Flore* (producido por Diaghilev, 1925), un musical, *Cabin in the sky* (representado en Broadway, 1940, con coreografía de Balanchine y únicamente bailarines negros), música para cine como *París en primavera* (1952), zarzuelas y otros musicales, canciones y obras para orquesta. JK

dulcema, dulcemelos (al.: *Hackbrett*; fr.: *timpanon*; hún.: *cimbalom*; in.: *dulcimer*; it.: *salterio*). *Cítara cuyas cuerdas, normalmente en órdenes múltiples con entre dos y cuatro por cada nota, se percuten con baquetas ligeras (o “martillos”). A veces se le llama “hammer dulcimer” (dulcema de martillos) para distinguirla de la dulcema de los apalaches (véase *APPALACHIAN DULCIMER), que es un instrumento punteado. La caja es normalmente trapezoidal con la parte más grande o de los bajos hacia el ejecutante. Por lo general tiene dos puentes grandes en la caja de resonancia o bien dos hileras de puentes separados como peones de ajedrez, además de una cejilla a cada lado. Los puentes del lado de la mano derecha normalmente soportan las cuerdas graves que corren a lo largo de la caja hasta la cejilla en el lado opuesto. El puente del lado de la mano izquierda

divide en dos las cuerdas de los registros contralto y soprano; la parte de las cuerdas que corre hasta la cejilla de la mano derecha tiene dos tercios de la extensión total y por lo general suena una octava arriba de la cuerda grave más próxima, mientras que el tercio de cuerda restante a la izquierda del puente, suena una quinta arriba.

La dulcema surgió en Europa a mediados del siglo XVI y no se sabe si derivó o bien fue un modelo para instrumentos como el *santūr* persa. Se convirtió en un instrumento folclórico a lo largo de Europa, incluyendo partes de Gran Bretaña, siendo su forma más elaborada el **cimbalom* húngaro de concierto, el único modelo que tiene apagadores operados por pedales. De Persia se extendió al este hacia Asia Central, India, Corea y China (donde el *yangqin* ocupa un lugar importante en la música de conjunto). JMO

dulcian. 1. “Bajón”. Ancestro del fagot desarrollado a mediados del siglo XVI. El instrumento consistía en dos orificios paralelos taladrados en una pieza de madera que se conectan en la parte inferior y forman un solo tubo cónico. Como en el fagot y los caramillos grandes, la lengüeta se colocaba en un bocal acoplado a la parte superior del instrumento. El *dulcian* se utilizó ampliamente en toda una gama de tamaños, aunque el más común fue el bajo hasta alrededor de 1700; en España sobrevivió durante mucho más tiempo. En Inglaterra también fue conocido como *curtal*.

2. Registro de órgano, tubo flautado estrecho y de sonido suave. JMO

dulcimer. Véase DULCEMA.

dulzaina. *Caramillo o chirimía de España y de la región vasca. Véase DOLZAINA.

dumb keyboard. Véase TECLADO MUDO.


“Dumbarton Oaks” Concerto. Nombre popular para el *Concierto en mi bemol* para orquesta de cámara de Stravinski, “al estilo de los conciertos de Brandenburgo”; fue comisionado por el Sr. y la Sra. R. W. Bliss y estrenado en 1938 en su casa de Dumbarton Oaks en Washington, DC.

dumka (del chec. *dumat*, pol. *dumać*, “ponderar”; pl. *dumky*). Balada folclórica eslava de Ucrania con carácter de lamentación. En el siglo XIX también era un tipo de música instrumental, particularmente de Dvořák, cuyas inclinaciones fueron más paneslavas que estrictamente bohemias. En su música interponía pasajes más rápidos y alegres rompiendo el carácter de melancolía prevaleciente y su *Trio de piano* op. 90 “Dumky” consiste en una serie de seis movimientos de esa naturaleza. KC

dummy keyboard. Véase TECLADO MUDO.

dump [*dompe, dumpe*] (in.). Forma de danza inglesa de los siglos XVI y XVII que sobrevive en una veintena de ejemplos, todos instrumentales (para teclado, laúd o viola); el más antiguo de ellos es *My Lady Carey's Dompe* (c. 1540). La mayoría de las piezas comparte una estructura en forma de variaciones en un esquema armónico de tónica-dominante con un carácter lento y triste; al parecer fueron compuestas como piezas de lamento. La expresión “down in the dumps”, que describe un estado de desdicha, evoca su carácter.

Dunhill, Thomas (Frederick) (n Londres, 1 de febrero de 1877; m Scunthorpe, 13 de marzo de 1946). Compositor, escritor y maestro inglés. Estudió en el Royal College of Music (1893-1901) con Stanford (composición) y Franklin Taylor (piano). Dio clases en el Eton College (1899-1908 y 1939-1945) y en el Royal College of Music (1905-1922), fue sinodal en concursos y en la Associated Board y escribió mucha música con fines pedagógicos para jóvenes instrumentistas. También publicó libros sobre música de cámara (1912) y las óperas cómicas de Sullivan (1928) y Elgar (1938). Al principio de su vida profesional, Dunhill produjo una considerable cantidad de música de cámara (1912), de la cual su *Sonata para violín no. 2* es quizá la mejor. En 1924 fue el primer ganador de la Cobbett Chamber Music Medal. Algunas de sus canciones y óperas ligeras tuvieron éxito, particularmente *The Enchanted Garden* (1924) y *Tantivy Towers* (1931, con texto de A. P. Herbert) y su ballet *Gallimaufry* (Hamburgo, 1937). JDI

 D. DUNHILL, *Thomas Dunhill, Maker of Music* (Londres, 1997).

Duni, Egidio Romoaldo (n Matera, baut. 11 de febrero de 1708; m París, 11 de junio de 1775). Compositor italiano. Comenzó su vida profesional en Roma con *Nerone* (1735) y sus óperas se presentaron en Milán, Florencia, Londres y otras ciudades importantes. Fue nombrado *maestro di cappella* en Parma hacia finales de la década de 1740 y colaboró con Goldoni en *La buona figliuola* (1756). En 1757 se mudó a París para producir *Le Peintre amoureux de son modèle* y en 1761 ocupó el puesto de director de música de la Comédie-Italienne. Fue el primer compositor destacado de *opéra comique* y su toque italiano le fascinaba al público. Sus colaboraciones con Louis Anseaume, C.-S. Favart y M.-J. Sedaine formaron parte del repertorio por más de 30 años a pesar de la competencia de parte de compositores talentosos como Philidor, Monsigny y Grétry. JR

Dunstaple [Dunstable], **John** (n c. 1390; m 24 de diciembre de 1453). Compositor inglés. Se conoce muy poco

sobre su vida. Según su epitafio (el cual establece la fecha de su muerte con seguridad) durante su vida fue reconocido como astrónomo y matemático, así como un “príncipe de la música”; también parece haber practicado la astrología. Sus primeras obras conocidas provienen de alrededor de 1420, lo cual sugiere que debió haber nacido a finales del siglo XIV. Algunas fuentes escritas vinculan su nombre con algunas de las principales figuras políticas de aquel entonces, entre ellas John, duque de Bedford (m 1435), la reina viuda Joan (m 1437) y Humfrey, duque de Gloucester, pero no queda claro en qué sentido. Algunas de sus obras musicales parecen tener relación con las familias pertenecientes a la realeza y la nobleza inglesa, por ejemplo el motete *Preco prehemencie* pudo haber sido escrito para las bodas de Enrique V y Catherine Valois en 1420. Aunque muchas de sus obras han aparecido en copias manuscritas en Italia y en Alemania, sería un error tomar esto como evidencia de que Dunstaple viajó mucho al exterior. Más bien podríamos considerar esto una muestra de los intercambios políticos, diplomáticos, intelectuales y culturales que tuvo Inglaterra con Europa continental durante la Guerra de los Cien años. No hay muestras de que Dunstaple haya formado parte de alguna orden religiosa, y posiblemente se casó. Fue enterrado en la parroquia de St Stephen Walbrook en la ciudad de Londres, donde probablemente tuvo una casa, aunque también se cree que tuvo propiedades en Cambridgeshire y en otros lugares.

Dunstaple fue el compositor inglés más eminente de la primera mitad del siglo XV. Entre sus obras sobrevivientes se encuentran principalmente misas polifónicas, movimientos de misa independientes, misas en pares (Gloria-Credo) y motetes, generalmente para tres o cuatro voces. También quedaron unas cuantas canciones seculares. Muchas aparecen como anónimas en una fuente, pero han sido atribuidas a él con base en una adscripción de la misma pieza en otra. Otras piezas con adscripciones conflictivas le han sido atribuidas por razones de estilo, aunque presumiblemente en algunos casos estas adscripciones no son las correctas, ya que muchos de los rasgos estilísticos de la música de Dunstaple son en realidad características típicamente inglesas que se pueden encontrar en las obras de muchos otros compositores, por ejemplo en la obra de Leonel Power, su contemporáneo. A los compositores de Europa continental les atraía particularmente el uso que hacía Dunstaple de la textura característicamente inglesa lograda con las frecuentes yuxtaposiciones de terceras y

sextas entre las voces, en lugar de los intervalos abiertos de quintas y de octavas más planos y comunes. En las obras de Dunstaple y sus contemporáneos ingleses hay también un sentir sobre los acordes y la progresión de los mismos –un interés por la lógica de construcción tanto vertical (armónica) como horizontal (melódica)– junto con una mayor igualdad entre las voces.

Desde la perspectiva del oyente de hoy en día, uno de los rasgos más llamativos de la mejor música de Dunstaple es su frescura lírica, su calidad volátil y su alegre “cantabilidad”. Muchas de las piezas dominadas por voces agudas tienen melodías que progresan por grados conjuntos, con pocos saltos (como en el motete *Salve regina mater mire*). Algunas hacen uso de la repetición de figuras melódicas sencillas fácilmente identificables o de la interacción imitativa (como en el motete *Sancta Maria, non est tibi similis*). Los textos suelen ser silábicos y hasta declamatorios, como en el motete *Quam pulchra es*, cuya organización está marcada por acordes donde los acentos musicales y el texto se alinean cuidadosamente. Varios de los motetes más complejos tienen largas secciones a dos voces donde el movimiento paralelo de terceras y sextas causa un efecto sonoro muy singular. Dunstaple recibió grandes elogios de parte de numerosos escritores del siglo XV, entre ellos el poeta Martin le Franc y el teórico de la música Johannes Tinctoris; ambos dan a entender que sus obras influyeron en la obra de compositores tan prominentes como Dufay, Binchois, Ockeghem y Busnois. Aunque se dejó de presentar música de forma frecuente a partir del siglo XV, ocasionalmente los teóricos de la música del siglo XVI siguieron hablando de ella con gran respeto. Hoy en día, Dunstaple aparece junto con Byrd y Purcell como uno de los grandes nombres de la historia temprana de la música inglesa. JN/JM

📖 M. BENT, *Dunstaple* (Londres, 1981).

dúo, (fr.; in.; it.: *duo*). Pieza de música para dos ejecutantes. Aunque a veces se use la palabra para referirse a duetos vocales antiguos, incluyendo el **bicinium* renacentista, y de hecho en francés significa “dueto”, hoy en día la palabra normalmente se usa sólo para música instrumental. Las numerosas obras para violín y teclado del siglo XVIII y XIX pueden describirse de forma correcta como dúos, aunque generalmente es preferible emplear el término “sonata” cuando sea apropiado. “Dúo” se utiliza más frecuentemente en la música para dos instrumentos iguales o que lleven la melodía de la misma forma, tales como dos violines, dos flautas o violín y violonchelo.

En el siglo XVIII compositores ingleses como Charles Burney y William Shield escribieron gran cantidad de dúos de ese tipo con el propósito principal de que fuesen ejecutados por aficionados. En Francia, Leclair escribió dos series y, en Italia, Boccherini compuso una. Mozart escribió dos dúos para violín y viola (K423 y 424) y también se le atribuye un dúo para fagot y violonchelo (K292/196c). A Beethoven se le atribuyen tres dúos para clarinete y fagot, pero hay dudas acerca de su verdadero origen. Weber escribió el *Gran dúo concertante* para clarinete y piano y Stravinski un *Duo concertante* para violín y piano. Los dúos más notables del siglo XX son los 44 dúos de Bartok para dos violines. Se emplean dúos cuantiosamente con fines didácticos y muchos de ellos han sido escritos por compositores notables.

El término se ha utilizado ocasionalmente para ejecutantes que tocan este tipo de obras: los *duetos de piano (rara vez se usa “dúo” para designar obras escritas para dos pianos o para piano a cuatro manos) pueden ser ejecutados por un “dúo de piano”, mientras que dos ejecutantes que tocan regularmente música para dos instrumentos pueden ser denominados “dúo de violín y piano”. SS

duodrama. *Melodrama para dos oradores.

Duparc, (Marie Eugène) **Henri** (Fouques) (*n* París, 21 de enero de 1848; *m* Mont-de-Marsan, 12 de febrero de 1933). Compositor francés. Fue educado en el colegio jesuita de Vaugirard, donde mostró poca inclinación hacia la música. César Franck visitó el colegio como maestro de piano y fue con él con quien Duparc estudió composición. Duparc intentó, con mayor o menor éxito, destruir muchos de los frutos de sus primeros esfuerzos y siempre conservó ese feroz espíritu auto-crítico. Las 16 canciones a solo y un dúo, en los que se basa su fama, fueron escritos entre 1868 y 1884.

En 1871 Duparc se unió a Saint-Saëns y a Romain Bussine para fundar la Société Nationale que tenía como objetivo promover la música contemporánea francesa. Al mismo tiempo, Duparc era un wagneriano entusiasta (aunque no de manera tan idólatra como muchos de sus contemporáneos) y las armonías cromáticas de Wagner contribuyeron mucho a la pasión y contundencia de sus mejores canciones, tales como *L'Invitation au voyage* (1870), *Extase* (1872) (escrita aparentemente en un estilo tristaniano como un golpe contra los críticos antiwagnerianos), *Phidylé* (1882) y *La Vie antérieure* (1884). Sin embargo, a pesar de la influencia de Wagner, en sus canciones no parece intentar ir más allá de una exploración a pequeña escala, ya que incluso las armonías más

abiertamente audaces son claramente tonales y están apoyadas por notas pedales. El resultado es un arte que ha transformado el aburrimiento del *fin de siècle* en algo palpable para los oyentes del siglo XX y en adelante, ya sea rescatando poemas de artistas desconocidos o igualando las cualidades de Gautier, Leconte de Lisle y Baudelaire.

Duparc también escribió pequeñas obras orquestales, de las cuales el poema sinfónico *Lénore* (1875) es la que se toca con más frecuencia. En 1885 el deterioro en su sistema nervioso puso fin a su trabajo y los últimos 50 años de su vida los pasó retirado en el campo, donde por un tiempo fue el alcalde de Marnes-les-Coquette. Publicó una edición definitiva de sus canciones en 1911, pero después de trabajar en la ópera *Roussalka* (basada en Pushkin) de 1885 a 1895, acabó quemando el manuscrito. De todas formas, las mejores de sus canciones no tienen nada que envidiarle ni al repertorio francés ni al alemán, así que hay que considerar a Duparc como uno de los compositores más importantes de su tiempo.

DA/RN

📖 S. MORTHCOTE, *The Songs of Henri Duparc* (Londres, 1949). B. MEISTER, *Nineteenth-Century French Song: Fauré, Chausson, Duparc, and Debussy* (Bloomington, IN, 1980). R. STRICKER, *Les Mélodies de Duparc* (Arles, 1996).

Duphly, Jacques (*n* Rouen, 12 de enero de 1715; *m* París, 15 de julio de 1789). Clavecinista y compositor francés. Fue organista de la Catedral de Évreux c. 1732 y después de las dos iglesias principales de Rouen. En 1742 se estableció en París, donde publicó cuatro libros de piezas para clavecín (1744-1768); cada pieza tiene el nombre de un alumno o de un amigo. Sus obras representan una fusión de los estilos franceses e italianos, los *goûts *réunis* que muchos de los compositores de mediados del siglo XVIII intentaron alcanzar. Consisten en una mezcla de danzas y retratos musicales o *piezas de carácter.

WT

duplex, longa (lat., “doble larga”). Valor de nota (♩) usado en la música medieval.

duplum (lat.). 1. En dos partes; usado en la polifonía medieval para describir una composición a dos voces, como *organum duplum*.

2. En los siglos XIII y XIV, la “segunda” voz de una obra polifónica, es decir la voz inmediatamente arriba del tenor. En un motete esta parte también fue llamada “motetus”. Véase también PARTE, VOZ, 1.

Dupré, Marcel (*n* Rouen, 3 de mayo de 1886; *m* Meudon, cr París, 30 de mayo de 1971). Compositor y organista francés. Hijo precoz de Albert Dupré, organista de St Ouen en Rouen, estudió órgano con Alexandre Guil-

lant y composición con Charles-Marie Widor en el Conservatorio de París. En 1906 se convirtió en el organista asistente de Widor en St Sulpice, siendo su sucesor a partir de 1934. Como profesor de órgano en el conservatorio (1925-1954), formó una línea de estudiantes muy sobresalientes, entre ellos Messiaen, Jean Langlais, Jehan Alain y Pierre Cochereau; más adelante tuvo brevemente a su cargo la dirección de la misma institución (1954-1956). Sus métodos de enseñanza eran estrictos y dogmáticos, y escribió varios métodos para el órgano. También hizo ediciones de Bach y de Franck.

Dupré tenía fama mundial como concertista y su brillantez técnica caracterizaba muchas de sus composiciones para órgano, sobre todo los ampliamente conocidos *Tres preludios y fugas* (1912), *Variations sur un vieux Noël* (1922) y *Deux esquisses* (1945). En contraste con las anteriores, se hace notar una cualidad más profunda y espiritual en obras como *Cortège et litanie* (1921), *Évocation* (1941), *Le Tombeau de Titelouze* (1943) y sobre todo en la magnífica *Symphonie-Passion* (1924) cuyo lenguaje armónico disonante y patrones de intenso *ostinato* influenciaron profundamente a Messiaen. También habrá que mencionar los espléndidos *Quatre motets* (1916) para voces mixtas y órgano.

PG/AT

📖 M. MURRAY, *Marcel Dupré: The Work of a Master Organist* (Boston, 1985).

dur (al.). “Mayor”, en el sentido de tonalidad (por ejemplo *A-dur*, “la mayor”, *dur Tonart*, “tonalidad mayor”); sin embargo, las triadas mayores son *harter* (no *dur*) *Dreiklang*. La palabra francesa *dur* significa “duro”, de modo que se usa *majeur* para “mayor”. Véase también *DURUM* Y *MOLLIS*.

duraciones, terminología francesa de las. Véase GALIN-PARIS-CHEVÉ, SISTEMA.

Durand. Compañía francesa de editores de música. Fue fundada por el organista, crítico y compositor Auguste Durand (1830-1909) en París en 1869 como Durand-Schoenewerk. Después de la retirada de Schoenewerk en 1891, Durand incorporó a su hijo Jacques (1865-1928) a la empresa, que quedó como A. Durand & Fils y, después de la muerte de Auguste, como Durand & Cie. Auguste Durand era propietario del amplio catálogo del editor Gustave-Alexandre Flaxland. También adquirió muchas obras para piano, canciones y música de cámara de Schumann y Chopin, así como las primeras obras de Saint-Saëns y Duparc; más tarde obtuvo los derechos franceses y belgas de varias de las óperas de Wagner.

En 1894 la compañía inició la edición de la obra completa de Rameau, con Saint-Saëns como editor general.

En 1914 empezó la colección *Édition Classique Durand & Fils*, que incluyó ediciones de Chopin por Debussy, de Mendelssohn por Ravel y de Schumann por Fauré. Auguste y Jacques Durand apoyaron decididamente la música francesa y fueron los editores originales de la mayor parte de la obra de Saint-Saëns, Debussy y Ravel. De 1910 a 1913 promovieron conciertos de música nueva, en 1927 instituyeron un concurso de composición y han continuado publicando música de Milhaud, Poulenc, d'Indy, Messiaen, Jolivet y otros. BMG adquirió la compañía en el año 2000. JMT/JWA

Durante, Francesco (*n* Frattamaggiore, cr Nápoles, 31 de marzo de 1684; *m* Nápoles, 30 de septiembre de 1755). Compositor y maestro italiano. Estudió en el Conservatorio di S. Onofrio en Nápoles, del cual su tío era director, y fue maestro ahí durante un breve tiempo, 1710-1711. Después no se tiene noticia de él sino hasta 1728, cuando lo nombraron *primo maestro* en el Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, aunque probablemente estudió en Roma en algún momento. En 1742 ocupó un puesto equivalente en el Conservatorio di S. Maria di Loreto, el cual después sumó al que tenía en S. Onofrio.

Como compositor fue conocido principalmente por su música sacra contrapuntística, basada en el estilo de Palestrina, aunque con un lenguaje armónico más al día. También escribió música para teclado de considerable virtuosismo, la cual quizá influyó en Domenico Scarlatti. Sin embargo, su mayor fama se debe a que fue un maestro excepcional; entre sus alumnos se cuentan figuras tan importantes como Pergolesi, Jommelli y Paisiello. DA/ER *durch* (al.). “Por”, “a través de”; *durchaus*, “durante todo”, “a lo largo de”.

durchdringend (al.). “Agudo”, “penetrante”.

Durchführung (al., “conducción”). El desarrollo en un movimiento de forma sonata o la exposición de una fuga; *Durchimitation*, “por imitación”, es decir, imitación aplicada sistemáticamente a todas las partes de una pieza polifónica, técnica desarrollada a finales del siglo XV y rasgo particular del “estilo Palestrina”.

durchkomponiert (al.). “Enteramente compuesto”, es decir, sin secciones repetidas. Véase *THROUGH-COMPOSED.

duret [*duretto*] (in.). Danza mencionada en las *masques* inglesas y en *Terpsichore* (1612) de Michael Praetorius, donde se describe como una **courante*.

Durey, Louis (Edmond) (*n* París, 27 de mayo de 1888; *m* Saint Tropez, 3 de julio de 1979). Compositor francés. Se dedicó tardíamente a la música y estudió en la Schola Cantorum de 1910 a 1914. Perteneció a *Les Six*, pero fue el primero en separarse del grupo en 1921, cuando

se fue a vivir en reclusión al sur de Francia. De cualquier manera, tenía poco en común con Poulenc o Milhaud. La determinada simplicidad de Satie lo influenció más que su indiferencia; produjo su mejor música en obras serias de música de cámara, que incluyen tres cuartetos de cuerdas (1917, 1922, 1928). En los últimos años se vinculó con el socialismo y dedicó gran parte de su atención a la realización de arreglos de canciones folclóricas y obras propagandísticas, como la cantata *La Longue Marche*, con texto de Mao (1949). PG/ABUR

durezza (it.). “Dureza”; *con durezza* es una indicación para tocar de una manera severa y decidida. En el siglo XVII, *durezza* significaba disonancia y de ahí el estilo de escritura para el teclado con sus característicos cromatismos y disonancias.

Durkó, Zsolt (*n* Szeged, 10 de abril de 1934; *m* Budapest, 2 de abril de 1997). Compositor húngaro. Estudió con Ferenc Farkas en Budapest y con Petrassi en Roma; después enseñó en la Academia de Música de Budapest y trabajó en la Radio Húngara. Su música es esencialmente modernista, aunque escrita con una conciencia de la tradición húngara, notable por sus imaginativas texturas. Su obra incluye una ópera, *Mózes* (Budapest, 1977), *Halotti beszéd* (Oración fúnebre, 1975), y otras obras corales, piezas orquestales, así como gran cantidad de música de cámara. ABUR

Durón, Sebastián (*n* Brihuega, baut. Guadalajara, 19 de abril de 1660; *m* Cambó, 3 de agosto de 1716). Compositor español. Ocupó puestos de organista en las catedrales de Zaragoza (1679), Sevilla (1680), Burgo de Osma (1684) y Palencia (1686) y en la capilla real en Madrid (1691). Favorito en la corte de Madrid, fue nombrado *maestro de capilla* y rector de la escuela del coro real en 1701; también fue compositor “oficial” de zarzuelas y comedias de corte. Sin embargo, en 1706 fue desterrado por Felipe V por apoyar a los Habsburgo en la Guerra de Sucesión Española; a partir de ese momento y hasta su muerte fue capellán de Mariana de Neuburg, la reina viuda de Carlos II, en el sur de Francia.

La extensa obra sacra de Durón incluye villancicos y lamentaciones en los que despliega su síntesis particular del estilo tradicional español y las recientes aportaciones italianas. *Salir el amor al mundo* (1696) y *La guerra de los gigantes* (compuesta entre 1700-1707) representan su notable música para teatro. A pesar del exilio en Francia, escribió la música para varias comedias que se presentaron en teatros de Madrid en 1710-1711. P-LR

📖 L. K. STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain* (Oxford, 1993).

Duruflé, Maurice (n Louviers, 11 de enero de 1902; m París, 16 de junio de 1986). Compositor y organista francés. Estudió órgano con Charles Tournemire y Louis Vierne, quien lo influenció profundamente. Al ingresar al Conservatorio de París, se incorporó a las clases de órgano de Eugène Gigout. Después de suplencias en Ste Clotilde y Notre Dame, fue contratado como organista en St Étienne-du-Mont en 1930. Le siguió una importante vida profesional como concertista, durante la cual estrenó la *Sinfonía* no. 6 de Vierne y el *Concierto para órgano* de Poulenc.

La producción de Duruflé como compositor, aunque altamente estimada, es muy pequeña y demuestra la extremo autocrítica y la espléndida maestría de su profesor de composición Paul Dukas. Sus principales obras para órgano son *Scherzo* (1924), *Prélude, adagio et choral varié sur le “Veni Creator”* (1930), *Suite* (1933) –que termina con una centelleante *Toccata*, la cual después rechazó– y *Prélude et fugue sur le nom d’Alain* (1942). Una equiparable habilidad al escribir para la orquesta se muestra en sus sensuales *Trois danses* (1932). El gran *Réquiem* para solistas, coro, orquesta y órgano (1947), el cual alcanzó bastante popularidad, trata los temas gregorianos con una notable elaboración armónica y contrapuntística. Sus valiosas transcripciones de *Cinq improvisations* de Tournemire, a partir de grabaciones gramofónicas, fueron publicadas en 1958.

En 1953, Duruflé se casó con la distinguida organista Marie-Madeleine Duruflé-Chevalier. Un serio accidente de automóvil puso fin a su vida profesional de ejecutante en 1975. AT

durum y mollis (lat.). En la notación alfabética usada en la Edad Media, “b” se escribía en dos formas diferentes. La forma cuadrada (b), “dura” (lat.: *durum*) se usaba para *sib*, y este tipo de letra fue la base de los signos modernos de “becuadro” y “sostenido”. La forma redonda (b), “suave” (lat.: *mollis*) se usaba para *sib*, y el actual signo de bemol es una derivación de esta letra. Ya que la música escrita en tonalidades menores originalmente se escribía utilizando bemoles en la armadura, mientras que las mayores tendían hacia las armaduras con sostenidos, los alemanes usan *dur* para indicar una tonalidad mayor (*C-dur*, etc.) y *moll* para indicar una menor (*A-moll*, etc.). AP

Dušek [Dussek], **František Xaver** (n Chotěborky, Bohemia, baut. 8 de diciembre de 1731; m Praga, 2 de febrero de 1799). Pianista y compositor checo. Después de estudiar con Wagenseil en Viena, se estableció en Praga. Fue un buen amigo de Mozart, quien terminó *Don Giovanni*

en Bertramka, la villa de Dušek en las afueras de Praga. Mozart también escribió el aria de concierto *Bella mia fiamma* (K528) para la esposa de Dušek, la soprano Josefa Hambacher de Dušek (1754-1824). Sus propias composiciones, que incluyen cerca de 40 sinfonías, conciertos para teclado y abundante música de cámara, muestran un dominio del estilo clásico vernáculo coloreado algunas veces por elementos barrocos. JSM

Dussek [Dusík], **Jan Ladislav** [Johann Ludwig] (n Čáslav, 12 de febrero de 1760; m St Germain-en-Laye o París, 20 de marzo de 1812). Pianista y compositor bohemio. Hijo de un músico muy conocido, Jan Dussek (1738-1818), estudió en Praga (1776-1778) y en Hamburgo (1782), posiblemente con C. P. E. Bach. Visitó Alemania, Rusia, Lituania, Italia y Francia antes de establecerse en Londres en 1789. Ahí, asociado a su suegro Domenico Corri, emprendió un negocio de edición de música y ofreció numerosos conciertos. Hacia 1799, la editorial quebró y Dussek se refugió de sus acreedores en Hamburgo; a partir de 1804 fue *Kapellmeister* del príncipe Luis Fernando de Prusia. Después de la muerte de sus empleadores en 1806, regresó a la promoción de conciertos y a la enseñanza. Trabajó para otros acaudalados e influyentes patrones, incluido Talleyrand, a cuyo servicio pasó sus últimos años.

Haydn tocó con Dussek en Londres y lo describió como “uno de los hombres más rectos, morales y eminentes en la música”. Con excepción de una misa y algo de música escénica, la producción de Dussek comprende principalmente música para teclado y música de cámara. Escribió gran número de sonatas para teclado incluyendo la famosa *Sonata “Elegiac”* por la muerte de Luis Fernando, 17 conciertos (algunos ahora perdidos) y abundantes pequeñas piezas. Su obra, aunque firmemente enraizada en el estilo clásico, presagia el periodo romántico en su empleo de armonías cromáticas expresivas. Su importante tratado sobre la ejecución del piano, *Instructions on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord* (Londres, 1796), fue traducido al francés y al alemán. WT/JSM

dutār (persa, “dos cuerdas”). Laúd de mástil largo parecido al **saz* turco, con dos o tres cuerdas simples o dobles. Éste y otros instrumentos similares se utilizan a lo largo de Asia Central. JMO

Dutilleux, Henri (n Angers, 22 de enero de 1916). Compositor francés. Estudió con Henri Busser y Maurice Emmanuel en el Conservatorio de París (1932-1938) y en 1938 obtuvo el *Prix de Rome*. Su estancia en Roma fue interrumpida de forma prematura por la guerra y

regresó a París, donde ocupó varios puestos, como el de maestro de coro en la Ópera. En 1943 se incorporó a la Radio Francesa como productor musical, donde permaneció hasta 1963, cuando se dedicó a la composición de tiempo completo.

Sus primeras obras muestran la influencia predominante de Ravel, pero también la de Stravinski y la de Poulenc, aunque más tarde desconoció muchas de ellas por considerarlas no representativas. Su primer éxito importante lo obtuvo con la *Sonata para piano*, escrita para su esposa Geneviève Joy, quien la estrenó en 1948. Aquí Dutilleux volvió su espalda decididamente al mundo de los *petits maîtres*, como lo hizo después en su *Primera sinfonía* (1950-1951), en la que también mostró su carácter independiente al hacer del primer movimiento una *passacaglia*.

Entonces empezó una exploración exhaustiva y cuidadosa acerca de lo que puede ser una obra orquestal de finales del siglo XX. Desde sus piezas orquestales tempranas, el oyente es seducido por los sonidos evocados por el imaginativo y meticuloso oído del compositor; al mismo tiempo, siempre estuvo preocupado tanto por la estructura de su música como por la relevancia y consistencia de sus procedimientos y desarrollos; elaboró una técnica que llamó “*croissance progressive*”, en donde se combinan la proliferación y la memoria en lo que él reconocía como un gesto proustiano.

En la *Segunda sinfonía* (1957-1959) el argumento está dividido entre una orquesta de cámara y un grupo mayor, mientras que en *Métaboles* (1961-1964), Dutilleux exploró los contrastes entre las familias orquestales. Otras fuentes de inspiración han sido el mundo visual (el cuadro de van Gogh *Nuit étoilée à Saint Rémy* para *Timbres, espace, mouvement* (1976-1978), donde el vacío entre la aldea y las estrellas está representada por la ausencia de violines y violas) y la literatura, su *Concierto para violonchelo*, *Tout un monde lointain* (1967-1970) es una derivación de un ballet abandonado para conmemorar el centésimo aniversario de la muerte de Baudelaire. En esta obra, dedicada a Rostropovich y en su *Concierto para violín*, *L'Arbre des songes* (1979-1985), dedicado a Isaac Stern, Dutilleux escribió música de una dificultad técnica considerable (tanto para solistas como para orquesta), pero sin jamás perder de vista sus premisas poéticas: en el *Concierto para violonchelo*, una celebración del violonchelo como un instrumento esencialmente femenino (el maravillosamente característico tono agudo en la cuerda *la* de Rostropovich sirvió como fuente de inspiración) y, en el *Concierto para violín*, la

imagen del árbol como una estructura coherente y sólida, con potencial para una proliferación casi infinita.

En *Mystère de l'instant* (1986-1989), una de las últimas comisiones de Paul Sacher, Dutilleux abandonó temporalmente el empleo de su “*croissance progressive*” a favor de una serie de “instantáneas”. No obstante, la técnica reaparece en *The Shadows of Time* (1995-1997), donde ideas proustianas acerca de la memoria se engarzan en un profundo y conmovedor tributo a Anne Frank y a otras víctimas del Holocausto. En el año 2000, Dutilleux estuvo trabajando en musicalizar cartas de músicos para soprano y orquesta. Las cartas en sí mismas fueron ligadas por medio de secciones más atmosféricas y amorfas. En muchas de sus obras se halla esta técnica de separar secciones “activas” de otras “reflectivas” o “prospectivas”, especialmente en el cuarteto de cuerdas *Ainsi la nuit*, un clásico del repertorio para cuarteto del siglo XX.

A pesar de que Dutilleux ocasionalmente utilizó la técnica dodecafónica, se mantuvo al margen de lo que llamó el “terror serial” de las décadas de 1950 y 1960. Su música hace un uso mucho mayor de notas y acordes pivote, y encarna su convicción de que una jerarquía de alturas es esencial. Por otra parte, no le teme a la repetición o, incluso a veces, a la extrema simplicidad (tiene una inclinación por súbitas y amenazantes octavas que transforman la textura). Pero en términos generales, su música es sutil, brillantemente colorida, técnicamente demandante y por encima de todo eso, profundamente humana. La propia gentileza del compositor y su naturaleza modesta sin duda son algo culpables de que el compositor sea menos conocido de lo que se merece. Su poder imaginativo y la integridad de su obra señalan que lo más probable es que este panorama cambie en un futuro. RN

📖 C. POTTER, *Henri Dutilleux: His Life and Works* (Aldershot, 1997).

dux. Véase CANON.

Dvořák, Antonín (véase la página siguiente).

dyad (in.). “Par de notas”. El término se encuentra a menudo en los escritos de música serial.

Dykes, John Bacchus (n Hull, 10 de marzo de 1832; m Ticehurst, Sussex, 22 de enero de 1876). Compositor inglés. Después de cursar estudios clásicos en Cambridge, donde también fue alumno de T. A. Walmisley, se convirtió en *capiccol y canónigo menor de la Catedral de Durham (1849) y posteriormente vicario de la iglesia de St Oswald en Durham (1862). De los 60 himnos con los que contribuyó en la primera edición de *Hymns*,

(continúa en la página 498)

Antonín Dvořák

(1841-1904)

El compositor checo Antonín Leopold Dvořák nació en Nelahozeves, cerca de Praga, el 8 de septiembre de 1841 y murió en Praga el 1 de mayo de 1904.

Años tempranos y primero éxitos

Dvořák fue el hijo mayor de un posadero en Nelahozeves, pueblo que está a unos 15 km al norte de Praga. Empezó su educación musical en la escuela del pueblo en 1847 e hizo buenos progresos en el violín. Contrario a lo que se cuenta en muchas de sus biografías, sus padres no intentaron convertirlo en carnicero sino que hicieron todo lo que pudieron, a pesar de sus recursos extremadamente limitados, para estimular sus talentos musicales. Estudió órgano tanto en Zlonice (1853-1856), donde también tomó clases de teoría y bajo cifrado, como en Česká Kamenice (1856-1857). En el otoño de 1857 ingresó en la Escuela de Órgano en Praga y se graduó como segundo lugar de su clase en 1859. Después de haber sido violista de orquesta en Praga desde 1857, se unió a la orquesta de danza de Karel Komzák en 1859 y continuó trabajando con este grupo cuando vino a formar la base para la creación de la orquesta del Teatro Provisional de Praga con motivo de su inauguración en noviembre de 1862. Dvořák permaneció con la orquesta del teatro hasta el verano de 1871, donde adquirió un sólido conocimiento de la gran ópera francesa, la opereta, Verdi y Mozart.

Las primeras composiciones serias de Dvořák, entre las que hay música de cámara, un ciclo de canciones (*Cypresses*), un concierto para violonchelo y las primeras dos sinfonías, datan de la primera mitad de la década de 1860. Con la experiencia directa del desarrollo del repertorio operístico checo, no es extraño que él también se interesara en la ópera y compusiera *Alfred* sobre un texto alemán (1870) y la comedia *Král a uhlíř* (El rey y el carbonero, 1871). La última fue rechazada por la compañía del Teatro Provisional en 1873, por encontrarla demasiado difícil durante los ensayos; una versión mucho más simple de la partitura, reconstruida nota por nota, se presentó ahí con cierto éxito en 1874. Una vez que abandonó el teatro, Dvořák se sostuvo dando clases. Durante los dos años siguientes, se dio a conocer en los salones musicales de Praga como compositor de música de cámara y de canciones,

pero atrajo mucho más la atención del público con el éxito de su cantata patriótica *Dědicové bílé hory* (Los herederos de la montaña blanca) en 1873. Ese mismo año se casó con su alumna de piano Anna Čermáková. El año de 1874 representó para Dvořák una mayor independencia financiera, debido a su contratación como organista de S. Vojtěch (1874-1877). En 1875 fue acreedor de un estipendio del Estado austriaco por 400 florines que recibiría durante los tres años siguientes, sobre la base de 15 composiciones, incluidas la tercera y cuarta sinfonías. Esta mayor seguridad pecuniaria desencadenó una abundancia de creatividad: solamente en 1875, escribió el *Quinteto de cuerdas* (Contrabajo) en *sol* mayor, el *Trío con piano* en *si* bemol, el *Cuarteto con piano* en *re* mayor, cuatro *Dúos moravos*, la *Serenade* para cuerdas en *mi* mayor, la *Quinta sinfonía* y la gran ópera en cinco actos, *Vanda*.

Fama internacional: los años americanos

Por recomendación de Brahms, quien formaba parte del comité de estipendios del estado desde 1875, el editor berlinés Simrock publicó una serie de *Dúos moravos* en 1879 y animó a Dvořák a componer la primera serie de *Danzas eslavas*. Éstas fueron publicadas en 1878 y le dieron un impulso espectacular a la fortuna del compositor, fructificando en comisiones y numerosas ejecuciones en el extranjero. En casa, su gran ópera trágica *Dimitrij* fue todo un éxito en 1882. En 1883 fue invitado por la Philharmonic Society de Londres para dirigir ejecuciones de sus obras en Inglaterra durante el año siguiente. El entusiasmo inglés por su música, provocado por presentaciones de su *Stabat mater* y la *Sexta sinfonía*, dio como resultado algunas comisiones para escribir una obra coral para el Birmingham Festival (*Svatební košile*, “La esposa del espectro”) y una *Sinfonía* (la no. 7 en *re* menor) para la Philharmonic Society en 1885. Les siguieron otras obras para Inglaterra, incluidas el oratorio *St Ludmila* (Leeds, 1886) y la *Misa de réquiem* (Birmingham, 1891). En 1887, Dvořák regresó a la ópera con *Jakobín* (El jacobino), aunque tam-

bién continuó componiendo música instrumental y orquestal, especialmente el *Quinteto con piano en la mayor* (1887) y la *Octava sinfonía* (1889).

En la cúspide de su fama internacional en 1892, Dvořák aceptó una invitación para ser director del National Conservatory of Music in America (Nueva York) y profesor de composición con un salario de 15 000 dólares. Además de sus obligaciones docentes y administrativas, ahí compuso su *Novena sinfonía* (Del nuevo mundo, 1893) y, durante unas vacaciones en la comunidad de habla checa de Spillville, Iowa, el *Cuarteto de cuerdas en fa mayor* (American, op. 96) y el *Cuarteto de cuerdas op. 97 en mi bemol mayor*. Durante una visita de regreso en Nueva York en 1894-1895, compuso las *Biblical Songs* (op. 99), la *Sonatina para violín en sol mayor* (op. 100) y el *Concierto para violonchelo en si menor*. De regreso a Praga y después de completar otros dos cuartetos de cuerdas (opp. 105 y 106), se sumergió en el folclor bohemio y escribió cuatro poemas sinfónicos basados en cantos folclóricos del *Kytice* de Karel Erben en que usa los versos de la poesía como la base rítmica de la melodía. Sus últimos años los dedicó a la ópera: revisó *El jacobino* (1897) y compuso dos obras basadas en la leyenda checa *Čert a Káča* (El Diablo y Catalina, 1899) y su obra maestra operística *Rusalka* (1900). Ambas tuvieron gran éxito con las audiencias de Praga y aunque su última gran ópera, *Armida* en cuatro actos sobre un texto antiguo fue mucho menos popular, Dvořák estaba todavía considerando más textos al momento en que lo sorprendió la muerte a causa de un ataque cardiaco.

Estilo musical

Dvořák fue uno de los compositores más versátiles del siglo XIX al escribir exitosamente en un amplio rango de géneros. Después de la influencia de Mozart, Beethoven, Mendelssohn y Schumann en sus obras tempranas, entre 1869 y 1874 se sumergió en una exhaustiva fase experimental de composición, influenciado por Wagner y Liszt pero mostrando una extraordinaria y desafiante individualidad, notable en piezas como el *Cuarteto de cuerdas en mi menor* y la primera versión de *El rey y el carbonero*. A partir de la época de la *Quinta sinfonía* (1875), este experimentalismo dio paso a una mayor atención de la forma clásica, más melodía simétrica y menos exploración armónica. La influencia de su educación musical también es

patente: en esencia, ésta no difiere mucho de la que Dvořák recibió de sus antecesores del siglo XVIII, que se manifiesta en su interés en las sólidas líneas tipo bajo continuo y en las *Figuren* barrocas que encontramos de manera notable en su adaptación del *Stabat mater* (1877). Mientras sus sinfonías *Sexta* y *Séptima* y su *Trío con piano en fa menor* (op. 65), todas de la primera mitad de la década de 1880, muestran elementos brahmsianos, Dvořák conserva un estilo de melodía y de desarrollo firmemente individual. Finalmente, las maneras compositivas de Beethoven, Smetana y Wagner resultaron de mayor consistencia como recurso. Su respuesta a los estilos populares americanos durante su estancia en Nueva York lo llevó a intensificar ciertas características, especialmente el uso de escalas pentatónicas y ostinatos. Wagner retornó a modo de estímulo en sus últimas óperas, aunque su influencia difícilmente dañó el genio lírico de Dvořák, que estaba en su punto culminante en estas obras.

La percepción del elemento vernáculo en su música resulta de una manera que Dvořák heredó en gran medida de Smetana. Casi nunca citó una canción folclórica, aunque a menudo aludía a estilos populares. Sus métodos de composición, a menudo falseados por la aparente espontaneidad de su inspiración, podían ser meticulosos y muchas de sus composiciones fueron sujetas a revisión y a veces a una exhaustiva recomposición. A pesar de ser conocido hoy en día sobre todo por su música orquestal y de cámara, enriqueció muchos otros géneros y hacia el final de su vida consideró la ópera la principal área de su quehacer musical. Dvořák cultivó la imagen popular de sí mismo de un simple “*musikant*” checo, pero ésta enmascara aspectos de una personalidad compleja a menudo víctima de la neurosis. Devoto católico, siempre fue fiel a la Iglesia —aunque no a sus ornamentos— y a su país, y resistió más de un intento de persuasión para establecerse en Viena. Aunque extraordinariamente consistente, la obra de Dvořák se dirige a un amplio rango de público, característica que ha asegurado el perdurable éxito de muchas de sus obras.

JSM

📖 J. CLAPHAM, *Antonín Dvořák, Musician and Craftsman* (Londres, 1966); *Dvořák* (Londres, 1979). J. TYRRELL, *Czech Opera* (Cambridge, 1988). M. BECKERMAN (ed.), *Dvořák and his World* (Princeton, NJ, 1993). B. BEVERIDGE (ed.), *Rethinking Dvořák: Views from Five Countries* (Oxford, 1996).

Ancient & Modern (1861) –muchos de los cuales son hoy muy admirados por su distintiva armonía cromática y fértiles melodías– todavía se cantan con frecuencia melodías como *Strength and Stay*, *St Cross* (O come and mourn), *Nicaea* (Holy, holy, holy), *Gerontius* (Praise to the holiest), *Melita* (Eternal Father, strong to save) y *St Cuthbert* (Our blest Redeemer). Dykes fue nombrado D. Mus. honorario en Durham en 1861. JDI

Dyson, Sir George (n Halifax, 28 de mayo de 1883; m Winchester, 28 de septiembre de 1964). Compositor y maestro inglés. Estudió composición con Stanford en el RCM (1900-1904); después viajó a Italia y Alemania como discípulo especial de Mendelssohn. Regresó en 1907 para emprender la profesión de maestro de música en escuelas públicas, dando clases en Osborne (1908), Marlborough (1911) y Rugby (1914). En 1914 se unió a la infantería y escribió un “Manual of Grenade Fighting”. Aquejado de neurosis de guerra en 1916, fue transferido al Air Ministry. Después de la guerra dio clases en Wellington College y en el RCM, adonde regresó como director (1938-1952), después de un periodo como director de música en Winchester College (1924-1937). Fue hecho caballero en 1942.

En la línea de Parry, Elgar y Vaughan Williams, Dyson produjo obras corales de gran escala para festivales de provincia, la más conocida de ellas fue *The Canterbury Pilgrims* (1931). Maestro de la instrumentación brillante (después de Richard Strauss, a quien admiraba grandemente), compuso una sinfonía (1937), obras para orquesta de cuerdas y un buen *Concierto para violín* (1942) estrenado por Albert Sammons. Es también autor de dos prestigiosos libros, *The New Music* (1924) y *The Progress of Music* (1932), un estudio de la música en la historia social. JDI

📖 C. PALMER (ed.), *Dyson's Delight: An Anthology of Sir George Dyson's Writings and Talks on Music* (Londres, 1989); *George Dyson: Man and Music* (Londres, 1996).

Dzerzhinski, Ivan Ivanovich (n Tambov, 27 de marzo/ 9 de abril de 1909; m Leningrado, 18 de enero de 1978). Compositor ruso. Estudió música en Moscú y poco después en Leningrado con los compositores Piotr Riazanov (1899-1942) y Boris Asaf'iev (1884-1949). Su producción (que incluye óperas, conciertos, poemas sinfónicos y música para piano) es relativamente pequeña, pero en 1936 salió de la potencial oscuridad gracias a su ópera *Tikhiy Don* (El tranquilo Don), basada en episodios de la entonces incompleta novela de Mijail Sholójov conocida en inglés como *Quiet Flows the Don*. Dzerzhinski había presentado la partitura a un concurso del Teatro Bol'shoi en 1932, cuando el jurado, si bien percatándose de su “indiscutible talento”, comentó que “el oficio del compositor tenía un nivel de destreza muy bajo”. Sin embargo, en gran medida gracias a la intervención de Shostakovich, la ópera fue escenificada en el Teatro Maliy de Leningrado en 1935. Stalin la vio en 1936, identificando en ella las cualidades características del *realismo socialista que había impulsado en las artes: un lenguaje musical simple y directo y un argumento que exaltara el espíritu patriótico. En medio del furor que rodeó la condena de *Lady Macbeth del Distrito Mtsensk* de Shostakovich, *El tranquilo Don* emergió como un modelo de ópera soviética, alcanzando 200 representaciones hacia mediados de 1938. A partir de 1936, Dzerzhinski ocupó importantes puestos administrativos y sus obras posteriores no causaron mayor impresión. GN

📖 G. ABRAHAM, *Eighth Soviet Composers* (Londres, 1943).

E

“... *explosante-fixe*...”. Obra de Boulez para flauta ampli-
ficada y orquesta de cámara, compuesta entre 1971 y
1993.

E (al.; in.). La nota *mi*. Véase *MI*; ESCALA, 3; *ME*.

E. H. Abreviatura para *englisches Horn* o *English horn*, es
decir, corno inglés.

Earth Dances. Obra orquestal de Birtwistle (1985-1986).

East, Michael (*n* c. 1580; *m* Lichfield, 1648). Músico de
iglesia y compositor inglés. Aportó un madrigal a la
antología de Morley, *The Triumphes of Oriana*, en 1601,
cinco años antes de obtener el grado de B. Mus. en la
Universidad de Cambridge. Después de trabajar en Lon-
dres como clérigo laico en la catedral de Ely, se estable-
ció en Lichfield, donde fue *Master of the Choristers* de
la catedral. Fue un compositor muy prolífico de ma-
drigales, canciones y música instrumental, aunque con-
servador. Puede ser que el editor Thomas *East haya
sido su tío. JM

East, Thomas (*n* ?Swavesey, Cambs., c. 1540; *m* Londres,
1608). Editor e impresor de música inglés. Fue miem-
bro de la Company of Stationers desde 1565 y el im-
presor más importante de Inglaterra desde 1588 hasta
su muerte. Publicó las obras de todos los compositores
principales de madrigales y *ayres*, incluyendo la colección
de madrigales *The Triumphes of Oriana* (1601). Tam-
bién coleccionó (y posiblemente comisionó) musicaliza-
ciones para su *Whole Booke of Psalmes* (Londres, 1592),
que se reeditó en otras seis ocasiones, y fue corregido
y aumentado por Thomas Ravenscroft en 1621; a par-
tir de entonces fue conocido como el “Ravenscroft’s
Psalter”. DA/JWA

Eben, Petr (*n* Zamberk, 22 de enero de 1929; *m* Praga, 24 de
octubre de 2007). Compositor y pianista checo. Estu-
dió composición con Bořkovec y piano con František
Rauch en la Academia de Artes Musicales de Praga.
Siendo un acompañante muy sensible, fue bastante exi-
toso como músico de cámara. La extensa obra de Eben

basada en textos religiosos, da testimonio de su pro-
funda fe. Sus influencias se mueven dentro de un rango
muy amplio, desde música antigua hasta Messiaen y
Britten. No obstante, su estilo punzante e individual,
que podemos apreciar en toda su finura en piezas tales
como la *Noční hodiny* (Horas de la noche, 1975) y en
el ciclo para trompeta y órgano *Okná* (Ventanas, 1976),
le ha garantizado un éxito duradero y reconocimiento
internacional. JSM

Eberl, Anton (*n* Viena, 13 de junio de 1765; *m* Viena, 1807).

Compositor y pianista austriaco. Mostró tener sobre-
saliente talento musical cuando niño. Posiblemente
Mozart fue su maestro en la década de 1780 y algunas
de sus primeras composiciones fueron publicadas bajo
el nombre de Mozart. La primera ópera de Eberl, *Die
Marchande des Modes* (1787, perdida), fue elogiada
por Gluck. Aparte de dos estancias en San Petersburgo
(1796-1800, 1801-1802) y giras de conciertos en Ale-
mania, siempre trabajó en Viena, donde se le conside-
ró un rival serio para Beethoven como pianista y como
compositor. Su ópera *Die Königin der schwarzen Inseln*
(1801), sus obras de música de cámara, de piano y dos
sinfonías de madurez, contienen música de calidad e
individualidad sobresalientes, de la cual da falso testi-
monio el abandono actual de su música. CB

Eberlin, Johann Ernst (*n* Jettingen, Baviera, baut. 27 de
marzo de 1702; *m* Salzburgo, 19 de junio de 1762). Com-
positor y organista alemán. En 1726 comenzó a dar
servicio en Salzburgo como el cuarto organista de la
catedral y 23 años después finalmente obtuvo el rango
de *Kapellmeister* de la corte y de la catedral. Su obra vocal
incluye óperas, *intermezzos* y oratorios, en un estilo
muy italianizado, junto con numerosas composiciones
de música eclesiástica (incluyendo unas 70 misas), mu-
chas de las cuales causaron admiración y fueron imi-
tadas por Leopold Mozart. Aparte de tocatas y fugas
para el teclado, compuso música para el órgano mecá-

nico del castillo de Hellbrunn, el palacio de verano del arzobispo. DA/BS

Ebony Concerto. Concierto para clarinete (llamado “ebony stick” en la jerga del jazz) y orquesta de Stravinski, compuesto para el músico de jazz Woody Herman, quien lo estrenó con su banda (Nueva York, 1946).

Eccard, Johannes (*n* Mühlhausen, Thuringia, 1553; *m* Berlín, 1611). Compositor alemán. Fue corista en la capilla de la corte de Weimar antes de convertirse en cantante de la corte de Munich bajo la dirección de Lassus. Desde 1579 se encontraba al servicio de Margrave Georg Friedrich de Prusia y fue nombrado su *Kapellmeister* en 1604. Escribió algunas *Lieder* agradables, pero es famoso principalmente por sus himnos, en los cuales las melodías corales están arregladas de tal forma que las partes acompañantes expresan el significado del texto, prefigurando así la técnica de Bach. DA

Eccles. Familia inglesa de músicos. **Solomon Eccles** (i) (*n* c. 1617; *m* Londres, 2 de enero de 1682) fue su miembro más excéntrico. Hacia 1660 se convirtió en cuáquero y abandonó su profesión como maestro de música, quemando públicamente sus libros de música y sus instrumentos en Tower Hill, en Londres. Su opúsculo de 1667, *A Musick-Lector*, contiene una discusión teórica acerca de la función de la música en la religión y describe algunos de sus viajes en el extranjero como cuáquero proselitista.

Solomon Eccles (ii) (*baut.* ?1649; *m* Guildford, 1710) probablemente fue su sobrino. Aparte de ser músico de la corte, también escribió la música para dos obras de teatro montadas en Londres en 1682, *The City Heiress* de Aphra Behn y *Venice Preserv'd* de Thomas Otway. Asimismo, **Henry Eccles** (i) (*n* ?1640-1650; *m* Londres, 1711), posiblemente hermano del anterior, fue músico de la corte a partir de 1689 y acompañó a Guillermo III a Holanda en 1691.

John Eccles (*n* c. 1668; *m* Hampton Wick, 12 de enero de 1735), compositor de teatro, en 1700 fue nombrado *Master of the King's Music* y con tal investidura compuso gran número de odas ocasionales. En 1701 ganó el segundo lugar en un concurso con su adaptación musical de *The Judgement of Paris* de Congreve. Eccles escribió la música para unas 12 obras alegóricas y otras piezas teatrales, incluyendo la ópera inglesa *Semele* (1707), que nunca se produjo, y música incidental para más de 50 obras de teatro.

Otro miembro de la familia, **Henry Eccles** (ii) (*n* ?1675-1685; *m* después de 1735), fue un violinista y compositor quien en 1720 ya estaba viviendo en París, donde publicó 12 sonatas para violín. WT/PL

Eckhardt-Gramatté, Sophie-Carmen [Fridman-Kochevskoi, Sonia de] (*n* Moscú, 25 de diciembre de 1898/6 de enero de 1899; *m* Stuttgart, 2 de diciembre de 1974). Compositora, pianista y violinista canadiense de origen ruso. Niña prodigio quien, según se rumora, era hija de Tolstoi (su madre era institutriz de los hijos de Tolstoi). Estudió, *inter alia*, música de cámara con d'Indy en el Conservatorio de París (1909-1913). En 1914 se mudó junto con su madre a Berlín, viviendo con bastante precariedad hasta que la hijastra de Joachim la escuchó y le hizo posible estudiar con Huberman. Se casó con el pintor Walter Gramatté en 1920 (quien murió en 1929) y con Ferdinand Eckhardt, crítico de arte, en 1934. Se trasladaron a Viena en 1939 y a Winnipeg en 1953; se naturalizó canadiense en 1958. Falleció en un accidente automotriz. Su música estaba fuertemente basada en el contrapunto y cargada de energía rítmica. Escribió música para orquesta que incluye dos sinfonías (1939, 1969-1970), además de obras de cámara y piezas instrumentales. MA

Éclat/multiples (Fragmento/Múltiples). Obra orquestal de Boulez, ampliación de su *Éclat* (1965) para 15 instrumentistas; hizo esta segunda versión en 1971 y quedó como una “obra en proceso”.

éclatant (fr.). “Brillante”, “deslumbrante”.

eclogue, eglogue (in.). Véase ÉGLOGA.

eco. 1. Véase ACÚSTICA, 10.

2. Imitación en música de un efecto de eco natural, a menudo empleado en la música vocal de finales del siglo XVI y XVII. Estuvo asociado especialmente al madrigal; Lassus escribió uno llamado *O la, o che bon echo*. Posteriormente, la música teatral adoptó el efecto; podemos encontrar ejemplos en los primeros oratorios italianos y en las óperas francesas de Lully, Rameau y Gluck. Lully fue tan lejos que dividió su orquesta en dos grupos distintos, un grupo concertante (*petit choeur*) y el grupo principal (*grand choeur*); además de acompañar los recitativos y *airs*, el *petit choeur* se usaba para hacer el eco del *grand choeur*. En Inglaterra, Purcell usó técnicas de eco en sus obras escénicas para aumentar el efecto de drama. Hay un “echo dance and chorus” en *Dido and Aeneas* (*In our deep vaulted cell* y *Echo dance of Furies*), en que el final de cada frase se repite suavemente. Una pieza similar es “May the god of wit inspire” en *The Fairy Queen*.

El efecto de eco también se utilizó en la música instrumental; se encuentra en algunas danzas de grupo inglesas y en Venecia los Gabrieli explotaron las cualidades especiales de San Marcos en su música antifonal

instrumental y coral (véase *CORI SPEZZATI*). También se usó en la música para teclado escrita para clavecines de dos manuales y en la música para órgano, donde se lograba por medio de registros contrastantes. En la música francesa para clavecín, la “petit reprise” fue un recurso de eco por medio del cual se repetía una frase corta al final de un movimiento de forma binaria. La repetición suave de frases se volvió eventualmente un rasgo común de la música barroca instrumental que no se limitó únicamente a los movimientos llamados “echo”. -/LC

écossaise (fr., “escocés”). Danza rápida en compás de 2/4, popular en Francia e Inglaterra a principios del siglo XIX. Aparte del nombre, parece no tener conexión con Escocia. Beethoven, Schubert y Chopin compusieron colecciones de *écossaises*.

Véase también *SCHOTTISCHE*.

Ecuatorial. Obra (1932-1934) de Varèse para bajo (solo o coro al unísono), cuatro trompetas, cuatro trombones, dos ondas martenot y percusiones (seis ejecutantes), adaptación de una oración del *Popol Vuh* de los maya-quiché traducida por Jimines.

échappée (fr.). “(Nota de) escape”. Progresión melódica en que una nota de paso no acentuada (es decir, una nota que media entre dos acordes pero que no forma parte de la armonía de ninguno de los dos) aparece fuera del intervalo formado por las notas que la rodean abordada en dirección opuesta a la resolución (Ej. 1a). Cuando una nota de paso de este tipo se hace en el sentido de la resolución, se le llama nota “de cambio” (it.: *cambiata*, no confundir con **nota cambiata*) (Ej. 1b).

Ej. 1



échelle (fr.). “Escala” (aunque en francés e italiano la palabra más usual para la escala musical es *gamme*).

edad de oro, La (*Zolotoy vek*). Ballet en tres actos de Shostakovich con argumento de Aleksandr Ivanovski; su coreografía estuvo a cargo de Semion Kaplan y Vasily Vainonen (Leningrado, 1930). Shostakovich arregló la obra en una suite orquestal (op. 22a).

Edad Media, La (véase la página siguiente).

Edgar. Ópera en tres actos (originalmente cuatro) de Puccini con libreto de Ferdinando Fontana sobre el poema

dramático *La Coupe et les lèvres* (1832) de Alfred de Musset (Milán, 1889; versión de cuatro actos, Buenos Aires, 1905).

ediciones históricas. Véase EDICIONES, HISTÓRICAS Y CRÍTICAS; véase también EDICIÓN.

ediciones históricas y críticas. Una edición histórica puede definirse a grandes rasgos como aquella dedicada al corpus de las obras creadas en un periodo histórico determinado; una edición crítica es aquella basada en la evaluación académica y la comparación de fuentes, tomando en cuenta las diversas lecturas e innumerables aspectos de la práctica de la interpretación contemporánea (véase EDICIONES MUSICALES). A lo largo de su existencia, las ediciones históricas y críticas han equilibrado las funciones duales de la ejecución práctica y el estudio académico. La diversidad de ediciones arroja una diversidad de equilibrios y, aunque usualmente es una función la que predomina, las demás jamás se pierden de vista. El modelo para las ediciones históricas y críticas de música siempre han sido las ediciones críticas de la literatura clásica, y no es accidental el hecho de que sólo pudieron aparecer después de que se hubo desarrollado un amplio sentido de tradición “clásica” de la música, a mediados del siglo XVIII en Inglaterra.

El primer ejemplo de una edición musical crítica e histórica fue la colección *Cathedral Music* (Londres, 1760-1773) de William Boyce, que agrupaba un repertorio de *anthems* y servicios representativos del canon clásico de la música sacra de Inglaterra, partiendo de Tallis, Tye y Byrd hasta las últimas obras de Croft y Weldon. Boyce expresó específicamente su propósito de publicar esta música “en su pureza original”, críticamente editada en partitura para poder suplir las versiones corruptas que circulaban entonces en forma de manuscritos. *Cathedral Music* de Boyce inauguró una tradición de colecciones históricas para uso práctico dedicado a géneros particulares que permanecen vivos hasta hoy en día. Franz Commer editó importantes colecciones de música sacra continental de los siglos XVI y XVII (*Musica sacra*, 1839-1842; *Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI*, 1844-1858; *Cantiones XVI, XVII saeculorum*, 1860-1887); también lo hizo Carl Proske (*Musica divina*, 1853-1861; continuada por J. Schrems y F. X. Haberl, 1865-1877). *L'Art du violon* (París, 1798) de Jean-Baptiste Cartier incluye una amplia gama de música para violín de los siglos XVII y XVIII de Italia, Francia y Alemania, mucha de ella proveniente de fuentes manuscritas. *Le Trésor des pianistes*, editado por

(continúa en la página 506)

La Edad Media

Terminología y definición

La duración del periodo denominado “Edad Media” ha sido objeto de largos debates y su validez incluso ha sido cuestionada. El concepto puede rastrearse desde los tiempos del humanista italiano Petrarca (1304-1374), quien concibió el resurgimiento clásico de su época como un nuevo amanecer y al periodo intermedio entre éste y el eclipse de la antigüedad clásica como una era de oscuridad. Poco después, los términos *media aetas* y *media tempestas* se utilizaron para denominar este periodo intermedio, y para el siglo VIII las expresiones *middle age* o *middle ages* se empleaban en los escritos ingleses sobre música, como en *History* (1776-1789) de Charles Burney. Burney y su contemporáneo John Hawkins fueron de los primeros autores que trataron extensamente la música de la Edad Media y la terminología que emplearon se volvió de uso común.

El periodo que abarca el término “medieval” ha variado dependiendo de los puntos de vista de los diferentes autores. La idea de considerarlo como un término paralelo al desarrollo de la música litúrgica anterior a las reformas del siglo XVI (católica y protestante), sugeriría que su inicio se remonta al siglo IV y su fin a mediados del siglo XVI. Es posible que esto se haya hecho para privilegiar un aspecto de la historia musical, pasando por alto indiscriminadamente los amplios movimientos culturales desarrollados a lo largo de esos siglos, como serían el paulatino debilitamiento de la cultura antigua entre los siglos IV y VII y el humanismo de los siglos XIV y XV. No obstante, si tomamos en cuenta que los movimientos culturales extensos no tienen fechas precisas, el periodo arbitrario de un milenio entre los años 500 y 1500 parecería tan útil como cualquier otro. Muchos historiadores musicales podrían basarse en diferentes aspectos para establecer un periodo más corto, pero la falta de una documentación musical sustancial anterior a c. 900 no constituye en sí un motivo suficiente para establecer esa fecha como punto de inicio. Por otra parte, el hecho de que los ideales humanistas del

“Renacimiento” sean sólo de importancia indirecta para los estilos musicales, limita su utilidad como factores para determinar la duración de una época.

La mayoría de los escritores, en todo caso, se conforma con saber que existe un periodo histórico para la música medieval y todo elemento de discrepancia sobre el término se ha abandonado desde hace mucho tiempo. Pero aún así, existe sin duda una “otredad” (utilizando el término de Christopher Page) de la música europea anterior a 1500 que requiere reconocerse y describirse, aun cuando el grado de otredad varíe dependiendo de la experiencia y la receptividad del oyente. Esto sigue vigente a pesar de la inmensa cantidad de buenas interpretaciones que existen en la actualidad, grabadas y en vivo, sin despreciar la constante expansión del repertorio “canónico” de música del pasado reconocido en las obras maestras de Josquin des Prez, Dufay e incluso Machaut.

La música litúrgica

Una muy buena razón para dar prioridad a la música litúrgica es la abundante documentación que se tiene de ella en comparación con la hoy denominada música secular. Esto se debe en parte a que al comienzo de la Edad Media el alfabetismo era una prerrogativa de la Iglesia, incluyendo no sólo a clérigos de todos los rangos sino a muchos monjes y monjas no ordenadas. Ellos escribieron tanto la música secular como la sacra, incluso desde los inicios de la notación, pero siempre la música secular era en menor cantidad y, lamentablemente, en su mayor parte es indecifrible en la actualidad. En una etapa posterior, el repertorio vernáculo y principalmente secular de los trovadores, los troveros y sus sucesores fue escrito por escribanos tanto clericales como laicos.

Bajo su primera forma registrada, el canto llano, es decir la música monofónica de la Iglesia occidental, varía de la simplicidad hasta una complejidad extrema. Es lógico suponer que los elementos más simples sean los más anti-

guos, pero este criterio aparentemente obvio debe tratarse con sumo cuidado. No cabe duda que la música de los inicios de la Iglesia, digamos de los primeros cuatro siglos, era comparativamente simple, pero el deseo de embellecer la liturgia mediante la música puede corroborarse desde entonces (como en las *Confesiones* de san Agustín) y no puede descartarse que el estilo melismático elaborado se haya desarrollado desde esa primera época. Se requiere de mucha cautela para asumir que las formas más antiguas de las melodías registradas a partir del siglo IX son representativas de una tradición extendida a lo largo de varios siglos, pero en la actualidad prácticamente todos aceptan que el cuerpo principal de esa música no pudo existir bajo esa misma forma por más de aproximadamente un siglo antes del año 900.

De cualquier manera, se presentan otras nuevas dificultades en la historia de los inicios del canto. Aunque el repertorio se conoce con el nombre genérico de “cantos gregorianos” (por el papa san Gregorio I, 590-604), los manuscritos más antiguos no sólo datan de aproximadamente 300 años después, sino que provienen de Francia, es decir del reino de los francos. El antecedente directo fue la introducción de la liturgia romana en Francia bajo el reinado de Pipino III en el siglo VIII, pero mientras que la liturgia en sí fue trasplantada sin grandes dificultades a pesar de las diferentes adaptaciones necesarias, pudiera haber menos certeza de que en una época de tradición oral, el canto haya sido adoptado indemne. De hecho, una buena cantidad de la documentación existente corrobora que, en efecto, sufrió modificaciones; una de las interpretaciones asegura que consistió en una combinación de canto romano con elementos del canto local o “galicano”. De cualquier manera, el repertorio contiene composiciones claramente identificables como de origen no romano, tales como la *Improperia* para el Viernes Santo.

Los manuscritos originales de la propia Roma datan de finales del siglo XI y comienzos del XII; sólo se conservan unos cuantos y conforman un repertorio de cantos notoriamente distintos, aunque claramente vinculados. Su relación con el repertorio “gregoriano” ha sido objeto de grandes discusiones, pero existe el acuerdo general de asociarlos con la liturgia celebrada en las basílicas de Roma, los monasterios y en las ceremonias de los clérigos. En otras palabras, no son representativos de la práctica papal y su clero, aun cuando la liturgia se celebrara en esas mismas basílicas siguiendo la práctica habitual conocida como “estacional” o “procesional”. Este rito en algún momento

adoptó lo “gregoriano”, es decir la tradición musical franca, y con el tiempo se impuso en todas las iglesias romanas. De hecho, algunos eruditos prefieren considerar el canto franco como un repertorio papal del siglo VIII prácticamente inalterado.

En otras partes de Europa los ritos locales se iban suplantando por el romano. El principal movimiento de unificación se dio en el siglo XI bajo una sucesión de papas reformistas y, puesto que la forma franconiana del canto era la que se pretendía imponer, queda claro que cuando menos en esa época el papado debe haberla considerado la música adecuada. En las partes reconquistadas de la península ibérica, los repertorios de la liturgia y el canto cristianos locales (es decir los mozárabes, cristianos que vivieron previamente bajo el reinado árabe) fueron reemplazados por los romanos; aunque esta música se escribió, la mayor parte de ella es indescifrable. En Italia, el antiguo rito beneventano prácticamente desapareció, pero el rito milanés sobrevivió a todo intento de reforma hasta que recibió el *coup de grâce*, al menos en lo que respecta a sus cantos, con el Concilio Vaticano Segundo (1962-1965).

Se sabe que otros repertorios de cantos occidentales desaparecieron demasiado pronto sin dejar vestigios tangibles (como los repertorios celta, africano y ravenático, así como el galicano, en su mayor parte) debido a que su música no se escribió en absoluto y, en muchos casos, sus textos tampoco. Los repertorios ibéricos de alguna manera también se han perdido, pues las melodías fueron escritas bajo una notación que ha sido imposible descifrar. Esta notación que, de una u otra manera, tiene rasgos comunes con todos los manuscritos antiguos, consistía de “neumas” sin líneas de pentagrama, es decir signos que indican de cierto modo el contorno melódico, más no los intervalos exactos. Los manuscritos francos más antiguos también son indescifrables, pero sus melodías pueden identificarse pues son esencialmente las mismas que se conservan en forma escrita en cientos de manuscritos posteriores de cantos “gregorianos”. Los manuscritos “romanos antiguos” (basílicos) están escritos todos en una notación de experimentación inicial con líneas de pentagrama. Algunas melodías beneventanas antiguas han sobrevivido porque se preservaron en manuscritos “gregorianos”, mientras que las melodías milanesas llegaron a nuestros días porque el rito en sí logró sobrevivir.

Aunque es posible leer la altura de las notas de estos cantos, muchas melodías se han perdido probablemente para siempre, inclusive melodías del repertorio franco de los

siglos IX a XI. En su mayor parte fueron aumentos locales hechos a la liturgia, como tropos y secuencias demasiado breves como para merecer un registro escrito descifrable. Los tropos eran pequeños fragmentos que se intercalaban o simplemente se introducían en el canto ya existente. Las secuencias fueron breves extensiones del aleluya de una misa, en ocasiones como melisma sin texto sobre la última sílaba de la palabra “alleluia”, pero más a menudo a manera de extensión poética (han sobrevivido muchos ejemplos de los dos tipos de secuencia). Las secuencias fueron más perdurables que los tropos, hasta que el Concilio de Trento (1545-1563) prácticamente las suprimió.

El canto, bajo todas sus formas, estuvo al servicio de la liturgia. La liturgia pública, aunque originalmente incluía las horas de oración principales así como las eucarísticas, en la Edad Media se restringió a la misa y algunos otros servicios, mientras que las Horas o el Oficio Divino, cuando se cantaba en coro, se convirtió en una prerrogativa de las comunidades clericales y monásticas. En la Iglesia oriental, donde se desarrolló un cuerpo de canto comparable, la Catedral de Santa Sofía, en Constantinopla, adoptó una forma monástica de liturgia en el siglo X que se convirtió en la base de su rito público. La Iglesia ortodoxa de oriente se separó de occidente en el siglo XI; para entonces, muchas iglesias no ortodoxas habían desarrollado sus prácticas litúrgicas y de canto distintivas, muchas de ellas apenas recuperables gracias a la tradición oral.

En un principio, los nuevos desarrollos musicales se llevaron a cabo en los monasterios. Los monjes, además de ser los principales responsables de los tropos y las secuencias, exploraron la polifonía racionalizando su estructura interválica y aplicándola en la práctica del repertorio existente. Al principio, esto significaba simplemente aumentar una segunda parte, la *vox organalis*, que se movía con el mismo ritmo que el canto. La fuente más antigua de aplicación práctica de la polifonía (en este caso como una *aide-mémoire* para el cantor) es un manuscrito de Winchester, que data posiblemente de mediados del siglo XI y contiene alrededor de 170 partes polifónicas para acompañar los cantos existentes. Aunque la notación es indescifrable, como la del propio canto, ha sido posible reconstruir la mayor parte de la música gracias a partes conocidas del canto y a las indicaciones direccionales propias de los neumas de las partes agregadas.

La polifonía más antigua parece haber sido asignada al coro monástico o a cantantes solistas de acuerdo con las rúbricas aplicables al propio canto llano. Un aleluya, por

ejemplo, era entonado por solistas y a continuación por el coro, mientras que sus versos, excepto por la última palabra, eran cantados por los solistas. Sin embargo, más adelante se volvió prerrogativa de los solistas y únicamente las partes solistas de los cantos eran polifónicas. También se volvió más florido, admitiendo, por ejemplo, varias notas en la parte agregada contra una en la parte fija y, en su debido momento, aumentando el número de partes independientes a tres o cuatro. Los cantos no litúrgicos del tipo denominado con términos como “versus” y “conductus”, basados en melodías ya existentes o bien por completo originales, se arreglaban polifónicamente. Teóricos y compositores debían enfrentar los problemas del ritmo, que ya no podía ser impuesto por el propio canto. En el siglo XIV fue posible componer música litúrgica independiente o basarla en algún canto originalmente vinculado con otro texto. Este procedimiento eventualmente dio origen a la misa cíclica, en la que los movimientos se unían entre sí con un canto en común.

A lo largo de todos estos desarrollos persistió la idea de que la polifonía, sin importar su grado de elaboración, provenía de las funciones del canto como declamación de los textos requeridos por la liturgia y, en algunos casos, por los textos que ésta admitiera. Más aún, la mayor parte de la liturgia era siempre cantada y la polifonía constituía un “aumento adicional” que, después del periodo inicial de entusiasmo monástico, dependió de patronazgos. La constitución de muchas iglesias seculares de la baja Edad Media, es decir no monásticas, generalmente fundadas por patronos clérigos o laicos, a menudo abría un espacio para la polifonía, facultando a personas y agrupaciones para el patrocinio de misas cantadas (ya fuera cantadas o polifónicas en su totalidad) para sus propios intereses, inclusive para celebrar la partida de sus propias almas. Si una iglesia deseaba música polifónica y no contaba con fondos destinados para ello, debía pagar por el encargo, como fue el caso de Notre Dame en París en los siglos XII y XIII. De hecho, desde el siglo IX los solistas a cargo de cantos elaborados para días determinados podían recibir un estipendio del fondo común, como el cantante Metz, según consta en los registros del arzobispo Angilram. El sistema de patronazgo y donativos mediante el cual se sostuvo primordialmente la Iglesia medieval constituye un factor esencial para la comprensión de su música.

Música secular

La música secular no fue menos vital que la sacra a lo largo del periodo y, de hecho, las numerosas advertencias en su

contra en los cánones emitidos por los primeros concilios eclesiásticos, sugieren el arraigo que tenía en el gusto de la propia clerecía. Este interés del clero en la música secular se manifestó en el repertorio de los poetas eruditos (*vagantes* y goliardos) del siglo X al XIII, quienes escribieron en latín y ocasionalmente sobre temas serios, pero el elogio de la naturaleza y del amor erótico fueron temas igualmente prominentes. Poesía similar floreció también al interior de los claustros. Las melodías de algunos de estos poemas se plasmaron por escrito pero, como ya se ha dicho, la notación de estas inspiraciones fugaces es tentadoramente imprecisa, incluso ya entrado el siglo XIII, como es el caso del celebrado manuscrito conocido en la actualidad como *Carmina burana*. El rescate de algunas melodías de este manuscrito fue posible gracias a que fueron arregladas en polifonía legible (con textos distintos), sin embargo, muchas otras fueron condenadas a su pronta extinción.

Las canciones de los **trobadours* (trovadores) y los **trouvères* (troveros) corrieron con mejor suerte. Los trovadores remontaron los orígenes de su arte a Guillermo (William) VII, conde de Poitou, y IX, duque de Aquitania (1071-1126) de quien sólo se conservan unos cuantos poemas y un fragmento melódico. Sus canciones y las de sus sucesores fueron escritas en la lengua de Occitania, idioma del sur de Francia derivado del latín, mientras que los troveros utilizaron algunas formas del francés antiguo. Si bien estos poemas líricos se escribieron para ser cantados, denotan una sólida inventiva literaria, en especial los de los trovadores, de quienes únicamente una pequeña parte de su poesía ha sobrevivido con música. De cualquier modo, la música por lo general se escribió mucho tiempo después que la poesía, sobre todo en los manuscritos del norte de Francia, por lo que no hay garantía de que sean las verdaderas melodías con que los poemas se cantaron originalmente. El repertorio del norte de Francia se apega más a las melodías que han sobrevivido, cuando menos cronológicamente. Existen suficientes elementos para confiar en la autenticidad de las melodías de los troveros, aun cuando su interpretación rítmica siga siendo motivo de controversia.

Estos poetas y cantantes, como sus contrapartes eclesiásticas, dependieron también del patronazgo. Hubo magnates de la época con la espiritualidad suficiente como para contratar sus propios cantantes, pero sin duda un nombre gentil no siempre era garantía de esencia espiritual; incluso los tropos de amor para doncellas inalcanzables a menudo tuvieron implicaciones financieras. Los poetas no necesariamente componían o cantaban sus propias canciones,

aunque algunos fueron músicos errantes que vagaban de una corte a otra en busca de trabajo, como el “trouvère” Colin Muset. En 1209, los poetas del sur de Francia sufrieron un fuerte revés con la cruzada albigeniense contra los cátaros, cuya continuación fue impulsada por las ambiciones políticas del norte de Francia. Muchos trovadores prefirieron emigrar a regiones vecinas como Cataluña y el norte de Italia y, a pesar de todo, su arte siguió floreciendo incluso en el sur de Francia, y se convirtió en un tema de disgresiones teóricas y formales en el siglo XIV.

La influencia de los trovadores no sólo se propagó por el norte de Francia sino también en Alemania con los **Minnesinger*, quienes adoptaron el espíritu del *fin’ amor* (amor refinado) y desarrollaron su propia forma refinada de expresión literaria alemana. La mayor parte de su música fue escrita aún más tarde que la de los trovadores y troveros, y no sobrevivieron melodías de los primeros poetas alemanes. En Inglaterra arraigó también la expresión artística del norte de Francia y sobreviven unos cuantos poemas, tanto en francés como en inglés, junto con sus melodías.

A la par de este relativamente sofisticado repertorio de canción coexistió otro mucho más mundano que en la actualidad, se conoce principalmente por el uso de sus formas y melodías en contextos más refinados. Los compositores serios comenzaron también a abordar polifónicamente la canción secular, abarcando desde los sencillos arreglos de la poesía casi popular de Adam de la Halle (cuya fecha de muerte se calcula alrededor de 1300) hasta culminar con las complejas estructuras de Guillaume de Machaut (c. 1300-1377). Pero un siglo antes de Adam, el *conductus* ya había utilizado en ocasiones textos seculares en su totalidad, mientras que el motete, generalmente basado en fragmentos de canto llano litúrgico en la voz tenor y diferentes textos en las partes superiores, solía ser más secular que sacro o, cuando menos, parcialmente. El propio Machaut compuso motetes sacros y seculares y su destreza polifónica fue un factor importante en el desarrollo medieval posterior de la canción secular con música elaborada.

Gran parte de la cultura musical de la Edad Media está destinada a permanecer oculta por su carácter principalmente improvisatorio. En la Iglesia, la improvisación generalmente partía de una melodía ya existente y se desarrollaron métodos muy sofisticados para hacer posible la participación de tres o más cantantes. Asimismo, la música para órgano fue más comúnmente improvisada que escrita. Los métodos utilizados por los músicos seculares,

que en su mayor parte eran iletrados, sin duda fueron más informales, aunque para el siglo XV se había desarrollado un repertorio de danzas cortesanas basadas en *cantus firmi*: la *bassadanza* o *basse danse* y otras formas relacionadas. La música instrumental floreció con muchas variantes en cortes, pueblos y ciudades, y muy pocas son las que han sobrevivido para su interpretación actual.

La música católica del centro de Europa siguió líneas de desarrollo similares a las occidentales ampliadas a través del mundo ortodoxo impulsado desde Constantinopla y bajo un dialecto eslavo común (en sus inicios) para la liturgia. La contribución del Islam a la cultura europea sin duda fue considerable a través de las invasiones y las cruzadas, mientras que la de los judíos europeos fue ligeramente menor en ciertos periodos. Sería más simple si fuera posible considerar la cuenca del Mediterráneo como el centro del “horizonte” medieval, pero la dispersión de muchas de sus tradiciones musicales significa un serio obstáculo para la investigación objetiva. Asimismo, si lo único que se tiene de la Edad Media son sus límites cronológicos, no hay razón para no tomar en cuenta cualquier región que cuente con registros de historia de la música, como por ejemplo el oriente asiático. En la actualidad es menor la tendencia a dar por válida la interpretación de los humanistas europeos sobre el desarrollo histórico cultural; el enfoque anterior, más antiguo y bastante estrecho, es absolutamente rebatible.

Incluso en el contexto europeo es sencillo apreciar el intercambio de ideas y de contextos culturales, por lo que una insistencia exagerada en la distinción entre lo sacro y lo secular sería nocivo. A este respecto, la música y la poesía en sí no sólo suelen ser ambiguas, sino que las diferencias sociales distaron mucho de estar claramente deli-

neadas. Los recintos de la Iglesia, inclusive los monasterios, “consumían” música secular, mientras que los músicos de la capilla de un noble secular muy probablemente también contribuían a su esparcimiento secular. Algunos de los compositores de canciones más refinados del siglo XV (Dufay y Binchois, por nombrar sólo algunos) fueron clérigos y miembros de una organización eclesiástica. Incluso la misma música podía servir para un doble propósito. Esta intercambiabilidad es igualmente aplicable a la topografía. La música viajaba, en ocasiones muy ampliamente, como parte del repertorio de un músico itinerante o bien en manuscritos, y podía florecer en suelo extranjero, muy a menudo cumpliendo una función distinta de aquella para la que había sido compuesta. Nuestro actual conocimiento de la música medieval sin duda sería muy pobre si esto no hubiera sucedido. Estos hechos ayudan también a justificar el uso actual de la música medieval en contextos ajenos y a veces también con interpretaciones que distan mucho de parecerse a las originales. La música medieval es increíblemente perdurable, como bien lo demuestra su popularidad actual.

JCA

📖 H. M. BROWN, *Music in the Renaissance* (Englewood Cliffs, NJ, 1976). C. PAGE, *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France, 1100-1300* (Londres, 1989). J. YUDKIN, *Music in Medieval Europe* (Englewood Cliffs, NJ, 1989). R. CROCKER y D. HILEY (eds.), *The Early Middle Ages to 1300*, *The New Oxford History of Music*, ii (Oxford, 1990). J. MCKINNON (ed.), *Antiquity and the Middle Ages*, *Man and Music/ Music and Society* (Londres, 1990). D. HILEY, *Western Plainchant: A Handbook* (Oxford, 1993). C. PAGE, *Discarding Images: Reflections on Music and Culture in Medieval France* (Oxford, 1993). R. STROHM, *The Rise of European Music, 1380-1500* (Cambridge, 1993).

Aristide y Louise Farrenc (París, 1861-1874) contiene música para clavecín y piano abarcando 300 años y tuvo una influencia enorme en la recepción de la música antigua hacia finales del siglo XIX.

Otro tipo de edición histórica y crítica es la antología didáctica. Un ejemplo temprano, *Essempiare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* (Bolonia, 1774-1776) de G. B. Martini, es una colección de extractos de obras históricas que ejemplifica el avance de las técnicas contrapuntísticas. Las “historias de la música a través de ejemplos” forman un género muy extendido. A principios del siglo XIX, el melómano vienés Joseph Sonnleithner proyectó una *Geschichte der Musik in*

Denkmäler, que J. N. Forkel iba a editar; desafortunadamente, el proyecto fue abandonado cuando las placas del primer volumen fueron destruidas durante la ocupación napoleónica de Viena en 1805 (aunque la copia de prueba de Forkel sobrevivió). Otros ejemplos tempranos de este tipo que llegaron a término son *Specimens of Various Styles of Music* (Londres, c. 1808-1815) de William Crotch y *Musica antiqua: A Selection of Music ... from the Commencement of the 12th to the Beginning of the 18th Century* (Londres, 1812) de John Stafford Smith, este último especialmente cuidadoso e imaginativo en sus métodos críticos. Algunas antologías posteriores que ejercieron influencia incluyen

Musikgeschichte in Beispielen (Leipzig, 1912) de Riemann, *Geschichte der Musik in Beispielen* (Leipzig, 1931) de Arnold Schering y la *Historical Anthology of Music* (Cambridge, MA, 1946-1950) de Willi Apel.

Algunos compositores antiguos habían emitido ediciones cuidadosamente preparadas y controladas de sus propias obras, de manera notable Machaut a mediados del siglo XIV, Carpentras a mediados del XVI y, discutiblemente, Corelli a principios del siglo XVIII. El primer intento de una edición independiente de las obras completas de un compositor importante fue la edición de Handel (Londres, 1787-1797) de Samuel Arnold, que incluía la mayor parte de los oratorios, así como la música instrumental y orquestal antes de que fuera suspendida por falta de suscriptores. Otros esfuerzos tempranos de ediciones completas de nuevos compositores también quedaron truncados, incluida una edición algo más crítica de las obras de Handel basada en sus manuscritos (English Handel Society, Londres, 1843-1858).

El proyecto de la Bach-Gesellschaft dio un giro y originó una nueva etapa; en 1851 empezó a emitir una edición meticulosamente preparada de la obra completa de J. S. Bach. Antes de finalizar el siglo XIX, los editores de esta publicación, Breitkopf & Härtel de Leipzig, también dieron inicio a auténticas ediciones completas (al.: *Gesamtausgaben*) de numerosos compositores desde Palestrina, Lassus y Victoria, hasta Berlioz, Chopin y Schumann. En el siglo XX, antes de la segunda Guerra Mundial, dos ediciones de obras completas de compositores que representaron un antecedente importante del trabajo de la posguerra fueron la edición de Albert Smijers de la obra de Josquin des Prez (Ámsterdam, 1921-1969) y la de Friedrich Ludwig de la obra de Machaut (Leipzig, 1926-1934), las cuales expandieron el campo de las obras completas de compositores mucho más pronto de lo que hasta entonces había sido el caso.

La última categoría importante en el terreno de las ediciones históricas y críticas comprende las colecciones nacionales de “monumentos” o *Denkmäler*. Estas series abiertas indefinidamente tienden a abarcar ediciones organizadas bajo diferentes principios, incluyendo la obra completa de algún compositor nacional (por ejemplo Cristóbal de Morales dentro de *Monumentos de la música española*) así como ediciones completas de fuentes antológicas (por ejemplo el *Cancionero musical de palacio* en las mismas series). Un antecedente son las publicaciones de la Musical Antiquarian Society (Londres, 1841-1848), la cual publicó música inglesa secular, vocal e instrumental, desde la época isabelina

hasta Purcell. La mayor parte de las series “monumentales” pertenecen al siglo XX; sin embargo, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* y *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française* empezaron a publicarse en 1894, *Denkmäler deutscher Tonkunst* en 1901 y, finalmente, *I classici della musica italiana* en 1918.

El periodo posterior a la segunda Guerra Mundial fue de enorme expansión en casi todos los aspectos. Surgieron cada vez más colecciones nacionales, incluidas *Musica Britannica* (1951) y *Music of the United States of America* (1977). Continuaron con fuerza las series de ediciones prácticas de música antigua, como la colección editada antes de la guerra, *Das Chorwerk* (1929) y *Hortus musicus* (1936), a las cuales se sumaron nuevas series, tales como la del grupo *Recent Researches in Music* (1964) y *Le Pupitre* (1967). Quizá ha sido más importante el surgimiento de series completas internacionales. Un líder en este movimiento fue Les Éditions de l'Oiseau-Lyre, fundada en París en 1932 por la australiana Louise B. M. Dyer para promover música antigua olvidada de toda Europa; fue seguida en 1946 por el American Institute of Musicology, fundado por Armen Carapetyan y asentado en Roma. Ambas instituciones han sobrevivido a sus fundadores y continúan vigorosas hoy en día, habiendo publicado una enorme cantidad de música de antes de 1600 en ediciones de la más alta calidad. Las colecciones más importantes del AIM, *Corpus mensurabilis musicae*, comprenden ediciones de obras completas de compositores; también publica el *Corpus of Early Keyboard Music*, *Corpus scriptorum de musica* (ediciones críticas de teoría musical), la serie monográfica *Musicological Studies and Documents* y el anuario *Musica disciplina*.

Dos tipos de ediciones históricas y críticas que se han difundido ampliamente apenas en los últimos 50 años aproximadamente, son las ediciones basadas en fuentes integrales, las cuales han sido alentadas por las colecciones *Monuments of Renaissance Music* (Chicago, 1964-), aunque también las incluyen muchas colecciones monumentales nacionales, y los facsímiles de fuentes originales, publicadas actualmente en demasiadas series como para ser mencionadas, a menudo con valiosos comentarios e índices.

JJD

📖 J. COOVER, *Gesamtausgaben: A Checklist* (Buffalo, NY, 1970). S. R. CHARLES, *A Handbook of Music and Music Literature in Sets and Series* (Nueva York, 1972). A. H. HEYER, *Historical Sets, Collected Editions, and Monuments of Music: A Guide to their Contents* (Chicago, 3/1980). G. R. HILL y N. L. STEPHENS, *Collected Editions*,

Historical Series, & Sets & Monuments of Music: A Bibliography (Berkeley, CA, 1997).

ediciones musicales. La edición de música es su preparación para la publicación, interpretación y estudio usualmente por una persona que no es el compositor. Las ediciones satisfacen dos necesidades: estudiantes, académicos y melómanos requieren consultar partituras calificadas, y los ejecutantes necesitan materiales confiables para la interpretación. Estas dos direcciones no son incompatibles y un cierto número de buenas ediciones, particularmente aquellas publicadas a partir de la segunda Guerra Mundial, han logrado satisfacer ambas. Más aún, el creciente entusiasmo por el cultivo de la música antigua, cuya notación original dista mucho de ser familiar para muchos músicos prácticos, ha estimulado la necesidad de ediciones claras, prácticas y actualizadas.

Un editor tiene varias tareas específicas. Debe recolectar las fuentes de la obra en cuestión, evaluarlas y compararlas para crear una versión que refleje, de la manera más cercana, las intenciones del compositor. Las diferentes versiones deben ser enlistadas y descritas. La versión comparada se transcribe entonces a notación moderna, indicando cualquier cambio o adición editorial a los materiales originales. El editor también puede incluir sugerencias para la ornamentación, realización del bajo continuo y signos de acentuación, así como añadir barras de compás a la música anterior a 1600 y cambiar claves obsoletas por otras modernas. Él o ella debe también destacar el texto haciendo transposiciones (si se sabe que la altura en uso en tiempos pasados es otra diferente de la actual).

La musicología puede jactarse de una ilustre historia del ejercicio editorial. A partir de la formación de la Bach-Gesellschaft en 1850, cuya tarea fue producir la edición completa de la música de J. S. Bach, los musicólogos han producido un vasto conjunto de notables ediciones (véase EDICIONES HISTÓRICAS Y CRÍTICAS). En gran medida, esta empresa ha sido impulsada por la verdadera necesidad de hacer la música accesible. Pero otro motivo, igualmente poderoso, fue la creación de un canon, un núcleo central de repertorio, conteniendo textos que llevaran el mismo peso filológico que sus émulos en la historia de la literatura y de la política. Gracias a los proveedores de la joven disciplina académica de la música, estas ediciones constituyen una consolidación del lugar de la musicología en el mundo de la academia. Incluso sus presentaciones, en imponentes volúmenes de papel, reflejan la seriedad de su intento.

Los logros de estos esfuerzos iniciales conducen a tres desarrollos posteriores en la edición académica de música. La primera fue la producción de ediciones con el sello "Urtext", para distinguirlas de las ediciones interpretativas o para la ejecución. Los académicos se han quejado de que, en estas últimas, las numerosas instrucciones añadidas para la ejecución (a menudo preparadas por ejecutantes famosos) oscurecen la notación original y que, debido al débil esfuerzo por diferenciar los signos editoriales de los originales de la fuente, los usuarios de dichas ediciones no cuentan con recursos para distinguirlos. A pesar de que en el ámbito académico las "ediciones interpretativas" están ahora ampliamente desacreditadas, la concepción original fue honorable: proveer de textos que permitieran a la notación del compositor hablar por sí misma. De cualquier manera, incluso los más devotos exponentes del concepto saben que la intervención editorial es inevitable.

A medida que la investigación, que fue posible en gran medida gracias a la primera ola de ediciones académicas, contribuyó a un conocimiento más profundo de los repertorios y sus fuentes, se necesitan nuevas ediciones que reflejen los últimos avances. Estas últimas ediciones presentan refinamientos sustanciales en virtualmente todos los aspectos: los editores fueron exhortados a deshacerse de algunas purezas filológicas de sus textos (claves antiguas, por ejemplo) para hacer las ediciones más accesibles a los ejecutantes.

Lejos de ser simplemente la reconstrucción mecánica de intenciones compositivas, finales o no, la edición requiere el compromiso crítico del editor. Es una actividad interpretativa y, por tanto, no puede pretender ser una ciencia exacta o producir un documento definitivo. Dos editores jamás editarán la misma pieza exactamente de la misma manera. Más aún, cada pieza musical es creada en una combinación única de circunstancias culturales, sociales, históricas y económicas. El conocimiento de esas circunstancias, y en consecuencia el de la singularidad de cada producto creativo, afecta la concepción de todos los proyectos editoriales: cada pieza, fuente y edición es, pues, un caso especial. El corolario de esto es que diferentes repertorios requieren diferentes métodos editoriales, incluso cada edición necesita un enfoque particular. Cada proyecto genera el procedimiento editorial que mejor representa el compromiso crítico del editor con el tema de la edición y sus fuentes.

Un principio de edición surge de la rica tradición de crítica textual en el campo de la filología. Cada decisión

editorial se toma en el contexto del entendimiento que tenga el editor de la obra como un todo, y ese entendimiento sólo puede alcanzarse a través de una evaluación crítica. El significado de la obra y la lectura del texto son complementarios e interdependientes. Cada obra y cada fuente originadas en una situación histórica particular impactan directamente en el entendimiento y en la interpretación del editor. El editor evalúa el valor de las evidencias de la fuente contra el fondo más amplio del contexto histórico en el cual fue creada la obra.

La interpretación de cada lectura depende de la naturaleza semiótica de la notación musical. La notación no se dirige al oyente sino al intérprete, quien se erige como el intermediario esencial entre el compositor y la audiencia. El texto escrito funciona pues como un conjunto de instrucciones para el ejecutante, las cuales están codificadas en símbolos de notación que no conllevan un significado intrínseco sino que dependen completamente de su contexto. Por ejemplo, la adición de una plica no conlleva el significado esencial de que se requiere que una blanca dure la mitad de una redonda, sin embargo, la convención así lo dicta. Estas convenciones operan dentro de un marco histórico, de manera que la evaluación de cada lectura en cada fuente se combina con un entendimiento del contexto histórico.

La edición depende de la evaluación de las lecturas como buenas, malas e indiferentes. Algunas son desechadas, otras conservadas. El árbitro final es el gusto del editor y su sensibilidad al estilo musical, que también se da dentro de determinantes históricos. Lo que es aceptable para la música de un determinado periodo no se traduce de manera automática a otro. Un editor puede, por ejemplo, añadir sin dudar una nota sensible ausente en una pieza de Mozart, y sin embargo, cuestionar su necesidad en una de Josquin.

A partir de este marco conceptual se puede proponer una teoría general de la edición, en la cual cada editor puede desarrollar su propia metodología. Mientras que cada repertorio —de hecho cada pieza— presenta retos especiales, hay una serie de problemas comunes que caracterizan el proceso de edición en general, independientemente del repertorio: la situación natural e histórica de las fuentes; cómo se relacionan unas con otras; la situación natural e histórica de la obra; de qué manera conforman las fuentes las decisiones editoriales; la forma más efectiva de presentar el texto editado.

Ninguna edición es definitiva. Nuevas investigaciones de fuentes muy conocidas transmiten continuamente

mayor profundidad sobre las obras de manera directamente proporcional a la imaginación y erudición de los investigadores. Más aún, puesto que todavía quedan por hacer algunos descubrimientos sorprendentes, muchas fuentes conocidas sufren de un injusto descuido o de una apreciación insuficiente. Todas las fuentes tienen una existencia dual: como documentos históricos y como depositarios de significado, cada uno, como artefacto físico, originado en un contexto histórico particular que determina su valor y significado. Sin embargo, la autenticidad de las interpretaciones individuales todavía requiere de verificación, sin tomar en cuenta la autenticidad de las fuentes: no toda interpretación o lectura de una fuente dada conlleva igual mérito.

Cuando se utilizan fuentes primarias para la edición, la principal tarea es la transcripción. Ninguna transcripción es objetiva. Los académicos forman e imponen sus interpretaciones a medida que transcriben, aportándoles sentido, razón y lógica a los símbolos de la notación. Sin embargo, esa imposición tiene la facultad potencial de distorsionar la evidencia de la fuente y hacer así mucho más difícil la evaluación de su importancia. Una transcripción diplomática (aquella que registra la información dada en la fuente exactamente como aparece, con tantos detalles como sea posible) es una solución.

La elaboración de relaciones entre las fuentes y la evaluación histórica de las lecturas se facilita identificando las raíces comunes. Aunque este proceso, a menudo controvertido, provee de una poderosa herramienta para la clasificación de interpretaciones y fuentes, de ninguna manera constituye un método mecánico para reconstruir fuentes perdidas. En su forma más simple, los errores de texto que comparten dos o más fuentes le permiten al editor deducir la existencia de un solo ancestro común para aquellas fuentes que comparten el error, pero desconocido por aquellas que no lo comparten. La identificación del error depende de la sensibilidad del editor al estilo, así que este proceso también es interpretativo.

El editor tiene un enorme material del cual ahora se extrae el texto. Toda la evidencia recaudada no es simplemente un conjunto de hechos neutrales sino que han ido tomando forma gracias a un proceso crítico involucrado en su propia recolección, desde los métodos de transcripción hasta la selección de las fuentes y su clasificación.

Debido a que la relación entre el acto de la composición y la transmisión de la pieza resultante es infini-

tamente variable, el procedimiento que se sigue referente a las fuentes y sus interpretaciones variará de acuerdo con la percepción que tenga el editor de esa relación. Consecuentemente, no se hace un intento por conocer todas las posibilidades. Incluso, ninguna teoría editorial en particular puede acomodar satisfactoriamente la multiplicidad de situaciones que surgen en la edición, aun cuando cada una de las teorías de crítica textual propuestas tenga un valor en contextos particulares. Las composiciones autógrafas contienen errores; copistas, tipógrafos y grabadores implantan deformaciones y, subsecuentemente, la tradición de las prácticas de interpretación musical puede alterar lo escrito en el documento. Por lo tanto, el intento de producir un texto “original” o “definitivo” a menudo se hace en vano. Continuamente se les pide a los editores que reconcilien las circunstancias de transmisión con su concepción histórica de la obra. La edición, entonces, enlaza el más completo conocimiento del texto, su compositor y sus historias, con las facultades creativas e imaginativas del académico humanista. Los editores deberían ser científicos en sus metodologías y humanistas en sus aplicaciones.

El compromiso crítico e histórico prevalece en la fase de dar forma a la presentación del texto. La principal prioridad es la claridad. El editor comunica muy tipos diversos de información, incluyendo altura, ritmo, metro, instrumentación, tempo, dinámica, articulación, incluso mayores particularidades como arcadas, pedaleo, registros, respiración o, en música vocal, texto literario. Es responsabilidad del editor presentar todos estos elementos dispares de forma tal que el usuario inmediatamente pueda comprenderlos y coordinarlos. Una partitura o parte musical es una pieza extremadamente compleja de comunicación visual; el editor no debe reducir esa complejidad pero debería habilitar al usuario para captarla de manera eficiente.

Las ediciones críticas deberían generar usuarios críticos. Una edición crítica ofrece la guía de un académico que ha dedicado tiempo, energía e imaginación a una pieza y cuya opinión, por lo tanto, es digna de consideración. Esto no quiere decir que los usuarios deben estar de acuerdo con el editor en todos los detalles. Pero una actitud crítica estimularía una respuesta del mismo tipo, lo que sería la posible manifestación de una edición competente. Y esa es precisamente la meta de la edición: la investigación crítica de un texto y sus interpretaciones con el fin de establecer la verosimilitud de su verdad dentro del contexto histórico de la pieza.

Véase también AUTÓGRAFO; PALEOGRAFÍA; RASTROLOGÍA; FUENTES. JG

📖 P. BRETT, “Text, context, and the early music editor”, *Authenticity and Early Music*, ed. N. KENYON (Oxford, 1988), pp. 83-114. J. CALDWELL, *Editing Early Music*, Early Music Series, 5 (Oxford, 2/1995). J. GRIER, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice* (Cambridge, 1996).

edificios y música. La forma, las dimensiones y el acondicionamiento de grandes auditorios y pequeñas salas tiene un efecto significativo en las características tanto de la música grabada como de la música en vivo. Véase ACÚSTICA; ACÚSTICA ARQUITECTÓNICA. JBO

Editio medicaea. El gradual tridentino. Véase CONCILIO DE TRENTO; CANTO LLANO, 3.

educación. 1. Contexto histórico; 2. Filosofías de la educación musical; 3. Fundamentos de la educación musical.

1. Contexto histórico

La educación y la música están estrechamente vinculadas. Encontrar casos dentro de la práctica de hacer, escribir o hablar sobre música donde no haya ninguna intención educativa es tan raro como encontrar instituciones educativas o planes de estudio de los cuales la música no forme parte.

En cualquier caso, gran número de músicos también son maestros que obtienen una parte de sus ingresos de la práctica de iniciar a otros en la música; pero aun aquellos que se negarían a aceptar que “enseñan”, no están exentos de servir a propósitos educativos. El pianista que ejerce como juez en un concurso musical influye en las actitudes, habilidades y la comprensión musical de los participantes, ya sean concursantes o público. Un músico de orquesta tal vez no intente directamente educar a su compañero de atril, pero aun así puede ser un modelo muy poderoso de calidad de sonido, fraseo, precisión de la ejecución en conjunto o incluso de la actitud hacia determinadas piezas en el repertorio. El ingeniero de un estudio de grabación que ayuda a un grupo a asegurar la cohesión de su ensamble, el escritor de los comentarios de un programa de concierto, el traductor de una ópera, el crítico o el reseñista, el compositor que procura decir algo nuevo en su obra, todos éstos son ejemplos de músicos que influyen o intentan influir en otras personas. La intención de cambiar a las personas guiándolas hacia determinado conocimiento o destreza, o a adquirir una mayor comprensión, es lo que llamamos educación. Vista

desde esta amplia perspectiva, la educación involucra en buena parte el quehacer y el decir de los músicos.

En igual medida, es verdad que la enseñanza en general provee un espacio para la música. En la Grecia antigua, a la música se le asignó un estatus posiblemente más alto que en cualquiera de los subsecuentes periodos históricos de la civilización occidental. Mientras hoy en día la palabra “artes” incluye la música, la danza, las artes visuales y el teatro, para los griegos “música” era el término genérico que abarcaba todas estas actividades. Para Platón, tanto el ejercicio físico como la música eran indispensables para el desarrollo de la gente joven. Una persona adiestrada en la música sería capaz de discernir entre lo feo y lo bello en el arte y en la naturaleza, y se creía que el ritmo y la armonía entrarían en el alma, la cual se vería “benedicida” por ellos. También se consideraban muchas implicaciones sociales y políticas, como el concepto de que cualquier alteración en las modalidades de la música inevitablemente conllevaría cambios fundamentales en los asuntos del Estado. No sabemos qué pensaban los griegos un tanto menos cultivados acerca de todo esto, pero podemos afirmar que el ejercicio de la música era algo común y altamente estimado, y que se enseñaba música de manera sistemática, ya fuese en mayor o en menor grado.

Éste no será el lugar para una historia extensa de la educación musical. Bastará con decir, siguiendo a Scholes en las ediciones anteriores del presente *Diccionario*, que los cortesanos de los tiempos feudales recibían instrucción musical como una de las artes de la caballería y que los monasterios y las escuelas corales ejercieron una influencia educativa a partir del siglo IV y hasta el XVI. En las universidades medievales, la música figuraba junto con la aritmética, la geometría y la astronomía en la categoría más alta de las “siete artes liberales”, en marcado contraste con su relativamente bajo estatus dentro del plan de estudios moderno. De cualquier forma, tanto en el mundo cristiano como en el islámico, era la teoría de la música, no tanto la práctica, lo que dominaba como actividad intelectual. En cuanto a la educación musical británica en los siglos XVI y XVII, Scholes escribe:

Mulcaster, director de Merchant Taylors’ School (1561-1586) y de St Paul’s School (1596-1608), dice acerca de la música: “Por mi parte, no puedo dejar de colocarla entre los medios más valiosos para la educación de los jóvenes”, y luego se extiende sobre esto, explicando el plan de estudios musicales: *prick-song* (es decir lectura a primera

vista), armonía y composición, virginales y laúd, etc.... *Locke* (1693) no tiene tan buena opinión de la música: “Una mano hábil en la ejecución de algunos instrumentos es muy apreciada por ciertas personas, pero un joven tiene que perder tanto tiempo para adquirir una relativa habilidad y a menudo debe mezclarse con gente tan rara...”, y así sucesivamente. La edad de oro de la música británica llegaba a su fin y comenzaba el opaco siglo XVIII, durante el cual la música fue descartada en general de los programas educativos británicos, excepto como un “logro” para las jóvenes de familias distinguidas o para aquellas que deseaban ser consideradas como tales.

Efectivamente, éstas son dos visiones totalmente opuestas acerca del valor de la música. Unos consideran que la música (junto con las otras artes) es algo fundamental para la formación de una persona. Para otros es un simple pasatiempo, un “lujo inocente”. En defensa del primer punto de vista se podría argumentar que la música ayuda a desarrollar habilidades intelectuales y sociales y que estudiar música mejora la atención y la concentración, optimizando la lectura y la escritura, incluso la habilidad numérica. Hay cierta evidencia de que esto puede ser cierto, pero probablemente esta clase de efectos de “transferencia” no provienen tanto de la naturaleza intrínseca de la música sino que son resultado de cualquier programa de estudios cuidadosamente estructurado, sobre todo cuando lo guían maestros dedicados y con experiencia. Además, este tipo de efectos no deberían utilizarse para justificar la presencia de una materia en el plan de estudios. La música es una actividad valiosa por derecho propio, no un simple apoyo para afirmar las capacidades básicas de leer, escribir y contar.

2. Filosofías de la educación musical

Los músicos profesionales rara vez encontrarán relevantes los cuestionamientos en torno al valor y la naturaleza de la música pero los maestros tienen que negociar con sus colegas por tiempo, dinero y recursos: existe una auténtica necesidad de ser puntuales en cuanto a la relevancia de la educación musical y las condiciones necesarias para llevarla a cabo. En un nivel superficial es bastante fácil promover la idea de que la música tiene valor intrínseco al observar que las actividades musicales, muchas veces vinculadas a la ceremonia, el ritual, la danza, el contar cuentos, incluso a la magia, pueden encontrarse en prácticamente todas las comunidades cohesivas o, dicho de otra manera, en todas las culturas.

Si las escuelas y las universidades van a cimentar sus planes de estudios en las actividades más importantes de una cultura, entonces la música es evidentemente un candidato. Las verdaderas dificultades empiezan cuando nos preguntamos por qué se valora tanto la música. Si creyésemos, como Platón, que la importancia de la música se basa en su efecto moral y que se puede demostrar la influencia de la música en el carácter moral de las personas, incluso hasta un punto en el que una escala específica sustenta ciertas melodías, acabaríamos determinando que algunos modos son “débiles” mientras que otros son aceptables. Una buena cantidad de música, incluyendo toda aquella que ha sido escrita dentro del marco de lo que llamamos la escala mayor, inmediatamente perdería su valor. Aun si este ejemplo suena muy exagerado, los últimos 100 años han sido testigo de formas parecidas de censura musical, como aquella impuesta en la Rusia stalinista (véase FORMALISMO; REALISMO SOCIALISTA), o por los únicos estilos aceptados en la China comunista y la difundida desaprobación, entre muchos músicos “clásicos”, del *jazz* y la música popular a la que ha influenciado.

En cuanto a la enseñanza de la música dentro de las escuelas y las universidades, podemos detectar tres puntos de vista menos extremos. A veces éstos se hacen evidentes en afirmaciones públicas o por escrito pero en muchas otras ocasiones, yacen enterrados en la práctica y detrás de una multitud de decisiones curriculares, sin ser declarados o posiblemente sin ser ni siquiera reconocidos como parte del sistema de valores de las personas directamente involucradas. La más divulgada de estas tres posturas podría describirse como “tradicional” o “centrada en la materia”. A los alumnos se les considera en primer lugar como herederos de una cultura que ha venido creciendo a través de los años y ha sido añejada por el tiempo. Se considera que las escuelas y las universidades tienen un papel importante en este proceso de transmisión y los maestros son agentes decisivos en la selección de actividades y materiales. El maestro decide qué vale la pena, tomando en cuenta las expectativas de los padres de familia, la naturaleza de la institución en que trabaja y las restricciones impuestas por otras instancias tales como la comisión de evaluación. Muchos filósofos británicos de la educación han apoyado este punto de vista que reconoce ciertos aspectos del conocimiento con sus característicos procesos y criterios. Por ejemplo, las formas de conocimiento científico, matemático y filosófico implican distintos procedimientos e indicadores de verdad. La música per-

tenece al dominio del conocimiento estético y artístico, y la educación musical debe iniciar a los alumnos en las tradiciones musicales ya reconocidas.

Un rasgo importante de esta perspectiva en relación con los planes de estudio es que no existe controversia acerca de qué es lo que se debe aprender. Hay un compromiso muy claro con el valor de ciertas habilidades ya establecidas como tocar instrumentos, aprender a leer música y conocer piezas maestras de la música culta occidental: ópera, sinfonías, música sacra, etc. Un buen ejemplo es el trabajo de *Kodály y los amplios materiales que conforman su método coral. Este enfoque altamente estructurado y ordenado apunta en primer lugar hacia la formación de una habilidad musical a través del canto, especialmente el solfeo cantado, pero también abarca la iniciación de los alumnos en la música folclórica (de la tradición húngara) y en los diferentes aspectos de la música instrumental y coral occidental. En el ambiente menos riguroso de muchos de los salones de música británicos, los maestros sienten que los alumnos deberían de acercarse por lo menos a algunos ejemplos de “buena” música, tener nociones acerca de la escritura musical, ser capaces de diferenciar los instrumentos más comunes y saber algo sobre los compositores importantes y sus obras. Siempre que sea posible, se procura que los niños empiecen a tocar un instrumento, con lo cual, se piensa, tendrán acceso directo a la tradición musical establecida.

Otra característica de este enfoque en la educación musical es el énfasis que pone en hacer pruebas y evaluaciones. De todas las artes, ninguna es sometida a examen con más rigor y frecuencia que la música. La música no solamente viene incluida dentro del sistema de exámenes de matriculación, también existen sistemas independientes para examinar la ejecución vocal e instrumental que están muy extendidos en el mundo angloparlante y en otras partes del mundo, desde Gran Bretaña hasta Australia. Este sistema de exámenes ensalza de forma manifiesta las virtudes tradicionales. El repertorio, que hasta muy recientemente ha consistido en la música culta occidental, se ejecuta con instrumentos tradicionalmente importantes y la destreza en la lectura musical convencional se pone a prueba bajo el título de “teoría”.

Otra inquietud común para aquellos que están consagrados a esta visión “tradicional” o “centrada en la materia” es identificar el potencial musical en los jóvenes para fomentarlo y desarrollarlo a través de actividades musicales más concretas, muchas veces en escuelas

de especialización. Esto es de una importancia indiscutible, no nada más para los niños en cuestión, sino para la vida musical de un país y para sus estándares de excelencia.

Gran número de personajes importantes han contribuido a la educación musical y en particular han reforzado y desarrollado la filosofía y la práctica “tradicional”. Ya mencionamos a Kodály en relación con el canto y el solfeo, pero él había sido influido por John Curwen y su desarrollo del sistema de *tónica sol-fa como recurso para desarrollar la lectura musical, particularmente por su énfasis en empezar por el sonido, en vez del signo, y fomentar el crecimiento de imágenes musicales o el “oído interno”. Muchas veces se piensa que Curwen tenía la intención de desarrollar un sistema de notación alternativo al pentagrama. Esto no es así. Destacó que el objetivo de su método era “posibilitarle al alumno, de manera más rápida de la usual, cantar a primera vista a partir de esa notación”.

La preocupación por la notación y por lo que ahora llamamos alfabetización musical llevó a J.-J. Rousseau a trazar un sistema alternativo donde la altura del sonido se representaba por números y la duración por líneas y puntos. Así, pensó, sería posible prescindir del pentagrama y los procesos de impresión y lectura musical se facilitarían. En el siglo XIX, Pierre Galin, Aimé Paris y Emile Chev  en Francia (véase GALIN-PARIS-CHEV , SISTEMA) retomaron y aplicaron este método directamente en el campo de la educación para la enseñanza del solfeo. En su método las imágenes musicales son centrales nuevamente: aun los alumnos principiantes de Chev  tenían que “pensar” las notas además de cantarlas. Desde entonces ha habido muchos intentos de crear cursos sistemáticos de preparación musical, y generalmente han sido vinculados a la notación y a la corriente más común de la música occidental. El educador musical estadounidense Justine Ward (1879-1975) creó un método vocal que ha repercutido en varios países, especialmente entre maestros de niños más pequeños.

Quizá los impactos más grandes que ha recibido la educación musical han sido provocados por el desarrollo de la radio y el gramófono, durante la primera mitad del siglo XX, y la computadora durante la segunda mitad. Para muchos maestros, la llegada de la radio y del gramófono marcó un cambio en el equilibrio de las actividades de clase, aunque en ese momento no venía en camino ninguna revisión importante de los objetivos tradicionales en la enseñanza de la música. Particularmente el trabajo de Stewart Macpherson (1865-1941)

y Scholes provocó interés en las nuevas posibilidades de desarrollar habilidades de escucha informada y crítica. Scholes creía que la difusión de la música a través de los nuevos medios abriría grandes horizontes para una educación masiva, no nada más en las escuelas y en las universidades sino también para los radioescuchas en general. (*The Oxford Companion to Music* mismo fue diseñado para beneficio tanto del especialista como del amateur, y una de sus funciones era ilustrar e informar a quienes apenas se estaban haciendo conscientes del mundo de la música, hasta entonces inaccesible.) El concepto del “oyente” apareció al mismo tiempo que aquello que se ha llamado movimiento de *apreciación de la música.

Esta revolución electrónica también sembró semillas que llegarían a ser alternativas para retar la visión tradicional de la educación musical. La música en sí empezó a cambiar rápidamente cuando la transmisión electrónica, la grabación y la generación del sonido se hicieron posibles. En otro nivel, Carl Seashore (1866-1949) delineó sistemáticamente *tests para medir lo que él llamaba “talento” musical, incluyendo medición de la distinción de la altura, el timbre y el volumen. Todo esto se había hecho posible gracias a la electrónica y la disponibilidad de fuentes de sonido calibrados. Educadores musicales empezaron a contemplar métodos de evaluación más precisos para encontrar potencialidad en el alumnado y para el diagnóstico de problemas empleando metodologías aparentemente científicas. Así pues, fue en este momento que percibimos la apertura hacia infinitas y muchas veces controversiales posibilidades, mientras los compositores empezaban a “experimentar” con el sonido y simultáneamente había una tendencia de querer identificar habilidades musicales que a menudo se habían considerado por debajo del nivel musical. Ambas corrientes parecen estar más interesadas en notas aisladas que en melodías musicalmente coherentes.

Al principio, el hardware electrónico y las habilidades necesarias para manejarlo no repercutieron notablemente en la educación musical. Sin embargo, a partir de la década de 1960 emergió una nueva generación de educadores musicales entusiasmados con la idea de aprovechar las nuevas oportunidades de composición electrónica retando a los maestros a extender su repertorio, incluso a redefinir la tradición musical. La llegada de sintetizadores, computadoras y tecnología digital accesible facilitó esta evolución y ayudó a crear oportunidades para difundir la música más que nunca antes.

Hoy en día, una computadora típica para uso doméstico tiene una gama de sonidos más amplia que las que usaron los compositores pioneros en los laboratorios electrónicos alemanes en la década de 1950. En la década de 1980, los colegios y las universidades británicas recibieron con entusiasmo las posibilidades musicales que ofrecían estas nuevas tecnologías, apoyados por subsidios para la compra de equipo y software que estaban muy por encima de los financiamientos que hubiesen sido asignados a las más tradicionales actividades musicales “acústicas”.

El siglo XX atestiguó avances mayores en el campo de la tecnología que contribuyeron a la “democratización” del aprendizaje musical. Igual de importante fue el impacto de pensadores que reflexionaron sobre cómo es posible realzar la musicalidad. El educador suizo Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) es muy conocido por haber desarrollado la “euritmia”, que muchos consideran un simple método educativo que combina movimiento físico con música. Esto tiene algo de verdad, pero su pensamiento era mucho más complejo. Él notó una falta de fluidez y expresividad en los estudiantes de música. Podían alcanzar un buen nivel de destreza técnica, pero ¿dónde quedaba la sensación de compromiso musical y la sensibilidad? Dalcroze descubrió que la ejecución musical dependía en gran medida del movimiento y que cuando los estudiantes se movían con la música, se expresaban con mucha más vitalidad. Él quería que sus estudiantes “sintieran” la música a través del movimiento.

Más de 100 años antes, Rousseau, dentro de un marco educacional más amplio, plantó las semillas de lo que a veces llamamos la “visión centrada en el niño”. Sería muy fácil simplificar acerca de este punto, pero básicamente se trata de un alejamiento de lo tradicional, o de la materia, hacia el desarrollo natural del niño, hacia aquellas cosas que también Dalcroze valoraba: expresión, emoción, compromiso. Con niños más pequeños en mente y sin especial énfasis en la música, Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) y Friedrich August Wilhelm Froebel (1782-1852) tomaron estos ideales. En el siglo XX, los maestros de arte y de teatro han desarrollado principios parecidos, y finalmente apareció el primer educador musical progresista, Carl Orff (1895-1982).

Orff nació en Alemania y primero se hizo famoso como compositor. Entre 1948 y 1954, su fama como educador empezó a extenderse internacionalmente. Sus ideas se vieron influenciadas por las de Dalcroze y comprenden una síntesis entre ejecución de instrumentos y uso de la voz, entrenamiento auditivo, movimiento e

improvisación. Su enfoque se basa en experimentar de manera directa e inmediata con la música desde el primer encuentro, y esto es para todos en clase, con contribuciones del nivel que cada participante pueda ofrecer. La meta principal consiste en desarrollar la capacidad de improvisación a través del crecimiento gradual de las habilidades de ejecución y el desarrollo de la imaginación musical.

Los materiales desarrollados por Orff a finales de 1940 tenían su origen en las tradiciones folclóricas tanto de Oriente como de Occidente, especialmente en las que usaban la escala pentatónica. Veinte años después, y en otras manos, el énfasis cambió aunque los principios de la improvisación y de la creatividad perduraron. Se empezó a argumentar que la educación musical se había quedado estancada en comparación con las otras artes y que seguía viviendo del pasado. No bastaba con que los niños fueran creativos sino que debían aprender a usar los recursos y las técnicas sonoras de los compositores contemporáneos. En Gran Bretaña, el seguidor más famoso ha sido John Paynter, compositor que trabajaba en la Universidad de York y que dirigió el “Schools Council Project, Music in the Secondary School Curriculum”, de 1973 a 1982. Como Orff, Paynter estaba comprometido con el ideal de una educación musical para todos, no sólo para los más talentosos o socialmente privilegiados. En Canadá, Murray Schafer siguió el mismo camino, añadiendo un énfasis especial respecto al entorno acústico que se estaba contaminando cada vez más con ruido. En los Estados Unidos, Ronald Thomas articuló con detalle las implicaciones de un plan de estudios de música para las escuelas en su *Manhattanville Music Curriculum Program* (1970).

Una de las consecuencias de todos estos desarrollos es el cambio en el papel del maestro. La visión tradicional según la cual los maestros sabían qué era lo que tenían que aprender los alumnos y dirigían y organizaban las actividades a través de las cuales se daba el aprendizaje, ha cedido terreno a un enfoque según el cual los alumnos deben de tomar la iniciativa, decidiendo acerca de lo que sus propias composiciones requieren, ensayándolas y, muchas veces, presentándolas a otros grupos que han estado trabajando en el mismo proyecto simultáneamente. La tarea del maestro es, entonces, estimular, cuestionar y aconsejar, más que mostrar y aleccionar. Estas composiciones grupales pueden o no estar escritas. Si lo están, se pueden emplear diversos tipos de notación, desde el pentagrama hasta diferentes analogías y representaciones gráficas de los sonidos.

Estos registros en ocasiones pueden parecerse a las notaciones usadas por compositores de vanguardia europeos y estadounidenses en las décadas de 1950 y 1960.

Hasta ahora hemos discutido diferentes aspectos relacionados tanto con el enfoque “tradicional” de la educación musical como con “la visión centrada en el niño”. Aún nos queda por ver una tercera noción que es más reciente. Muchas veces ya resulta imposible identificar una sola tradición cultural que comparta una comunidad escolar. Esto se debe a que se ha ido elevando la edad en la que los niños dejan la escuela, al crecimiento y decaimiento de las zonas urbanas y a la creciente migración hacia Europa, Australia y los Estados Unidos. Los intereses musicales tan heterogéneos de los estudiantes mayores, especialmente de los que provienen de contextos étnicos o socioculturales distintos, han planteado a los maestros nuevos problemas. Si hay una cultura compartida, se transmite a través de la radio, la televisión y el disco compacto. ¿Qué tiene que hacer un maestro de música cuando los estudiantes vienen a la escuela o a la universidad ya impregnados de los estilos actuales de música popular? La respuesta tradicional ha sido ignorar esta situación y esperar que se disuelva con el tiempo. Otra solución ha sido evadir la cuestión bajo la asunción de que esa música es un fenómeno “social” más que artístico y concentrarse una y otra vez en una exploración inicial del “sonido en sí”, en lugar de cubrir lenguajes musicales específicos y reconocibles. Aun así, desde la década de 1960, cuando el grupo The Beatles demostró contundentemente que un estilo comercial es compatible con la calidad artística, ha habido una creciente apertura ante la posibilidad de encontrar riqueza en los diversos bagajes musicales de los alumnos. Los medios masivos hacen su trabajo formando una experiencia general, comunitaria y compartida. Crean una especie de cultura popular amplia, transmitida de foma oral y recibida de forma auditiva, entretejida con las texturas de la vida diaria de la gente. Sería un error que los maestros ignoren esta tradición ya tan universal. Después de todo, es positivo observar todo lo que aprenden los niños a través de los medios masivos sin que nadie les esté enseñando.

3. *Fundamentos de la educación musical*

En Gran Bretaña, durante los últimos años del siglo XX hubo una creciente presión sobre las instituciones educativas para justificarse públicamente. Amplias reformas en los procesos de evaluación y aplicación de exámenes, así como el establecimiento en 1991 del “National

Curriculum”, brindaron a los educadores musicales una oportunidad para establecer principios fundamentales que formarían una base para la educación musical. Los “objetivos” establecidos en el “National Curriculum” –interpretación, composición, escucha y apreciación– dieron una estructura de planeación clara que se enfocó en obtener experiencia musical más que en transmitir información de segunda mano. El “National Curriculum” funciona mejor en las escuelas, combinando elementos cuidadosamente dentro de un rango de filosofías de la educación. Apuntalando su pensamiento, como con todos los esquemas que promueven una enseñanza eficiente, están algunos principios fundamentales para guiar a los maestros, ya sea trabajando con los más motivados, los renuentes o los talentosos, de manera individual, en clases grupales o en una educación ulterior.

Toda persona necesita experimentar logros, y quienes participan en clases de música no son ninguna excepción. Esto no necesariamente es relativo a los resultados obtenidos en pruebas y exámenes, sino en los encuentros cotidianos con la música. Para mantener un buen nivel de motivación, se tiene que alcanzar una sensación creciente de dominio y de comprensión. En condiciones normales, todos los seres humanos necesitan y quieren aprender, siempre y cuando los fracasos repetidos no obstruyan este impulso. En ocasiones, las escuelas han sido lugares donde los alumnos han aprendido a fracasar, y donde de hecho los maestros también han fracasado por todas las dificultades implícitas en organizar el aprendizaje para grupos numerosos de personas que tal vez asisten por obligación y con poco entusiasmo.

Un maestro eficiente aprovecha lo que el psicólogo Jerome Bruner ha llamado “las energías naturales que sustentan el aprendizaje espontáneo”, es decir, la curiosidad, el deseo de sentirse capaz, una fuerte tendencia de emular a los demás y la necesidad de interactuar socialmente. La curiosidad no se despierta si dictamos apuntes sobre la historia de la música, si decimos a los alumnos qué es lo que deben buscar en la música que escuchan, o si tratamos a un grupo que está haciendo música como si fuera una especie de órgano mecánico; se despierta si hacemos preguntas, conversamos, escuchamos música antes de hablar de ella, involucramos a las personas para que tomen decisiones acerca de la música que interpretan, si componemos e improvisamos. El Programa Nacional ha apoyado a los maestros a través de la creación de un marco de obje-

tivos claros y manejables. Sobre todo, para aprender música es necesario tener buenas pautas: ¿tiene el alumno oportunidades para escuchar composiciones o ejecuciones de los demás? ¿Ofrece el maestro un ejemplo de comportamiento musical sensible? Ya que hemos reconocido que hay una necesidad de interactuar socialmente, ¿se toma esto en cuenta para la formación de más ensambles y la enseñanza de instrumentos en grupo?

Puede parecer obvio que la enseñanza de la música deba integrar la experiencia musical directa, pero las investigaciones han mostrado que no es raro que los maestros eviten hacer música en clase, destacando en su lugar otros aspectos, como por ejemplo los periodos históricos, análisis de formas, instrumentos de la orquesta, acústica, vidas de músicos famosos, teoría de la notación. Esto convierte la música en algo de lo que se habla, y no en algo que se vive ya sea como compositor, ejecutante o escucha. Incluso cuando los maestros se han esforzado por involucrar a los alumnos en la creación y el manejo de sonidos dentro del salón de clases, los resultados muchas veces llegan a ser poco musicales. Pero si estas actividades se llevan a cabo de manera estructurada, como parte de un programa amplio, y cuando el maestro realmente espera ver desarrollo y avances, los niños llegan a ganar mucho.

Asimismo, la enseñanza de instrumentos se ha concentrado en la adquisición de habilidades teóricas, auditivas y técnicas, una sobrevaloración observada por Scholes. Las habilidades son importantes, pero aún más lo son la comprensión, la sensibilidad y el disfrute musical. Si el alumno apenas tiene la técnica necesaria para ejecutar una pieza difícil, no es de esperar que tenga la capacidad de tomar decisiones musicales. Nada más habrá una velocidad posible para que la ejecución se sienta segura, probablemente el dominio del ritmo sea tan frágil que pensar en un *rubato* resultaría desastroso, y apenas habrá tiempo para escuchar. Sin embargo, las obras de menor grado de dificultad, un nivel por debajo de las capacidades máximas del alumno, ofrecerían un amplio panorama para el desarrollo musical y brindarían más confianza técnica. ¿Qué pasaría si tocáramos la pieza más rápido o más lento, más o menos fuerte, más o menos *legato*? ¿Podríamos inventar una pieza corta usando algunas de las técnicas e ideas que encontramos en una determinada composición? ¿Podríamos escribir uno de los temas de memoria? ¿Transportarlo? ¿Qué tipo de acordes se usan? ¿Se parece una pieza a otra, o no? De esta manera buscamos una educación

musical extensa que desarrolle todo un rango de habilidades, comprensión y actitudes.

No basta con que la experiencia directa de la música sea una prioridad, sino que esta experiencia debe ser tan amplia como sea posible. Estamos bombardeados con música de hace siglos y a lo largo de un espectro social y cultural muy vasto. Nuestro ambiente está más contaminado con ruido que en ningún otro momento histórico. ¿Realmente escuchamos o simplemente oímos porque no lo podemos evitar? Resulta demasiado fácil conglomerar la música bajo banderas estilísticas diferentes sin prestar atención a las cualidades de una pieza en particular, por ejemplo, a la integridad de esta fuga o a aquella parte lenta. Escuchar críticamente es un ejercicio de la imaginación, y la educación musical debe jugar un papel importante informando y promoviendo esta habilidad.

Si reflexionamos acerca del trabajo de los mejores maestros, los educadores musicales más influyentes, pronto descubriremos que el éxito de su trabajo se fundamenta en estos dos aspectos: el principio del logro y el principio de la experiencia musical directa. Seguir un sistema (cualquier método funciona si es sistemático) da forma y propósito a la enseñanza y al aprendizaje y hace que los logros sean posibles y reconocibles. Un maestro eficiente es realista en evaluar qué pueden hacer sus alumnos y es ambicioso, a la vez, en cuanto a su desarrollo. No obstante, paralelamente al sistema o la forma de trabajo que se aplique, siempre surgirá la pregunta: ¿es musical? ¿Hay una noción de estructura y un sentir del carácter expresivo en lo que se hace o se dice? Cuando uno ve a un educador musical (y no un simple entrenador) eficiente en su trabajo, se observa una fuerte intención musical junto con propósitos educativos más generales: las destrezas tienen un fin musical y el conocimiento factual desarrolla la comprensión musical.

La meta final es lograr una apreciación rica y amplia, independientemente de si el estudiante llegará a ser un músico profesional, un aficionado talentoso o un oyente sensible. Una buena capacidad de apreciación no simplemente ofrece placer inmediato, también permite conectarse con los dominios de la emoción humana. Igual que las otras artes, la música puede ciertamente considerarse un método de conocimiento. Sin embargo, este conocimiento no es algo puramente instintivo o heredado. La capacidad de apreciar la música es en gran medida algo aprendido, más allá de algunas reacciones bastante básicas. Los educadores musicales son

los encargados de promover tal aprendizaje. Al hacerlo, inevitable e incidentalmente inician en diferentes tradiciones, desarrollan el potencial imaginativo y creador, agudizan la percepción y agrandan la empatía hacia un amplio rango de culturas. KS/PSp

📖 B. RAINBOW, *Music in Educational Thought and Practice* (Aberystwyth, 1989). K. SWANWICK, *Musical Knowledge: Intuition, Analysis and Music Education* (Londres, 1994).

Edwards (Edwardes), **Richard** (*n* Somerset, marzo de 1525; *m* Londres, 31 de octubre de 1566). Escritor y músico inglés. Se mudó de Oxford, donde obtuvo su educación, a Londres, donde se hizo miembro de la *Chapel Royal* en 1558 y *Master of the Choristers* en 1561. Hoy en día es mejor conocido como poeta y en su época también destacó como dramaturgo, escribiendo y produciendo obras de teatro y espectáculos que los niños de su coro presentaban. Sobreviven algunas de sus canciones y hay un motete con texto en latín que podría ser obra suya. JM

efectos. Término para los múltiples sonidos producidos por el juego de percusiones. En las bandas de jazz éstos incluyen *cencerros, *woodblocks, *temple blocks, *washboards, y así sucesivamente. En los centros nocturnos de la década de 1930, incluso todavía en las orquestas de foso, el término incluye sirenas, silbatos, chirriadores, *látigos, *sonajas y otros efectos sonoros empleados para avivar la escena musical, así como un instrumento musical para solos “cómicos”, como el *serrucho musical. JMO

Egdon Heath. Obra orquestal, op. 47 (1927), de Holst; subtitulada “*Homage to Hardy*” por el fragmento de la novela en la que fue inspirada, *The Return of the Native* (1878) de Thomas Hardy, que contiene una evocación del paisaje de Dorset.

Egk (Mayer), **Werner** (*n* Auchsesheim, Baviera, 17 de mayo de 1901; *m* Inning cr Munich, 10 de julio de 1983). Compositor alemán. A pesar de haber sido alumno de Orff por un breve periodo de tiempo, fue principalmente autodidacta. Trabajó para la radio de Baviera (1923-1933) y se hizo célebre con su ópera para la radio, *Columbus* (1932, revisada para la escena en 1942). Su ópera *Die Zaubergeige* (El violín mágico, 1935) lo volvió muy exitoso en el Tercer Reich, aunque algunos han percibido señales de subversión en sus obras de ese periodo. La reacción agresiva por parte de los críticos contra su ópera *Peer Gynt* (1938, basado en Ibsen) fue revocada cuando las autoridades del gobierno nazi abanderaron la obra. Egk fue designado *Kapellmeister*

de la *Berlin Staatsoper*, 1936-1940, y en 1941 director de la sección de compositores de la *Reichsmusikkammer* del gobierno de Goebbels. De 1950 a 1953 fue director de la *Berlin Hochschule für Musik*. Fue en primer lugar un compositor dramático que recurría a la literatura europea más hegemónica. Su estilo denota una influencia de Stravinski en su naturaleza esencialmente politonal y a menudo marcada por un humor cáustico. Sus óperas posteriores incluyen *Irische Legende* (1955, basada en Yeats), *Der Revisor* (El inspector gubernamental, 1957, basada en Gogol) y *Die Verlobung in San Domingo* (Las bodas en Santo Domingo, 1963, basada en Kleist). PG/TA

égloga. Pequeño poema bucólico que incluye diálogo de pastores a partir del modelo de *Los idilios* de Teócrito y *La églogas* de Virgilio. Desde finales del siglo XV hasta el siglo XVII, de manera notable en España, poemas de este tipo fueron escritos en forma de piezas teatrales realizadas con música incidental en escena: estas producciones se encuentran entre los precursores de la ópera. El compositor más importante de estas églogas fue Juan del Encina, cuyas obras fueron ejecutadas de 1492 en adelante. Posteriormente, compositores como Liszt y Dvořák dieron el título de “Eclogue” o “Eglogue” a obras de naturaleza pastoril e idílica.

églogue (fr.). “Égloga”.

Egmont. Obertura y música incidental, op. 84 (1809-1810) de Beethoven, compuesta para la obra de Johann Wolfgang von Goethe. Muchas veces la obertura se presenta por separado.

eguale (it., “igual”). Véase *EQUALE*.

Eichner, Ernst (Dietrich Adolph) (*n* Arolsen, baut. 15 de febrero de 1740; *m* Potsdam, principios 1777). Fagotista y compositor alemán. Fue miembro de la orquesta en Zweibrücken en 1762 y *Konzertmeister* en 1769. En 1770 viajó a París con el duque Christian IV de Zweibrücken, pero dos años después dejó de darle servicio al duque y realizó una extensa visita a Londres, donde tocaba el fagot en series de conciertos de J. C. Bach. En 1773 se unió a la compañía musical del príncipe Friedrich Wilhelm (más adelante rey de Prusia). Según Burney, Eichner era un excelente fagotista. También tenía mérito como compositor y escribió varias sinfonías (que muestran una noción muy avanzada de la forma de la sonata) y conciertos. DA

Eight Songs for a Mad King. Pieza de teatro musical de Maxwell Davies basada con libreto de Randolph Stow y King George III. Tiene ocho movimientos y está escrita para actor-cantante masculino y conjunto musical

(que incluye silbidos de ferrocarril, didjeridu y cadenas) (Londres, 1969).

eighth-note (in.). “Octavo”. Véase CORCHEA.

Eile, mit (al.). “De prisa”; *eilend*, “apresuradamente”; *eilig*, “rápido”.

Eimert, Herbert (n Bad Kreuznach, 8 de abril de 1897; m Colonia, 15 de diciembre de 1972). Compositor alemán. Estudió en Colonia en la Musikhochschule y en la universidad (1919-1930). En 1924 publicó un tratado sobre la atonalidad y usó la técnica serial en su *Primer cuarteto de cuerdas* (1925). Entre sus escritos posteriores se encuentran dos libros sobre la técnica dodecafónica y muchos artículos importantes acerca de la música electrónica. Su producción siguió en pequeña escala hasta que en 1951 ayudó a fundar un estudio de música electrónica en la estación de radio de Colonia, donde muy pronto se le unió Stockhausen. Juntos editaron una revista importante, *die Reihe*, y sus esfuerzos en común situaron a Colonia en el centro de avances vanguardistas. Fue allí que Eimert produjo algunas de sus primeras obras en las que sintetiza el sonido a través de medios electrónicos (*Glockenspiel*, 1953; *Etüde über Tongemische*, 1953-1954) e hizo un eficaz uso de la voz hablada como fuente de sonido en *Epitaph für Aikichi Kuboyama* (1958-1962). Más adelante dio clases en el conservatorio de Colonia, donde estuvo a cargo del estudio de música electrónica (1965-1971). PG

Ein' feste Burg (ist unser Gott) (Una fortaleza segura (es nuestro Dios)). Himno de la Reforma luterana, musicalización del Salmo 46 basada en la melodía de un canto llano. Bach lo usó en su Cantata no. 80 y hay alusiones a él en varias otras obras, entre ellas *Les Huguenots* de Meyerbeer, la sinfonía *Reformation* de Mendelssohn y *Kaisermarsch* de Wagner.

Einem, Gottfried von (n Berna, 24 de enero de 1918; m Oberdürnbach, cr Maissau, 12 de julio de 1996). Compositor austriaco. Estudió con Boris Blacher (1941-1943) y trabajó como profesor en la Vienna Konzerthaus Gesellschaft (1946-1966), administrador del festival de Salzburgo (1946-1966) y profesor de composición en la Academia de Música de Viena (1963-1972). Desde muy temprano en su vida profesional ganó renombre por su ballet *Prinzessin Turandot* (Dresde, 1944) y la ópera *Dantons Tod* (Salzburgo, 1947); posteriormente volvió a tener mucho éxito con obras para teatro, especialmente con las óperas *Der Prozess* (basada en Franz Kafka; Salzburgo, 1953), *Der Zerrissene* (Hamburgo, 1964) y *Der Besuch der alten Dame* (Viena, 1971). Su música es marcadamente dramática, con una tonalidad

extendida que emana influencia de Stravinski y con un toque del estilo de las óperas de Mozart, cuyo contacto cultivó en Salzburgo. PG

☞ D. HARTMANN, *Gottfried von Einem* (Viena, 1968).

einfach (al.). “Sencillo”.

Einigkeit und Recht und Freiheit (Unión, justicia y libertad). Himno nacional de Alemania. La letra, que deriva de un poema que anhela la unificación del pueblo alemán, fue escrita antes de las revoluciones de 1848 por August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798-1874) basada en un poema de Walther von der Vogelweide. Se canta con la melodía que Haydn escribió para el himno nacional de Austria (véase *HIMNO DEL EMPERADOR*). En 1922 el himno fue adoptado por Alemania, empezando con las palabras tomadas del poema de Hoffmann von Fallersleben, “Deutschland über alles”, y a partir de 1933 se cantó junto con la canción “Horst Wessel” del partido Nazi. En 1950 la República Federal reemplazó la primera estrofa con la tercera y un año antes, la República Democrática Alemana adoptó su propio himno, *Auferstanden aus Ruinen. Einigkeit und Recht und Freiheit* es el himno de la Alemania unificada. AL

Einklang (al.). “Unísono”.

Einleitung (al.). “Introducción”.

Einsetzung (al.). “Ataque”, “entrada” (de una parte orquestal).

Einstein on the Beach (Einstein en la playa). Ópera en cuatro actos y cinco “knee plays” (*intermezzos*) de Glass y Robert Wilson con libreto de Christopher Knowles, Lucinda Childs y Samuel M. Johnson (Aviñón, 1976).

einstimmig (al.). “Una voz”, es decir, *monofónico.

Eintritt (al.). “Entrada”, de un sujeto de fuga o de un solista en un concierto.

Eis (al.). En el sistema alemán, la nota *mi* sostenido; *Eisis*, la nota *mi* doble sostenido (*mi* ×).

Eisler, Hanns (n Leipzig, 6 de julio de 1898; m Berlín, 6 de septiembre de 1962). Compositor alemán. Creció en Viena y estudió allí en el conservatorio. De 1919 a 1923 fue alumno de Schoenberg, cuya influencia es muy fuerte en sus primeras obras, tales como *Palmström* (Palm Stream, 1924) para orador e instrumentistas. Socialista comprometido, creía que la música debía ser accesible para el proletariado; esto lo alejó de la Segunda Escuela de Viena y, en 1929, empezó a trabajar con Brecht, dando un giro hacia la composición de coros políticos, canciones de protesta, teatro musical y música para cine de un estilo punzante y combativo.

Con el advenimiento de los nazis al poder en 1933, Eisler fue obligado a dejar Alemania y después de varios viajes, llegó a Nueva York en 1938. Mientras tanto,

dio clases en los Estados Unidos y siguió componiendo en su estilo político. Trasladándose a Los Ángeles en 1942, también experimentó con nuevas técnicas de composición para el cine, aunque la obra maestra de su periodo estadounidense es *The Hollywood Songbook* (1942-1943), un poderoso diario musical de su experiencia del exilio. Fue reprendido por el senador McCarthy en 1947 y forzado a abandonar los Estados Unidos al siguiente año, regresando primero a Viena y después, en 1950, a Berlín Oriental, donde renovó sus colaboraciones con Brecht y creó música en un estilo popular para uso inmediato. Su última producción incluye el himno nacional para la República Democrática Alemana y alrededor de 600 canciones de diversos tipos. Acusaciones de *formalismo lo forzaron a abandonar su ópera *Johannes Faustus* en 1953, aunque las autoridades comunistas lo siguieron considerando una figura nacional. Murió desilusionado después de la revelación de las atrocidades stalinistas. PG/TA

eisteddfod (galés, “sesión”, de *eistedd*, “sentarse”). Festival competitivo dedicado a la música, la danza y la poesía, que ocurre en el territorio de Gales y entre las comunidades galesas. Tiene sus orígenes en las reuniones irregulares de los bardos medievales. El intento por revivir esa tradición a finales del siglo XVIII y principios del XIX, sumado a la evocación del ritual bardo, dio origen al National Eisteddfod anual en 1880. Véase GALES, 3. KC

ejercicio. 1. Pasaje especialmente diseñado para la práctica de técnicas instrumentales o vocales sin pretensiones estéticas, como por ejemplo en *Le Piano virtuose* (1873) de C.-L. Hanon.

2. Pieza de carácter técnico, a menudo dirigida a incrementar la habilidad del ejecutante, pero que no obstante representa también un ensayo completo de composición. Algunos ejemplos son las sonatas para teclado de Domenico Scarlatti, algunas de las cuales se publicaron como *Essercizi* (1738) y las obras del *Clavier-Übung* de Bach. Muchas veces a este tipo de piezas se les da un nombre aparte del de “ejercicio” (por ejemplo, *toccata* o *étude*).

3. Obra, usualmente una composición, presentada por un candidato para obtener un grado universitario en música. JBE

élargissant (fr.). “Alargando”, es decir, **allargando*.

Electrification of the Soviet Union, The. Ópera en dos actos de Osborne con libreto de Craig Raine basado en la novela *The Last Summer* de Pasternak y en su poema *Spectorsky* (Glyndebourne, 1987).

electrófono. Véase INSTRUMENTOS MUSICALES ELECTRÓNICOS.

elegía (fr.: *élégie*; it.: *elegia*). Canción de lamento o una composición instrumental de carácter triste. En el Renacimiento, era común que los compositores escribieran una elegía o **déploration* por la muerte de uno de sus colegas o maestros. *Lachrimae, or Seaven Teares* de Dowland tienen el carácter de una elegía y Fauré escribió una *Élégie* para violonchelo y piano (1880).

Elegy for Young Lovers. Ópera en tres actos de Henze con libreto de W. H. Auden y Chester Kallman (Schwetzingen, 1961).

Elektra. Ópera en un acto de Richard Strauss con libreto de Hugo von Hofmannsthal basado en su obra de teatro (1903), basada a su vez en la tragedia de *Electra* (c. 410 a. C.) de Sófocles (Dresde, 1909).

elevación (lat.: *elevatio*). La música que se toca durante la elevación de la hostia (consagración del pan y el vino) en la misa romana, la cual no tenía acompañamiento musical antes de las reformas del Concilio Vaticano Segundo. Esta música generalmente consiste en un motete, una pieza de órgano o una improvisación. En las misas donde se cantaba una musicalización polifónica del Ordinario (a diferencia del canto llano), una extensión del **Benedictus* desempeñaba esta función, separada del Sanctus. *Fiori musicali* (1635) de Frescobaldi contiene algunas piezas organísticas para este propósito.

Elfenreigen (al.). “Danza de duendes”. Véase REIGEN.

Elgar, Sir Edward (William) (*n* Broadheath, Worcs., 2 de junio de 1857; *m* Worcester, 23 de febrero de 1934). Compositor inglés. Después de un comienzo oscuro y un largo proceso de aprendizaje, emergió para convertirse en la figura más prominente de la música británica de las tres primeras décadas del siglo XX.

1. Los primeros años; 2. Los años de madurez.

1. Los primeros años

Elgar fue el cuarto hijo y segundo varón de un afinador de pianos y vendedor de música de Worcester y su esposa católica romana. A pesar de que desde temprana edad mostró talento musical y aprendió a tocar piano, violín y órgano, primero trabajó brevemente en una oficina de abogados; a los 16 años se convirtió en músico independiente, tocando en varias orquestas locales, para las cuales realizaba arreglos y componía. Aparte de sus clases de violín, no tuvo una educación musical formal. Su instrucción en contrapunto y orquestación la obtuvo a través del estudio de libros y de su propia

experimentación práctica. A partir de 1878 fue violinista en la orquesta del Three Choirs Festival cuando éste se realizaba cada tres años en Worcester. Alrededor de esa época también se estableció como maestro de violín. En 1884, su *Sevillana*, primera ejecución de Elgar en Londres, fue dirigida por August Manns en el Crystal Palace. No obstante, en los siguientes cinco años, hasta que Elgar tuvo poco más de 30 años de edad, hubo pocos avances significativos en su destino. En 1889, sin embargo, contrajo matrimonio con Alice Roberts, hija de un general del ejército hindú. Ella era nueve años mayor y lo conoció cuando tomaba clases de acompañamiento de piano. Alice creía fervientemente en la capacidad de Elgar para convertirse en un gran compositor y se establecieron primero en Londres, esperando despertar el interés de editores y directores de orquesta por su obra. Tuvieron escaso éxito e, irónicamente, fue el Worcester Festival, en 1890, el que le encargó una obra orquestal, la ópera *Froissart*.

Elgar se mudó a Malvern en 1891, reanudando sus clases. *Froissart* fue editada por Novello, principal distribuidor en el mercado de cantatas. Elgar se puso a trabajar entonces en una obra basada en un texto de Longfellow, *The Black Knight* (1893). A ésta le siguió un oratorio, *The Light of Life* (1896) y luego otra cantata con texto de Longfellow, *King Olaf* (1896). Esta última le dio a Elgar su más grande éxito hasta ese momento y una vez más fue Manns quien se hizo cargo de ella. No obstante, el nombre de Elgar todavía no era muy conocido fuera del centro de Inglaterra. Esta situación no cambió sino hasta el Diamond Jubilee de la reina Victoria en 1897, donde el éxito de su *Imperial March* motivó al Leeds Festival de 1898 la comisión de la cantata *Caractacus*. Sin embargo, fue con una obra para gran orquesta, *Variations on an Original Theme* (las Variaciones “Enigma”), que Elgar alcanzó en 1899 un logro significativo, pues el estreno fue dirigido por Hans Richter en Londres, cuya defensa de Elgar y sus obras fue emulada por varios de sus colegas directores en Europa. De 1900 a 1914, la fama de Elgar en Europa continental y en Rusia fue la más grande alcanzada por cualquier compositor inglés, incluido Britten.

2. Los años de madurez

Los años comprendidos entre 1899 y 1919 fueron el cenit de la creatividad y éxito de Elgar. En estas dos décadas compuso tres obras sacras corales a gran escala –*The Dream of Gerontius* (1899-1900), basado en un poema de Newman, considerada por muchos la obra

maestra de Elgar, y dos oratorios bíblicos *The Apostles* y *The Kingdom* (1902-1903, 1901-1906)– dos sinfonías (1907-1908, 1909-1911), la *Introduction and Allegro* para cuerdas (1904-1905), las oberturas de concierto *Cockaigne* (1900-1901) e *In the South* (1903-1904), las primeras cuatro marchas *Pomp and Circumstance* (nos. 1 y 2, 1901; no. 3, 1904; no. 4, 1907), la *Coronation Ode* (1901-1902), las *Suites Wand of Youth* nos. 1 y 2 (1907, 1908), basadas en música escrita en su infancia, el *Concierto para violín* (1909-1910), la oda *The Music Makers* (1912), la cantata de tiempos de guerra *The Spirit of England* (1915-1917), la *Sonata para violín* y el *Cuarteto de cuerdas* (1918), el *Quinteto con piano* (1918-1919) y el *Concierto para violonchelo* (1919). También compuso muchas canciones, canciones a varias voces, piezas ocasionales y música incidental. Con la canción *Land of Hope and Glory*, adaptación de la marcha en trío *Pomp and Circumstance* no. 1 en re mayor de 1902, Elgar se convirtió de manera no oficial en un laureado músico nacional, a pesar de que no obtuvo el puesto de *Master of the King’s Music* sino hasta 1924.

La muerte de su esposa en 1920 le dio a Elgar la excusa para alejarse del mundo de la música, excepto como director de sus propias obras en conciertos y en estudios de grabación. En los años de posguerra se encontraba desconcertado, incluso llegó a sentirse “indeseado”, además de que llevaba mucho tiempo desilusionado por las retribuciones financieras de sus obras. En los últimos 14 años de su vida no logró terminar ninguna obra mayor y las dos que estuvo cerca de concluir, la *Severn Suite* (1930) y la *Nursery Suite* (1931), fueron compuestas en gran medida con material tomado de viejos cuadernos de apuntes. Sin embargo, en 1932 y 1933 trabajó en una ópera, *The Spanish Lady*, con libreto basado en un texto de Ben Jonson y Barry Jackson, y en una tercera sinfonía comisionada por la BBC. Dejó numerosos apuntes de ambas obras. Percy Young confeccionó una versión de concierto de la ópera y otra de la sinfonía fue realizada por Anthony Payne. Esta última, estrenada en 1997, tuvo un éxito inmediato y, a pesar de las reservas expresadas por algunos, fue declarada como un logro notable. Elgar recibió muchas distinciones, como la orden de caballería en 1904, la Order of Merit en 1911 y el título de barón (of Broadheath) en 1931.

Su personalidad era compleja: su apariencia, la de un terrateniente con todo bajo control, fue una pose conscientemente adoptada con la cual complementaba sus frecuentes mecanismos de defensa a través de los

cuales afirmaba no tener interés alguno en la música. Sus tempranos forcejeos y sus prejuicios contra su religión le dejaron heridas que el éxito y los honores nunca sanaron. Su música combina un claro gusto popular con el más elevado y visionario de los *raptus*. Hay momentos excelsos y visionarios en piezas ligeras como *Chanson de nuit*, mientras que el encanto fresco y despreocupado de sus piezas más ligeras se permea en las sinfonías y los conciertos. Sus dotes melódicos son el fundamento de toda su obra; su armonía despliega por momentos un rico cromatismo y otras veces es simple y conmovedoramente diatónica; su tratamiento tonal es a menudo inestable y evasivo, imprimiendo a la música un aire fantástico; su orquestación es brillante y colorida con un empleo particularmente impresionante de las texturas en las cuerdas; su estilo compositivo se basa en el gusto por recursos como secuencias, terceras ascendentes, séptimas descendentes y triadas paralelas. Su estilo es una amalgama muy individual de influencias diversas como Schumann, Wagner, Gounod, Saint-Saëns, Franck, Liszt y Brahms. Con semejante linaje, la “anglicidad” específica que se le adjudica es difícil de definir, incluso no es de sorprender que la impresión extremadamente poderosa e impactante que provoca su música, mueva a algunos a utilizar el adjetivo “elgariano”.

MK

📖 W. H. REED, *Elgar as I Knew him* (Londres, 1936, 2/1973). D. MCVEAGH, *Edward Elgar: His Life and Music* (Londres, 1955). P. YOUNG, *Elgar O. M.: A Study of a Musician* (Londres, 1955). P. YOUNG (ed.) *Letters of Edward Elgar and Other Writings* (Londres, 1956). M. KENNEDY, *Portrait of Elgar* (Londres, 1968, 3/1987). J. Northrop Moore, *Edward Elgar: A Creative Life* (Oxford, 1984). J. NORTHROP MOORE (ed.), *Elgar and his Publishers: Letters of a Creative Life*, 2 vols. (Oxford, 1987); *The Windflower Letters: Correspondence with Alice Stuart Wortley and her Family* (Oxford, 1989); *Edward Elgar: Letters of a Lifetime* (Londres, 1990). R. MONK (ed.) *Elgar Studies* (Aldershot, 1990). R. ANDERSON, *Elgar in Manuscript* (Londres, 1990). J. RUSHTON (ed.), *Elgar: Enigma Variations* (Cambridge, 1999).

Elias, Brian (David) (n Bombay, 30 de agosto de 1948). Compositor británico. Estudió con Elisabeth Lutyens y en la Juilliard School de Nueva York. En obras tempranas tendió a ser extremadamente económico en los materiales y las fuerzas musicales, pero gradualmente desarrolló una voz más lírica y expansiva, sorprendentemente presente en *Somnia*, adaptaciones de textos de Petronio para tenor y orquesta (1983) y en *Five Songs to Poems by Irina Ratushinskaya* (1989). AW

Elijah (Elías). Oratorio, op. 70 (1846) de Mendelssohn para soprano, contralto, tenor, bajo y solistas agudos, coro de niños, coro y orquesta, con texto de Julius Schubring basado en el libro 1º de los Reyes, 17-19.

Elisabetta, regina d’Inghilterra (Isabel, reina de Inglaterra). Ópera en dos actos de Rossini con libreto de Giovanni Schmidt inspirado en la obra teatral de Carlo Federici, a su vez basada en la novela *The Recess* de Sophia Lee (Nápoles, 1815).

Elisir d’amore, L’ (El elixir de amor). Ópera en dos actos de Donizetti con libreto de Felice Romani basado en el libreto de Eugène Scribe para *Le Philtre* (1831) de Auber (Milán, 1832).

Elixir de amor. Véase *ELISIR D’AMORE, L’*.

Éloy, Jean-Claude (n Mont-Saint-Aignan, cr Rouen, 15 de junio de 1938). Compositor francés. Estudió composición en el Conservatorio de París con Milhaud, en los cursos de verano de Darmstadt con Hermann Scherchen y Henri Pousseur y en Basilea con Boulez, quien dirigió y grabó su *Équivalences* (1963). Fue invitado por Stockhausen para trabajar en el estudio de música electrónica de Colonia, produciendo *Shanti* para voces, instrumentos y electrónica (1974). La música de Éloy acusa una fuerte influencia de la música y la estética de Oriente (especialmente la hindú). ABUR

Ella, John (n Leicester, 19 de diciembre de 1802; m Londres, 2 de octubre de 1888). Violinista, director y crítico inglés. Estudió en la RAM y con Fétis en París antes de ganarse la vida como atrilista de orquesta en el King’s Theatre, la Philharmonic Society y los Ancient Concerts. Se retiró de la vida de atrilista orquestal en 1848. Con el patrocinio de benefactores acaudalados, logró despertar entusiasmo por la música de cámara a través de conciertos en la casa de Lord Saltoun (1826-1846), los conciertos por suscripción de la Musical Union (1845-1880) y sus Musical Winter Evenings (1852-1859), donde proporcionaba a los asistentes sus propios “programas analíticos”. Los conciertos atrajeron a prominentes ejecutantes como Hallé, Alfredo Piatti y Prosper Sainton; asimismo, se relacionó con figuras como Meyerbeer, Thalberg y Wagner. Escribió columnas de crítica musical en *The Athenaeum*, *The Morning Post* y *The Musical World* y en 1885 fue profesor auxiliar en la London Institution. Conocido por sus francas observaciones sobre los estándares de ejecución e interpretación, consideraba que éstas eran de mayor calidad en Europa continental que en Gran Bretaña; brindó su apasionado apoyo a la National Academy of Music, patrocinada por el Estado. JDI

Eller, Heino (n Tartu, 7 de marzo de 1887; m Tallinn, 16 de junio de 1970). Compositor y maestro estoniano. Estudió violín en San Petersburgo (1907-1908), después composición en el conservatorio (con Vasili Kalafati, 1913-1915 y con Maximilian Steinberg, 1919-1920) y derecho en la universidad. Dio clases en la Escuela Superior de Música de Tartu (1920-1940) antes de trasladarse a Tallinn como profesor de composición del Conservatorio Estatal. Eller fue un elemento vital en el establecimiento de la escuela nacionalista estoniana: su perspectiva como maestro era más abierta e internacionalmente orientada que la de la escuela “rival” del más conservador Artur Kapp; las tres generaciones de sus alumnos incluyen a Tubin, Pärt y Lepo Sumera.

La música de Eller se finca en el Romanticismo tardío, pero sin rastros de sentimentalismo. Su poema sinfónico *Koit* (Amanecer, 1918) denota un exquisito sentido del color orquestal que lo vincula con Rajmaninov; sus primeras obras para piano, en contraste, dejan ver cierta afinidad con Scriabin, mientras que la *Elegy* para arpa y cuerdas (1931) acusa una nobleza elgariana. Compuso alrededor de 30 obras orquestales, incluyendo tres sinfonías (In modo mixolydio, 1936; 1947; 1961), siete piezas y ocho poemas sinfónicos, la mayoría de las cuales quedaron inéditas en manuscritos a lápiz que se conservan en un museo en Tallinn. Su música instrumental y de cámara incluye cinco cuartetos de cuerda, cuatro sonatas para piano y dos sonatas para violín y piano. MA

Ellis, Vivian (John Herman) (n Londres, 29 de octubre de 1903; m Londres, 19 de junio de 1996). Compositor y poeta inglés. Estudió piano con Myra Hess pero fue atraído por el teatro, lo que lo llevó a componer *Mr Cinders* (1929), *Jill Darling* (1933), *Streamline* (1934) y *Bless the Bride* (1947). Sus obras orquestales incluyen *Coronation Scot* (1948). PGA/ALA

embolada (port.). Canción folclórica brasileña en la que cada sílaba del texto está adaptada a una nota en un patrón de semicorcheas cantadas rápidamente. Villa-Lobos también empleó el término para algunas de sus piezas instrumentales.

embouchure (fr.). 1. Manera en que los ejecutantes colocan la boca y los labios en las embocaduras de las flautas, los instrumentos de lengüeta y los instrumentos de metal; en el mundo de habla inglesa se ha empleado el término en este sentido desde el siglo XVIII.

2. Embocadura de una flauta.

3. En Francia también se llama así la boquilla de los instrumentos de metal (de ahí *instruments à embouchure*, “instrumentos de metal”). AB

Emerald Isle, The. Ópera en dos actos de Sullivan con libreto de Basil Hood; quedó inconclusa a la muerte de Sullivan y fue completada por Edward German (Londres, 1901).

“Emperador”, Concierto. Sobrenombre del *Concierto para piano* no. 5 en *mi* bemol mayor op. 73 (1809) de Beethoven; el título pudo haber sido añadido por el pianista y editor J. B. Cramer.

“Emperador”, Cuarteto (Kaiserquartett). Sobrenombre del *Cuarteto de cuerdas* en *do* mayor op. 76 no. 3 (1797) de Haydn, llamado así porque el movimiento lento es una serie de variaciones sobre el **Himno del emperador*.

emperador, Himno del. Himno nacional austriaco desde la época en que Haydn lo compuso (1797) hasta 1918, cuando el Imperio austro-húngaro fue reemplazado por la nueva República Austriaca. Entonces se seleccionó otro himno, *Deutsch-Österreich, du herrliches Land*, sin embargo, éste nunca fue popular y la melodía de Haydn fue restituida con nueva letra. Como también Alemania había escogido la melodía de Haydn, la cual todavía se usa hoy en día (véase *EINIGKEIT UND RECHT UND FREIHEIT*), en 1947 Austria escogió otro himno, *Land der Berge*.

Originalmente, Haydn fue comisionado para escribir una melodía sobre el texto “Gott erhalte Franz den Kaiser” de Lorenz Leopold Haschka (1749-1827) para celebrar el cumpleaños del emperador; subsecuentemente, la utilizó como base de una serie de variaciones en su *Cuarteto de cuerdas* op. 76 no. 3 (1797), después llamado *Cuarteto “emperador”* o *Kaiserquartett*. AL **Empfindsamkeit** (al, “sentimiento”, “sensibilidad”). Término aplicado a un movimiento estético que floreció en Europa, especialmente en el norte de Alemania a mediados del siglo XVIII. Sus orígenes radican en parte en el culto inglés de la “sensitivity”, como se vio en *Pamela* (1741) de Samuel Richardson, una de las múltiples obras en las cuales se subraya la importancia de una respuesta emocional personal. En música, su mayor exponente fue C. P. E. Bach, quien enfatizó en su *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) que la meta más elevada de la música era conmover los corazones y los sentimientos. Su instrumento favorito era el suave y expresivo clavicordio, y son precisamente sus piezas para clavicordio las que mejor ejemplifican el *empfindsamer Stil*, por ejemplo sus seis *Sonatas “Prusianas”* (1740-1742) y la *Fantasia en fa* sostenido menor (1787).

El *empfindsamer Stil* cultivado por Bach en música, fue adoptado también por otros compositores del norte de Alemania, entre ellos C. H. Graun, cuyo *Der Tod Jesu*

(1755), con libreto de K. W. Ramler en imitación de Friedrich Klopstock (el principal poeta alemán en el estilo), fue admirada por encima de todas las obras por su habilidad para conmover las emociones con su adaptación musical intensamente expresiva, repleta de “visiones” musicales, armonías cromáticas y otros clichés.

-/SS

Empfindung (al.). “Expresión”, “sentimiento”; *empfindungsvoll*, “con sentimiento”. Véase *EMPFINDSAMKEIT*.

empresé (fr.). “Apresurado”, “ansioso”.

en dehors. Véase *DEHORS*, *EN*.

En saga (Una saga). Poema sinfónico op. 9 de Sibelius (1892, revisado en 1902).

enano, El. Véase *ZWERG*, *DER*.

enarmónico (del gr. *en*, “dentro” y *harmonia*, “armonía”).

1. En la teoría musical de la antigua Grecia, escala que contiene intervalos más pequeños que un semitono.

2. En la teoría musical de la armónica moderna, tomando en cuenta el *temperamento igual, notas que difieren en nombre pero que coinciden en altura (por ejemplo *do#/reb*); en un instrumento de teclado, estas notas son genuinamente idénticas en todo excepto el nombre, pero en otros instrumentos es posible hacer una inflexión que suba o baje ligeramente la altura de la nota para determinar la calidad exacta. Tonalidades, intervalos y acordes también pueden describirse como enarmónicos.

Encina, Juan del [Fermoselle, Juan de] (*n* Salamanca, 12 de julio de 1468; *m* León, 1529 o 1530). Poeta, dramaturgo y compositor español. Hijo de un artesano llamado Fermoselle, fue niño cantor en la catedral de Salamanca y estudió ahí en la universidad. Después de graduarse fue magistrado en el norte de España. En 1495 estuvo al servicio del duque de Alba y se hizo famoso como escritor de obras de teatro, tanto con temas seculares como religiosos. Para 1500, Encina estuvo en Roma; fue favorecido por el papa Julio II, quien le otorgó la archidiócesis de la catedral de Málaga. Fue ordenado en 1519 y celebró su primera misa en Jerusalén ese mismo año. Sus restos están ahora sepultados en la Catedral de Salamanca. Sobreviven más de 60 villancicos de Encina y es considerado el maestro más refinado del género.

DA/JM

enciclopedias. Véase *DICCIONARIOS DE MÚSICA*.

encore (fr., “otra vez”). Palabra adoptada por la lengua inglesa y exclamada por el público para pedir que un intérprete o intérpretes regresen al escenario para ofrecer una ejecución adicional, a veces de la misma pieza, aunque más usualmente de otra. A dicha pieza adicional se

le llama a su vez “encore”. El uso del término data del siglo XVIII, cuando era común que las ejecuciones de conciertos y óperas se interrumpieran para la repetición de movimientos y arias. Los mismo franceses que italianos, utilizan la palabra *bis* (lat., “dos veces”), mientras que los estadounidenses prefieren exclamar “bravo”.

-/LC

enchâînez (fr.). “Encadenar”, “juntar”, es decir, el siguiente movimiento debe comenzar inmediatamente, sin interrupción (lo mismo que **attacca*).

Enchiriadis. Véase *MUSICA ENCHIRIADIS*.

end-blown flute. Véase *FLAUTA DE EXTREMO ABIERTO*.

Endless Parade. Obra de Birtwistle para trompeta, vibráfono y cuerdas (1986-1987).

Enescu, George [Enesco, Georges] (*n* Leveni-Vîrnay [ahora George Enescu], cr Dorohoi, 19 de agosto de 1881; *m* París, 4 de mayo de 1955). Compositor rumano. Hizo su debut como violinista a los siete años de edad y comenzó sus estudios en el Conservatorio de Viena en 1890. En 1895 fue al Conservatorio de París para continuar con sus estudios de violín, sin embargo, se concentró más en la composición bajo la guía de Massenet y Fauré. Pronto alcanzó el éxito en París con obras como las primeras dos *Sonatas para violín* (1897 y 1899) y las dos *Romanian Rhapsodies* para orquesta (1901 y 1902); en todas actuó él mismo como violinista, pianista o director. Como violinista realizó numerosas giras internacionales, ganando renombre por sus interpretaciones de Bach y de obras contemporáneas. También se desempeñó como maestro en París y Bucarest; tuvo entre sus alumnos a Yehudi Menuhin y Arthur Grumiaux.

Las primeras obras de Enescu, que son las que se tocan con más frecuencia, hacen uso de temas del folclor rumano bajo un elegante tratamiento del Romanticismo tardío. Más adelante adoptó el estilo más incisivo de Bartók, de manera notable en la *Tercera sonata para violín* (1926); también recurrió a Bach en obras de concepción grandiosa como la *Segunda suite para orquesta* (1915). Su pequeña producción (33 números de opus) incluye también una ópera en cuatro actos, *Oedipe* (1921-1931; Ópera de París, 1936).

PG

📖 N. MALCOLM, *George Enescu: His Life and Music* (Londres, 1990).

Enfance du Christ, L' (La infancia de Cristo). Oratorio, op. 25 (1850-1854) de Berlioz para siete solistas, coro y orquesta, con texto del compositor.

Enfant et les sortilèges, L' (El niño y los sortilegios). Ópera (fantasía lírica) en un solo acto de Ravel con libreto de Colette (Monte Carlo, 1925).

Enfant prodigue, L' (El hijo pródigo). 1. Cantata de Debussy para soprano, tenor y barítono solistas, coro y orquesta, con texto de Ernest Guiraud. Con esta obra Debussy obtuvo el **Prix de Rome* en 1884; ese mismo año se estrenó en París con acompañamiento de dos pianos y fue revisada en 1906-1908.

2. Ópera en cinco actos de Auber con libreto de Eugène Scribe (París, 1850).

3. Ballet de Prokofiev; véase *HIJO PRÓDIGO, EL*.

Engeführung (al.). Equivalente al **stretto* en composiciones fugadas.

English Folk Dance and Song Society. Sociedad formada en 1932 con la fusión de la Folk Song Society (fundada en 1898) y la English Folk Dance Society (1911); hay archivos y una biblioteca en Londres (en la Cecil Sharp House).

English Hymnal. Colección de himnos y tonadas inglesas publicada en 1906 (revisada en 1933) y editada por Percy Dearmer con Vaughan Williams como editor musical. Incluye varios himnos de Vaughan Williams y otros de sus contemporáneos ingleses, algunos de los cuales son adaptaciones de canciones folclóricas.

Englund, (Sven) Einar (n Ljugarn, Gotland, 17 de junio de 1916; m Ljugarn, 27 de junio de 1999). Compositor, pianista, maestro y crítico finlandés. Su habilidad temprana como pianista le permitió ingresar a la Academia Sibelius en Helsinki donde, paralelamente al piano, estudió composición (con Bengt Carlson y Palmgren) y orquestación (con Leo Funtek). Inmediatamente después de graduarse en 1941, Englund se unió al ejército finlandés y combatió en la "Guerra de Invierno" contra el ejército invasor soviético. Apostado con su tropa en un faro, una emboscada obligó a Englund a saltar desde lo alto para evitar ser baleado, lastimándose el dedo meñique de la mano izquierda; su pena por saber que ya no podría hacer vida profesional como virtuoso se mitigó al descubrir una perforación de bala en su boina.

Sus experiencias durante la guerra se reflejan en sus dos primeras sinfonías (1946, 1947), las cuales están impregnadas de ritmos de marcha; su certero y robusto antisentimentalismo causó un impacto considerable en la Finlandia de la posguerra. Englund compuso vigorosamente durante la década de 1950, pero después, desconcertado por el creciente predominio del serialismo, detuvo su trabajo compositivo y abordó la crítica musical (para el diario en lengua sueca de Helsinki, *Hufvudstadsbladet*, 1956-1976) y la docencia (cátedras de composición y teoría en la Academia Sibelius, 1957-

1981). Su silencio creativo terminó con la *Tercera sinfonía* (1969-1971); le seguirían cuatro más, así como conciertos para violonchelo (1974), violín (1981), flauta (1985) y clarinete (1990-1991); también compuso un *Concierto para 12 violonchelos* (1980-1981). El estilo neoclásico de Englund tiene la innegable marca de Shostakovich y Prokofiev, sin embargo su música es más rigurosamente contrapuntística y su esquivo lenguaje armónico es completamente original. MA

"Enigma" Variations (Variaciones "enigma"). Nombre popular con el que se conocen las *Variations on an Original Theme* (Enigma) op. 36 (1899), para orquesta, de Elgar. Con la dedicatoria "to my friends pictured within", la obra consiste en 14 retratos musicales, cada uno de ellos encabezados con las iniciales del nombre o un seudónimo de las personas cuya identidad ha sido deducida posteriormente; el último es un retrato del propio compositor. Elgar revisó el final para la tercera ejecución de la obra. Frederick Ashton realizó la coreografía para el ballet en un acto, *Enigma Variations* (1968), usando el final original.

Enrique VIII (n Greenwich, 28 de junio de 1491; m Windsor, 28 de enero de 1547). Rey de Inglaterra de 1509 a 1547. Igual que muchos monarcas y magnates del Renacimiento, Enrique cultivó la música como parte de la cultura cortesana que lo rodeaba. Aumentó de manera importante el número de instrumentistas y cantantes profesionales que estaban a su servicio o interpretaban para él, y también reunió una inmensa colección de instrumentos musicales. Enrique fue cantante y un ejecutante muy competente de laúd y de teclado. Extrañamente, también fue compositor, con más de 20 canciones y piezas para conjuntos instrumentales en su haber; se sabe que también escribió música litúrgica. Los hijos de Enrique también recibieron una educación musical adecuada y dieron continuidad al patronazgo musical de los Tudor hasta la muerte de Isabel I. JM

ensalada. Especie de **quodlibet* del siglo XVI. Las *ensaladas* más conocidas son las de la colección de Mateo Flecha de 1581. Ese tipo de piezas a menudo eran humorísticas o programáticas (por ejemplo, *La guerra* y *El fuego*), sin embargo, otras eran más largas y con tema religioso.

ensamble (fr., "conjunto"; in.: *ensemble*). 1. Grupo de instrumentistas o cantantes con un número variable de integrantes, desde dos hasta una orquesta completa, aunque el término se emplea con mayor frecuencia para un grupo de música de cámara o una pequeña orquesta de cámara.

2. Por extensión, el grado de unanimidad de tiempo, equilibrio y estilo entre los miembros de tales grupos: la subordinación de la inclinación individual a lo grupal.

3. En la ópera, un *ensamble* es un fragmento para dos o más solistas. JMO

ensayo. Etapa preparatoria importante para la presentación de una ópera o un concierto. Las prácticas de ensayo han ido cambiando con el tiempo, reflejando los patrones evolutivos de intérpretes, cantantes, directores, compositores y patronos. En el caso de obras a gran escala, suelen llevarse a cabo ensayos por separado con las diferentes secciones de la orquesta, los cantantes principales y el coro (estos dos últimos con acompañamiento de piano), como también con otros participantes, como los técnicos de iluminación, con la finalidad de resolver las dificultades técnicas. Los intérpretes suelen llevar a cabo estas sesiones preliminares en un salón o estudio y no en el sitio donde se habrá de realizar la presentación. Posteriormente se integran los diferentes elementos y se trabaja en el mejoramiento de los detalles de equilibrio, interpretación, unidad y dinámica. La asistencia de público invitado al ensayo general de una ópera es una práctica frecuente. SH

ensemble. Véase *ENSAMBLE*.

Ensueños invernales. Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 1 en *sol* mayor op. 13 de Chaikovski; la primera versión fue compuesta en 1866, la segunda más tarde ese año y la tercera en 1874.

Entartete Musik (Música degenerada). Originalmente, exposición propagandística y racista que se inauguró en Düsseldorf el 24 de mayo de 1938 presentando las obras de compositores y musicólogos proscritas y prohibidas por el partido nazi en los terrenos en los que fueron “*entartet*”. A menudo la palabra es traducida como “decadente” o “degenerado”, aunque deriva de la ciencia de la genética, donde significa “mutante”; de ahí, los nazis la tomaron para catalogar a los individuos como “racialmente inferiores” o “deficientes mentales”. El propósito de la exposición era difamar al modernismo; el material expuesto, parte del cual fue pintarrajeado con obscenidades, consistía en partituras, libros y grabaciones que el público podía escuchar al azar. Todos los escritores y compositores expuestos fueron condenados por haber afectado negativamente la cultura alemana durante la República de Weimar (1918-1933), introduciendo en la música elementos “no arios” o “antinacionalistas”. Los primeros embates se dirigieron a los compositores y escritores judíos, en particular aquellos abiertos al jazz o a influencias estadounidenses, comunistas o socialistas,

a los compositores de origen eslavo y a los que adoptaron el atonalismo o las técnicas seriales (estas últimas consideradas por los nazis como la encarnación musical del “bolchevismo judío”). Algunos de los compositores de la exposición fueron Berg, Bloch, Eisler, Hindemith, Korngold, Krenek, Schoenberg, Schreker, Stravinsky, Toch y Weill; entre los musicólogos y críticos estaban Adorno, Paul Bekker y Alfred Einstein.

Sin embargo, la expresión *entartet* fue tomada por algunos modernistas como una manifestación de resistencia antifascista, acompañada de demandas por la libertad de la expresión individual. Bartók escribió una célebre carta dirigida a Goebbels quejándose de que su música no estaba incluida en la exposición original. Subsecuentemente, Henze y Kagel adoptaron el término como protesta contra los valores culturales normativos de la República Federal Alemana. En las dos últimas décadas del siglo XX, la *Entartete Musik* adquirió el significado simbólico de una demanda de pluralismo musical derivado de una importante y cuidadosa revaloración de las obras de aquellos compositores que sufrieron más profundamente bajo el fascismo o que se vieron más hondamente afectados. Junto con importantes testimonios documentales sobre su entorno, los musicólogos Albrecht Dummling y Peter Girth emprendieron en 1988 una reconstrucción de la exposición en Düsseldorf. Posteriormente fue presentada en Los Ángeles en 1991 y en Londres en 1995. Su presentación coincidió con la serie pionera de grabaciones bajo el sello Entartete Musik de la compañía Decca. Estas grabaciones rinden homenaje a quienes fueron asesinados y a aquellos cuyas vidas profesionales y reputaciones internacionales potenciales fueron truncadas o destruidas por el nazismo. Las grabaciones han propiciado una mayor revaloración tanto de los compositores cuyas obras fueron mostradas en la exposición original (Eisler, Korngold y Krenek) como de aquellos cuyas obras no fueron incluidas, como Goldschmidt, Wilhelm Grosz, Schulhoff, Ullmann, Wolpe y Zemlinsky. TA

📖 E. LEVI, *Music in the Third Reich* (Londres, 1994).

entero, tono. *Intervalo de dos semitonos.

entfernt (al.). “Distante”.

Entführung aus dem Serail, Die (El rapto en el serrallo).

Ópera en tres actos de Mozart con libreto de Christoph Friedrich Bretzner (*Belmont und Constanze, oder Die Entführung aus dem Serail*), adaptado y aumentado por Gottlieb Stephanie el joven (Viena, 1782).

entonación. 1. Frase que inicia una melodía de canto llano, quizá llamada así porque era cantada por el sacer-

dote o cantor solo, con el fin de proporcionar la altura y, en los salmos, el “tono” (véase *TONUS*, 3) de la música que venía a continuación.

2. Afinación de un ejecutante, que puede diferenciarse como “buena” o “mala” entonación.

entr'acte (fr.). Pieza musical, generalmente instrumental, ejecutada “entre los actos” de una obra de teatro o una ópera (como la música compuesta por Schubert para interpretarse entre los actos de *Rosamunde*, D797, 1823). La versión orquestal de la famosa Barcarolle de *Les Contes d'Hoffmann* (1881) de Offenbach sirve como un *entr'acte* entre el segundo y el tercer acto y la ópera *Manon Lescaut* de Puccini incluye un *entr'acte* entre los actos segundo y tercero que prepara al público para la transformación de Manon de cortesana exitosa en criminal condenada. Los cuatro *Sea Interludes* en *Peter Grimes* de Britten es otro ejemplo conocido. Los *entr'actes* de Purcell se conocieron como “act tunes”.

Véase también INTERLUDIO; ACT TUNE.

entrada. Véase *INTRADA*.

entrata (it., “entrada”, “principio”). Introducción o preludio.

entrée (fr., “entrada”). Término de los siglos XVII y XVIII, definido por Rousseau en su *Dictionnaire de musique* (1768) como: (1) pieza instrumental que antecede a un ballet (muy frecuente en las óperas de Lully) o pieza de marcha que sirve para la presentación de un personaje importante o de un grupo de bailarines; (2) acto de una *opéra-ballet* en la que cada acto es autónomo y está consagrado a un tema propio (como en *Les Indes galantes* de Rameau); (3) inicio de cualquier parte de una obra.

El término *entrée* también se ha aplicado a piezas instrumentales como la *Suite en la menor* para violín y teclado de Bach, probablemente porque su carácter de marcha sugiere el tipo operístico de *entrée* descrito en el inciso (1).

En el ballet del siglo XVII y XVIII, una *entrée* podía ser también una subdivisión en un acto, correspondiente a una “escena” de ópera.

entremés. Originalmente, interludio musical cómico interpretado entre los actos de una obra de teatro (véase *INTERMEZZO*, 2); el término se aplicó después a un entretenimiento musical breve e independiente de carácter humorístico.

entrenamiento auditivo. En su sentido más simple, el entrenamiento auditivo o “percepción aural” apunta hacia el perfeccionamiento de la comunicación entre el oído y el cerebro, aumentando así para el oyente la

conciencia y la comprensión intelectual de lo que sus oídos escuchan.

Las implicaciones más amplias del entrenamiento auditivo y de la percepción aural nos llevan hasta las raíces más profundas de las distintas fases del fenómeno musical. Dentro de la tradición clásica occidental, podríamos decir que comienza con el proceso de gestación por parte del compositor, la conversión de la música a símbolos puestos en el papel (no estamos considerando aquí la música que omite este paso, concretamente la improvisación), la transferencia de estos símbolos escritos a sonidos reales a través de la ejecución y, finalmente, la recepción de los sonidos por el oído del escucha.

Ningún intérprete, maestro o director de un grupo musical podría funcionar adecuadamente sin un alto grado de percepción auditiva. De hecho, maestros y directores serían de poca ayuda para sus alumnos y agrupaciones si su percepción aural no fuera suficiente para permitirles percibir y corregir alturas y ritmos erróneos. De manera similar, los instrumentistas de cuerda, aliento y metales, al igual que los cantantes, crean sus propias alturas. Esto requiere un oído bien desarrollado que garantice que las alturas que producen estén afinadas, no sólo en relación de unas con otras, sino también en relación con lo que están tocando al mismo tiempo otros instrumentos o voces.

Para los estudiantes de música, la vía tradicional para alcanzar esto ha sido a través de las “clases de entrenamiento auditivo”. Éstas han sido importante materia curricular de conservatorios y departamentos de música de las universidades, dentro y fuera de Gran Bretaña. En dichas clases se entrena a los estudiantes sistemáticamente para identificar alturas y ritmos y, con base en la práctica y la asesoría, aprenden a escribirlos en notación musical. (Por cierto, esto es lo inverso del canto o *lectura a primera vista.) Los estudiantes deben aprender a escuchar “horizontalmente”, con el fin de seguir la melodía o el ritmo, y “verticalmente”, para poder separar mentalmente los diferentes sonidos que se combinan para formar un acorde o un *cluster*. Para escribir estos sonidos como símbolos en un papel también deben comprender la gramática de la escritura musical.

Sin embargo, la investigación ha arrojado críticas a los métodos establecidos de entrenamiento auditivo, tachándolos de inadecuados e inapropiados en relación con las necesidades profesionales de los estudiantes. En el pasado, los ejercicios de entrenamiento auditivo

estaban confinados exclusivamente a aspectos que pueden ser puestos en notación y, consecuentemente, valorados de inmediato. Otras características, como el timbre, la densidad de textura, la situación espacial de los sonidos, las dinámicas, articulación y fraseo, tienden a ser descuidadas. Además, el entrenamiento auditivo tradicional no promueve la percepción de aquellos matices finos de la altura y del ritmo que la notación es incapaz de transmitir. Por ejemplo, la nota *sol#* en la tonalidad de *la* debería sonar a una altura ligeramente diferente de la de un *lab* en la tonalidad de *mib*; un oído educado puede guiar los dedos o labios del ejecutante para hacer estas sutiles entonaciones. (Sólo los instrumentos de teclado carecen de la facilidad para distinguir las alturas de esta manera.)

En cuanto al ritmo, la observación y la agudeza aural están fuertemente ligadas a cuestiones de interpretación de estilo. Lo que aparece en el papel como una secuencia de notas de igual duración, puede interpretarse con pequeños ajustes de duración si el intérprete está tocando un concierto barroco, una pieza de música romántica que exige un rubato flexible, o un jazz “standard” que necesita del *swing*. Tales pequeños ajustes de afinación y ritmo pueden parecer intuitivos, pero los auténticos caminos para hacerlos sólo pueden aprenderse a través de la observación y la práctica. Recientes investigaciones acerca del entrenamiento auditivo, como el proyecto dirigido por George Pratt, “Research into Applied Musical Perception”, en Huddersfield University, han apuntado hacia la ampliación de su esfera de acción y a hacerlo más útil para los estudiantes en la aplicación para su trabajo cotidiano como músicos.

Parece haber un amplio rango de habilidades e incapacidades naturales en el campo de la percepción aural. Por una parte están aquellos que sostienen que “no tienen oído musical” (fenómeno difícil de definir pues parece sugerir que, para el que lo padece, todos los sonidos son caóticos o carentes de sentido), por otra, de tiempo en tiempo el mundo de la música ha sido sorprendido por la aparentemente sobrenatural habilidad de un músico como la del gran director de orquesta italiano Arturo Toscanini, que era capaz de escuchar una nota falsa tocada por algún desafortunado músico en medio del maremagno de sonidos de un tutti orquestal. De cualquier modo, ya sea que se aplique al quehacer o a la escucha musicales, un entrenamiento adecuado del oído es no solamente una parte esencial del arsenal técnico de todo músico, sino también una ventaja considerable para incluso el más casual de los oyentes. CFR/PSF

📖 G. PRATT, con M. HENSON y S. CARGILL, *Aural Awareness: Principles and Practice* (Milton Keynes y Filadelfia, 1990).

entschieden, entschlossen (al.). “Decidido”, “resuelto”, “con determinación”.

envelope (in., “envoltura”). Variación natural en la amplitud de una onda sonora; véase ACÚSTICA, 4.

envoi (fr.; in.: *envoy*). 1. Estrofa breve añadida al final de una canción estrófica de los *trouvères*.

2. Nombre para las obras que debían enviar al Conservatorio de París los ganadores del certamen francés de composición **Prix de Rome*, como prueba de progreso durante sus tres años de estancia en Roma. Una de las más aclamadas fue *Printemps* de Debussy.

Eötvös, Péter (*n Székelyudvarhely*, Transylvania, 2 de enero de 1944). Compositor y director de orquesta húngaro. Estudió en la Academia de Música de Budapest y en Colonia, donde en 1968 se unió al grupo de ejecutantes de Stockhausen. En Colonia también trabajó en el estudio de música electrónica y empezó su carrera como director de orquesta; más adelante fue contratado como director musical del Ensamble InterContemporain en París de 1980 a 1991. En su adolescencia, Eötvös empezó componiendo música para teatro, cine y televisión y muchas de sus obras de concierto despliegan algún elemento teatral. Su ópera *Drei Schwestern*, basada en Chéjov, fue producida en Lyon en 1998. ABUR

epicedium (lat., del gr. *epikēdeion*). “Oda fúnebre”. A la muerte de María II (1694), tanto Blow como Purcell pusieron en música *The Queen’s Epicedium* de George Herbert.

epidiapente (gr.) “Una quinta arriba”; instrucción para presentar una o más partes de un *canon transpuestas a la quinta superior.

epílogo. Nombre alternativo para *coda.

episodio. 1. Sección de una *fuga entre las entradas del sujeto.

2. Secciones temáticas y tonalmente contrastantes en la forma *rondo.

epithalamium (lat., del gr. *epithalamion*). “Canción de boda”. A veces se da este nombre a una pieza de música para órgano destinada para ejecutarse en una boda. Un ejemplo conocido de una canción de boda es “Thrice happy lovers”, del quinto acto de *The Fairy Queen* de Purcell.

equale [*aequale*] (lat., “igual”; it.: *eguale*). Obra cuyas partes son tocadas por instrumentos o voces del mismo tipo (véase VOCES IGUALES). Durante el siglo XVIII y principios del XIX en Austria, se refería a piezas breves, generalmente para cuatro trombones, ejecutadas

en funerales. Beethoven escribió tres *Equali* para el servicio del día de muertos de 1812 en la Catedral de Linz; dos de éstas, con partes vocales añadidas, fueron interpretadas en su propio funeral en 1827. En su versión instrumental, también se tocaron en el funeral de William Gladstone en la Abadía de Westminster (1898). Los *Aequali* en *do* menor (1847) de Bruckner están instrumentados para tres trombones y podemos encontrar una resonancia de la tradición en *In memoriam Dylan Thomas* (1954) de Stravinski para tenor, cuarteto de cuerdas y cuatro trombones. -/JBE

Érard. Compañía francesa fabricante de pianos y arpas fundada en París c. 1780 por Sébastien Érard (1752-1831). Su invención del *clavecin mécanique* (1779) y el patrocinio real lo llevaron, con su hermano Jean-Baptiste (1745-1826), a la manufactura de pianos. Más adelante, se trasladaron a Londres (1886-1896), donde abrieron una tienda. Sus mejoras al piano (el doble escape y la tecla de repetición) y al arpa (de acción simple y doble) hicieron de Érard una de las compañías más exitosas de su tiempo. AL

ergriffen (al.). “Emocionado”, “conmovido”.

Erkel, Ferenc (*n* Gyula, país de Békés, 7 de noviembre de 1810; *m* Budapest, 15 de junio de 1893). Compositor, pianista, director de orquesta y maestro húngaro. Realizó sus primeros estudios en Poszony (ahora Bratislava), donde su familia tenía antiguas raíces. En 1827 ocupó un puesto en una casa aristócrata en Koloszvár (hoy Cluj-Napoca, Rumania), donde estableció una reputación como pianista y adquirió experiencia como director de orquesta de la compañía local de ópera, con la cual, en 1835, se mudó a Buda. Permaneció ahí y en Pest hasta su retiro en 1874.

Erkel fue fundamental en el despertar de la vida musical húngara: fue director musical en el Teatro Nacional desde su fundación hasta su retiro; fundó (1853) y dirigió los Conciertos Filarmónicos hasta 1871; fue el primer profesor de piano e instrumentación en la recién creada Academia de Música, la cual después dirigió (1875-1888) y compuso el himno nacional húngaro y la primera ópera nacional, *Hunyadi László* (ambos en 1844). Él mismo ejecutó un concierto de Mozart en la celebración de su octogésimo aniversario e hizo su última aparición como director de orquesta en 1892. Gran parte de sus nueve óperas, algunas de las cuales hizo en colaboración con sus hijos, están basadas en temas nacionales; la más exitosa de ellas fue *Bánk bán* (1861). MA

Erlanger, Baron Frédéric d' (*n* París, 29 de mayo de 1868; *m* Londres, 23 de abril de 1943). Compositor inglés de

ascendencia germano-estadunidense. Nacido en una familia famosa de banqueros, estudió en París con Anselm Ehmant y después se trasladó a Londres, donde adquirió la nacionalidad inglesa. De sus cuatro óperas, destaca *Tess* (Nápoles, 1906), con libreto de Luigi Illica basado en *Tess of the d'Urbervilles* de Thomas Hardy. Su producción, esencialmente conservadora, incluye también un ballet, música de cámara y para orquesta y un *Réquiem* para solistas, coros y orquesta (1931). ABUR

Erlebach, Philipp Heinrich (*n* Esens, Friesland, baut. 25 de julio de 1657; *m* Rudolstadt, 17 de abril de 1714). Compositor alemán. Fue *Kapellmeister* de la corte ducal en Rudolstadt durante 33 años. Entre las obras que le sobreviven se cuentan *Seis oberturas* (Nuremberg, 1693), seis sonatas para violín, bajo de viola y continuo (Nuremberg, 1694), dos volúmenes de canciones con *ritornellos* instrumentales titulados *Harmonische Freude musicalische Freunde* (Nuremberg, 1697, 1710), cantatas, motetes y canciones sacras. WT

Erleichterung (al.). “Una facilitación”, es decir, una versión simplificada.

Erlikönig (El rey de los elfos). Canción (1814) de Schubert sobre un poema tomado de la balada *Die Fischerin* (1782) de Johann Wolfgang von Goethe. Varios compositores adaptaron el poema, entre ellos Reichardt, Zelter y Loewe, y Beethoven dejó bocetos de una adaptación.

erlöschend (al.). “Debilitándose”.

ermattend (al.). “Fatigándose”, “desfalleciendo”.

Ermione (Hermione). Ópera en dos actos de Rossini con libreto de Andrea Leone Tottola basado en *Andromaque* (1667) de Jean Racine (Nápoles, 1819).

Ernani. Ópera en cuatro partes de Verdi con libreto de Francesco Maria Piave basado en la obra de teatro *Hernani* (1830) de Hugo (Venecia, 1844).

erniedrigen (al.). “Hacia abajo” (la altura), es decir, bemostrar.

Ernste Gesänge, Vier. Véase *VIER ERNSTE GESÄNGE*.

erotikon (gr.). Canción amorosa o su equivalente instrumental.

erotismo en la música. El irracionalismo inherente de la música, su dependencia de patrones de tensión y reposo, de pulso y ritmo y su énfasis en la emoción y los sentimientos, la han llevado siempre a dar voz al flujo y reflujo de la sexualidad humana y a su vivo deseo de consumación en la realidad física. Los ejemplos de música erótica más antiguos se encuentran en las obras de los troveros y de los *Minnesingers* (la palabra misma significa literalmente “cantores del amor sexual”), como

también en la expresión profana de manuscritos medievales como *Carmina burana*, donde la sexualidad es exaltada como una alternativa válida a la austeridad espiritual.

El erotismo fue tema central para los madrigalistas italianos e ingleses del siglo XVI, quienes explotaron los conceptos sexuales de la poesía contemporánea, con su ecuación metafórica de “suspirando” y “muriendo” con éxtasis y orgasmo (véase SIMBOLISMO). Sin embargo, fue con la emergencia de la ópera, en la cual la música está ligada a la psicología individual, que la expresión sexual comenzó a ganar mayor fuerza. El dueto final de *L'incoronazione di Poppea* (1642), un estudio en sí de la sexualidad del poder donde el amor desempeña un papel redundante, representa un prototipo efectivo de gran parte de la música erótica por su dependencia en un cerrado entrelazamiento entre líneas vocales y armonías que despiertan deseo a través de constantes retardos de las resoluciones melódicas y armónicas. La bifurcación psicológica entre amor y deseo, presente ya en *Poppea*, está integrada a la exploración operística de las fisuras en la psique humana entre el pensamiento subconsciente y la acción consciente. Las óperas de Mozart con libretos de Da Ponte exploran diversas posibilidades para constreñir la irracionalidad del deseo con límites artificiales de clase y sociedad. Por su parte, la metodología de Monteverdi no dista mucho de la de Wagner en *Tristan und Isolde* (1865), considerada por muchos la obra más erótica de la historia de la música, en la cual la tonalidad misma parece estar suspendida en una irresolución cromática a medida que los amantes se esfuerzan por alcanzar un nivel de plenitud erótica que es imposible en la vida real.

Actitudes sexuales conflictivas conducen a menudo a tensiones dramáticas y musicales inherentes. El siglo XIX, a pesar de su placer soslayado, estuvo obsesionado por el deseo. Wagner, evitando toda descripción de sexo físico, inexorablemente equilibra el erotismo con el puritanismo, especialmente en *Tannhäuser* (1845, rev. 1861), la cual asimismo polariza a la mujer como santa o prostituta diabólica. En otras obras de la producción wagneriana, la expresión del deseo es equivalente a una catástrofe emocional o física. Muchas de las obras del siglo XIX que se atrevieron a sugerir o implicar una actividad sexual placentera (como *Rigoletto* y *La traviata* de Verdi y *Carmen* de Bizet) se toparon con manifestaciones contrarias considerables, y no fue sino hasta el poema sinfónico *Don Juan* (1889)

de Strauss que un elemento de genuino hedonismo, ausente desde Mozart, regresó a la música. Strauss fue el primer compositor que retrató no sólo el deseo sino también el acto sexual mismo, primero en su ópera *Feuersnot* (1901) y después en la *Symphonia domestica* (1902-1903), *Der Rosenkavalier* (1911) y *Arabella* (1933).

La obra de Strauss también coincidió con la revolución freudiana que circunscribió la sexualidad a los parámetros de la patología psicoanalítica. El extremismo erótico y armónico de *Salome* (1905) y *Elektra* (1909) han sido considerados como un desarrollo paralelo y en términos similares al de las óperas de Franz Schreker y, de manera más notable, al profundo expresionismo sexual de *Lulu* de Berg (1937), escrita después de la redefinición schoenbergiana de la tonalidad, donde el compositor retrata a una diosa sexual encarnada cuyo tema principal es la serie de notas a partir de la cual deriva la estructura musical de toda la obra. En Francia, la vehemente sensualidad de Debussy, Ravel y del joven Roussel mantienen el énfasis en el placer sexual y el hedonismo. La revaloración radical de las actitudes sexuales en la segunda mitad del siglo XX ha traído consigo una nueva franqueza sexual, misma que encontramos en obras como *Stimmung* (1968) de Stockhausen, *Die Soldaten* (1965) de Zimmermann y *Bomarzo* (1967) de Ginastera; asimismo, esta época atestiguó la emergencia de poderosas tendencias tanto en la musicología feminista como en la homosexual.

TA

📖 L. MACY, “Speaking of sex: Metaphor and performance in the Italian madrigal”, *Journal of Musicology*, 14 (1996), pp. 1-34.

Erstz (al.). “Sustituto”.

Erste Walpurgisnacht, Die (La primera noche de Walpurgis). Cantata op. 60 (1832, revisada 1834) de Mendelssohn, adaptación para coros y orquesta de la balada de Johann Wolfgang von Goethe. La noche de Walpurgis es la fiesta de primavera cuando las brujas se dirigen al Brocken en las montañas Harz.

ersterbend (al.). “Extinguiéndose”.

Erwartung (Espera). Monodrama (compuesto en 1909) en un acto de Schoenberg para soprano y orquesta con libreto de Marie Pappenheim (Praga, 1924). Véase también EXPRESIONISMO.

erweitert (al.). “Expandido”, es decir ensanchado (con paso más firme).

Es (al.). En el sistema alemán, la nota *mi* bemol; *Eses*, la nota *mi* doble bemol (*mi*♭).

escala (al.: *Tonleiter*; fr.: *gamme*; in.: *scale*; it.: *gamma*, *scala*). Una escala no es una pieza musical, sino un elemento constructivo teórico o analítico. La escala se forma sea con una selección o con todas las notas características de la música de un periodo, cultura o repertorio determinados; la distribución de las notas sigue un orden ascendente o descendente de alturas sucesivas. Algunas, como las **gamut* medievales, son escalas completas en sí mismas; otras, como la escala cromática del piano, están definidas dentro del intervalo de *octava, formando un patrón de notas que se puede repetir ilimitadamente en otras octavas superiores o inferiores mediante la transposición. La función básica de las escalas es definir y regular las alturas que conforman una interpretación o una composición. Las escalas sirven también al músico como ejercicios para mejorar la técnica de ejecución y de comprensión de la música. Teóricos y compositores han inventado escalas nuevas como un recurso compositivo original, aunque en realidad son pocas las que se han incorporado al lenguaje musical común.

1. Orígenes; 2. Intervalos en las escalas; 3. Escalas diatónicas; 4. Escalas cromáticas; 5. Escala de tonos enteros o hexáfona; 6. Escalas pentatónicas o pentáfonas; 7. Escalas artificiales.

1. Orígenes

Es muy probable que los orígenes de la *melodía radiquen en las inflexiones del lenguaje hablado. Teóricamente, el número posible de inflexiones es ilimitado y cualquier persona podría desarrollar las propias y conservarlas como rasgo personal característico; pero en la práctica, regiones o naciones completas adoptan una inflexión verbal distintiva que puede diferenciarse de otras, como serían las inflexiones características al término de una pregunta o de una frase imperativa. De la misma manera, los grupos humanos suelen adoptar en su música expresiones e inflexiones características que, con el paso del tiempo adquieren entonaciones con alturas e intervalos determinados. Esto sería impreciso si la música se limitara exclusivamente al canto, con y sin acompañamiento rítmico; sin embargo, la construcción de instrumentos musicales que permitan tocar las mismas melodías por lo general requiere de cálculos interválicos exactos organizados a manera de escala. En todas las culturas del orbe existen infinidad de escalas diferentes. En el mundo occidental, con su desarrollo musical característico, desde hace aproximadamente 10 siglos se introdujo el elemento de la *armonía, que

influye en la selección y la definición de las alturas que conforman las escalas de la música occidental (véase TEMPERAMENTO).

2. Intervalos en las escalas

La definición exacta de las notas musicales se expresa en términos de frecuencia vibratoria; la altura interválica que separa dos notas se define mediante la relación proporcional de dos frecuencias (véase ACÚSTICA, 4). La octava, la quinta y la cuarta fueron los primeros intervalos clasificados de esta manera por científicos tempranos como Pitágoras (véase MONOCORDIO). En su experimentación con cuerdas en vibración, descubrieron que al dividir la longitud de una cuerda a la mitad exacta, cada una de sus partes, en vibración, produce una altura una octava arriba de la cuerda entera, relación expresada con la proporción 2:1, que constituye la relación proporcional de frecuencias más elemental de la acústica musical. Al dividir la cuerda en tres partes iguales, la frecuencia vibratoria de dos tercios de la misma eleva la altura en un intervalo de quinta (proporción 3:2), mientras que un segmento de tres cuartos de longitud de la cuerda produce una altura a una cuarta (proporción 4:3). Los intervalos más pequeños se obtuvieron bajo el mismo principio proporcional de frecuencias, de manera que la octava, con el tiempo, quedó dividida en tonos y semitonos que, combinados, forman otros intervalos.

En la comparación de escalas pertenecientes a culturas musicales diferentes es improbable, por ejemplo, que el tamaño de la tercera mayor de temperamento igual de la escala diatónica occidental corresponda exactamente al intervalo considerado convencionalmente como tercera mayor de una escala pentatónica china, ya que las normas tradicionales de los sistemas musicales no occidentales no suelen representar con exactitud los intervalos en cuestión. No obstante, la práctica etnomusicológica moderna ha desarrollado métodos más precisos de grabación y transcripción de los sistemas musicales no occidentales.

Aunque podría parecer que no existen intervalos comunes a todas las escalas, pueden encontrarse uno o dos en muchas escalas del mundo. El intervalo de octava es el más importante de todos, lo cual no sorprende, ya que la relación acústica de las dos notas de una octava es muy cercana. En muchas culturas diferentes, hombres y mujeres, o bien adultos y niños, al entonar juntos una misma melodía lo hacen en intervalos de octava de manera natural, sin una intención consciente o delibe-

rada. El intervalo de quinta justa y, en menor grado el de cuarta justa, son también comunes a muchas escalas.

3. Escalas diatónicas

La escala diatónica está formada por siete alturas interválicas de tamaño irregular, cuya suma es una octava, y que se repite indefinidamente en otras octavas superiores e inferiores. Una forma de la escala diatónica está representada por las teclas blancas del teclado del piano, comenzando y terminando convencionalmente en la nota *do*; los siete intervalos de esta forma tienen sólo dos tamaños, el tono entero o completo, y el semitono o medio tono, como se muestra en el Ej. 1a. El tamaño de los semitonos, marcados con una ligadura en el ejemplo, son de la mitad exacta de un tono entero; sin embargo, el origen de esta relación exacta, denominada *temperamento igual, es relativamente reciente. La escala diatónica formada por las teclas blancas del piano puede transponerse a otras alturas, lo que implica el uso de las teclas negras, siempre y cuando el patrón de tonos y semitonos no se modifique.

La consolidación de la escala diatónica como escala básica de la música de arte occidental fue un proceso lento relacionado íntimamente con el desarrollo del *modo. Un modo es el subconjunto de una escala, en este caso la escala diatónica, que gira en torno a una altura determinada y sus transposiciones a la octava, como la nota final o “tónica”. Dos modos, el jónico (cuya nota final es *do*) y el eólico (con *la* como nota final),

han sobrevivido como la escala mayor y la escala menor (natural) modernas, respectivamente (Ej. 1). Sin embargo, la escala menor natural del Ej. 1b y su transposición a otras dos alturas en el Ej. 2, no se ha usado mucho en la música de los últimos 300 años. Los grados sexto y séptimo de la escala menor son inestables y tienen dos formas, ninguna de ellas diatónica: la escala menor armónica, con su intervalo característico de segunda aumentada (indicado con un corchete en el Ej. 3a); la escala menor melódica ascendente, con los grados sexto y séptimo ascendidos para evitar el intervalo de segunda aumentada y agregar la nota “sensible” a la tónica (Ej. 3b) y la escala menor melódica descendente, que corresponde a la escala menor natural. Estas tres formas menores tienen en común el tercer grado menor, que corresponde al intervalo de tercera menor característico respecto a la tónica.

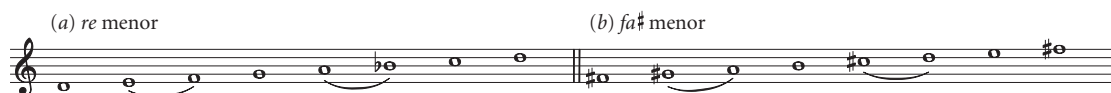
4. Escalas cromáticas

La escala cromática está formada por las 12 notas que conforman la octava en el teclado del piano. Igual que la escala diatónica, puede comenzar a partir de cualquiera de las notas. El Ej. 4 muestra la escala cromática en una octava comenzando en la nota *do*, con alteraciones de sostenido al ascender y de bemol al descender. La escala cromática evolucionó a la par del advenimiento de la tonalidad. En términos melódicos, es una escala diatónica con notas “cromáticas” agregadas que, a pesar de ser ajenas a la tonalidad, sirven para imprimir color a la

Ej. 1



Ej. 2



Ej. 3



misma. En términos armónicos, las notas agregadas son necesarias para formar las *triadas mayor y menor sobre cada una de las notas de la escala diatónica.

Existen formas diversas de notación de la escala cromática; en la música tonal, la elección de notas *enarmónicas como *sol#* o *lab* puede ser importante para los instrumentos de cuerda y la voz, pues proporcionan colores tonales distintos, ya que las notas no necesariamente deben tener la misma altura. En el piano, esta diferencia de alturas es inexistente, y en el contexto de la música dodecafónica, en la que no existe un centro tonal o tónica y las 12 notas de la octava tienen la misma importancia, acostumbra usarse una de las dos opciones de notación para cada nota “cromática” correspondiente a las teclas negras a lo largo de toda la pieza.

5. Escala de tonos enteros o hexáfona

La escala de tonos enteros o hexáfona divide la octava en seis intervalos iguales a distancia de un tono entero. En la afinación de temperamento igual, esta escala sólo tiene dos formas (Ej. 5). La falta de semitonos, en particular de la nota “sensible” que resuelve a la tónica,

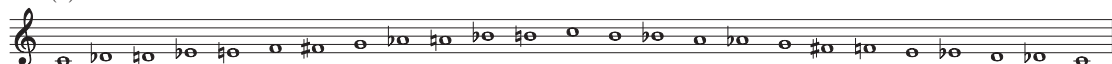
como también de quintas justas o perfectas, dos elementos básicos de la música tonal, crea una sensación de indefinición tonal, lo que atrajo de manera particular a los impresionistas y otros compositores del siglo XX que buscaron evitar los centros tonales y la armonía funcional. Debussy explotó la escala de tonos enteros en obras como *Pelléas et Mélisande*, *La Mer* y varios de sus preludios para piano, como un medio de rebelión en contra del sistema tonal tradicional del siglo XIX.

6. Escalas pentatónicas o pentáfonas

Estas escalas dividen la octava en cinco intervalos distintos y adoptan varias formas. En ocasiones reciben el nombre erróneo de escalas “incompletas” (en inglés, “gapped scales”), es decir, que carecen de algunas notas en comparación con las escalas diatónicas de siete notas (que en todo caso serían a su vez “escalas incompletas” en relación con las escalas microtonales; véase abajo, 7). Sin embargo, una escala pentatónica es tan completa como cualquier otra, por lo que el nombre “incompleta” debe evitarse. La forma más común es la escala pentatónica tonal, cuya secuencia interválica

Ej. 4

(a) Escala cromática: notación armónica



(b) Escala cromática: notación melódica



Ej. 5

(a) (b)



Escala de tonos enteros

Ej. 6

(a) (b)



Escalas pentatónicas

corresponde, por mera coincidencia, a las teclas negras del teclado de piano (Ej. 6a). Puede comenzar a partir de cualquier nota (Ej. 6b). La escala pentatónica es la escala básica de la música de muchas culturas no occidentales, notablemente de China, Japón y partes de África y América Latina, y es también característica de la música amerindia, de determinados estilos de canto llano y de gran parte de la música folclórica europea, en especial de Escocia e Irlanda. La octava puede estar dividida en numerosas escalas pentatónicas, con diferentes relaciones interválicas (tonos, semitonos, terceras, etc.); en muchas escalas pentatónicas de los repertorios no occidentales aparecen intervalos inexistentes en las tradiciones musicales europeas, como por ejemplo la escala *slendro* javanesa, que divide la octava en cinco intervalos prácticamente iguales.

La escala pentatónica, igual que la escala de tonos enteros, ha atraído a muchos compositores europeos (Stravinski, Bartók, Debussy) y del mundo entero, como un medio expresivo *nacionalista, como referencia a tradiciones folclóricas o para la creación de efectos especiales.

7. Escalas artificiales

Las escalas microtonales, formadas con la división de la octava en intervalos menores que el semitono, se han usado desde tiempos muy remotos en las culturas orientales (como las ragas de la India), y han sido adoptadas también por algunos compositores occidentales (Alois Hába, Julián Carrillo, John Foulds, Harry Partch; véase MICROTONO). Algunos compositores, rusos en particular, han buscado desarrollar escalas nuevas combinando elementos de escalas ya existentes. Scriabin, por ejemplo, concibió una escala original de seis notas a partir de las notas de su "acorde místico"; Verdi usó la llamada *scala enigmatica* en el *Ave Maria* de su obra *Quattro pezzi sacri*; y figuras menos conocidas, como Oscar Esplá y Nicolas Obouhow, crearon también escalas propias.

Véase también ESCALA OCTOTÓNICA. PS/JN/NT

escala anhemitónica [escala tonal]. *Escala sin semitonos, es decir, una de las cuatro escalas pentatónicas o una de las dos escalas de tonos enteros o hexáfona.

escala de seda, *La*. Véase *SCALA DI SETA, LA*.

escala diatónica. Véase ESCALA, 3.

escala dodecafónica (est.: *12-note scale*; in.: *twelve-note scale*). La escala cromática con 12 notas iguales, como se usa en la música *dodecafónica. Véase también ESCALA, 4.

escala enigmática. Véase ESCALA, 7.

escala enigmática (it.: *scala enigmatica*). *Escala constituida por las notas *do-reb-mi-fa#-sol#-la#-si-do*, empleada por Verdi como canto firme en su "Ave Maria" (una de las *Quattro pezzi sacri*, 1898).

escala hexáfona. Véase ESCALA, 5.

escala mayor. Véase ESCALA, 3.

escala menor. Véase ESCALA, 3.

escala menor armónica. Véase ESCALA, 3.

escala menor melódica. Véase ESCALA, 3.

escala octotónica [modo]. Escala de ocho notas dentro de la octava, cuya estructura alterna intervalos sucesivos de tonos y semitonos o de semitonos y tonos. El uso regular de esta escala se incorporó en el siglo XIX principalmente como un recurso de exotismo en la música rusa romántica y se mantuvo vigente a lo largo del siglo XX en la música de compositores como Stravinski y Messiaen (su segundo *modo de transposición limitada). AW

escala pentatónica [pentáfona]. Escala de cinco notas. Véase ESCALA, 6.

escape. Mecanismo del piano que evita el rebote del martinete contra la cuerda después de su caída. Véase PIANOFORTE.

escape, adorno de. Véase SPRINGER.

Escenas de la infancia. Véase KINDERSZENEN.

Escenas del "Fausto" de Goethe. Véase FAUSTO DE GOETHE, ESCENAS DEL.

Esclarmonde. Ópera en cuatro actos de Massenet con libreto de Alfred Blau y Louis de Gramont basado en *Parthenopoeus de Blois*, una *chanson de geste* medieval (París, 1889).

Escobar, Pedro de [Pedro del Puerto] (*n* Oporto, c. 1465; *m* después de 1535). Compositor y músico de iglesia portugués. Trabajó en España durante gran parte de su vida profesional adulta, primero en el coro de capilla de la reina Isabel (1489-1499), después como *maestro de los coristas* en la Catedral de Sevilla (1507-1514). La mayor parte de las obras sobrevivientes de Escobar son litúrgicas, sin embargo, también escribió villancicos con textos en español. JM

escobetilla (in.: *brush*). Baqueta hecha de finos filamentos de alambre que se utiliza para tocar tambores. Los cepillos se han usado desde la década de 1920, especialmente por ejecutantes de batería en el jazz y las orquestas de baile, con el fin de producir un sonido más suave que el de las baquetas de tarolas comunes.

"Escocesa", Sinfonía. Sinfonía no. 3 en la menor de Mendelssohn, compuesta entre 1830 y 1842. La obra está inspirada en una visita realizada en 1829 a Holyrood, Edimburgo, y está dedicada a la reina Victoria.

Escocia. 1. Tradiciones folclóricas; 2. Música de arte.

1. Tradiciones folclóricas

La cultura folclórica escocesa está formada por dos tradiciones, cada una con su propio lenguaje: la música gaélica de las tierras altas (Highlands) y las Hébridas; y la música de las tierras bajas (Lowlands) y la región oriental. Orkney y Shetland cuentan con sus propios estilos distintivos de origen escandinavo. La canción gaélica comparte rasgos con toda la música tradicional escocesa, como las escalas pentatónicas (aunque las heptotónicas son igualmente comunes) y el recurso rítmico conocido con el nombre de **“Scotch snap”*. Los aires de las tierras bajas, escritos en notación a partir del siglo XVII, aparecen en incontables ediciones impresas, del *English Dancing Master* (1651) de Playford en adelante. Las *baladas de tierras bajas sobreviven en colecciones como la de F. J. Child, mientras que muchas *“bothy ballads”* (literalmente *“baladas de barracas”*; canciones campesinas de amor) han sido recopiladas en Aberdeenshire y áreas circundantes.

Los tres instrumentos característicos de la cultura folclórica escocesa son el *arpa (*clàrsach*), la *gaita y el *fiddle* (fidula o violín). El *clàrsach* cayó en desuso a comienzos del siglo XVIII y resurgió en 1892 durante el organizado resurgimiento de la cultura gaélica o celta. A pesar de la supresión de la lengua y las tradiciones celtas después de la batalla de Culloden (1745), la gaita de las tierras altas, soplada con la boca, ha sobrevivido. Su *“gran música”* (*ceòl mòr*), conocida con el nombre de *“pibroch”* (gaélico: *piobaireachd*), es una forma de tema y variaciones altamente desarrollada; la música más ligera consiste en marchas, aires y danzas (como el **reel*), repertorio parcialmente compartido con el *fiddle*. El *fiddle* se menciona por primera vez a comienzos del siglo XVIII, época en la que empezaron a aparecer colecciones manuscritas e impresas de música para *fiddle* y los modelos italianos comenzaron a ejercer su influencia en los constructores escoceses; existe también registro de constructores de instrumentos de épocas anteriores. Niel Gow (1727-1797) y con sus hijos fueron los más destacados ejecutantes del *fiddle* durante los siglos XVIII y XIX Gow es considerado el introductor del arco para arriba y del recurso rítmico *“Scotch snap”* característicos de la música escocesa.

2. Música de arte

La música litúrgica escocesa tiene una historia fragmentada. Ha sobrevivido un testimonio escrito de mú-

sica litúrgica escocesa del siglo XII, sin embargo, esta música considerada escocesa aparece junto con ejemplos de *organum* y *conductus* de la escuela de Notre Dame en el manuscrito *Wolfenbüttel 677*, compilación que al parecer se produjo en el siglo XIII en St Andrews. Sobreviven también las palabras y la música de un himno nupcial (*Ex te lux oritur O dulcis Scotia*) para las bodas de Margarita de Escocia y Eric II de Noruega (1281). El gran periodo de música sacra data del reinado de Jacobo IV (1488-1513) –que incluye misas y motetes polifónicos de Robert Carver, David Peebles y Robert Johnson (quien escribiera parte de su música desde el exilio en Inglaterra)– hasta la instauración de la Reforma en 1560 y la victoria del presbiterianismo. La única provisión hecha por los reformistas calvinistas para la música del servicio religioso consistía en versiones simples de salmos métricos; el primer salterio escocés apareció en 1564. La música polifónica quedó reservada para círculos privilegiados y desapareció por completo después de la partida de Jacobo VI y su corte a Inglaterra en 1603. Los órganos de todas las iglesias fueron destruidos por considerarse instrumentos *“papistas”* y el instrumento no se reintegró al rito religioso escocés sino hasta finales del siglo XIX.

La composición musical quedó en manos de músicos aficionados que se interesaron crecientemente en la canción popular e hicieron arreglos para instrumentos de cuerda y teclado. Como consecuencia, Escocia se entregó a la tarea organizada de recopilar, arreglar y editar la música de su herencia cultural. Aunque podría decirse que el periodo barroco pasó de largo por Escocia, la música tradicional del país estuvo muy de moda en Londres hacia 1700. En el siglo XVIII, Edimburgo se convirtió en un centro importante de actividad musical con el arribo de músicos extranjeros y el surgimiento de compositores escoceses como Thomas Erskine. Las colecciones de canciones nacionales siguieron apareciendo, siendo la más significativa *The Scots Musical Museum* (1787-1803), en la que participó Robert Burns. La historia de la música escocesa se encontraba en su punto más bajo en el siglo XIX hasta que, en la última década del siglo, se estableció en Glasgow lo que hoy se conoce como la Academia Real Escocesa de Música y Drama. En 1893 se estableció en la Edinburgh University una licenciatura en música y en 1929 se fundó en la Glasgow University una cátedra de música.

Desde finales del siglo XIX, las implicaciones de nacionalismo y herencia cultural nacional en los compositores escoceses han sido ineludibles; los rasgos de un

lenguaje nacional identitario se integraron a los estilos europeos prevalecientes, dando como resultado primero las pintorescas oberturas de concierto, poemas sinfónicos y rapsodias de Hamish MacCunn y William Wallace (1860-1940), entre otros, y después la puesta en música de poetas escoceses por Francis George Scott (1880-1958). Un renacimiento posterior está ejemplificado por la generación de compositores activa en los años de la posguerra, dentro y fuera de Escocia, entre los que destacan Iain Hamilton y Thea Musgrave. No obstante, James MacMillan (*n* 1959) es la figura que ha dado dimensión internacional a la música escocesa.

DW/KC

📖 K. ELLIOTT y F. RIMMER, *A History of Scottish Music* (Londres, 1973). J. PURSER, *Scotland's Music: A History of the Traditional and Classical Music of Scotland from Early Times to the Present Day* (Edimburgo, 1992).

Escuriel, Jehannot d'. Véase L'ESCURIEL, JEHAN DE. *esercizio* (it.). "Ejercicio".

esferas, música de las. Muchos filósofos musicales pensaban que el movimiento de los planetas producía una música determinada, fuera inaudible para el oído humano o bien sin sonido alguno, pero de cualquier manera conformando una fuerza prevaleciente en el universo. La música de las esferas se consideraba la forma musical más elevada y se manifestaba en términos de proporciones matemáticas. Boecio (c. 480-c. 524), en *De institutione musica*, establecía un contraste entre *musica mundana* y *musica humana*, es decir la relación armoniosa del cuerpo humano con el alma, y *musica instrumentalis*, la forma musical más baja (producida con voces e instrumentos), también basada en proporciones numéricas. IR

Eslovaquia. Véase REPÚBLICA CHECA, 4.

Eslovenia. República centroeuropea localizada al sureste de los Alpes, Estado sucesor de Yugoslavia desde 1991. Desde la Edad Media hasta 1918 fue una provincia del Imperio Franco y después formó parte del imperio austrohúngaro de los Habsburgo. Los manuscritos que han sobrevivido dan fe de una rica tradición de canto llano y algo de polifonía medieval. La influencia alemana en la música secular es evidente y más aún con la aportación de los *Minnesinger*. El primer compositor esloveno relevante fue Jacob Handl (1550-1591), activo en Viena, Olomouc y Praga. Durante un breve periodo a finales del siglo XVI, el protestantismo impulsó una tradición local. Los Gymnasiums Jesuitas fueron los principales centros de actividad a lo largo del siglo XVII. Después de 1660, compañías operísticas del extranjero

se presentaban intermitentemente en Ljubljana, intensificando sus giras de 1740 en adelante. La falta de patronos aristocráticos significativos estimuló la fundación de sociedades musicales que llegaron a extender su campo de acción hasta la educación y la publicación. En 1701 se formó la Academia Philharmonicorum en Ljubljana y sus actividades fueron retomadas en 1794 por la Philharmonische Gesellschaft.

La cercanía de Eslovenia con los principales centros musicales de Europa Central imprimió un gusto particular al nacionalismo esloveno. Aunque recurrieron a la música vocal como medio de expresión de la causa nacional, los compositores tenían conciencia plena de la necesidad de una formación sólida y siguieron más de cerca los desarrollos de la música alemana y checa. La presencia de comunidades culturales alemanas en las ciudades principales significó la existencia de dos intereses distintos y, con ello, una división tanto de las fuerzas musicales como del público. Durante un tiempo, la Philharmonische Gesellschaft alemana y la Glasbena Matica eslovena coexistieron como orquestas independientes en Ljubljana y la ópera sufría una división semejante. Para la temporada de 1881-1882, el teatro alemán contrató a Mahler como director.

El impacto de la vanguardia europea se dejó sentir con fuerza durante las décadas de 1920 y 1930, en particular en las obras de Marij Kogoj (1892-1956) y Slavko Osterc (1895-1941). Después de 1945, el país se convirtió en un vibrante centro de actividad musical y favoreció la aparición de algunos compositores importantes (Primož Ramovš, 1921-2000; Ivo Petrić, *n* 1931; Darjan Božič, *n* 1933) y de varios excelentes conjuntos. A partir de su independencia en 1991, la vida musical de Eslovenia se ha intensificando y diversificado. BB

Expansiva, Sinfonia. Véase SINFONIA ESPANSIVA.

España. 1. De la Edad Media a 1450; 2. 1450-1530; 3. El Renacimiento tardío, 1530-1600; 4. La época barroca; 5. La música bajo los Borbones; 6. El siglo XIX; 7. El siglo XX.

1. De la Edad Media a 1450

La historia de España hasta 1450 estuvo marcada por las invasiones continuas, cuyas múltiples oleadas culturales ejercieron inmensa influencia en la vida artística y musical del país. En el primer milenio antes de nuestra era, la conquista romana introdujo a la península ibérica instrumentos como la trompeta y el órgano (*hydraulis*), para acompañar el canto y las danzas. En los seis siglos de inestabilidad que siguieron y a

pesar de la represión latente, España vivió la rápida diseminación de la cristiandad, aunque el país no se convirtió al cristianismo en su totalidad sino hasta finales del siglo XV. Alrededor del año 500 d. C., el Imperio romano se desintegró y su dominio fue reemplazado por una larga sucesión de reinos bárbaros, notablemente el Imperio visigodo del sur con Toledo como capital. El florecimiento de la cultura visigótica (562-681) estuvo acompañada por el desarrollo de una liturgia, ya que los cristianos españoles tenían permitido practicar su religión a cambio del pago de impuestos. La Iglesia visigótica desarrolló una música litúrgica propia, el canto *mozárabe, vigente hasta su abolición en el siglo XI.

En el año 711, la península fue víctima de una nueva invasión, esta vez por los musulmanes del norte de África. Los moros imprimieron un orientalismo exótico a la cultura española que ejerció una profunda influencia incluso después de su expulsión definitiva en el siglo XV. La corte árabe de Sevilla era afamada no sólo por su esplendor sino también por la excelencia de su música y su gran variedad de instrumentos musicales (tamboriles, tambores, atabales, castañuelas, salterios, flautas, laúdes, rabeles, trompetas). Muchos de ellos están ilustrados en el más importante manuscrito español medieval de música secular, las **Cantigas de santa María*, compiladas en el siglo XIII por Alfonso X “el sabio”, rey de Castilla y León. Las cortes cristianas del norte contaban con músicos moros que incluso trabajaban en las iglesias hasta su prohibición por el Concilio de Valladolid de 1322. De hecho, las dos culturas coexistieron pacíficamente en un clima de relativa tolerancia religiosa hasta que los monarcas cristianos del norte emprendieron campañas para la expulsión de los moros. La conquista de Toledo (1085) por el rey cristiano Alfonso VI marcó el inicio de un proceso gradual de recuperación del territorio que, con la excepción de Granada, se completó hacia mediados del siglo XIII.

A diferencia de los monarcas moros, los reyes cristianos no prestaron mayor atención a las artes, actitud que persistió hasta el final del Renacimiento y que, combinada con otros factores, tuvo una repercusión importante en el arte, la literatura y la música españolas. La educación y la alta cultura eran privilegio de las comunidades monásticas como Ripoll, Gerona y Tarragona en el norte, receptivas a la influencia de órdenes francesas como la benedictina y la cisterciense. Esta influencia se aprecia en la rápida diseminación del estilo gótico en la arquitectura del norte de España y en la introducción

del canto gregoriano. Toledo se convirtió en una de las escuelas de canto llano más importantes de Europa, mientras que la abadía benedictina de Ripoll produjo una de las primeras obras teóricas sobre la polifonía, *Breviarium de musica* (c. 1050) del abad Oliva. Sobreviven tres fuentes importantes de polifonía medieval española: el *Códice Calixtinus* del siglo XII, elaborado para venerar el sepulcro de Santiago de Compostela; el *Manuscrito de Huelgas* de comienzos del siglo XIV proveniente del convento de Las Huelgas, cercano a Burgos; y el *Llibre vermell* (Libro rojo) de mediados del siglo XIV hallado en 1806 en el Monasterio de Montserrat en Cataluña y que contiene la versión más antigua que se conoce de la Danza de la Muerte.

Hacia el final de la Edad Media, las lenguas españolas comenzaron a tomar forma y con ellas la poesía lírica secular para entretenimiento de la aristocracia. La expresión poética tuvo dos cauces: la balada épica y la canción amorosa cortesana o *cantiga de amor*, con influencias de los trovadores e interpretadas por ministriles que acompañaban su canto con instrumentos de cuerda. En el siglo XIV estas piezas tendían a ser profundamente pesimistas, como reflejo de las cortas expectativas de vida y la miseria general en una tierra devastada por las luchas políticas y la peste negra. Para comienzos del siglo XV estas formas habían sido reemplazadas por la *romanza* o romance castellano, canción amorosa escrita principalmente en la lengua de Castilla.

2. 1450-1530

Para mediados del siglo XV, los dos reinos principales en expansión fueron Castilla y Aragón, con gobiernos instalados en Toledo y Sevilla respectivamente. La corona de Castilla mantuvo vínculos con Francia y los Países Bajos, mientras que en 1442 Alfonso V de Aragón anexó Nápoles y Sicilia a su corona. Alfonso V fue el patrono de uno de los compositores españoles más antiguos que se conocen, Cornago. A partir de 1479, Fernando V de Aragón y su esposa Isabel de Castilla gobernaron conjuntamente ambos reinos, preparando el camino para la unificación de España a partir de la reconquista de Granada en 1492, el último reducto moro en la península ibérica. A diferencia de los monarcas españoles anteriores, Isabel y Fernando fueron importantes patronos de las artes y la música. Mantuvieron capillas musicales separadas y contrataron a su servicio a algunos de los mejores músicos de la época: Peñalosa, Juan Fernández de Madrid (fl 1480) y Francisco de la Torre (fl 1483-1504). El breve reinado de su

hijo, el príncipe Juan, tuvo también su establecimiento musical propio a cargo de Juan de Anchieta (1462-1523). La reina Isabel, quien tuvo particular inclinación por la vihuela, el instrumento de cuerda español renacentista *par excellence*, mantuvo en su corte tres o cuatro vihuelistas, entre ellos Lope de Baena (*fl* 1475-c. 1508).

Una capilla catedralicia característica de comienzos del siglo XVI tenía en servicio aproximadamente 20 niños coristas instruidos por el *maestro de capilla*, quien se encargaba también de proporcionar la música para los fines de semana y los días festivos. Las grandes catedrales españolas proporcionaron preparación y trabajo para muchos músicos importantes, como el portugués Pedro de Escobar, *maestro* en Sevilla en 1507-1514, Juan de Triana (*fl* 1478-1483; en Sevilla y Toledo) y Juan de León (*fl* 1480-1514; en Santiago de Compostela y Málaga). Las catedrales usaron también instrumentistas y los instrumentos de viento se convirtieron en un rasgo distintivo de la música vocal sacra española.

En el Renacimiento, España extendió las fronteras de su imperio para convertirse en la nación más poderosa de Europa. Los viajes de Colón al Nuevo Mundo, iniciados en 1492, trajeron como resultado la anexión a la corona española de la mayor parte de América Central y del Sur que, junto con la anexión de Nápoles, Milán, Sicilia, Borgoña, Portugal y los Países Bajos, dieron como resultado un fructífero intercambio cultural recíproco. El humanismo ganó terreno después de 1515 con el ascenso al trono de Carlos V (Santo Emperador Romano a partir de 1519), quien había sido criado en la corte borgoñona bajo la influencia de Erasmo; los principios artísticos italianos y flamencos se abrieron paso firmemente en la península y muchos músicos españoles tuvieron la oportunidad de trabajar en el extranjero, en especial en Italia donde en 1503 seis de los 21 cantores de la capilla papal en Roma eran españoles.

A la vez, los compositores extranjeros comenzaron a ejercer su influencia en la música española, sobre todo los maestros polifónicos de los Países Bajos, Ockeghem, Agricola, La Rue y en particular Josquin, cuya música se diseminó y se copió profusamente. Para el momento en que España decidió abrir sus fronteras culturales a los valores renacentistas, el movimiento prácticamente había desaparecido en Italia, de ahí la escasa repercusión que tuvieron en España géneros seculares como el madrigal. En su lugar, los compositores españoles tuvieron preferencia por el villancico. Alrededor de

400 villancicos, junto con otras piezas vocales diversas compuestas por los principales compositores contemporáneos, forman la colección de música secular más importante del periodo, el *Cancionero musical de palacio*.

3. El Renacimiento tardío, 1530-1600

Durante los reinados de Carlos V (1516-1556) y de su hijo Felipe II (1556-1598), en España florecieron algunos de los escritores, pintores y músicos más refinados de la época (Lope de Vega, Cervantes, El Greco, Victoria), conformando el “siglo de oro” de la cultura española. Tras su ascenso al trono, Carlos V estableció una capilla de músicos selectos de su nativa Flandes (*capilla flamenca*) que lo acompañaban en sus viajes. Su esposa portuguesa mantuvo una capilla similar con músicos españoles (*capilla española*), tradición cosmopolita continuada a lo largo del reinado de su hijo Felipe. No obstante, durante los años finales del reinado de Carlos, la influencia creciente del luteranismo provocó la violenta reacción de la Contrarreforma y, bajo Felipe II, la Santa Inquisición ejerció una férrea censura en la cultura y la vida cotidiana del país y sus colonias. La música secular, excepto la instrumental, declinó y, a pesar de la demanda creciente de música sacra en las catedrales y universidades de la Nueva España, las impresiones musicales en España fueron muy escasas; la mayor parte circulaba en copias manuscritas y mucho se perdió.

Las escuelas de música más importantes del siglo XVI fueron la andaluza (con base en Sevilla), la castellana (en Toledo y Salamanca) y la catalana (en las abadías de Ripoll y Montserrat). Sevilla era la ciudad más acaudalada de España y gozaba del privilegio del intercambio monopólico con la Nueva España; la escuela de Sevilla produjo algunos de los más renombrados compositores del Renacimiento tardío español, como Cristóbal de Morales y su discípulo y sucesor Francisco Guerrero. Su producción es sacra prácticamente en su totalidad. Otro discípulo de Morales, Juan Navarro, recibió su educación en Sevilla y posteriormente trabajó en otras catedrales españolas, como lo hizo también Rodrigo de Ceballos, quien ocupara el puesto de *maestro* de la capilla real.

El esplendor de la escuela de Castilla con base en la Catedral de Toledo sólo era superado por la de San Pedro en Roma. Muchos músicos formados en Castilla prestaron sus servicios en el coro papal de Roma y en las capillas reales de España e Italia. Entre los que siguieron este camino destacan Luis de Narváez, Bernardo

Clavijo del Castillo (c. 1549-1626) y Sebastián López de Velasco (m después de 1648); sin embargo, el más célebre de todos los músicos castellanos fue Tomás Luis de Victoria, quien publicara la mayor parte de su producción de música sacra durante sus años de estancia en Italia. Junto con su maestro Palestrina, Victoria es considerado uno de los polifonistas más importantes del periodo, con música reconocida por su color y fuerza dramática personales.

La mayoría de los compositores de las otras escuelas que no tuvieron la fortuna de contar con el patronazgo de la nobleza, trabajaron en las catedrales de Barcelona, Tarragona, Lérida y Urgel. Unos pocos viajaron al extranjero y sólo publicaron una parte reducida de su producción. Entre los compositores catalanes más refinados del momento destacan los dos Mateo Flechas –el viejo (?1481-?1553) fue *maestro de capilla* en Lérida y su sobrino (c. 1530-1604) trabajó en Viena hasta 1599; los dos famosos por cultivar la forma *quodlibet* de la *ensalada– y Joan Pau Pujol (c. 1573-1626). Los compositores catalanes de finales del siglo XVI se inclinaron más por los géneros seculares que por la música sacra, destacando las colecciones de madrigales y villancicos publicadas por Joan Brudieu (c. 1520-1591) y Flecha el viejo, entre otros. Los principales músicos valencianos del periodo fueron Juan Ginés Pérez (1548-1612) y el compositor de villancicos, Juan Bautista Comes (1582-1643).

Las raíces del drama musical español se remontan a los diálogos pastorales con música, principalmente los escritos por Juan del Encina para su patrono, el duque de Alba. La música instrumental española está representada en su mayor parte por música para vihuela y para órgano. Siete importantes publicaciones para vihuela aparecieron en el curso del siglo, entre éstas las de Luis de Milán, Alonso Mudarra y Esteban Daza. Contienen música para voz con acompañamiento de vihuela, así como fantasías, tientos, chaconas (*ciaconas*), danzas populares para instrumento solo y arreglos de piezas sacras y seculares. El compositor instrumental más notable del periodo fue sin duda el organista ciego Antonio de Cabezón, favorecido por Felipe II, quien fuera uno de los primeros compositores que desplegó un lenguaje musical para teclado verdaderamente personal y original. Entre sus piezas más logradas destacan tientos con grandes variantes estructurales, glosas y *diferencias*. Cabezón realizó extensos viajes como parte del séquito de Felipe, ejerciendo influencia en las obras para teclado de sus contemporáneos europeos.

4. La época barroca

La declinación del dominio español a raíz de la derrota de la flota española en 1588 se reflejó en la música con un cambio de interés de los géneros sacros a los seculares, con la correspondiente disminución en calidad y cantidad de la música sacra. Uno de los mejores y más prolíficos compositores de música sacra al servicio de Felipe III fue Mateo Romero (1575-1637), *maestro de capilla* del rey. La escuela coral de Montserrat continuó produciendo figuras sobresalientes como Cererols, autor de una magnífica producción de música sacra para doble coro y de villancicos vernáculos. La máxima figura de la música barroca española para órgano fue Juan Bautista José Cabanilles, organista en Valencia, cuyos tientos y variaciones continuaron la sólida tradición de música española para teclado.

La vida intelectual en la España del siglo XVII estuvo bajo el dominio de los jesuitas, quienes absorbieron los florecientes estilos barrocos que favorecían la integración del texto y la música. La mayor parte de la poesía cortesana del periodo estuvo destinada al canto, floreciendo también las formas teatrales mixtas. Los actores profesionales italianos trabajaron en España a partir de mediados del siglo XVI y para el año 1600 el teatro municipal o “corrala” constituía uno de los principales atractivos de todas las ciudades españolas. El primer drama español con música en su totalidad fue *La selva sin amor* (1629), una obra alegórica tardía de Lope de Vega. Con la construcción en 1632 del teatro de la corte en el palacio del Buen Retiro de Felipe IV, adaptado con una maquinaria escénica espectacular, se abrió el camino a la presentación de obras de música y danza de grandes dimensiones, junto con los géneros operísticos italiano y francés. En este escenario se representaron los dramas sobre temas mitológicos de Pedro Calderón de la Barca con música de Juan Hidalgo. De entre más de 120 dramas escritos por Calderón, *El golfo de las sirenas* (1657, música de compositor desconocido) y *El laurel de Apolo* (1657/8, música probablemente de Hidalgo) constituyen los primeros ejemplos importantes del género de la *zarzuela, estilo de teatro musical semejante a la semiópera inglesa. La zarzuela de esa época aún se basaba en temas de la mitología clásica pero se agregaron elementos de comedia, diálogo hablado, canciones y danzas populares.

La música instrumental reflejó también una fuerte influencia de la cultura popular. En el siglo XVII, la vihuela aristocrática se reemplazó con la guitarra de cinco órdenes que con el tiempo fue considerada el

instrumento español distintivo. Su sonido y técnicas de ejecución característicos se han infiltrado en la música de prácticamente todas las generaciones posteriores de compositores españoles. Luis de Briçeno introdujo en su nuevo método de guitarra (París, 1626) un tipo de tablatura con canciones y danzas del campo, mientras que Gaspar Sanz, en el método de guitarra más importante del periodo, *Instrucción* (Zaragoza, 1674), constituyó un magnífico compendio de piezas de danza populares.

5. La música bajo los Borbones

Bajo el reinado borbón en el siglo XVIII, la cultura local española recibió un enorme flujo de arte y artistas extranjeros. Felipe V, nacido en Francia, quien gobernó de 1701 a 1746, estableció una serie de instituciones nacionales bajo los lineamientos franceses del momento, como la Biblioteca Nacional (1712) y la Real Academia Española (1713), a la vez que acumuló cantatas francesas y óperas italianas en su biblioteca musical personal. Benito Feijóo criticó la secularización creciente de la vida musical y la declinación de la música sacra en su ensayo *Música de los templos* (1726), donde reprochaba la predominancia del gusto por la música litúrgica teatral con acompañamiento instrumental ejemplificado en las obras de Sebastián Durón, cuyos villancicos religiosos se interpretaban incluso en el continente americano. Por otra parte, Feijóo alababa por encima de todo la música religiosa “pura” del contemporáneo de Durón, Antonio de Literes, cuyas misas seguían la tradición conservadora a *cappella*. Bajo el reinado de Felipe V, la dirección de la orquesta del palacio del Buen Retiro era compartida entre tres músicos, uno italiano y dos españoles; uno de estos últimos, el español José de Nebra, compuso abundante música sacra para la capilla real.

Fernando VI, quien gobernó de 1746 a 1759, y su consorte portuguesa María Bárbara de Bragança tuvieron un apego particular por el gusto italiano, por lo que grandes maestros italianos ocuparon los principales puestos musicales de la corte. Domenico Scarlatti, maestro de música de la reina, encontró en la corte española una atmósfera mucho más relajada que la de su natal Italia; varios estudiosos han destacado los giros españoles característicos en sus sonatas para teclado, con recursos semejantes al rasgueo de la guitarra. Junto con Scarlatti, el castrato Farinelli estuvo al servicio de la corte española durante cerca de 25 años, disfrutando de una posición privilegiada hasta su retiro en 1759

con una pensión del sucesor ilegítimo de Fernando, Carlos III. El periodo de estancamiento musical en la corte terminó en 1788 con el ascenso al trono de Carlos IV, violinista competente que forjó una enorme colección de música de cámara que contenía muchas piezas de su maestro de música italiano, Brunetti. De 1768 a 1785, Boccherini vivió en España bajo el patronazgo del príncipe Luís, tío del rey. El hermano del rey, el príncipe Gabriel, fue en contra de la moda al contratar un músico español como maestro: el monje compositor Antonio Soler, admirado por sus sonatas para clavecín que compitieron en originalidad con las de Scarlatti.

Durón, Nebra y Literes fueron los compositores de zarzuelas más sobresalientes del siglo XVIII, pero las formas operísticas italianas comenzaron a sofocar las formas locales conforme el siglo avanzó. El compositor español Domingo Terradellas (1713-1751), con la imposibilidad de presentar sus obras ante el público español, pasó toda su vida componiendo óperas en italiano para Roma, Florencia, Venecia y Londres. Con el ascenso al trono de Carlos III en 1759, las presentaciones de ópera se limitaban a los palacios privados y a sólo un teatro público. Para 1777, la última compañía operística italiana que operaba en el país partió a otra parte y la ópera española se debilitó. La ópera más conocida de un compositor español del siglo XVIII es *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler, compuesta en italiano para Viena; la única obra escénica en español significativa de Martín es su exquisita zarzuela *La madrileña*.

Por lo demás, la ópera vernácula de finales del siglo XVIII mantuvo un ligero soplo de vida con el dramaturgo Ramón de la Cruz (1731-1794), quien colaboró con Boccherini en una estupenda zarzuela española, *Clementina* (1786). Tuvo también como colaborador habitual al compositor Antonio Rodríguez de Hita (1704-1787); su obra burlesca *Las segadoras de Vallecas* (1768) quizá sea la primera obra española de teatro musical desarrollada en un contexto contemporáneo y con personajes de la clase trabajadora, en lugar de los personajes míticos o heroicos acostumbrados. En ese mismo año, Pablo Esteve (*m* 1794) produjo *Los jardineros de Aranjuez* dentro de la misma línea pero, a la vuelta del siglo, la zarzuela declinó para ceder paso a formas mucho menores como el género **sainete*, en su mayor parte dialogado, y la **tonadilla escénica*. Entre los compositores de tonadillas famosas destacaron el flautista catalán Luis Misón (1727-1776), con más de 100, y Blas de La Serna (1751-1816), quien compuso cerca de 700 tonadillas, entre éstas la popular *La beata*.

6. El siglo XIX

La Revolución francesa y la consiguiente invasión napoleónica tuvo un profundo efecto de inestabilidad en la vida española. Con la expulsión de Napoleón a raíz de la Guerra Peninsular, el país experimentó una serie de guerras civiles y levantamientos internos que interrumpieron y rezagaron el desarrollo cultural y social del país. De hecho, una de las pocas figuras españolas significativas de comienzos del siglo XIX fue el pintor Francisco Goya, cuyas obras de madurez capturaron el espíritu pesimista que imperaba en su tiempo. La restauración del impopular Fernando VII condujo a un “drenado cerebral” cultural y, en lo musical, el periodo estuvo dominado por completo por músicos y obras italianas. La cuarta esposa de Fernando, María Cristina de Nápoles, era una ferviente admiradora de Rossini y, para la fundación del Conservatorio de Madrid en 1830, la dirección quedó en manos de un cantante italiano en lugar de un músico español. Solamente dos nombres de músicos españoles destacan en este periodo: Manuel García y Fernando Sor. García, su hijo Manuel y sus hijas, Pauline Viardot y María Malibrán, revitalizaron el canto en España, y Sor puede ser considerado, junto con su amigo y rival Aguado, fundador de la escuela moderna de la guitarra. La música española sufrió una pérdida inconmensurable con la muerte prematura de Arriaga quien, a los 16 años de edad se perfilaba como promisorio figura en la música sinfónica, de cámara e incluso operística.

La declinación de la música litúrgica en el siglo XVIII se aceleró en el XIX. Una ley promulgada en 1835 ordenó el cierre de instituciones religiosas en toda España y, en 1851, un concordato redujo el número de músicos al servicio de las iglesias a sólo un *maestro*, un organista, un tenor y unos pocos niños cantores. La baja moral que imperaba entre los músicos eclesiásticos se prolongó hasta 1896, año en el que un congreso especial analizó la penosa situación de la música sacra, emitiendo una recomendación para realizar cambios, entre éstos la publicación de obras maestras españolas antiguas. Dichas obras habían sido retomadas con anterioridad en ese mismo siglo por Hilarión Eslava (1807-1878), editor de la *Lira sacrohispana*, pero su proyecto fracasó por falta de recursos económicos.

La zarzuela había desaparecido antes de la década de 1780, reemplazada por la tonadilla escénica y por la ópera *buffa* italiana; para 1830, las obras españolas estaban prácticamente extintas. No obstante, el primer profesor de composición del Conservatorio de Madrid, Ramón

Carnicer (1789-1855) recurrió a temas españoles en sus obras escénicas (como *Don Juan Tenorio*), estimulando el interés en la zarzuela como forma de arte nacional entre compositores como Joaquín Gaztambide (1822-1870), Emilio Arrieta (1821-1894), Cristóbal Oudrid (1825-1877) y, muy en particular Francisco Asenjo Barbieri, cuya postura en la música española es análoga a la de Glinka en Rusia o, como crítico, a Berlioz en Francia. *Pan y toros* (1864) de Barbieri fue la primera zarzuela mayor en tres actos basada en un tema español; asimismo, fundó una sociedad musical que introdujo la música sinfónica contemporánea a Madrid.

Más adelante, la zarzuela del siglo XIX estuvo dominada por los protegidos de Barbieri, Federico Chueca, Manuel Fernández Caballero y Ruperto Chapí; Tomás Bretón, rival del bando de Barbieri, compuso la que quizá sea la más grande zarzuela de todos los tiempos, *La verbena de la paloma*. La agudeza social y la popularidad del género fue un impedimento para el desarrollo de una verdadera tradición operística española. Las óperas escritas en su totalidad por Chapí y Bretón (como *La Dolores* de Bretón), aunque son repuestas de vez en cuando, carecen de la espontaneidad de la forma local de la zarzuela, que recurre a la fuerza rítmica de las danzas populares urbanas. Muchos teatros nuevos abrieron sus puertas en Madrid durante la segunda mitad del siglo, entre éstos el magnífico Teatro Real, el Apolo (1850) y el Teatro de la Zarzuela, fundado por Barbieri y sus allegados en 1856 y, todavía en la actualidad, hogar espiritual de la música teatral española.

El movimiento romántico en España, más débil que en Alemania, Inglaterra o Francia, ejerció influencia sólo hasta después de la muerte de Fernando VII (1833), momento en el que muchos intelectuales regresaron al país de su exilio voluntario, trayendo consigo las novelas de Victor Hugo y Alejandro Dumas y la poesía de Byron. La liberalización, a la par del crecimiento de una poderosa clase media urbana, condujo al establecimiento, primero de una monarquía constitucional y, después, de la Primera República de breve duración (1873-1875). La creciente tendencia nacionalista se manifestó en la música a través del uso de música popular y ritmos de baile como la jota, la seguidilla y el zapateado que, en gran medida derivados de la música gitana andaluza, imprimieron ese gusto esencialmente “español” en la mayor parte de la música española de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Un nuevo ingrediente, con los giros armónicos y melódicos de evocación de la música mora “oriental”, se introdujo a través

del alhambrismo (por la Alhambra), técnica usada por Albéniz en sus obras para piano y en la música orquestal de Chapí y Bretón. Estos lenguajes impregnan la música de Granados, Falla y Turina. Albéniz y Granados inmortalizaron su natal Andalucía en sus obras para piano (*Iberia*, *Goyescas*), mientras que Falla, el compositor español más refinado de la transición entre los siglos XIX y XX, es mejor conocido por su música escénica y orquestal que despliega una amplia variedad de estilos y contenidos, pero siempre arraigado en los lenguajes musicales ibéricos.

Todos estos compositores mantuvieron fuertes lazos con París, donde muchos de ellos estudiaron, y una influencia recíproca se puede apreciar en muchas obras francesas del periodo que usan el color ibérico: *Carmen* de Bizet (la conocida Habanera se basó en una canción de Iradier); la *Symphonie espagnole* de Laló (1875), dedicada a Sarasate; *España* (1883) de Chabrier; y numerosas piezas de Debussy (*Ibéria*, *Soirées dans Grenade*) y Ravel, quien era de origen vasco (*Boléro*, *L'Heure espagnole*, *Rapsodie espagnole*, *Alborada del gracioso*). Los lenguajes ibéricos ejercieron igual fascinación en varios compositores nacionalistas rusos, como Glinka (*Jota aragonesa*, *Noche de verano en Madrid*), Balakirev (*Obertura sobre temas españoles*) y Rimski-Korsakov (*Capricho español*).

Como en otros países, este espíritu nacionalista significó un sentido de renovación de la identidad regional, de manera particular en Cataluña y el País Vasco, junto con un deseo por redescubrir las grandes obras maestras del pasado ibérico. Amedeo Vives fue quizá el compositor catalán más significativo, aunque Felipe Pedrell ejerció una influencia mucho mayor, defendiendo la causa nacionalista como escritor, conferencista, editor, musicólogo y maestro. Entre sus discípulos estuvieron Albéniz, Granados, Falla y Gerhard, y a través de sus trabajos en el redescubrimiento de los maestros de la polifonía española del siglo XVI, como Victoria, ejerció una profunda influencia en Falla y los compositores de las nuevas generaciones.

7. El siglo XX

Al cabo de un breve periodo de relativa estabilidad y prosperidad económica, los años anteriores al establecimiento de la Segunda República en 1930 se caracterizaron por la agitación política; no obstante, el florecimiento de las artes siguió su desarrollo en un clima más liberal y cosmopolita y, para 1900, Barcelona rivalizaba con París como centro de actividades intelectuales. Igual que en París, la vida intelectual giraba en torno al

café (Els Quatre Gats), frecuentado entre otros por Picasso, el arquitecto Gaudí y músicos como Vives y Granados. Los catalanes luchaban por la preservación de su idioma y sus costumbres y, en 1891, Vives fundó la agrupación coral vasca del Orfeó Català para interpretar música tradicional y popular catalana y música española antigua. El siglo XX produjo muchos compositores catalanes, como Federico Mompou y Eduardo Toldrá (1895-1962); destacado entre los músicos fue Casals, quien a lo largo de su larga vida promovió incansablemente la música de su tierra natal. Los dos compositores vascos más notables, Jesús Guridi (1886-1961) y José María Usandizaga (1887-1915), produjeron obras dentro de una amplia variedad de formas sin comprometer sus raíces regionales ni negar la herencia española. Los dos usaron complejos ritmos de danzas vascas con efectos sorprendentes, entre los que destacan la *espatadanza* en 7/4 y el *zortzico* en 5/4.

Otros compositores españoles del siglo XX se agruparon para promover alguna causa común. El "Grupo Madrid", quizá el más significativo, se estableció durante la Segunda República y se caracterizó por sus puntos de vista liberales y de izquierda. Entre los miembros del grupo, además de los poetas Jorge Guillén y Federico García Lorca, destacan: el musicólogo Adolfo Salazar (1890-1958); compositores discípulos de Falla como Joaquín Nin-Culmell (1908-2004), los hermanos Rodolfo Halffter (1900-1987) y Ernesto Halfter (1905-1989), quienes cultivaron la música nacional española en un lenguaje moderno; Oscar Esplá, director del Conservatorio de Madrid; y Roberto Gerhard, catalán también y discípulo de Granados y Pedrell. Todos estos músicos fueron obligados al exilio con la toma del poder de Franco al término de la Guerra Civil Española; Ernesto Halffter se instaló en Lisboa y su hermano Rodolfo en México, Nin-Culmell viajó a los Estados Unidos, Esplá a Bélgica y Gerhard a Inglaterra, exilio en el que cada cual escribió una parte importante de su mejor producción musical.

Este éxodo dejó a España sumida en una profunda pobreza intelectual, científica y artística, la dictadura franquista impuso otra vez en la historia del país la censura artística, impidió a un alto costo el separatismo regional y en términos generales cerró el país a las innovaciones. Ante este panorama, no es de sorprender que los compositores más destacados del siglo XX en España hayan sido los que perpetuaron el estilo nacionalista bajo técnicas tradicionales de *casticismo*, es decir auténticamente españolas. Uno de ellos fue Joaquín

Rodrigo, quien alcanzara renombre internacional en 1939 con su popular *Concierto de Aranjuez*, el primero de una serie de conciertos bien recibidos en España y el mundo. Las *Canciones negras* de 1946 establecieron a Xavier Montsalvatge como un compositor de primera línea con canciones en estilos evocativos de España, mientras que el compositor de zarzuela más destacado de la época franquista fue el conservador Moreno Torroba. Pablo Sorozábal, el radical más brillante de los jóvenes “zarzueleros”, permaneció en España y, ante la dificultad para colocar su trabajo de composición, trabajó principalmente como director.

Tendencias más cosmopolitas y de vanguardia en España fueron representadas por Joaquín Homs (1906-2003), discípulo de Gerhard y exponente del serialismo, aunque su música retuvo el gusto español; esto no ocurrió con los compositores del grupo “Música abierta”, con figuras como Cristóbal Halffter, Luis de Pablo (ambos *n* 1930) y Antón García Abril (*n* 1933), quienes buscaron inspiración en las corrientes centrales del desarrollo europeo. Su música sufre mayor influencia de Webern y Stockhausen que de la música española tradicional, aunque Halffter tiene entre sus obras más recientes una ópera sobre *Don Quijote* (2000) que rinde homenaje musical a sus parientes y a Falla. Compositores españoles de una generación joven, como Albert Sardà (*n* 1943), Francisco Guerrero (1951-1997) y José Luis Turina (*n* 1952), más que sondear en específico en los elementos españoles distintivos, comparten los intereses sociales y globales de sus contemporáneos europeos.

España ha producido una cantidad considerable de intérpretes notables en todas las áreas: los guitarristas Andrés Segovia y Narciso Yepes; los violonchelistas Casals y Gaspar Cassadó; los pianistas Ricardo Viñes, José Iturbi y Alicia de Larrocha; los directores Ataulfo Argenta y Rafael Frühbeck de Burgos; cantantes como Alfredo Kraus, Plácido Domingo, Conchita Supervía, Victoria de los Ángeles, Montserrat Caballé y Teresa Berganza. En Madrid están activas dos orquestas sinfónicas y tres de cámara, dos casas de ópera y los remodelados Teatro Real y Teatro de la Zarzuela. La Radio Nacional de España dedica 15% de su programación a la música seria y el archivo nacional de música de la Sociedad General de Autores de España (SGAE) publica ediciones críticas de muchas obras escénicas y sinfónicas. Barcelona es uno de los principales centros teatrales de España y el Teatro del Liceo Català reconstruido es el más grande del país; el Instituto Español de Musicología, fundado por Pedrell y Anglès, se ubica

también en esta ciudad. Otras instituciones notables son las orquestas sinfónicas de Galicia y la de la ciudad de Granada y la coral Orfeón Donostiarra; diversos grupos de música antigua, entre los que destaca Hespèrion XXI de Jordi Savall (uno de los más destacados gambistas a nivel mundial), desarrollan un trabajo profundo y bien documentado en torno a las prácticas interpretativas de la música antigua y barroca.

CW

📖 J. B. TREND, *The Music of Spanish History to 1600* (Londres, 1926). G. CHASE, *The Music of Spain* (Nueva York, 1941, 2/1959). R. STEVENSON, *Spanish Music in the Age of Columbus* (La Haya, 1960, 2/1964); *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley y Los Ángeles, 1961). A. LIVERMORE, *A Short History of Spanish Music* (Londres, 1972). L. POWELL, *A History of Spanish Piano Music* (Bloomington, IN, 1980). L. SALTER, “Spain: A nation in turbulence”, *The Late Romantic Era: From the Mid-Nineteenth Century to World War I*, ed. J. SAMSON, *Man and Music/Music and Society* (Londres, 1991), pp. 151-166. M. BOYD y J. J. CARRERAS (eds.), *Music in Spain in the 18th Century* (Cambridge, 1998).

España. Rapsodia de Chabrier para orquesta (1883).

Espartaco (*Spartak*). Ballet en cuatro actos de Khachaturian con argumento de Nikolai Volkov y coreografía de Leonid Jacobson (Leningrado, 1956). Khachaturian hizo una revisión de la partitura en 1968.

espectro, componentes espectrales. El rango de frecuencias (longitudes de onda) que abarca una fuente productora de ondas; por ejemplo, el espectro de luz se puede descomponer en siete colores, donde el rojo tiene la longitud de onda más larga y el violeta la más corta. De manera análoga, las ondas sonoras abarcan un rango de longitudes de onda de 17 mm a 17 metros, correspondientes respectivamente a las frecuencias más agudas y más graves perceptibles por el oído humano. El espectro armónico de un instrumento musical se representa mediante una serie de líneas verticales (componentes espectrales) que indican las fuerzas relativas de cada armónico.

JBO

espejo, canon al. Véase CANON.

espineta. Véase CLAVECÍN, CLAVE, VIRGINAL Y ESPINETA.
espíritus benditos, Danza de los. Episodio lento de danza del segundo acto del *Orfeo ed Euridice* (1762) de Gluck, caracterizado por un solo de flauta lírico; a menudo se interpreta como pieza de concierto.

Esplá (y Triay), **Oscar** (*n* Alicante, 5 de agosto de 1886; *m* Madrid, 6 de enero de 1976). Compositor español. Estudió filosofía e ingeniería en la Universidad de Barcelona, 1903-1911; sin embargo, a los 20 años de edad ganó

el primer premio en un concurso internacional de composición, lo que lo llevó a estudiar con Reger y, después, con Saint-Saëns. Con el estallido de la Guerra Civil abandonó España con destino a Bruselas, regresando eventualmente a España en la década de 1950. Incorporó a su música elementos de la cultura folclórica mediterránea, inventando incluso una escala “levantina” (*do-reb-mib-mi-fa-solb-lab-sib*), la cual se encuentra en gran parte de su música. Su obra incluye poemas sinfónicos y suites, la *Sonata del sur* (1943) para piano y orquesta, una sinfonía coral, música de cámara, óperas y ballets y un *Réquiem* (1949) armónicamente refinado. WT/CW

espondeo. Pie poético compuesto de dos sílabas fuertes. El adjetivo es espondeico. Para su modo rítmico correspondiente, véase NOTACIÓN, 2.

espressivo (it.). “Expresivo”, “con expresión”; se abrevia *espr.*
esquisse (fr.). “Boceto”. Debussy describió los tres movimientos de su *La Mer* (1903-1905) como “*trois esquisses symphoniques*”.

Esquivel (Barahona), **Juan** (*n* Ciudad Rodrigo, *c.* 1560; *m* probablemente después de 1623). Compositor español. Fue *maestro de capilla* sucesivamente en las catedrales de Oviedo (desde 1581), Calahorra y Ciudad Rodrigo (probablemente a partir de 1591). En Salamanca se publicaron tres colecciones de su música: misas (1608), motetes (también 1608) y una enorme colección de salmos, himnos, cánticos, antifonas marianas y misas (1613). El cromatismo caracteriza especialmente algunas de sus obras. OR

essercizio (it.). Ortografía antigua de *esercizio* (*“ejercicio”).
Estaciones, Las. 1. (*Die Jahreszeiten*). Oratorio (1799-1801) de Haydn para soprano, tenor y bajo solistas, coro y orquesta, con texto de Gottfried van Swieten basado en el poema inglés de James Thomson (1700-1748), traducido por Barthold Heinrich Brockes.

2. Ballet en un acto y cuatro escenas de Glazunov con argumento de Marius Petipa, quien también realizó la coreografía (San Petersburgo, 1900).

Véase también CUATRO ESTACIONES, LAS.

Estados Unidos de América. 1. Vida musical temprana; **2.** El siglo XIX; **3.** Música folclórica; **4.** Música de arte en el siglo XX; **5.** Música popular en la actualidad.

1. Vida musical temprana

A excepción de los cuáqueros, todos los grupos religiosos que se establecieron en Norteamérica contemplaban la música en sus servicios, aunque los organistas eran comúnmente traídos de Europa. Menos promete-

doras para el arte musical eran las actividades de los calvinistas reformados, incluyendo a los puritanos que colonizaron Nueva Inglaterra. Con la creencia de que el teatro era inmoral, se opusieron con éxito a su florecimiento en las colonias hasta cerca del fin del siglo XVIII. En cuanto a la música sacra, desconfiaban de aquellos que querían expandir su papel en la liturgia y desalentaron tal expansión. Siguiendo la práctica iniciada por Juan Calvino, asignaron por entero a la congregación el quehacer musical de la liturgia pública. No fue sino hasta el siglo XVIII, y sólo gradualmente, que se comenzó a elaborar el canto de los salmos monofónicos sin acompañamiento de la liturgia calvinista.

La elaboración comenzó en Massachusetts alrededor de 1720 con la fundación de escuelas de canto. Estas escuelas, sesiones de instrucción conducidas por un maestro de canto, buscaban enseñar a los estudiantes cómo cantar los himnos de la congregación de manera coordinada, ya que estaban escritos en notación musical. Se publicaron libros de instrucción como *An Introduction to the Singing of Psalm-Tunes* (Introducción al canto de las melodías de salmos) de John Tufts y *The Grounds and Rules of Musick Explained* (Las bases y reglas de la música explicadas), ambos publicados en Boston en 1721. Estos libros condensaban los rudimentos de la música y ofrecían una dotación de melodías armonizadas para las escuelas de canto o la liturgia pública.

A partir de las décadas de 1750-1760, los músicos comenzaron a hacerse cargo de la música sacra en lugar de los clérigos y la congregación. Los cantantes se reunieron para formar coros, inicialmente para guiar el canto colectivo en la liturgia. Pronto, en ciertos lugares, los coros comenzaron a cantar piezas que otros miembros de la congregación no conocían o que eran muy complicadas para ellos. Se publicaron cada vez más libros de melodías estadounidenses. La mayoría, como *Urania* (Filadelfia, 1761) de James Lyon y *The American Harmony* (La armonía americana, Newburyport, MA, 1769) de Daniel Bayley, contenían música coral—*melodías fugadas de salmos, piezas enteramente compuestas y *anthems* en prosa— junto con música congregacional convencional. Hacia la década de 1780 había surgido una modesta jerarquía de organizaciones musicales alrededor de las casas de reunión de los calvinistas y algunos de los cantantes más dedicados formaron sociedades musicales para cantar la música coral que más admiraban.

Como coronación de la nueva actividad de música sacra en Nueva Inglaterra apareció el compositor

nativo de Norteamérica. Iniciando con *The New England Psalm-Singer* (El cantor de salmos de Nueva Inglaterra, Boston, 1770) del curtidor William Billings, los músicos nativos, incluyendo al tendero Daniel Read de New Haven, al sombrerero Timothy Swan de Suffield, el carpintero Oliver Holden de Charlestown y docenas más, dieron clases en las escuelas de coros, escribieron sus propias piezas sacras, compilaron libros de melodías y, a medida que éstos y otros libros se vendían, vieron circular sus composiciones impresas. Su música, escrita en general para coro a cuatro voces sin acompañamiento, carece de la suavidad armónica y melódica de la música europea de esa época. Sin embargo, la música sacra de Nueva Inglaterra en el siglo XVIII, escrita por músicos autodidactas que escribían para sus vecinos o para cantantes con antecedentes y habilidades similares, mostraron considerable vitalidad y arraigo. A medida que la frontera se desplazó hacia el oeste después de 1800, los grupos religiosos evangélicos que se asentaron al oeste y al sur establecieron una práctica de música sacra que en algunos aspectos era semejante a la de la Nueva Inglaterra de Billings. Los libros de melodías compilados por maestros de canto sureños en los siglos XIX y XX (por ejemplo *The Sacred Harp*, “El arpa sagrada”, compilado en Hamilton, GA, 1844), por lo general contenían composiciones locales más recientes y una selección de las favoritas de Nueva Inglaterra.

La actividad musical secular de la época se organizó de manera muy diferente y fue guiada por músicos inmigrantes de Europa. En sus rondas por las ciudades de la costa este, comenzaron a presentar conciertos públicos desde 1731 en Boston y 1732 en Charleston. Poco después de 1750, con la llegada de la compañía de teatro de Hallam, que hizo extensas giras y a la que pronto se unieron otras compañías rivales, el teatro musical comenzó a causar su primer impacto, con la representación de las más conocidas óperas-balada inglesas. Cuando llegó el tiempo de la guerra revolucionaria, los maestros de música nacidos en Europa estaban enseñando a jóvenes clavecinistas, flautistas y violinistas norteamericanos en ciudades y pueblos, así como en las plantaciones del sur. Sin embargo, estas actividades eran esporádicas, comparadas con lo que ocurrió después de la guerra. A medida que los residentes de las ciudades de la costa del Atlántico comenzaron a disfrutar de mayor riqueza y tiempo libre, profesionales europeos como Gottlieb Graupner (1767-1836) y Benjamin Carr (1768-1831) hallaron mayores razones para establecerse en el nuevo mundo. Hacia mediados de la década de 1790, cada

una de las ciudades importantes de la costa atlántica—Boston, Nueva York, Filadelfia, Baltimore, Charleston—tenía su propio teatro musical. Se ofrecían regularmente conciertos de música vocal e instrumental y las clases de música estaban disponibles para quien pudiera pagarlas. Comenzaba a florecer un negocio musical doméstico: los editores publicaron canciones y piezas del teatro musical angloamericano en partituras y los instrumentos musicales tanto europeos como fabricados localmente estaban disponibles y a la venta.

La mayor parte de la música temprana de los Estados Unidos, ya fuera sacra o secular, fue forjada por músicos que trabajaban para satisfacer a un público particular y dependían a largo plazo de un cierto éxito comercial. Un notable grupo de disidentes religiosos hizo una música completamente al margen de consideraciones comerciales: los moravos, que se habían establecido en Carolina del Norte y Pensilvania hacia la década de 1750 y cuyo alto nivel de ejecución y composición estaba centrado en la música sacra así como en la música instrumental de cámara. Otro músico para quien el éxito comercial no tuvo relevancia fue el “caballero amateur” Francis Hopkinson, cuyas *Seven songs* (Siete canciones, Filadelfia, 1788) están entre las más antiguas canciones de arte compuestas en los Estados Unidos. Pero los moravos y el aristocrático Hopkinson son excepciones y muy pocos de sus contemporáneos conocedores de música estaban en posición de seguir su ejemplo. Así, en el siglo XVIII, los cimientos para el sostén de los músicos norteamericanos no se asentaron en los salones y las catedrales, sino en el mercado de consumo.

2. El siglo XIX

El quehacer musical organizado aumentó considerablemente en todos los aspectos durante el siglo XIX. El rápido crecimiento de la población del país y del territorio colonizado ayudó a provocar un crecimiento correspondiente de la clase media norteamericana, cuyas necesidades y gustos contribuyeron notablemente a dar forma a la vida musical del siglo XIX en los Estados Unidos. Los primeros músicos que aprendieron a asumir las necesidades musicales de la clase media y que establecieron los medios para lograrlo, ejercieron una mayor influencia de lo que sus talentos puramente musicales parecían justificar. Lowell Mason (1792-1872), Patrick S. Gilmore (1829-1892) y George Frederick Root (1820-1895) fueron tres de esos músicos.

Mason, nacido en Massachusetts y compilador de más de 50 publicaciones musicales, compuso numerosas

melodías himnódicas en un sencillo estilo “devocional” que a menudo se tomaron como modelo. Gilmore, quien emigró de joven desde Irlanda, dejó su huella en el ámbito del concierto público: la banda de alientos fue su medio y el público masivo su fin. En manos de Gilmore y, más tarde de Sousa, la banda de alientos llegó a ser el medio más exitoso para atraer al público prácticamente en cualquier parte del mundo. Mucho del amplio atractivo de la banda residía en su programación ecléctica, una mezcla de marchas, aires patrióticos, canciones y danzas populares, así como fragmentos de los clásicos. Retomado por las orquestas en sus conciertos “promenade” o “pops”, este principio de programación, que trata de encontrarse con el público en su propio ambiente, ha persistido hasta el presente.

La vida profesional de Root refleja una tercera tendencia en la vida musical de los Estados Unidos en el siglo XIX: el desarrollo del hogar como centro de la actividad musical. Como socio de la editorial de Chicago Root & Cady (1860-1871), publicó música de numerosos compositores, incluyendo el talentoso compositor de canciones, Henry Clay Work (1832-1884). El propio Root compuso “canciones del pueblo” y cantatas, obras cuya carencia intencional de toda complicación musical tenía como supuesto objetivo el alcance del mayor mercado posible. Muchas lograron su cometido, especialmente sus canciones sobre la guerra civil, que tuvieron un éxito amplio y duradero. Para ese entonces, la disponibilidad de pianos de bajo precio había impulsado a miles de norteamericanos a instalar pianos en sus salones. Junto con docenas de otras editoriales de música, Root & Cady estaba lista para proveer música vocal e instrumental para todos los gustos.

Piezas como las canciones del propio Root o la avalancha de piezas para piano escritas expresamente para el ejecutante aficionado, formaron solamente dos de los diversos tipos de música impresa en los Estados Unidos en el siglo XIX. Abundaban los arreglos y adaptaciones de piezas de ópera, variaciones sobre melodías favoritas, piezas de batalla, oberturas e incluso sinfonías. Mientras, el teatro musical popular continuó bajo el dominio inglés durante la mayor parte de la primera mitad del siglo XIX. La presencia norteamericana en los escenarios nacionales se hizo palpable de manera contundente inicialmente en la década de 1840, cuando el animador nacido en Ohio, Dan Emmett, y tres colegas se ennegrecieron la cara con corcho quemado, se vistieron con harapos, imitaron el retorcido dialecto y las contorsiones asociadas con los habitantes afroameri-

canos y, con el nombre de “The Virginia Minstrels”, pusieron en escena el primer espectáculo completo de “rostros negros”. La idea arraigó de inmediato y las *troupes* de “etíopes” se multiplicaron con asombrosa velocidad, encontrando público entusiasta dondequiera que se presentaban.

Después de la emancipación del país en 1863, este tipo de espectáculos fue protagonizado con mayor frecuencia por artistas negros. Desde la década de 1860 hasta los primeros años del siglo XX florecieron compañías ambulantes de artistas negros, proporcionando un medio para que los estadounidenses negros pudieran ganarse la vida como músicos. El compositor de canciones James A. Bland (1854-1911) se dedicó a actuar en estos grupos, mientras que las cantantes de *blues* Ma Rainey (1886-1939) y Bessie Smith (1894-1937) y el compositor-editor W. C. Handy (1873-1958) comenzaron sus vidas profesionales como miembros de esas *troupes* de intérpretes negros.

La vida profesional de Stephen Foster fue sostenida en parte por los escenarios y en parte por el mercado musical doméstico. Sus canciones, cantadas por doquier en su época, han subsistido para formar parte de la experiencia cultural de casi todo estadounidense desde entonces. Al igual que contemporáneos suyos tan diversos como Mason, Gilmore, Root y Bland, Foster cooperó o compitió con otros músicos que intentaban alcanzar sustancialmente el mismo público. Todos ellos trabajaron en una tradición comercial formada por ellos mismos y por sus públicos, un proceso colectivo estilísticamente conservador en el que los creadores y los consumidores formaban un vínculo indisoluble.

Los practicantes de la música de arte en los Estados Unidos durante el siglo XIX lucharon por construir una tradición propia. Su éxito inicial tiene su mejor indicador en el aumento gradual de las instituciones estadounidenses dedicadas a enseñar, interpretar y promover la música de arte europea. Una típica organización para la interpretación musical es la Handel and Haydn Society de Boston (fundada en 1815), en la que ciudadanos locales, animados quizá por motivos tanto religiosos como artísticos, formaron un coro con encuentros programados regularmente. Acompañado por una orquesta de profesionales y aficionados disponibles, y con la participación de cantantes solistas, ofrecían conciertos públicos de música sacra, incluyendo en ocasiones oratorios completos e intentando cubrir sus gastos con la venta de boletos. En el siglo XIX surgieron sociedades corales similares por todo el país formadas por miem-

bros de la comunidad que siguieron floreciendo durante el siglo XX.

En el nuevo mundo, la ópera se arraigó inicialmente en Nueva Orleans, que tuvo su propia compañía residente durante buena parte del siglo (1859-1919). En otras partes, la mayoría de los estadounidenses dependían de las giras de las compañías de ópera. Sustentadas en la publicidad para atraer público, y por ello promovidas como una rama de la industria del espectáculo, *troupes* como la administrada por Max Maretzek escenificaban óperas de Mozart, Rossini, Donizetti y otros maestros europeos. Nueva York, idealmente capacitada por su concentración de riqueza y su alta proporción de residentes nacidos en el extranjero, ha sido el principal centro de interpretación operística desde fines del siglo XIX. La Metropolitan Opera (fundada en 1883) ocupa un lugar como uno de los grandes teatros, aunque en el siglo XX varias otras ciudades estadounidenses han establecido compañías propias, incluyendo San Francisco, Chicago, Boston, Seattle, Santa Fe, Saint Louis, Dallas, Washington, DC y Houston.

En algún punto entre la estable respetabilidad de la sociedad coral y el brío emocional de la compañía de ópera se encuentra la orquesta, un medio indispensable para ambas. A lo largo de casi todo el siglo XIX, las orquestas estadounidenses tendieron a ser grupos formados con músicos disponibles para ocasiones particulares. El mantenimiento de un ensamble del tamaño de una orquesta sinfónica era mucho más caro de lo que la necesidad de sus servicios podía justificar. El ensamble estable de ese tipo más antiguo en los Estados Unidos, la Philharmonic Society de Nueva York, se inició en 1842 como una cooperativa, con los propios músicos administrando la orquesta y los conciertos abiertos solamente para otros miembros de la sociedad. Theodore Thomas (1835-1905), quizá la figura dominante de la vida musical estadounidense durante la segunda mitad del siglo, estableció, administró y dirigió la Theodore Thomas Orchestra, que durante años realizó giras desde su base en Nueva York.

Sin embargo, las orquestas fijas en general se organizaron dondequiera que los músicos lograban convencer a los residentes pudientes de una comunidad para que las apoyaran. Esto se hacía normalmente por suscripción, con un número determinado de patronos que accedían a proporcionar fondos para cubrir los gastos de la orquesta. Así, con el patrocinio de algunos de sus ciudadanos ricos, ciudades como Filadelfia, Chicago, Cincinnati, Pittsburgh, San Francisco y Nueva York

lograron mantener orquestas profesionales y construir salas acústicamente adecuadas para sus ejecuciones. La fundación en 1881 de la Boston Symphony Orchestra por un patrono individual, Henry Lee Higginson, quien mantuvo la orquesta con dinero de su bolsillo durante casi 40 años, es única en la historia musical de los Estados Unidos.

En el siglo XIX, el liderazgo musical de las compañías de ópera, y aun de la mayoría de las sociedades corales lo asumieron, desde el principio, los europeos y el repertorio que interpretaban era asimismo casi exclusivamente europeo. Los compositores estadounidenses de música de arte, Anthony Philip Heinrich (1781-1861) entre los primeros de ellos, parecían estar destinados a un papel secundario. Dos compositores más, ambos activos en Nueva York desde mediados del siglo XIX, se quejaban públicamente de que la música estadounidense, incluyendo la suya, estaba siendo ignorada por los intérpretes de la ciudad. William Henry Fry (1813-1864), crítico musical de un diario de Nueva York, y George Frederick Bristow (1825-1898), violinista de la Philharmonic Society de Nueva York y maestro de música en escuelas públicas de la ciudad, abordaron un tema fundamental y de importancia trascendente para la vida musical de los Estados Unidos, aunque causaron poco efecto en la programación de conciertos. El único compositor estadounidense de música de arte en el siglo XIX que halló un público consistente fue Louis Moreau Gottschalk, nativo de Nueva Orleans.

Comenzando alrededor de la época de la guerra civil, la primera “escuela” real de compositores nacidos en los Estados Unidos comenzó a alcanzar la madurez. Compartiendo la herencia anglosajona, nacidos en la costa este y con una fuerte tendencia hacia el estilo musical del romanticismo alemán –la mayoría, de hecho, con estudios en Alemania–, compositores como John Knowles Paine (1839-1906), Horatio Parker, George Whitefield Chadwick, Arthur Foote (1853-1937), Amy Marcy Beach y otros, obtuvieron un lugar seguro para los compositores estadounidenses en la estructura institucional del país. Pero el compositor estadounidense más famoso de la época fue uno que se mantuvo alejado del grupo de Nueva Inglaterra: Edward MacDowell.

3. Música folclórica

Por debajo de la activa superficie del mundo musical organizado de los Estados Unidos en el siglo XIX, existía la música folclórica traída al nuevo mundo por distintos

grupos de colonos. En este ámbito, el agente promotor no fue el compositor profesional de canciones que trabajaba en el mercado musical, sino más bien la comunidad como un todo. El consenso entre los miembros de una comunidad seleccionaba la música que vinculaba el pasado con el presente y determinaba las formas en que la transmisión oral habría de comunicarla a través del tiempo a la siguiente generación y a través del espacio a otras comunidades.

La música folclórica angloamericana ofrece algunos claros ejemplos de dos vertientes complementarias de la tradición oral: continuidad y variación. Cuando Cecil Sharp, el notable coleccionista inglés de canciones folclóricas, viajó a Los Apalaches al inicio del siglo XX, los cantantes locales cantaron para él versiones de canciones inglesas y escocesas que habían cambiado muy poco en su largo trayecto a través del tiempo y el espacio. La música folclórica angloamericana y la música folclórica de otros grupos étnicos, se mantuvieron con mínimos cambios en las comunidades principalmente rurales, donde las costumbres del viejo mundo y las estructuras sociales eran más sólidas. En ellas se podían desempeñar los papeles de música tradicional en una sociedad tradicional: confirmar los valores comunitarios, proporcionar entretenimiento y cumplir funciones rituales.

Un hecho peculiar de la historia musical estadounidense es que cuando, al inicio del siglo XIX, los académicos y artistas en muchos países europeos comenzaron a explorar sus tradiciones culturales no escritas y a obtener materiales e inspiración a partir de ellas, los músicos estadounidenses no experimentaron un proceso similar con su propio folclor. En vez de ello, la mayoría de los músicos profesionales y maestros de música reaccionaron con indiferencia u hostilidad hacia la música folclórica, pues aparentemente creían que su rudeza no académica la colocaba por debajo de sus aspiraciones más serias. Esto fue irónico, porque la mayoría de las formas de música popular que circularon en papel durante el siglo XIX tenían sus raíces en la música folclórica angloamericana: la salmodia, la himnodia y una buena cantidad de canciones seculares inspiradas en los esquemas de rima, las técnicas narrativas y las formas estróficas de la balada; las ediciones llamadas *broadside* y *songster*, que imprimían textos estróficos para ser cantados sobre melodías que la gente conocía de memoria; y la música impresa de danza, que reflejaba los patrones rítmicos característicos y las formas musicales de danzas folclóricas de tradiciones diversas.

Los tipos tradicionales de música folclórica de otros grupos europeos son un fenómeno más regional. Así, la música folclórica hispanoamericana pertenece al suroeste y a California, la francoamericana a los *cajun* de Louisiana, la germanoamericana a los “Holandeses de Pensilvania”, y la música de Europa Oriental —griega, rusa, balcánica— a las comunidades étnicas de las grandes ciudades estadounidenses como Nueva York, Chicago y Detroit. La música de las numerosas tribus amerindias del continente norteamericano, también está restringida a una circulación al interior de grupos culturalmente distintivos y aislados.

Ninguna música folclórica ha tenido una historia tan compleja en el nuevo mundo como la de los negros estadounidenses que fueron llevados allá en contra de su voluntad. La mayoría de los negros de América del Norte en los siglos XVIII y XIX eran esclavos; por ello, la mayoría de las comunidades negras en los Estados Unidos estaban bajo alguna forma de control blanco, lo que desalentaba la supervivencia de elementos tales como los tambores, los idiomas del viejo mundo y las creencias religiosas africanas. Al vivir en proximidad con los blancos, los negros de los Estados Unidos adoptaron gradualmente ciertos géneros musicales blancos sin abandonar sus propios estilos originales de interpretación, con ritmos mucho más agresivos y entonación más libre que cualquier estilo europeo. Quizá el más famoso ejemplo de una música vocal aculturada es el **spiritual*, la versión negra norteamericana del himno protestante. Registrados por primera vez por músicos aficionados blancos en la pionera colección *Slave Songs of the United States* (Canciones de esclavos de los Estados Unidos, 1867), y después cantados en versiones corales armonizadas por los Fisk Jubilee Singers y otros grupos de jóvenes negros bajo la dirección de blancos, y más tarde convertidos por músicos académicos negros en canciones de arte para voz y piano, los *spirituals* ilustran cómo la música folclórica de un pueblo considerado “medio bárbaro” por sus primeros coleccionistas blancos podía adaptarse sin perder su distintiva y cautivadora belleza.

La complejidad rítmica que los primeros coleccionistas blancos de *spirituals* encontraron tan difícil de capturar en la notación, también era característica de la música folclórica instrumental de los negros de los Estados Unidos, la mayor parte de ella ligada estrechamente a la danza. El gusto de los músicos negros por desplazar los acentos dentro de un pulso estable se expresó a través de todos los medios disponibles: voca-

blos, palmadas en el cuerpo y pisoteos; instrumentos de origen africano como percusiones de hueso y el banjo; y finalmente los instrumentos europeos, especialmente el violín y el piano. Hacia finales del siglo XIX, los intérpretes negros estadounidenses habían desarrollado una música de baile y entretenimiento denominada *ragtime*, en la que melodías muy cuadradas y sincopadas se tocaban en una serie de frases contrastantes, a manera de marchas. Editada como música para piano alrededor del cambio de siglo, el *ragtime* adquirió una elegancia especial en las obras del compositor-pianista Scott Joplin, tan alejadas de la tradición folclórica como las adaptaciones de *spirituals* hechas por Henry T. Burleigh, pero marcadas por ella de manera igualmente inconfundible.

La habilidad de los negros estadounidenses para asimilar las formas de origen europeo y adaptarlas a sus propósitos particulares, como en el *spiritual* y el *ragtime*, así como para proporcionar inspiración a algunas de las manifestaciones de música blanca más vitales de su tiempo, como los llamados *minstrel shows*, sugiere que en los Estados Unidos en el siglo XIX, el poder cultural no dependía necesariamente de la posición social. Eso sería aún más claro en el siglo XX, cuando las tradiciones musicales negras de los Estados Unidos tuvieron un impacto decisivo en prácticamente toda la música popular del país.

4. Música de arte en el siglo XX

Charles Ives, uno de los compositores más interesantes del siglo XX, se mantuvo casi totalmente apartado del mundo musical que sus predecesores estadounidenses habían luchado para construir. Para 1920, cuando Ives había dejado de componer, las instituciones que fomentaban la música en los Estados Unidos —orquestas sinfónicas, compañías de ópera, sociedades corales, conservatorios y escuelas, y un elemento más nuevo, las compañías de grabaciones fonográficas— formaban una superestructura bastante sólida. Conformada por músicos y ciudadanos musicalmente activos, esa superestructura fue parte importante de la herencia del compositor del siglo XX. Aunque los compositores estadounidenses que maduraron en la década de 1920 no tenían una tradición estilísticamente unificada que continuar, al menos heredaron una tradición de profesionalismo en la música de arte. En los años previos a la primera Guerra Mundial, la vanguardia europea emprendió el ataque de las instituciones artísticas y los valores estéticos convencionales afirmando que la sociedad bur-

guesa era enemiga del arte significativo. Tales ataques conllevaban ciertos castigos, especialmente en los Estados Unidos, donde las instituciones musicales y los compositores dependían del apoyo de los mismos ciudadanos a los que la vanguardia atacaba. Los compositores estadounidenses que llevaron influencias de vanguardia al nuevo mundo encontraron que la mayoría de los músicos y los oyentes eran indiferentes u hostiles en sus reacciones, por lo que llegó a depender de ellos el encontrar u organizar sus propios foros.

Edgard Varèse, quien se había establecido en Nueva York en 1915, ayudó a fundar en 1921 el efímero International Composers' Guild, dedicado a la interpretación de música contemporánea. Aaron Copland, uno de los fundadores de la League of Composers (1923), comenzó su vida profesional como un incansable defensor de la música nueva. El californiano Henry Cowell, en un recital de 1924 en el Carnegie Hall, presentó piezas que requerían numerosas técnicas no convencionales, y en 1927, con el apoyo financiero de Ives, fundó la New Music Edition, que durante el siguiente cuarto de siglo publicó obras modernas de un variado grupo de compositores, la mayoría estadounidenses.

La depresión económica de la década de 1930 afectó casi todas las facetas de la vida estadounidense, incluyendo la música. En una atmósfera social de privaciones y miseria, algunos compositores llegaron a una mejor comprensión de su papel en la sociedad. Más que como una conflictiva minoría de artistas en un ámbito hostil, comenzaron a considerarse ciudadanos con talentos especiales que podían canalizar hacia el mejoramiento general de la vida de otros estadounidenses. Simultáneamente, los cambios institucionales pusieron a más estadounidenses que nunca en contacto con la música de arte. El Proyecto Musical Federal del gobierno, que se inició como una medida de apoyo, puso los recursos del Estado al servicio de la música de arte por primera vez. Las cadenas de radio comenzaron a transmitir las interpretaciones de las orquestas sinfónicas y compañías de ópera, dando a un enorme público acceso virtualmente gratuito a interpretaciones profesionales de música de arte. La industria cinematográfica comercial contrató compositores estadounidenses establecidos para proporcionar partituras para sus producciones. Con los compositores listos para encontrarse con su público en un terreno intermedio, entre 1930 y 1945 había altas expectativas de que al dirigirse a un público más amplio en un lenguaje accesible, podían reforzar su sitio poco claro dentro de la sociedad estadounidense.

En congruencia con sus nuevos propósitos, la música estadounidense de arte de ese periodo muestra una tendencia mayor que nunca antes a la celebración de la historia y los héroes estadounidenses y del “folk” de los Estados Unidos. Roy Harris, nacido en Oklahoma y creador de un lenguaje delineado por su profundo conocimiento de la música folclórica, fue un sinfonista cuya vida profesional floreció en la década de 1930. Virgil Thomson fue otro compositor que aceptó abiertamente los temas estadounidenses y Copland cambió su estilo para producir *Appalachian Spring* (Primavera en los Apalaches, 1944) y su *Tercera sinfonía* (1946).

En los años inmediatamente posteriores a la segunda Guerra Mundial, los compositores estadounidenses de música de arte estuvieron en general más interesados en explorar las nuevas dimensiones técnicas de su arte que en ampliar su público. Un cambio institucional que fomentó tales exploraciones y alentó la noción de que los compositores eran intelectuales, fue la rápida expansión de facultades universitarias y escuelas de música en la posguerra. Los puestos académicos requerían de los compositores algo más que simplemente componer, pero a la vez los dejaban en libertad de componer como quisieran. Más aún, al asignar a jóvenes músicos talentosos en su instrucción, tales puestos reafirmaron su importancia en la perpetuación de la música estadounidense. Compositores-maestros tales como Walter Piston en Harvard y Howard Hanson en la Escuela Eastman continuaron la postura académica tradicional de los clasicistas de Nueva Inglaterra que los precedieron. Otros, como Roger Sessions en Princeton y la Universidad de California, Milton Babbitt en Princeton y Ross Lee Finney en la Universidad de Michigan, enfatizaron la importancia de la universidad como un lugar para trabajar libremente. Al emplear a compositores y fomentar la ejecución de sus obras, las de sus colegas y las de sus alumnos, la universidad ha creado un foro público independiente de las otras instituciones establecidas de música de arte.

A pesar de la importancia de las instituciones académicas, muchos músicos han logrado existir fuera de ellas como compositores de obras por encargo, ejecutantes o escritores de temas musicales. El compositor californiano John Cage, una figura conspicua de la vanguardia desde sus primeros conciertos en Nueva York al inicio de la década de 1940, logró hallar otra clase de público en el centro de Manhattan, punto de reunión de una inusual concentración de artistas, escritores, gente de teatro y estudiantes.

A la luz de la historia pasada de la música de arte en los Estados Unidos, es notable que ni siquiera un radicalismo profundo y antinstitucional lograra inhibir el crecimiento de la filantropía musical en las décadas de 1960 y 1970. Las fundaciones privadas, algunas de las cuales habían apoyado desde tiempo atrás a los músicos, aumentaron sus donaciones. Algunos estados, notablemente Nueva York, establecieron consejos de las artes con fondos para financiar proyectos meritorios. Las universidades siguieron involucradas en el proceso. En 1965 el gobierno federal estableció el National Endowment for the Arts, una fundación para las artes cuyo presupuesto creció con rapidez en los años siguientes. En la década de 1980, sin embargo, los fondos para la música comenzaron a disminuir.

No obstante, hacia finales del siglo XX, la música estadounidense de arte se encontraba en un estado de indudable pluralismo. Las esperanzas anteriores de que una “música estadounidense” hipotética pudiera acompañar a la madurez nacional parecían inocentes a medida que comenzó a aparecer el esbozo de una cultura estadounidense madura. Más que cohesionarla en un estilo nacional único, el paso del tiempo parecía haber diversificado cada vez más el arte estadounidense, hasta cierto punto reflejado en la música de Elliott Carter, Steve Reich y John Adams.

5. Música popular en la actualidad

Con consideraciones económicas mucho más prioritarias que la música de arte, los músicos estadounidenses que trabajaban en los géneros vernáculos en el siglo XX se movieron al interior de un grupo de instituciones altamente competitivas: el circuito de los teatros, el circuito de los clubes nocturnos, una red de editores y distribuidores de música, y las industrias de grabación, de difusión y del cine. Para finales del siglo XIX, los espectáculos teatrales con música incluían tanto el teatro musical (operetas y otros espectáculos con una trama integrada y muchos números musicales) como el espectáculo de variedad o revista, en el que compartían el escenario varios actos diferentes, algunos de ellos musicales. El control de ambos estaba centrado en Nueva York, donde florecieron docenas de teatros. Algunas operetas y espectáculos musicales realizaban giras, y el circuito de vodevil enviaba espectáculos de variedad a una red de teatros por todo el país. Las canciones del teatro musical representaban una de las bases de la industria editorial musical, que también tenía su centro en Nueva York, en el distrito conocido como *Tin Pan Alley.

La canción popular estadounidense, de manera similar a la industria que le daba soporte, presenta una superficie en constante cambio, cuya materia fundamental ha variado poco. La mayoría de las canciones populares son canciones de amor. La corriente de retórica altamente romántica que dominó la opereta vienesa se refleja en su contraparte del inicio del siglo XX en las canciones de Victor Herbert y Sigmund Romberg. El impacto de la música estadounidense negra ayudó a generar una nueva vitalidad rítmica y una informalidad de expresión a los espectáculos de la década de 1910 y 1920 y sus canciones, como lo sugieren *Alexander's Ragtime Band* de Irving Berlin y *I got Rhythm* de George Gershwin. Este nuevo estilo “caliente” de canción tenía sus raíces en la danza, especialmente en las nuevas formas de baile, como el *foxtrot* y el *charleston*, que reflejaban la música bailable sincopada cada vez más emparentada con el **jazz*. Un creciente abanico de posibilidades armónicas enriqueció los recursos expresivos del escritor de canciones, como lo muestran las canciones de Jerome Kern y Harold Arlen. Formalmente, la forma de canción de 32 compases era el modelo prácticamente universal, lo que hacía que una canción de 48 compases, como *Night and Day* (Noche y día) de Cole Porter fuera excepcional. Pero el oficio del compositor de canciones, más que exhibir su técnica, le exigía ocultarla en algo que fuera a la vez natural y pegajoso.

Entre los tipos de música autóctona, el **blues* de los negros estadounidenses fue uno de los primeros en penetrar el mercado comercial. Ante la poderosa respuesta de los públicos rurales negros del sur a la música folclórica tradicional interpretada por miembros de sus propias comunidades, el director de banda W. C. Handy comenzó a publicar partituras de *blues* en 1915. Los cantantes negros hicieron grabaciones de *blues* desde 1920 y la sorprendente reacción favorable de los compradores de discos —en su mayoría negros, puesto que los discos eran producidos por sellos “de raza” que circulaban sobre todo en las comunidades negras— ayudó a crear una nueva rama de la industria de la música popular. Un proceso similar tuvo lugar entre los blancos de las comunidades rurales y de los pequeños pueblos del sureste de Estados Unidos. Ya desde la década de 1920, intérpretes tales como “Fiddlin’ John” Carson y la Familia Carter estaban grabando su propia música, dando lugar a la creación de la industria de la **country music*, centrada en Nashville, Tennessee.

La música folclórica tradicional de otros tipos también logró salir del contexto en el que se había originado.

Comenzando en la década de 1920, músicos inmigrantes de diferentes grupos étnicos europeos hicieron grabaciones comerciales en los estilos tradicionales del viejo mundo. Las melodías folclóricas angloamericanas, junto con su estilo de canto e instrumentación, sirvieron a la vez como fuente de inspiración y modelo para los intérpretes ligados a causas políticas, desde las canciones sindicalistas de Woody Guthrie de la década de 1930, hasta las canciones contra la guerra de Pete Seeger y Bob Dylan en la década de 1960. En arreglos dirigidos a un público comercial más amplio, en las décadas de 1950 y 1960 la música folclórica contribuyó también con un repertorio fresco de intérpretes como el Kingston Trio y Harry Belafonte. Al mismo tiempo, músicos como Mike Seeger, que cantaba en cafés y festivales folclóricos, se dedicaron a preservar la “autenticidad” de los estilos folclóricos angloamericanos tradicionales.

El estilo predominante de música popular desde la década de 1960, el **rock and roll*, también fue concebido para un grupo social particular: el público adolescente estadounidense. A diferencia del *blues*, la música folclórica y el *country* —géneros de los que ha tomado elementos—, el *rock and roll* se originó como música estrictamente comercial. Iniciado a finales de la década de 1950, se dirigía a los gustos de los jóvenes que no se sentían atraídos por la música del Tin Pan Alley y de Broadway, escrita principalmente para intérpretes como Bing Crosby, Frank Sinatra y Peggy Lee, quienes cantaban primordialmente para un público adulto. Promovida originalmente por productores discográficos independientes y programadores de radio en estaciones marginales, y vendida a bajo precio en forma de discos sencillos (45 rpm), la música de rock pronto se convirtió en un gran negocio a medida que se revelaron el poder económico del mercado juvenil y la vitalidad del nuevo estilo musical. Intérpretes talentosos y exitosos como Elvis Presley, Jimi Hendrix y muchos otros, contribuyeron a la maduración de la música de rock. A través de varios cambios de estilo, dos elementos se han mantenido más o menos constantes como fuentes de esta música: un pulso poderoso y reiterado que hace alusión a la sexualidad y una postura de rebelión contra los valores de la sociedad convencional, expresada tanto en los textos de las canciones como en el vestuario y el comportamiento de los músicos, calculado en ocasiones para ofender a los no aficionados al género.

Entre todos los tipos de música comercial estadounidense, el **jazz* es el que ha fomentado consistentemente

el aspecto artístico en la música al más alto nivel. Los intérpretes negros de *jazz* comenzaron a grabar al inicio de la década de 1920, entre ellos Jelly Roll Morton y Louis Armstrong. Las grandes orquestas de baile de la década de 1920 fueron influidas por el nuevo estilo del *jazz* y algunas, como la banda negra de Duke Ellington establecida en Nueva York, se organizaron expresamente para tocarlo. Las bandas blancas de baile de las décadas de 1930 y 1940, como el grupo del clarinetista de Chicago Benny Goodman, obtuvieron mayor éxito comercial a través de giras, venta de discos y emisiones radiofónicas, interpretando un repertorio que incluía tanto números de *jazz* como canciones del Tin Pan Alley.

En la década de 1940, la aparición de un nuevo estilo enriqueció el panorama del *jazz*: el **bebop*, un estilo propositivo y “avanzado” que fue concebido originalmente como una desviación radical del *jazz* original. El *bebop* también ayudó a introducir en el *jazz* una orientación agresivamente anticomercial. El intérprete se consideraba ahora más un artista que un animador, y músicos tales como el saxofonista Charlie Parker, el trompetista Dizzy Gillespie y el pianista-compositor Thelonious Monk, trabajaron en una esfera más reducida y especializada, con sus propias instituciones —clubes, compañías de discos, publicaciones y críticos— y un público propio y devoto. Intérpretes más jóvenes como Ornette Coleman, John Coltrane y Cecil Taylor contribuyeron a un movimiento de vanguardia que extendió el lenguaje del *jazz* cada vez más lejos de sus raíces originales, de modo que hacia la década de 1960 la vanguardia del *jazz* comenzó a ser reconocida por las instituciones académicas y filantrópicas como una clase especial de música de arte cuyo futuro requería un apoyo institucional más amplio del que pudiera proporcionar el mercado comercial.

En una cultura musical como la estadounidense, que no se ha desarrollado a partir de un centro único y dominante, no deja de sorprender que se haya desarrollado en todo el país una música de tan alta integridad artística y permanencia. Considerando que el *jazz* ha sido una música estadounidense distintiva que ha tenido un importante impacto internacional —claro ejemplo de una influencia que se desplaza hacia el este y no hacia el oeste—, quizá sería apropiado interpretar al *jazz* como un paradigma de la vitalidad musical de los Estados Unidos. En octubre de 1947 el saxofonista alto Charlie Parker, un músico negro de Kansas City de 27 años de edad, grabó la canción *Embraceable You* de

Gershwin. Esta emotiva grabación preserva un momento de extraordinaria sensibilidad artística: la fantasía de la improvisación inspirada dentro de la estructura formal y armónica de una balada de amor del Tin Pan Alley, donde la profusa ornamentación de un virtuoso que ejerce un control disciplinado de la cohesión de los materiales recién inventados, revela una expresión altamente personal con la fuerza comunicativa de un intérprete que parece estar hablando o cantando a través de su instrumento. He aquí el testimonio inequívoco de la madurez artística de una fusión; he aquí a un artista estadounidense trabajando dentro de una tradición. RC/PG

📖 B. NETTL, *An Introduction to Folk Music in the United States* (Detroit, 1960; 3a. ed., rev. H. MYERS como *Folk Music in the United States*, Detroit, 1976). E. SOUTHERN, *The Music of Black Americans: A History* (Nueva York, 1971, 3/1997). B. LAMBERT (ed.), *Music in Colonial Massachusetts, 1630-1820* (Boston, 1980-1985). N. TAWA, *A Sound of Strangers: Musical Culture, Acculturation, and the Post-Civil War Ethnic American* (Metuchen, NJ, 1982). C. HAMM, *Music in the New World* (Nueva York y Londres, 1983). C. SMALL, *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in Afro-American Music* (Nueva York y Londres, 1987). A. P. BRITTON, I. LOWENS y R. CRAWFORD, *American Sacred Music Imprints, 1698-1810: A Bibliography* (Worcester, MA, 1990). R. A. CRAWFORD, R. A. LOTT y C. J. OJA (eds.), *A Celebration of American Music: Words and Music in Honor of H. Wiley Hitchcock* (Ann Arbor, MI, 1990). S. PORTER, *With an Air Debonair: Musical Theatre in America, 1785-1815* (Washington, DC, 1991). J. DIZIKES, *Opera in America: A Cultural History* (New Haven, CT, 1993). R. GAROFALO, *Rockin' Out: Popular Music in the USA* (Needham Heights, MA, 1997). R. CRAWFORD, *America's Musical Life* (Nueva York, 2001).

Estampes (Grabados). Tres piezas para piano de Debussy (1903): *Pagodes* (Pagodas), *Le Soirée dans Grenade* (Noches en Granada) y *Jardins sous la pluie* (Jardines bajo la lluvia); la primera fue orquestada por Caplet y la segunda por Busser.

estampie (fr., “estampida”; it.: *istampita*, *stampita*; provenzal: *estampida*). Melodía sin texto popular durante los siglos XIII y XIV; el término también se aplicó a la poesía. En las melodías consideradas *estampies*, la ausencia de palabras sugiere que la ejecución era puramente instrumental y, como tal, puede ser el género conocido de música instrumental más antiguo de Occidente. Algunos académicos creen que fue pensado para la danza. La forma, que es similar a la del **lai*, consiste

en una serie de frases (*puncta*), cada una de las cuales se repite inmediatamente usando un primer tiempo (**ouvert*) y un segundo final (*clos*). Los dos finales generalmente son los mismos a lo largo de la pieza (por ejemplo AxAy, BxBY, CxCy, etc.). El ejemplo más conocido es la canción *Kalenda maya*, atribuida al trovador Raimbaut de Vaqueiras (c. 1150-1207), quien la escribió para una *estampie* instrumental que había escuchado con anterioridad. Las melodías existentes más antiguas pertenecen a manuscritos franceses de principios del siglo XIV.

-/JBE

estepas del Asia central, En las (*V sredney Azii*; “En Asia central”). “Retrato orquestal” de Borodin, compuesto en 1880 para acompañar un *tableau vivant* en una exposición que celebraba el aniversario de plata de Alejandro II; representa el acercamiento y el paso de una caravana.

Esterházy. Familia noble húngara, mecenas de las artes. **Pál** [Paul] **Esterházy** (*n* 7 de septiembre de 1635; *m* 26 de marzo de 1713), quien accedió al principado en 1687, consolidó la fuerza y el poder de la familia. General, poeta, artista y compositor, publicó una colección de 55 cantatas sacras, *Harmonia caelestis*, en 1711. Su nieto, **Paul Anton** [Pál Antal] (*n* 22 de abril de 1711; *m* 18 de marzo de 1762), asumió el título en 1734. Experto en alemán y francés y casado con una italiana, supervisó la europeización de la corte en Eisenstadt. Renovó el jardín del palacio, construyó una gran biblioteca, comenzó con representaciones teatrales, armó una orquesta y contrató a Joseph Haydn como vice-*Kapellmeister* en 1761.

En 1762, Paul Anton fue sucedido por su hermano menor, **Nicolaus Joseph** [Miklós] “el Magnífico” (*n* 18 de diciembre de 1714; *m* 28 de septiembre de 1790), quien dirigió la renovación de un antiguo pabellón de caza en Süttör, Hungría occidental, en un Versailles en miniatura llamado Eszterháza. Mantuvo una compañía musical de grandes dimensiones, incluyendo una orquesta, una casa de ópera y un teatro de marionetas. Para su príncipe amante de la música, Haydn escribió numerosas sinfonías, óperas y piezas de música de cámara, incluyendo más de 160 obras para *baryton*.

Nicolaus fue sucedido por su hijo (Paul) **Anton** (*n* 11 de abril de 1738; *m* 22 de enero de 1794), quien disolvió la orquesta y la compañía de ópera el mismo año de su ascenso al trono, pero retuvo a Haydn como *Kapellmeister*. Su hijo y heredero, **Nicolaus Esterházy** (*n* 12 de diciembre de 1765; *m* 25 de noviembre de 1833), reconstituyó la orquesta, reemplazando a Haydn como

director de la Kapelle en 1802. Haydn escribió seis misas para él, y Beethoven la *Misa* en *do* op. 86 (1807). Otros miembros de la familia Esterházy fueron: el conde Franz [Ferenc] Esterházy (1715-1785), en cuyo funeral se ejecutó la *Música fúnebre masónica* de Mozart; el conde Johann [János] Esterházy (1754-1840), para quien Mozart tocó en 1784 y le dio su arreglo del *Messiah* de Handel en 1789; el conde Johann (Karl) Esterházy (1755-1834), quien empleó a Schubert como profesor de música para sus hijas; y el conde Michael Esterházy (1783-1874), para quien Liszt tocó en su infancia.

WT/CC

estética musical. Sucintamente, podría definirse la “estética musical” como una “especulación sobre la naturaleza de la música que excluye los atributos físicos del sonido”. El término “estética” ha sido definido como la teoría de la percepción sensorial, el estudio del gusto y la teoría de la belleza en la naturaleza y el arte; con el tiempo se ha aceptado como un concepto genérico que denota la investigación filosófica de la teoría del arte.

Interrogantes como “¿qué es la música?”; “¿expresa emociones la música?” y “¿cuál es el mecanismo de comunicación de la música?”, determinaron por tradición el campo de la estética musical. Consideraciones históricas, psicológicas y sociológicas, cuán legítimas sean, comúnmente no se entienden como parte de la investigación estética. No obstante, la respuesta a la interrogante “¿qué es la música?” contiene un elemento histórico, incluso antropológico, mientras que “¿expresa emociones la música?”, no puede contestarse sin hacer referencia a la psicología. Sin embargo, es posible estrechar el campo de la estética aplicada a la música con la interrogante “¿qué es lo específicamente musical en la música?”, aunque incluso no se libre por completo de consideraciones históricas, geográficas y psicológicas. Por otra parte, las herramientas intelectuales que es más probable que se utilicen para abordar este argumento se han desarrollado en la tradición occidental desde el pensamiento griego clásico hasta nuestros días. En muchas culturas no occidentales estos temas suelen considerarse irrelevantes.

Definir el poder de la música para provocar una reacción definida en el escucha mediante un material exclusivo del arte es un reto filosófico de poca o nula relevancia en la vida real. Algunos han visto en la organización del material artístico una poderosa representación de los sentimientos humanos; otros, un juego de formas sonoras.

1. Esbozo histórico; 2. Conclusión.

1. Esbozo histórico

Las ideas más antiguas que se conocen sobre la naturaleza de la música fueron expuestas por los discípulos de Pitágoras (siglo VI a. C.) El descubrimiento de la representación numérica de las relaciones entre los tonos musicales creó un importante vínculo entre la música, por una parte, y la aritmética y la astronomía por otra. La música se concebía como el reflejo terrenal de un orden cósmico superior y se estableció un vínculo entre ésta y la moralidad mediante la teoría del **ethos* (naturaleza, disposición).

Platón sostiene (en la *República*, iii. 12) que la música, usada de manera adecuada, es una fuerza ética para la educación y, con este propósito, debe ser protegida estrictamente contra toda innovación. En la raíz de su pensamiento reside la creencia de que la música tiene un contenido definitivo que puede ser transmitido a los oyentes. Aristóteles es menos crítico de la música y reconoce en ella diferentes funciones que van desde una actividad placentera hasta una fuerza que “produce un determinado efecto en el carácter moral del alma” (*Política*, viii. 5). Por otra parte, Aristoxeno de Tarento (siglos IV-III a. C.) expresó sus dudas sobre la teoría del *ethos*, mientras que Filomato de Gadara (siglo I a. C.) sostuvo que el significado de las palabras cantadas se atribuye erróneamente a la propia música. De tal manera, el conflicto entre lo “emocional” (o la estética subordinada) y el “formalismo” (o la estética autónoma) parece ser un dilema antiguo en la civilización europea.

La actitud de la Iglesia cristiana temprana en relación con la música era ambivalente; la música era indispensable en la liturgia pero estaba basada en la experiencia sensible; la indulgencia por las largas frases vocales de júbilo sugieren la aceptación de una actividad placentera y, por lo tanto, pecaminosa, sin embargo, por su naturaleza no conceptual, la música lleva a la humanidad a una comunión más cercana con Dios.

La idea aristotélica de la música como una personificación de la pasión jugó un papel decisivo en la base teórica del nuevo género operístico y en gran parte del pensamiento respecto a la música en los siglos XVII y XVIII. La música era vista como una forma de discurso y un medio de transmisión y evocación de emociones, aunque para superar su naturaleza abstracta, los principios de la comunicación musical debían basarse en préstamos de la retórica.

A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, la mayor participación de la burguesía como oyentes y músicos aficionados significaba que la música debía ser

explicada a los nuevos consumidores, mientras que el establecimiento de filosofías sistemáticas en la tradición cultural alemana garantizaba la importancia de teorías de estética generales y alentaba la especulación sobre la naturaleza de la música.

Subrayando la naturaleza cognitiva del arte, Immanuel Kant (1724-1804) asignó una posición relativamente baja a la música dentro de su sistema jerárquico de las artes, puesto que la ausencia de una transmisión de conceptos precisos hace de la música un arabesco meramente placentero. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), seguidor del entusiasmo romántico por la música, afirmó la importancia de ésta colocándola como segunda entre las artes, sólo por debajo de la poesía. Arthur Schopenhauer (1788-1860) desarrolló un sistema filosófico que contrasta el mundo de los fenómenos o las “representaciones” con una esencia o “deseo”, del cual la música es una representación cercana. Esta es la esencia del concepto romántico que concibe la música como transmisora de significados ocultos y emociones profundas (el universal lenguaje sin imágenes del corazón). Una visión contraria fue sostenida por Eduard Hanslick (1825-1904), quien en su obra *Vom Musikalisch-Schönen* (Sobre lo musicalmente bello, 1854) argumentaba a favor de la supremacía de la música instrumental y de los principios formales que no pueden reflejar las emociones. A menudo es acusado de “formalista”, aunque afirmaba que las formas musicales no son rígidas ni son impuestas por factores externos, sino que se adaptan por sí mismas a la naturaleza de la sustancia musical (el champaña de la música tiene la propiedad de crecer junto con la botella). En Inglaterra, la postura de Edmund Gurney (*The Power of Sound*, 1880) fue cercana a la de Hanslick.

A comienzos del siglo XX, conforme declinaba la estética romántica, la postura autónoma tuvo algunos prominentes seguidores. Entre los compositores, Schoenberg invalidó la importancia de los sentimientos subjetivos, mientras que Stravinski implícitamente los clasificó como una cualidad periférica que se desgasta con el tiempo, permitiendo la posibilidad de hallar la sustancia musical incorrupta en música de épocas pasadas. La creencia en una cualidad musical específica, “intemporal”, inspirada por la escuela de la estética fenomenológica, moldeó el pensamiento de Hans Mersmann, August Halm, Roman Ingarden y Nicolai Hartmann. Esta creencia se hizo conocida sólo de manera implícita en los estudios analíticos de Heinrich Schenker (véase ANÁLISIS, 3). En la década de 1940,

Susanne Langer (1895-1985) expuso una teoría estética que pretendía reconciliar la noción de Hanslick sobre la forma musical con la estética heteronómica afirmando que las emociones sí existen en la música, pero de manera simbólica.

Más adelante, los vínculos con la lingüística general y la teoría de los signos condujo a la formación de la *semiótica de la música, que intenta explicar los medios y las posibilidades de la comunicación musical, concibiendo la obra musical como un sistema de signos. Otorgando importancia al vínculo entre la obra de arte y el receptor, la semiótica musical revierte la línea de investigación característica de la estética alemana anterior que partía de la obra de arte para establecer una suposición metafísica de su existencia (véase también ANÁLISIS, 6).

2. Conclusión

A pesar de que los temas básicos tratados por los esteticistas condujeron a la filosofía de la mente, a la lógica y a la moral filosófica, la reacción en contra de pretenciosos sistemas filosóficos completos del pasado significa que la estética ha entrado en crisis. Existe la creencia de que la estética de la música, por su dependencia del conocimiento histórico, puede ocuparse exclusivamente de lo que la música alguna vez fue y no de lo que es ahora o debería ser, y que la proliferación de sistemas que cambian con rapidez dentro de la música experimental desalienta la creación de cualquier teoría estética. Esto sólo sería válido para el análisis estético de las condiciones actuales de la música. Puesto que es dentro de los dominios de la estética donde cabe formular preguntas sobre las potencialidades de la música –modos de existencia, relación entre composición e interpretación, el grado de elementos fijos e impredecibles, y la naturaleza específica del tiempo musical–, esta disciplina tiene todo a favor para mantenerse viva. Innovaciones relativamente recientes tales como el sonido grabado y la música electrónica y computarizada, lejos de limitar el campo de la estética, abre amplias posibilidades para especular sobre la esencia de la música. BB

Esther. Oratorio (1732) de Handel sobre un texto basado en Jean Racine; en su primera versión fue una *masque* (?Cannons, ?1718); Handel lo revisó y lo amplió en un oratorio, con adiciones al texto de Samuel Humphreys. **estinguendo** (it.). “Extinguiéndose”, es decir, apagándose. **estinto** (it.). “Extinto”, es decir, apenas audible. **estompé** (fr.). “Difuminado”.

estribillo. Término del siglo XVII para referirse al refrán en una canción (por ejemplo en el *villancico).

Estro armonico, L' (La inspiración armónica). Op. 3 de Vivaldi (Ámsterdam, 1711 y 1712), conformado por 12 conciertos para diferentes combinaciones de instrumentos solistas con orquesta y continuo, como violín, dos violines, cuatro violines y violonchelo. J. S. Bach transcribió seis de ellos.

estrófica, forma. Véase FORMA ESTRÓFICA.

estróficas, variaciones. Véase VARIACIONES ESTRÓFICAS.

estudio. Véase ÉTUDE.

Estudios trascendentales. Véase ÉTUDES D'EXÉCUTION TRASCENDANTE D'APRÈS PAGANINI.

Eszterháza. Palacio de campo de la familia *Esterházy.

Et exspecto resurrectionem mortuorum (Y añoro la resurrección de los muertos). Obra (1964) de Messiaen para 18 instrumentos de aliento madera, 16 metales y tres percussionistas (instrumentación que la hace adecuada para amplios espacios); cada uno de sus cinco movimientos está encabezado por una cita bíblica.

éteint (fr.). “Extinto”, es decir, apenas audible.

ethos. En la teoría musical de la antigua Grecia, “ethos” se refería al carácter que expresaba una obra completa de música o una de sus partes constitutivas. Así pues, un *tonos* individual, un patrón rítmico, el timbre de un instrumento en particular y el texto mismo conllevan diversos *ethos* y su combinación en una composición musical forma un *ethos* general. Las descripciones teóricas del trabajo del *ethos* musical comenzaron a aparecer en el siglo V a. C. y fueron desarrolladas a lo largo del periodo helénico. TM

etnomusicología. Término usado por primera vez por el académico holandés Jaap Kunst en el subtítulo de su libro *Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities* (1950). Los objetos de estudio, metodologías, linajes e historias de la disciplina han variado de acuerdo con las perspectivas etnográficas e históricas de los académicos y las escuelas. Inicialmente, como una disciplina en las universidades de los Estados Unidos, Canadá y Europa, la etnomusicología tuvo como objeto de estudio el arte tradicional y la música folclórica del exótico y remoto “otro”, considerado como tal por cuestiones geográficas (como la música no occidental), étnicas (como la música de los pueblos “orientales” y las tribus “primitivas”) o de clase (como la música “folclórica” en general). Kunst definió el campo como “la música y los instrumentos musicales de todos los pueblos no europeos, incluyendo tanto a los llama-

dos pueblos primitivos como a las naciones civilizadas de Oriente”, y Nettl (1964) como “la música de las culturas iletradas, la música de sociedades orientales avanzadas y la música folclórica de Occidente y de civilizaciones orientales”.

Durante la segunda mitad del siglo XX, los académicos comenzaron a sugerir que la disciplina de la etnomusicología debía distinguirse más por su metodología que por su objeto de estudio. Alan P. Merriam (1923-1988) en los Estados Unidos y John Blacking (1928-1990) en Inglaterra, fueron precursores en el “trabajo de campo” y la “etnografía” como herramientas metodológicas fundamentales. Merriam intentó resarcir el equilibrio teórico dentro de la etnomusicología, que en ese tiempo parecía haberse inclinado en favor de perspectivas musicológicas, abogando por un acercamiento antropológico. Los etnomusicólogos gradualmente se distanciaron de la escuela alemana de la “musicología comparada” (*vergleichende Musikwissenschaft*), con su énfasis en la música misma, su evolucionismo, teorías difusionistas y métodos comparativos, y se alinearon más bien con los métodos de la antropología “social” británica y la antropología “cultural” estadounidense. El modelo de dinámica en cuatro partes de Merriam para la investigación etnomusicológica (conceptualización de la música, comportamiento humano, sonido y estética), como se señala en *The Anthropology of Music* (1964), fue la semilla para el desarrollo de la disciplina en ambos lados del Atlántico. Las perspectivas intelectuales reflejaban aquellas usadas en la antropología y se inició el proceso de integración de las dos disciplinas: los etnomusicólogos estadounidenses estudiaron la música “en la cultura” y después “como cultura” (Merriam), reintrodujeron el estudio comparativo de culturas musicales (Nettl, 1975) y, a través de la noción de “bimusicalidad” de Mantle Hood, reafirmaron la importancia del objeto musical; los etnomusicólogos británicos pusieron énfasis en que la música era “sonido humanamente organizado”, basado tanto en la experiencia como en el cuerpo de la sociedad y, conforme los etnomusicólogos fueron encontrando gradualmente su lugar en los departamentos de música de las universidades, empezaron a reintroducir la nota musical como un objeto de estudio. Los modelos antropológicos se siguieron utilizando. El académico suizo Hugo Zemp, formado con Claude Lévi-Strauss en París, y el canadiense Jean-Jacques Nattiez introdujeron las teorías estructuralistas francesas a la disciplina.

La notación y la transcripción fueron temas importantes en la medida en que los académicos señalaron la subjetividad inherente de estos procesos y las ineficacias de un sistema estándar tal como Hornbostel y Abraham lo idearon en 1909. La distinción hecha por B. I. Gilman en 1908 entre teorías observacionales y hechos como la transcripción, fue reformulada por Seeger (1958) como la escritura musical “prescriptiva” y “descriptiva”. Se han buscado varias soluciones al problema de la transcripción de los sonidos de otras culturas: adaptar sus propias notaciones tradicionales (Hood), usar la notación sol-fa (Kara), producir transcripciones multidimensionales (Wade) o conceptuales (Ellingson) e involucrar a los músicos en el proceso de transcripción (Widdess).

Dos publicaciones tempranas tuvieron la importancia de reconocer el carácter más bien “cultural” que “natural” de la producción y la evaluación de los sonidos musicales: el *Dictionnaire de musique* (1768) de Jean-Jacques Rousseau, que incluyó la música de pueblos primitivos suizos, iraníes, chinos y canadienses, sugería que los diferentes pueblos reaccionan de manera distinta ante “acentos musicales diversos”; y el trabajo del filólogo y fonólogo A. J. Ellis (1814-1890) sobre las escalas de varias naciones (1885), sugería que “el fenómeno acústico” debe ser estudiado por científicos y no por músicos, puesto que estos últimos tienden a considerar los sonidos “familiares” como “naturales”. Por otra parte, el sistema de medición de la altura del sonido de Ellis, que dividía el semitono temperado occidental en 100 cents, hizo posible un análisis menos etnocéntrico de las escalas y los modos.

En la era modernista posterior a la segunda Guerra Mundial, el establecimiento de la etnomusicología como una disciplina independiente condujo a la creación de una historia lineal en que la materia se desarrolló a partir de dos “escuelas”: la escuela alemana de la musicología comparada y la escuela estadounidense de métodos musicológicos y antropológicos. La tesis doctoral de Theodore Baker, *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden* (Leipzig, 1882; trad. al in. 1982), ha sido citada como la primera contribución a la escuela alemana, aunque el término “vergleichende Musikwissenschaft” apareció tres años antes en la famosa disertación de Adler. Los académicos de la escuela alemana, incluidos E. M. von Hornbostel (1877-1935), Carl Stumpf (1848-1936), Otto Abraham (1872-1926), Robert Lachmann (1892-1939), Curt Sachs (1881-1959) y George Herzog (1901-1984), se enfocaron en los aspectos estruc-

turales de la música no occidental –el estudio de sistemas musicales, estilos y afinaciones– mediante la transcripción de grabaciones hechas en las colonias alemanas y de visitantes de Europa. Algunos académicos pertenecientes al linaje más antiguo de la escuela estadounidense son el antropólogo Franz Boas (1858-1942), George Herzog, Alice Cunningham Fletcher (1838-1923), Frances Densmore (1867-1957) y Charles Seeger (1886-1979).

Hacia finales del siglo XX, la etnomusicología se convirtió en una red mundial de disciplinas, con diferentes naciones y regiones afirmando sus propias historias, campos, métodos y terminologías de acuerdo con sus propias necesidades. Con la reestructuración de las relaciones políticas posteriores a la guerra fría, los académicos de los países del anterior bloque soviético, con sus métodos de folclor musical e historia evolutiva, comenzaron a participar más activamente en el discurso etnomusicológico internacional. Los etnomusicólogos británicos empezaron buscar las raíces de su disciplina, no sólo en las teorías de Ellis sino también en los conceptos del sociólogo francés Émile Durkheim de “efervescencia emocional” y “solidaridad social” generados en el rito (1915) y en los primeros trabajos de los antropólogos británicos –como las secuencias filmadas de danzas de las ceremonias Malu-Bornai durante la “Cambridge Anthropological Expedition to the Torres Strait” de A. C. Haddon en 1898 y la interpretación (1922) de A. R. Radcliffe-Brown de la música y la danza de los isleños de Andaman como una fuerza moral activa en el individuo– así como también en las colecciones de música folclórica de Cecil Sharp y Percy Grainger.

Cada nación tiene sus especialistas, cuyas perspectivas no solamente forman parte del linaje propio de esa nación sino que a menudo influyen también en el linaje de otros. El organólogo André Schaeffner (1895-1980), por ejemplo, quien trabajó con los dogon de Mali (antiguamente Sudán francés), es una figura importante en la etnomusicología francesa pero también enseñó e influyó en John Blacking; el rumano Constantin Brăiloiu, quien argumentó que la música está indisolublemente ligada a los fenómenos sociales, ha ejercido una influencia esencial en los etnomusicólogos franceses y suizos, así como en los rumanos. Diversas perspectivas se expresan en terminologías nacionales. Los académicos búlgaros y ucranianos, por ejemplo, equiparan a la etnomusicología con *muzikal'naya etnografiya* (etnografía musical) y *muzikal'naya fol'kloristika* (folclor musical) respectivamente.

La percepción que tiene la etnomusicología de su campo como la música de “otros”, está vinculada al periodo histórico colonial, mientras que los orígenes de la disciplina buscaron en los escritos del pasado acerca de la música en las colonias. (Por ejemplo, se citan a menudo los escritos del teólogo suizo Jean de Léry sobre Brasil (1578), la obra del misionero francés Joseph Amiot sobre la música china (1779), los escritos de sir William Jones acerca de la música hindú en la India (1792), la descripción del filólogo holandés J. A. Wilkens del conjunto de *gamelan* (1850); y el trabajo de E. Coart y A. de Haullevile (1902) sobre la música del Congo belga). En la era poscolonial, el establecimiento de diversas nuevas escuelas nacionales y regionales e instituciones de etnomusicología ha puesto de manifiesto diferentes enfoques. Algunos, como los de la etnomusicología en Japón (*minzoku ongakugaku*), adoptan modelos teóricos occidentales; otros, como el de algunos etnomusicólogos en África (Agawu y Masolo), en América Latina (Béhague) y en China (Witzleben), discuten la hegemonía de las teorías, prácticas y terminologías etnomusicológicas de Occidente.

Tanto la etnomusicología europea como la estadounidense incorporaron en sus historias colecciones de músicas folclóricas nacionales realizadas por académicos y músicos clásicos –como la balada angloestadunidense del coleccionista F. J. Child (1883-1898), la canción folclórica inglesa del coleccionista Cecil Sharp (1907) y las de los húngaros Béla Bartók (1924) y Zoltan Kodály (1937)– a pesar de que sus actividades daten de fechas anteriores al establecimiento de la etnomusicología y que los individuos involucrados se hayan visto a sí mismos y sus actividades de manera distinta. Todo esto coincidió con el crecimiento de la nación/estado como un espacio para la investigación musical a partir de la década de 1950 y adquirió renovada importancia durante el desarrollo de las escuelas nacionales de etnomusicología durante la década de 1990.

Antes de la segunda Guerra Mundial, los estudiosos de la música se vieron influidos por una gama de disciplinas, como la acústica, la antropología, la etnología, el folclor, la lingüística, la musicología, la psicología, la física y la sociología. La etnomusicología ha seguido fertilizándose tanto internamente como por vías interdisciplinarias. A medida que fue transcurriendo el siglo XX, se establecieron fuertes lazos entre las etnomusicologías de Inglaterra y de los Estados Unidos y sus antropologías nacionales, que eventualmente alcanzaron un acomodo mutuo: los estadounidenses incorporaron las perspectivas

sociales británicas comprendidas en el amplio concepto de “cultura musical” como parte de un “estudio de la música en el contexto de la vida humana” (Todd Titon), y los etnomusicólogos británicos tomaron en consideración aspectos tanto culturales como sociales de la música y de la danza. Se han establecido nuevas relaciones interdisciplinarias –como estudios sobre música popular, performance, artes interpretativas, arqueomusicología y estudios culturales– además de continuar con las tradicionales propias.

Para los etnomusicólogos británicos y estadounidenses contemporáneos, el campo etnomusicológico actual abarca “la vida musical humana en su plena riqueza y diversidad” (British Forum for Ethnomusicology, 2001), esto es, el estudio de músicas locales y globales de individuos, comunidades y sociedades de todo el mundo (incluyendo arte tradicional y música folclórica, música rural y urbana, *pop* y *world music*, micromúsica y música de arte Occidental). Las perspectivas teóricas se han expandido desde los rígidos modelos funcionalistas y estructuralistas en los que la música era percibida como reflejo de otros aspectos de culturas y sociedades homogéneas, hasta abarcar la emoción, la experiencia, la práctica y el poder de la música y la ejecución para crear sociedad y cultura. Se investigan los aspectos sociales, culturales, biológicos y musicales de la música y la danza y se hace referencia a una amplia gama de asuntos como etnicidad, nacionalismo, colonialismo, diáspora, globalización, raza, sexualidad, género y el nuevo historicismo. Conceptos como “cultura”, “sociedad” y “trabajo de campo” se han convertido en áreas de controversia; asimismo, por lo general se ha reconocido la subjetividad de los juicios académicos, los cambios radicales dentro de la disciplina y la necesidad de revalorar sus historias y métodos. Un apasionado debate sobre el valor y el uso del término “etnomusicología” ha provocado una renovada discusión acerca del objetivo central del estudio etnomusicológico y la naturaleza de la disciplina (o las disciplinas).

Los métodos etnomusicológicos han sido influidos de manera consistente por la tecnología. Thomas Edison inventó el fonógrafo en 1877 y éste pronto se aplicó al trabajo de campo (como las grabaciones de J. W. Fewkes en Maine en 1890, las de Béla Vikár en Hungría en 1896 y las de Evgeniya Linoyova en Rusia en 1897), así como el equipo fotográfico, las cámaras de cine y los proyectores de linterna mágica (como la Torres Strait Expedition). Conforme se han ido asimilando nuevas tecnologías como casete, CD, DVD y videgrabadoras, y al

tiempo que Internet ha facilitado el acceso a la música del mundo, continúa el debate acerca de las políticas y la ética de la representación, la apropiación de la música de otros pueblos, la preservación de la música del mundo y los objetivos y métodos de la etnomusicología.

Entre las sociedades internacionales de musicología están la Society for Ethnomusicology (SEM; formada en Filadelfia en 1955), la cual publica la revista *Ethnomusicology* y el International Council for Traditional Music (ICTM), fundado como el International Folk Music Council en 1947, que tiene como objeto de estudio principal la “música folclórica”, aunque cambió su nombre en 1982. El ICTM mantiene comités nacionales en todo el mundo y publica un *Yearbook for Traditional Music*. El comité de la Gran Bretaña e Irlanda afiliado al ICTM, el British Forum for Ethnomusicology, permanece vinculado aunque es independiente y publica su propia revista, *The British Journal of Ethnomusicology*. El European Seminar in Ethnomusicology (ESEM) fue fundado en Belfast en 1981 con la finalidad de contrarrestar el dominio estadounidense en el SEM y produce *Information Bulletins*. Entre las revistas en línea están *Ethnomusicology Online* y *Music and Anthropology*. CP

▣ G. ADLER, “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1855), pp. 5-20. A. J. ELLIS, “On the musical scales of various nations”, *Journal of the Society of Arts*, 33 (1885), pp. 485-527. J. W. FEWKES, “A contribution to Passamaquoddy folklore”, *Journal of American Folklore*, 3 (1890), pp. 257-280. E. M. VON HORNBOSTEL y O. ABRAHAM, “Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien”, *Sammelbände der International Musikgesellschaft*, 2 (1909), p. 1. É. DURKHEIM, *The Elementary Forms of Religious Life* (Londres, 1915). A. R. RADCLIFFE-BROWN, *The Andaman Islanders* (Cambridge, 1922). R. LACHMANN, “Musiksysteme und Musikauffassung”, *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*, 3 (1935), pp. 1-23.

C. SEEGER, “Prescriptive and descriptive music writing”, *Musical Quarterly*, 44 (1958), pp. 184-195. B. NETTL, *Reference Materials in Ethnomusicology* (Detroit, 1961, 2/1967): “Symposium on Transcription and Analysis”, *Ethnomusicology*, 8/3 (1964), pp. 224-277. A. P. MERRIAM, *The Anthropology of Music* (Evanston, IL, 1964). B. NETTL, *Theory and Method in Ethnomusicology* (Nueva York, 1964). G. KARA, *Chants d'un barde mongol* (Budapest, 1970). M. HOOD, *The Ethnomusicologist* (Nueva York, 1971). H. ZEMP, *Musique Dan: La Musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine* (París, 1971). J. BLACKING, *How Musical is Man?* (Seattle, 1973). J.-J. NATTIEZ, *Fondements*

d'une sémiologie de la musique (París, 1975). B. NETTL, "The state of research in ethnomusicology, and recent developments", *Current Musicology*, 20 (1975), pp. 67-81.

A. P. MERRIAM, "Definitions of 'comparative musicology' and 'ethnomusicology': An historical-theoretical perspective", *Ethnomusicology*, 21/2 (1977), pp. 189-204. S. FELD, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* (Philadelphia, 1982, 2/1990). B. C. WADE, *Khyāl: Creativity within North India's Classical Music Tradition* (Cambridge, 1984). A. SEEGER, *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People* (Cambridge, 1987). P. V. BOHLMAN, *The Study of Folk Music in the Modern World* (Bloomington, IN, 1988). R. H. FINNEGAN, *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town* (Cambridge, 1989).

G. BÉHAGUE "Reflections on the ideological history of Latin American ethnomusicology", *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, ed. B. NETTL y P. V. BOHLMAN (Chicago, 1991). V. K. AGAWU, "Representing African music", *Critical Inquiry*, 18/2 (1992), pp. 245-266. T. ELLINGSON, *Transcription, The New Grove Handbooks in Music* (Londres, 1992). H. MYERS (ed.), *Ethnomusicology: An Introduction* (Londres, 1992). M. SLOBIN, *Subcultural Sounds: Micro-musics of the West* (Hanover, 1993). T. RICE, *May it Fill your Soul: Experiencing Bulgarian Music* (Chicago, 1994). R. WIDDESS, "Involving the performers in transcription and analysis: A collaborative approach to *dhrupad*", *Ethnomusicology*, 38/1 (1994), pp. 59-80. J. BLACKING, *Music, Culture, and Experience* (Chicago, 1995).

J. TODD TITON (ed.), *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples* (Nueva York, 1996). G. F. BARZ y T. J. COOLEY (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (Nueva York, 1997). J. L. WITZLEBEN, "Whose ethnomusicology? Western ethnomusicology and the study of Asian music", *Ethnomusicology*, 41 (1997), pp. 220-242. D. A. MASOLO, "Presenting the past and remembering the present: Social features of popular music in Kenya", *Music and the Racial Imagination*, ed. M. R. RADANO y P. V. BOHLMAN (Chicago, 2000). C. PEGG, *Mongolian Music, Dance and Oral Narrative: Performing Diverse Identities* (Seattle, 2001).

Étoile, L' (La estrella). Ópera en tres actos de Chabrier con libreto de Eugène Leterrier y Albert Vanloo (París, 1877).

Étoile du nord, L' (La estrella del norte). Ópera en tres actos de Meyerbeer con libreto de Eugène Scribe (París, 1854).

Eton Choirbook (Windsor, Eton College Library, 178). La fuente existente más importante de la música sacra de la época Tudor temprana, escrita c. 1500-1505 para

su uso en Eton College; el manuscrito es lo suficientemente grande como para que 20 coristas puedan leer en él. Contiene cerca de 50 obras completas (unas 40 o más adicionales están incompletas o se han perdido del todo), la mayor parte de las cuales son complejas antífonas y versiones del *Magnificat* a cuatro, cinco, seis o más voces. Entre los compositores representados se encuentran John Browne, William Cornysh, Richard Davy, Robert Fayrfax y Walter Lambe. Frank Ll. Harrison publicó una edición moderna en las series *Musica britannica* (1956-1961, rev. 1969-1973).

étouffer (fr., "Ahogar", "apagar"). Indicación para apagar el sonido de un violín por medio de la sordina, amortiguar un timbal, o aplicar el pedal suave en el piano; **étouffoir**, apagador del piano.

étude (fr.). "Estudio". La esencia del género nos la revela el título de una de las colecciones de J. B. Cramer, "*Dulce et utile*" (dulce y útil), como una forma diferente de un "ejercicio", el cual solamente es útil. El estudio fue designado principalmente para animar a los aficionados a practicar la técnica necesaria en una pieza interesante de tocar y tolerable al oído, en tanto que un profesional quizá preferiría trabajar ejercicios puramente mecánicos como los de Czerny, Dohnányi o C.-L. Hanon. La primera serie que utilizó el término (de hecho llamado *Studio per il pianoforte*) fue publicada por Cramer en Londres en 1804. Por lo general, cada pieza se concentra en un aspecto particular de la técnica instrumental o de la composición, a menudo por medio de la repetición de la misma figura o motivo en diferentes alturas. Ejemplos más antiguos habían empleado otros términos, como "esercizio" (it.), "exercise" (fr.), "lesson" (in.) o "Übung" (al.).

A principios del siglo XIX, publicaron estudios para piano Clementi (*Gradus ad Parnassum*), Hummel y Hanselt, entre otros. Conforme fue avanzando el siglo, los estudios comenzaron a escribirse tanto para el uso profesional de concierto como para la práctica privada, produciendo obras de tal virtuosismo como los dos *Études de concert* y *Études en forme de 12 exercices* de Liszt (revisados primero como *Grandes études* y después como *Études d'exécution transcendante*), dedicados a Czerny; los *12 Grandes études* op. 10 de Chopin, dedicados a Liszt y sus *12 études* op. 25; así como los *Études symphoniques* op. 13 de Schumann, dedicados a Stern-dale Bennet. Liszt también transcribió al piano algunas piezas virtuosas escritas para violín de Paganini como los *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*. Entre los compositores posteriores que escribieron

importantes series de *études* para piano se encuentran Alkan, Saint-Saëns y Debussy. Entre los estudios para violín solo se encuentran los brillantes *24 caprices* de Paganini, los cuales han constituido una fértil fuente de inspiración para otros compositores.

En el siglo XX, se continuó con la composición de estudios tanto para los conciertos profesionales como para la práctica privada de los aficionados; evidentemente, éstos pueden ser para cualquier tipo de instrumento e incluso para voz u orquesta. Los estudios para piano han sido especialmente cultivados por los compositores de Europa Oriental, principalmente Scriabin, Rajmaninov, Prokofiev, Bartók y Ligeti. Stravinski escribió uno para pianola, el cual orquestó después. Henze, Rawsthorne y Milhaud contribuyeron con otros ejemplos orquestales.

WT/NT

Études d'exécution transcendante d'après Paganini

(Estudios trascendentales basados en Paganini). Obra para piano solo de Liszt, transcripción de seis de los caprichos para violín de Paganini, incluyendo *La campanella*; fueron compuestos en 1838-1839 y revisados en 1851 como *Grandes études de Paganini*. Liszt también compuso una serie de *12 Études d'exécution transcendante* (Estudios trascendentales) en 1851.

Études symphoniques (*Symphonische Etüden*; "Estudios sinfónicos"). Op. 13 de Schumann, para piano solo; originalmente fue llamado *Etüden im Orchestercharakter für Pianoforte von Florestan und Eusebius* y fue revisado en 1852 como *Études en formes de variations* como un tema, 12 variaciones y un final. Cinco variaciones originalmente suprimidas se publicaron póstumamente en 1873.

etwas (al.). "Algo".

eufonio [bombardino, tuba tenor] (al.: *Baryton*; est.: *baritone*; fr.: *basse en si bémol*; in.: *euphonium*; it.: *bombardino*). *Tuba tenor inventada alrededor de 1843 por F. Sommer de Weimar. El euponio difiere del igualmente afinado **saxhorn* barítono en *sib* en que su diámetro es considerablemente más ancho. En muchos países, los dos instrumentos se han fusionado en uno, pero en Inglaterra, donde cada uno tiene su lugar en la *banda de metales, se mantienen diferenciados. Eufonio (del gr. *auphonos*, de sonido "bueno" o "agradable") es un nombre apropiado para el instrumento que posee una de las voces más flexibles en la banda. Solista importante tanto en la *banda militar como en la de metales, a menudo lleva la línea melódica en el *trío* o segunda parte de una marcha, o la parte solista en una transcripción para banda de una obra vocal.

El euponio se usa con frecuencia en la orquesta cuando la partitura pide una tuba tenor, por ejemplo en *The Planets* de Holst; cuando es evidente que la obra requiere una *tuba wagneriana, como en algunas obras de Richard Strauss, y no se dispone de una, se puede sustituir con un euponio. JMO

Eugene Onegin (*Yevgeny Onegin*). Ópera en tres actos de Chaikovski con libreto propio y de Konstantin Stepanovich Shilovski basado en la novela en verso de Pushkin (1833) (Moscú, 1879 (de forma privada); Moscú, 1881).

Eulenburg. Compañía anglogermana de editores de música. Fue fundada por Ernst Eulenburg (1847-1926) en Leipzig en 1874. En 1891 adquirió las **miniature score series* (que comprendía más de 200 obras de cámara) publicadas como Payne's Pocket Scores en Leipzig y en 1894 retomó las series de partituras de orquesta (alrededor de 100 títulos) publicados por Donajowski en Londres, combinando ambas series bajo el sello Eulenburg. Pronto se convirtió en el líder mundial en el campo de la edición de **miniature scores*. Han aparecido más de 1 200 obras en las familiares portadas amarillas de las series Eulenburg Miniature Scores, una fuente de estudio de ediciones autorizadas que no tiene rival, que se vende a precios razonables. Kurt Eulenburg (1879-1982), hijo del fundador, se hizo socio en 1911 y en 1926 se convirtió en el único propietario. Bajo su influencia, el catálogo se expandió hasta incluir las óperas de Wagner y música contemporánea inédita hasta entonces. En 1939 trasladó la compañía a Londres en respuesta a las condiciones políticas en la Europa continental. Después de la segunda Guerra Mundial, la compañía original de Leipzig desapareció. Se formaron ramas en Zürich (1947) y Stuttgart (1950). *Schott adquirió la compañía de Londres en 1957 (y quedó como una subsidiaria autónoma) con Kurt Eulenburg a cargo de la producción hasta su retiro en 1968; expandió en gran medida el catálogo, particularmente en el área de música preclásica, con la ayuda de musicólogos. De 1968 a 1975 bajo la dirección general editorial de Roger Fiske, las series se revisaron sustancialmente y se añadieron muchas obras nuevas. HA

Eulenspiegels lustige Streiche, Till. Véase *TILL EULENSPIEGELS LUSTIGE STREICHE*.

euphonium. Véase EUFONIO.

Euridice. 1. Ópera en un prólogo y seis escenas de Peri, con algunas arias y coros de Caccini y libreto de Ottavio Rinuccini (Florenia, 1600). Es la primera ópera cuya música ha sobrevivido.

2. Ópera en un prólogo y seis escenas de Caccini con libreto de Rinuccini (Florencia, 1602).

eurritmia (fr.: *eurythmie*). Método inventado por Émile Jaques-Dalcroze para expresar los aspectos rítmicos de la música a través de movimientos físicos (véase DALCROZE, MÉTODO). El filósofo alemán Rudolf Steiner (1861-1925) aplicó el término a los movimientos enfocados a expresar no solamente el contenido de la música, sino también el de la poesía.

Euryanthe. Ópera en tres actos de Weber con libreto de Helmina von Chézy basado en el romance antiguo francés *L'Histoire du très-noble et chevalereux prince Gérard, comte de Nevers, et de la très-virtueuse et très chaste princesse Euriant de Savoye, sa mye* (Viena, 1823).

evangelista. Narrador en una *Pasión, quien cuenta la historia del Evangelio ya sea en canto llano o, como en la mayoría de las Pasiones escritas a partir del siglo XVII, en recitativo con acompañamiento de bajo continuo. En las Pasiones alemanas de los siglos XVII y XVIII, de las cuales las más famosas son las de J. S. Bach, tradicionalmente se le encomendaba la parte del evangelista a un tenor. RW

Evensong (Canción de la tarde). Sinónimo de Vísperas, el servicio de las horas del oficio cristiano celebrado diariamente cerca de la caída del sol. Después de la Reforma inglesa, el nombre se utilizó en el *Book of Common Prayer* (1549) para el servicio anglicano de Evening Prayer, cuya base son los antiguos oficios de Vísperas y Completas del Sarum. -/ALI

evirato (it., "castrado"). Sinónimo de *castrato.

Evovae, Euovuae. "Palabra" artificial que comprende las vocales de "seculorum Amen", las últimas palabras de la *doxología menor latina (*Gloria Patri*), usada como abreviatura en fuentes medievales cuando se da el tono del salmo con su cadencia adecuada (*differentia*) al final de una *antífona. Algunos académicos del siglo XIX que malentendieron la "palabra" supusieron erróneamente que *Evovae* derivaba del griego *evoe*, una exclamación balcánica de alegría.

Véase también AEVIA.

-/ALI

excursiones del Sr. Brouček, Las (Výlety páně Broučkovy). Ópera en dos partes de Janáček con libreto propio y contribuciones de František Gellner, Viktor Dyk y F. S. Procházka, basado en las novelas *Brouček* (1888, 1889) de Svatopluk Čech (Praga, 1920).

exequiae (lat.). Música para ritos fúnebres (exequias). **Exody** (23.59.59). Obra orquestal de Birtwistle (1996-1997).

exotismo. El sonido "exótico" de otra tradición musical ha sido uno de los recursos de la música occidental desde

aproximadamente el año 1500. Quizá el ejemplo más antiguo es *La la hö hö* de Heinrich Isaac, basado en un canto derviche. Encontramos ejemplos aislados en los siglos XVI y XVII, pero el creciente conocimiento de China y otras culturas que influyeron en la literatura y las artes visuales a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII también tuvieron un impacto en la música. Rameau, por ejemplo, intentó sugerir la música extraña de sus adaptaciones orientales y americanas en *Les Indes galantes*. La moda de finales del siglo XVIII por la música "turca" (véase JENÍZAROS, MÚSICA DE) es especialmente notable, tal como utilizó Gluck ese estilo en *Iphigénie en Tauride* para caracterizar a los antiguos escitas.

La creciente sofisticación del conocimiento europeo de otras culturas en el siglo XIX hizo asequible muchas más opciones exóticas. Los compositores usaron con libertad idiomas musicales del Medio Oriente (*Aida*, *Samson et Dalila*) o melodías japonesas (*The Mikado*, *Madama Butterfly*) para dar "autenticidad" (o *couleur locale*) a las óperas situadas en lugares distantes. El pasado europeo (otro país) podía también ser una fuente de melodías históricas "exóticas" (*Les Huguenots*, *Die Meistersinger von Nürnberg*). En tanto que el *nacionalismo musical en el siglo XIX es lo opuesto al exotismo, muchos compositores adoptaron tradiciones musicales ajenas a la europea como algo exótico; fueron especialmente populares tonadas de danzas españolas, desde *Carmen* hasta las rapsodias españolas para orquesta de compositores rusos desde Glinka hasta Stravinski. Entre las más fructíferas fuentes de sonidos exóticos a finales del siglo XIX y principios del XX estaban el *game-lan* y el *jazz*.

La visión de exotismo expresada aquí enfatiza la "alteridad" de los efectos musicales producidos. Parece importante distinguir el propósito principal de los compositores al realizar esta práctica del propósito complementario enfocado en recurrir a tradiciones musicales externas con el fin de enriquecer la música propia. El estilo de Debussy, por ejemplo, está fundado en parte por la integración de recursos aprendidos de músicas asiáticas, sin la intención de evocar las culturas en las cuales se originaron. Desde su época, los compositores de la tradición occidental han hecho uso de materiales (sonidos, técnicas, instrumentos, etc.) de todas las otras tradiciones musicales del mundo.

La misma distinción se aplica a la música popular. Ha sido un asunto de convención en el teatro musical y en la música para cine el señalar los escenarios exóticos con una música apropiada. Aparte de la larga tradición

de novedosas canciones exóticas, los músicos populares han recurrido con frecuencia a recursos exóticos, como el uso de la cítara hindú en la música de The Beatles o la colaboración de Paul Simon con músicos de Sudáfrica. Al mismo tiempo, un enriquecimiento análogo de los materiales de la música popular de Occidente ha tenido lugar por este giro de interés hacia las tradiciones del exterior. Por ejemplo, Louis Armstrong y Charlie Parker incorporaron citas “exóticas” de Chopin y Stravinski en sus solos; los músicos posteriores de jazz han integrado técnicas de vanguardia de la tradición de música de arte de Occidente a sus propias obras. Y mientras en general las tradiciones musicales más sofisticadas fuera de Occidente se han resistido a incorporar elementos occidentales, las culturas no occidentales han encontrado en la música popular occidental un fundamento útil sobre el cual construir sus propias tradiciones populares.

JJD

📖 J. BELLMAN (ed.), *The Exotic in Western Music* (Boston, 1998). P. HAYWARD (ed.), *Widening the Horizon: Exoticism in Post-War Popular Music* (Sydney, 1999).

experimental. Respecto a la música, hacer alguna incursión radical en la técnica. Durante la década de 1960, la palabra llegó a tener un significado más específico y distinguía a los compositores antitradicionalistas, como Cage, de la *vanguardia establecida de Boulez y Stockhausen.

exposición. Parte inicial de una fuga o de un movimiento de sonata en la que se introduce el material temático principal. 1. En una *fuga, cada voz entra a su turno con una presentación del sujeto o respuesta, después continúa con el contrasujeto u otro material contrapuntístico hasta que la última voz haya completado su entrada. Ahí termina la exposición.

2. En un movimiento en *forma sonata, el primer sujeto (o grupo temático) es presentado en la tonalidad principal; después hay una modulación a la tonalidad complementaria, usualmente la dominante o la relativa mayor, en cuya tonalidad continúa el segundo sujeto (o grupo temático). Puede haber una serie de cadencias en la nueva tonalidad, la última de las cuales marca el final de la exposición. Esto es seguido a menudo por una doble barra y signos de repetición, algunas veces con un primer final que proporciona un retorno al principio.

NT

expresión. Término que puede denotar ya sea las cualidades expresivas de una interpretación o aquellas inherentes a una pieza musical. En la interpretación, la expresión se crea a través de una compleja interacción

de una variedad de sutiles recursos técnicos y prácticas usadas por el ejecutante, tales como variedad dinámica, elección de tiempo, *rubato*, fraseo, articulación, variaciones en el uso del *vibrato*, cambios de timbre instrumental o vocal, movimientos del cuerpo o una abundante cantidad de recursos. A través de estos medios, una interpretación puede estar revestida de emoción y, por lo tanto, “tocar expresivamente”, puede ser sinónimo de “tocar con emoción”.

A través del tiempo, los compositores se han interesado cada vez más por los aspectos de la interpretación concernientes a las sugerencias e incluso prescripciones expresivas. Los compositores barrocos tuvieron la tendencia de proporcionar pocas indicaciones y en sus manuscritos y publicaciones generalmente se referían a la dinámica o el tiempo; no obstante, en el Clasicismo, estas indicaciones y otros signos de articulación se volvieron comunes. Los compositores del siglo XIX algunas veces ofrecían indicaciones extremadamente detalladas para el tempo y los cambios de dinámica (Chaikovski, por ejemplo, hacia el final de su *Sexta sinfonía*, indica un *decrescendo* de *p* a *pppppp* a lo largo de cinco compases), y en el siglo XX algunos sintieron la necesidad de prolongar sus obras con instrucciones precisas para el intérprete acerca de la forma en la que debían ejecutar los signos de expresión (a veces algunos recién inventados).

La expresión también puede ser inherente a una pieza musical. Se puede formular una melodía, una progresión armónica, una disonancia o algún otro recurso o combinación de recursos para dar expresión a una obra.

BW

expresionismo. Corriente artística relacionada con la expresión cruda de emociones perturbadoras o desagradables, a menudo en un estilo violento como llevar las ideas hasta sus límites o dar al material un tratamiento de parodia incisiva. El término se asocia especialmente con el “Blaue Reiter”, grupo de pintores como Wassily Kandinsky y Franz Marc, quienes trabajaron en Munich en los años previos a la primera Guerra Mundial; sin embargo, se ha extendido para abarcar también la poesía de Georg Trakl, por ejemplo, y parte de la música de Schoenberg y sus alumnos, particularmente la atonal, obras no seriales compuestas entre 1908 y c. 1920.

Ésta no es una extensión inapropiada del significado, dado que Schoenberg se interesó estrechamente en la obra del grupo “Blaue Reiter”. Recibió la influencia del pensamiento de Kandinsky; abordó la pintura de una forma expresionista, produciendo numerosos auto-

rretratos vívidos, aunque siempre con un nivel de aficiónado; también publicó un artículo en el anuario *Der blaue Reiter* (1912), el cual incluye canciones suyas y de sus alumnos *Berg y *Webern. Por otra parte, una obra como las *Cinco piezas para orquesta* (1909) de Schoenberg nos lleva a compararla con la pintura expresionista por su falta de lógica convencional, su turbulencia emocional y su apabullante variedad de colores y formas. Schoenberg mismo se alía aquí a Kandinsky en una desconfianza de las reglas, una convicción de que el artista debe comenzar de cero en cada obra, permitiéndole adoptar una forma acorde con su propia visión interior, sin restricción externa alguna.

La influencia de Kandinsky en la obra de Schoenberg es evidente en términos prácticos en el caso de *Die glückliche Hand* (1910-1913; escenificada en 1924), en la cual se apega a los requerimientos del pintor para una “composición escénica” respecto a la música, el texto y la iluminación. De acuerdo con la convicción expresionista de que el artista debe ser fiel a su visión en su totalidad, Schoenberg no sólo compuso el texto y la música de *Die glückliche Hand*, sino que también diseñó el vestuario, la escenografía y un elaborado esquema de iluminación.

La representación de personajes en estados extremos o psicóticos, una característica del drama expresionista, no la encontramos solamente en *Die glückliche Hand*, también está presente en *Erwartung* (1909; escenificada en 1924) de Schoenberg, un “monodrama” musical para un personaje femenino que busca a su amante de noche en un bosque. Los personajes enloquecidos y las situaciones amenazantes de *Wozzeck* (1917-1922; escenificada en 1925) de Berg, también son típicamente expresionistas, como lo es la tendencia de la ópera por recurrir a esos símbolos ominosos como la luna color rojo-sangre. El *Pierrot lunaire* (1912) de Schoenberg, aunque a menudo de tono satírico e irónico, no es menos característico del arte expresionista en la violencia de sus gestos y en su profunda penetración psicológica, mostrando sentimientos de ansiedad, abandono e intenciones de asesinato que rayan en lo insano.

Debido a que el expresionismo exigió un autoanálisis de tal intensidad, no es de sorprender que, en su estado rudimentario, haya sido un movimiento de corta existencia. Schoenberg, una vez más al igual que Kandinsky, empezó a codificar su lenguaje a principios de la década de 1920, desarrollando el serialismo justamente como Kandinsky tendía hacia la pureza geométrica. Sin embargo, algunos compositores posteriores, como Peter Maxwell Davies, han sido considerados continuadores del expresionismo de Schoenberg, Berg y Webern.

Véase también ÓPERA, 15.

📖 K. LANGHEIT (ed.), *The Blue Reiter Almanac* (Londres, 1947).

Exsultate, jubilate (Regocijao, alegraos). Motete de Mozart (K165/158a (1773) para soprano, órgano y orquesta; la segunda parte es la famosa adaptación del “Aleluya”. Fue escrito para el *castrato* Venanzio Rauzzini.

extensión (al.: *Umfang*; fr.: *étendue*; in.: *compass*). Rango de notas que se puede obtener en un instrumento o en una voz.

extraña, nota [ajena] [no real]. Véase REAL, NOTA.

extravaganza (in.). Término aplicado frecuentemente a las obras escritas con un espíritu caricaturesco o de parodia. Gilbert y Sullivan describieron su *Trial by Jury* como una “extravaganza”

Eybler, Joseph Leopold (n Schwechat, cr Viena, 8 de febrero de 1765; m Viena, 24 de julio de 1846). Compositor austriaco. Estudió con Albrechtsberger y Haydn. Protegido de Mozart, fue el primero en recibir la encomienda de completar el *Réquiem*, pero la cedió a Süßmayr. En 1792 ocupó el puesto de maestro de coro en la iglesia carmelita de Viena y a partir de 1794 en el monasterio Schotten, donde permaneció durante 30 años. Fue maestro de música de la corte y, desde 1804, *Hofkapellmeister* segundo de Salieri, a quien sucedió en 1824. Fue un hábil instrumentista y cantante cuyas composiciones, incluyendo misas, oratorios, sinfonías, música de cámara y para piano y óperas, fueron apreciadas tanto por Haydn como por Mozart. WT/JW

F

F (al.; in.). 1. La nota *fa*, véase *FA*, 1, 2; *ESCALA*, 3.

2. Abreviatura de **forte*.

f-hole (in.). Véase *ABERTURA ACÚSTICA*.

fa (al., in.: *F*). 1. Cuarto grado (subdominante) de la escala de *do* mayor. Véase *ESCALA*, 3.

2. En la escala del sistema de **solmización*, *fa* es la pronunciación inglesa de *fa* o el séptimo grado de la escala. En las terminologías española, francesa e italiana se asocia con la nota *fa* del sistema de *do-fijo*, sin importar la escala en que aparezca. Véase *TÓNICA SOL-FA*.

fa fictum. Véase *MÚSICA FICTA*.

Faber Music. Editorial inglesa de música. Compañía hermana de la editorial de libros Faber & Faber, fue fundada en 1965 con la finalidad principal de editar a Benjamin Britten, tanto obras nuevas como las nunca antes publicadas. Su catálogo actual está conformado por un grupo de destacados compositores ingleses, como Vaughan Williams, Holst, Bridge, Britten, Arnold y figuras importantes contemporáneas como Harvey, Knussen, Benjamin y Adès. Faber Music publica también comedias musicales, entre éstas *Cats* de Lloyd Webber, y cuenta con una pequeña pero notable sección de música cinematográfica. Su amplio repertorio de música impresa incluye un extenso catálogo educativo, una lista importante y diversa de obras corales y ediciones académicas de concierto (como la antología de música para laúd de Dowland y la *Décima sinfonía* de Mahler). En 1971 adquirió parte del catálogo **Curwen*. Sus publicaciones, al igual que los libros de Faber, tienen reputación por su buen diseño. HA

fabordón, falsobordón. Véase *FABURDEN*; *FAUXBOURDON*; *FALSOBORDONE*.

faburden (in.). Tipo de polifonía improvisada, popular en Inglaterra desde el siglo XV hasta la Reforma, que consiste principalmente en el movimiento paralelo de acordes de sexta y tercera (6-3) con acordes de octava y quinta (8-5) al principio y al final de las frases. El origen

y significado del término ha sido un tema largamente discutido. En el pasado se cometía el error de considerar el *faburden* equivalente del **discanto* inglés o una derivación del **fauxbourdon* (fabordón, falsobordón o *falsobordone*), lo que tampoco es correcto.

El término inglés “faburden” aparece por primera vez en dos fuentes de alrededor de 1430: la primera en una descripción de las habilidades requeridas por un prospecto de vicario en la iglesia colegiada de Yorkshire en Hemingborough, y la segunda en una lista de las obligaciones docentes del maestro de coro de la Catedral de Durham. En algún momento entre 1430 y 1450, John Wylde, preceptor de la abadía agustina de la Santa Cruz en Waltham, copió diversos tratados anónimos sobre polifonía improvisada; el último de ellos, *The Sight of Faburden*, es el primero conocido que ofrece una descripción completa de la técnica.

La finalidad del *faburden* es agregar dos voces a un canto llano. La parte de *faburden* comienza a una quinta inferior al canto, asciende hasta una tercera, todavía por debajo del canto, manteniendo el intervalo hasta que en la nota final de la frase, regresa nuevamente al intervalo de quinta. Una parte superior, llamada “treble” (aguda), se mueve siempre a intervalos de cuartas paralelas superiores al canto. Al intérprete de *faburden* se le aconseja evitar los intervalos de quinta inferior a *mi* y *si*, sin embargo, al final de las piezas en el modo de *mi*, éstos son necesarios. El Ej. 1 muestra el comienzo de un conocido canto armonizado bajo estas reglas.

Las sonoridades de *faburden* fueron conocidas también por compositores ingleses más antiguos: muchas composiciones inglesas del siglo XIV usan profusamente acordes paralelos de 6-3, aunque con la misma frecuencia que los acordes paralelos de 5-3 y 10-5. Sin embargo, la mayoría de las piezas del siglo XIV que emplean este tipo de armonía no se basa en un canto llano y son composiciones originales en su totalidad, princi-

Ej. 1

Treble (improvisado)*Meane* (canto fijo original)*Faburden* (improvisado)

palmente algún tipo de canciones latinas. Es factible que a comienzos del siglo XIV se haya reflexionado sobre la posibilidad de enriquecer las técnicas comunes de la polifonía coral improvisada (intervalos paralelos de quinta, octava, etc.) con la sonoridad más incisiva del acorde 6-3, que obviamente ya era popular entre los compositores de “música de arte”; la práctica del *faburden* bien pudo derivar de este proceso.

Es comprensible que la técnica de improvisación practicada por cantantes menores haya tenido poco impacto en la música de arte de alto nivel de la época; sin embargo, conforme avanzó el siglo XV hubo un aumento considerable de piezas con influencia del *faburden*. El Ej. 2 muestra un simple ejemplo de polifonía del manuscrito de Cambridge, Pepys 1236; se trata de un *faburden* escrito y ligeramente adornado. Más sorprendente que este ejemplo es el hecho de que hayan sobrevivido numerosas partes individuales de *faburden*, por lo general con ornamentación discreta y ritmo mensural escrito, así como composiciones polifónicas completas basadas no en un canto llano sino en una parte de *faburden* en la que falta el canto llano original.

El *faburden* fue muy popular en la música procesional: letanías, antifonas, salmos e himnos. Se usaba a manera de contraste en los versos de himnos y cánticos entonados alternadamente con los versos de canto llano. La mayoría de las versiones polifónicas más refinadas del *Magnificat*, consideradas dentro de lo más notable de la música inglesa del siglo XVI, se basa en partes de *faburden* y no en cantos llanos. DH

Ej. 2

TrebleTenor (canto llano) y *faburden*

etc.



Façade. “Entretenimiento” de Walton (1921-1922) para declamador y ensamble (flauta duplicada con piccolo, clarinete duplicado con clarinete bajo, saxofón, trompeta, percusiones y cello); el orador, u oradores, recita(n) poemas de Edith Sitwell con los ritmos escritos. El compositor revisó la obra en varias ocasiones, la última en 1942; la versión final publicada (*Façade I*) consiste en 21 números. Ocho números más que no se publicaron se ejecutaron en 1977 con el título de *Façade Revived*, tres de los cuales se desecharon antes de editarse y otros tres (los números 4, 6 y 7) fueron sustituidos por el propio compositor; esta versión fue revisada e interpretada en 1979 con el título de *Façade II*. Walton arregló la obra, suprimiendo los poemas, en dos suites orquestales (1926 y 1938). La partitura ha sido trabajada por muchos coreógrafos (como Frederick Ashton) y muchas de sus partes han sido arregladas por diferentes compositores para instrumentos diversos.

facile (fr., it.). “Fácil”; *facilement* (fr.), *facilmente* (it.), “con facilidad”, es decir, fluido y sin esfuerzo.

Fackeltanz (al., “danza de la antorcha”). Procesión con antorchas, música y danza, que formaba parte de la celebración de las bodas reales en Alemania. Tanto Spontini como Meyerbeer escribieron cuatro para bodas reales prusianas. La partitura es para banda militar.

fado (por.). Canción popular estrófica para voz sola originaria de Portugal. El género, principalmente urbano, surgió en Lisboa en el siglo XIX. Una guitarra normal lleva el soporte armónico, mientras que la guitarra portuguesa, semejante a un laúd, acompaña el canto con figuras contrapuntísticas. KC

fagot (al.: *Fagott*; fr.: *basson*; in.: *bassoon*; it.: *fagotto*). Instrumento de aliento de madera con tubo cónico y doble lengüeta. El más grave de los cuatro alientos madera de la orquesta, fue desarrollado a partir del *curtal* renacentista o **dulcian* a mediados del siglo XVII, como parte de una reconstrucción general de todos los instrumentos de aliento madera que se llevó a cabo en Francia. Dada la longitud de su tubo (254 cm en el fagot moderno), éste se dobla sobre sí mismo para producir un instrumento de aproximadamente 134 cm de longitud.

Los primeros *dulcian* a menudo eran tallados de una sola pieza de madera, mientras que el fagot moderno tiene cuatro secciones de madera acopladas y un tudel o “bocal” curvo de metal con una doble lengüeta (véase Fig. 1a). El tudel (1) se ensarta en la sección tenor o aleta (2), llamada así porque en un costado tiene una protuberancia en forma de aleta con tres orificios horadados de forma oblicua para los dedos de la mano izquierda. La sección inferior o culata (3) es oval y tiene dos tubos paralelos acoplados por la base mediante un codo metálico en forma de U oculto por una cápsula. La sección larga o grave (4) es paralela a la sección de aleta y se acopla con la campana (5) coronada por una guirnalda de marfil, madera o plástico. Los orificios para los dedos en la aleta y en la parte más ancha están horadados oblicuamente para que por la parte exterior del tubo queden bien espaciados (Fig. 1b) sin exceder la extensión de los dedos. El ejecutante sujeta el instrumento con un tahalí alrededor del cuello que se engancha en un botón cerca del codo o bien en una espiga como la del violonchelo. Esto da libertad a los dos pulgares para controlar 12 o más llaves distribuidas en la parte trasera del instrumento.

Los tres dedos medios de cada mano controlan los seis orificios y los pulgares y meñiques se encargan de las llaves que extienden el rango grave hasta *sib*. El rango

del fagot moderno es *sib*’-*fa*’. Pequeñas variantes en la forma del tubo pueden afectar la entonación y todos los fagotistas deben experimentar las digitaciones que se adapten a su propio instrumento.

Los fagotes antiguos tenían tres o cuatro llaves. A principios del siglo XIX era normal que tuvieran ocho, pero durante ese siglo, al igual que con todos los alientos madera, se desarrollaron dos sistemas distintos: el francés y el alemán, con tubos y llaves considerablemente diferentes. En la actualidad, el sistema alemán, desarrollado por Carl Almenraeder y la compañía Heckel en Biebrich, es prácticamente universal por su uniformidad de tono y la seguridad que permite tocar en su rango superior. La calidad sonora del sistema francés, desarrollado principalmente por la empresa Savary de París, es más brillante dentro de un rango más amplio, pero de mayor dificultad para tocarlo, por lo que el sistema Heckel es mucho más común en la actualidad, incluso en Francia.

En tanto que una de las funciones iniciales del fagot era proporcionar un bajo a los oboes de la orquesta barroca, como solista ha sido más un instrumento tenor que uno bajo. Si bien varios compositores han escrito conciertos para fagot, éste destaca en la orquesta con solos efectivos y en la música de cámara integrando quintetos, sextetos y octetos de alientos, además de otras combinaciones.

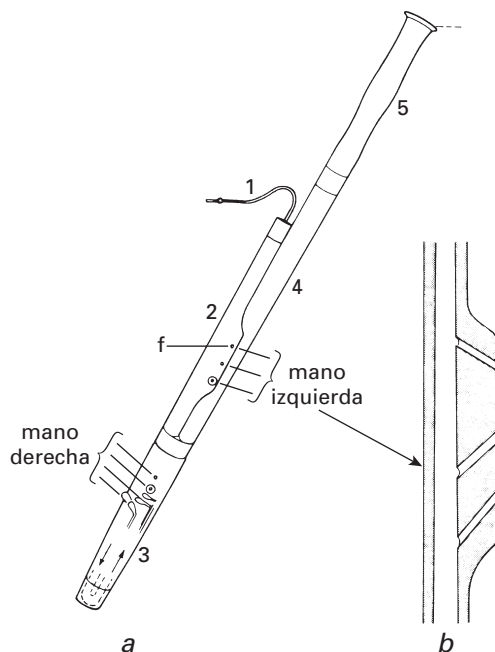


Fig. 1. Fagot: a) visto como se sostiene, omitiendo el soporte para la mano y la mayoría de las llaves; b) la sección de aleta.

En cuanto a los fagotes de otros tamaños, el más común es el *contrafagot. Existió también un fagot tiple o *fagottino* que sonaba una octava arriba del fagot y sobreviven algunos ejemplares del siglo XVIII, pero no se sabe nada de su uso; es posible que haya sido construido como una pieza de exhibición, como algunos modelos del siglo XIX y XX ciertamente lo fueron. Un fagot tenor denominado *tenoroon*, cuya nota más grave era *fa*, se usaba en algunos lugares para enseñar a los niños antes del desarrollo de los sistemas modernos que ponen los orificios al alcance de manos pequeñas; al parecer también se utilizó esporádicamente en grupos ingleses de iglesia, pero tampoco se sabe mucho acerca de su uso. A diferencia de todos los demás alientos madera, el rango y la versatilidad del fagot normal parece haber complacido a los compositores, pues no requirieron fagotes equivalentes al tamaño *piccolo*, alto y tenor de otras familias instrumentales. JMO

📖 A. BAINES, *Woodwind Instruments and their History* (Londres, 1957, 3/1967). L. G. LANGWILL, *The Bassoon and Contrabassoon* (Londres, 1967).

Fagott (al.). “Fagot”. El término se usó inicialmente para designar al **dulcian*, probablemente por su semejanza a un atado de varas (it.: *fagotti*). JMO

Faidit, Gaucelm (*n* Uzerche, cr Limoges, mediados del siglo XII; *m* ?c. 1220). Trovador, poeta y compositor. De acuerdo con su *vida*, escrito que no necesariamente es fidedigno, comenzó su vida profesional en la pobreza y durante 20 años vagó sin reconocimiento alguno. Tiempo después, tuvo como patrono a Bonifacio, marqués de Montferrat. Se le atribuyen 68 poemas, 14 de los cuales tienen música. Uno de ellos, *Fortz causa*, es un lamento por la muerte de Ricardo Corazón de León en 1199. DA/JM

Fairfax, Robert. Véase FAYRFAX, ROBERT.

fairground organ (in.). Véase INSTRUMENTOS MUSICALES MECÁNICOS.

Fairy Queen, The (El hada madrina). Semiópera en cinco actos de Purcell con libreto anónimo, adaptación de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare (Londres, 1692). Hacia 1700 la partitura estuvo perdida pero en 1901 apareció en la librería de la Royal Academy of Music.

falsa (es., por.). “Disonancia”. En la música para órgano del siglo XVII, *obra de falsas* (o *tiento de falsas*) era una composición que hacía uso deliberado de la disonancia; muchas piezas de estas características fueron compuestas por Sebastián Aguilera de Heredia, J. B. J. Cabanilles, Francisco Correa y otros.

falsa relación. Aparición simultánea o adyacente en voces diferentes de dos notas modales conflictivas con el mismo nombre, por lo general las terceras mayor y menor de la misma tríada. Este efecto, muy popular entre los madrigalistas de finales del siglo XVI y el XVII, resurgió en el siglo XX principalmente en las obras neoclásicas de Stravinski; sin embargo, para entonces el uso más frecuente de la disonancia propició que dicha “falsa relación” tuviera menos fuerza que en épocas anteriores. AW

false close (in.). Término inglés sinónimo de *cadencia interrumpida. Véase CADENCIA, 2.

falsete. Véase FALSETTO.

falsetto (it., “falsete”). Registro vocal empleado por la voz masculina adulta para cantar en la tesitura de contralto y soprano. El registro más alto de la voz femenina en ocasiones se llama también *falsetto*. En la técnica del falsete, las cuerdas vocales vibran solamente en sus partes extremas (véase VOZ, 3 y 4). Los tenores que no alcanzan o no desean producir una nota aguda con toda la potencia vocal, recurren al falsete. En la ópera es un recurso común para los efectos cómicos, como en *Falstaff* de Verdi. RW

falsobordone (it., del fr. *fauxbourdon*, “bajo falso”). “Falborgón”, “falso bordón”. Técnica de canto para los salmos armonizados con progresiones armónicas simples. Los *falsobordoni* más antiguos eran armonizaciones de tonos de salmos de canto llano aparecidos en Italia y España alrededor del año 1480; piezas a cuatro partes, usaban lo que hoy en día llamamos acordes en posición de fundamental. El nombre probablemente derivó de “fauxbourdon”: tanto *fauxbourdon* como *falsobordone* implicaban un tipo de declamación coral y acordal, aunque desarrollada con métodos muy distintos.

Las melodías gregorianas se abandonaron paulatinamente después de la década de 1560. Para 1600 se escribían partes para bajo cifrado y a comienzos del siglo XVII estuvo en boga un nuevo tipo de *falsobordoni* dramático y colorido. Antonio de Cabezón y otros compositores escribieron adornos de *falsobordoni* para teclado. El uso del *falsobordone* se abandonó gradualmente durante el siglo XVII (aunque se conservaba en lugares como la Capilla Sixtina), pero en su forma inglesa que es el *canto anglicano ha perdurado hasta nuestros días. El ejemplo más conocido de *falsobordone* es el *Miserere* de Gregorio Allegri, obra en la que un *falsobordone* coral alterna con secciones solistas. DH

Falstaff. Ópera en tres actos de Verdi con libreto de Arrigo Boito basado en *Las alegres comadres de Windsor*

(1600-1601) y *Enrique IV*, partes 1 y 2 de Shakespeare (1597-1598) (Milán, 1893).

Fall, Leo(pold) (*n* Olomouc, 2 de febrero de 1873; *m* Viena, 16 de septiembre de 1925). Compositor austriaco. Hijo de un director de banda militar, se volvió compositor de cabaret y director. Sus operetas, en el estilo de Lehár y Oscar Strauss, incluyen *Der fidele Bauer* (El campesino alegre, 1907), *Die Dollarprinzessin* (1908), *Die Rose von Stambul* (1916) y *Madame Pompadour* (1922). ALA

Fall and Resurrection. Obra para coro y orquesta de Taverner con textos bíblicos (1999).

Falla (y Matheu), **Manuel de** (*n* Cádiz, 23 de noviembre de 1876; *m* Alta Gracia, Argentina, 14 de noviembre de 1946). Compositor español. Después de estudiar piano en el Conservatorio de Madrid a mediados de la década de 1890, intentó establecerse como compositor de zarzuela. De las cinco que escribió, la única que llegó a escenificarse fue *Los amores de la Inés* (1902), pero no tuvo éxito. Mucha mayor importancia para su desarrollo tuvo su amistad con Felipe Pedrell, con quien estudió composición en 1901-1904. Pedrell, que estaba en la búsqueda de un estilo específico español basado en la música popular, también introdujo a Falla a la música polifónica de la época de oro española. Su influencia fue decisiva y Falla logró superar a su maestro con su ópera corta *La vida breve* (1904-1905), con libreto de Carlos Fernández Shaw, obra cuya temática, contenido y atmósfera musical acusan cierta influencia de *La tempranica* (1900), zarzuela en un acto de Gerónimo Giménez. A pesar de su calidad musical poco homogénea, *La vida breve*, en dos actos cortos, es la primera obra que refleja la personalidad de Falla a través de una orquestación imaginativa y atmosférica, ritmos españoles enérgicos y melodías envolventes.

La vida breve no se produjo sino hasta 1913, año en recibió una cálida acogida en Francia y sobre todo en Madrid. Sin embargo, Falla ya había abandonado España para trasladarse a París en 1907, donde vivió en condiciones precarias hasta el éxito económico de su ópera. Amigo en ese tiempo de Debussy, Ravel y Dukas, sus cuatro *Piezas españolas* para piano solo (1909) reflejan sus influencias. El célebre *Concierto* para piano, *Noches en los jardines de España* (1911-1915), integra el impresionismo francés con el *alhambrismo* español, imitación exótica de la música popular andaluza practicada por Albéniz y otros compositores de la generación anterior, donde las armonías punzantes y una sensual exuberancia orquestal se amalgaman con firmeza en

una construcción impecable. La meditación resultante sobre la belleza, paradójicamente tranquila, derivó probablemente de la poesía del poeta nicaragüense Rubén Darío: una serie de “reflexiones nocturnas” melancólicas, lamentos de una juventud que se esfuma y la nostalgia de lo que pudo haber sido.

Con el estallido de la primera Guerra Mundial, Falla regresó a España para escribir dos partituras de ballet: *El amor brujo* (1915, rev. 1916) y *El sombrero de tres picos* (1917-1919), el segundo estrenado en Londres por la compañía de Diaghilev. Las dos obras tienen números vocales impregnados del *cante jondo* andaluz (en contraste con el más difundido estilo flamenco). Varias suites de danzas derivadas de la revisión de estas partituras pronto se convirtieron en piezas obligadas de lucimiento orquestal, pero la *Danza ritual del fuego* de *El amor brujo*, en particular, resalta mucho más en el contexto de la obra completa. La orquestación vigorosa con ritmos incisivos se combina con la escritura sutil y económica de este vigoroso encantamiento nocturno, con el que contrasta magistralmente *El sombrero*, más luminoso y relajado.

En lugar de seguir explotando el camino trazado en estas exitosas obras coloridas, Falla comenzó la condensación y depuración de su estilo con influencias de Stravinski, pero tomando como modelo la obra de Domenico Scarlatti. La percusiva *Fantasia baetica* (1919) para piano solo, pieza atrevida cercana a la casi agresiva austeridad bartokiana, aún no ha recibido el reconocimiento que merece. En 1920 Falla regresó a España para instalarse en Granada. Las obras principales de su periodo “español neoclásico” son la ópera de cámara en un acto, *El retablo de Maese Pedro* (1919-1922, estrenada en 1923) y el *Concierto para clavecín y cinco instrumentos* (1923-1926). La ópera, basada en un episodio de *Don Quijote* de Cervantes, sorprendió a los admiradores de Falla por sus texturas austeras y delicadas figuraciones barrocas cortesanas españolas. El concierto, compuesto para la clavecinista precursora Wanda Landowska, da continuidad a este proceso de refinamiento en una obra notable de ingenio elíptico y condensación temática rigurosa.

Falla dedicó la mayor parte de los últimos 20 años de su vida a la “cantata escénica” *Atlántida*, basada en la narración épica del poeta catalán Jacint Verdaguer sobre el recuento épico de la destrucción de la Atlántida y la fundación de España, obra que dejó inconclusa a su muerte. Una versión de concierto, completada por su discípulo Ernesto Halffter se presentó en 1962,

rev. 1976-1977. Su firme fe religiosa fue un factor importante en su creciente ascetismo autocrítico; las únicas obras de este periodo publicadas fueron las exquisitas miniaturas *Psyche* (1924) para voz y ensamble de cámara y *Soneto a Córdoba* (1927) para voz y arpa. Enfermo e inconforme con la política de Franco, en 1939 Falla emigró a Argentina, donde publicó su última partitura orquestal, *Homenajes* (1920-1938), una colección de piezas escritas a lo largo de muchos años en homenaje a E. F. Arbós, Debussy, Dukas y Pedrell, orquestadas para su publicación en 1939. A pesar de su producción musical relativamente pequeña, el creciente prestigio de Falla es prueba de la calidad y la diversidad de su obra creativa. PG/CW

📖 J. B. TREND, *Manuel de Falla and Spanish Music* (Nueva York, 1929, 2/1935). J. PAHISA, *Manuel de Falla* (Londres, 1954). S. DEMARQUEZ, *Manuel de Falla* (París, 1963; trad. al in. 1968). R. CRICHTON, *Manuel de Falla: Descriptive Catalogue of his Works* (Londres, 1976). R. CRICHTON, *Falla* (Londres, 1982).

Fanciulla del West, La. Ópera en tres actos de Puccini con libreto de Guelfo Civinini y Carlo Zangarini basado en el drama de David Belasco, *La chica del dorado oeste* (1905) (Nueva York, 1910).

fancy (in.). Véase FANTASÍA.

fandango. Danza española vigorosa para una pareja sola con acompañamiento de guitarras y castañuelas alternando con coplas cantadas (compárese con **seguidilla*). Su origen se remonta a los principios del siglo XVIII. Es una danza en tiempo ternario rápido; su ejecución se caracteriza por el movimiento rápido continuo y pausas musicales abruptas, momentos en que los bailarines detienen el movimiento para retomarlo una vez que la música comienza de nuevo. El ballet *Don Juan* (1761) de Gluck tiene un fandango basado en una melodía española auténtica, misma que después sería retomada por Mozart para el acto tercero final de *Le nozze di Figaro*. El tercer movimiento de las *Goyescas* (1912) de Granados y el *Capriccio espagnol* de Rimski-Korsakov recurren al estilo del fandango. -/JH

Fanfare for the Common Man (Fanfarria para el hombre común). Obra de Copland para metales y percusión que integra una serie de fanfarrias de tiempos de guerra comisionadas por Eugene Goossens (1942).

fanfarria. Tonada florida para instrumentos de metal, por lo general trompetas, con acompañamiento ocasional de percusiones. Música originalmente improvisada (a diferencia de las señales militares que son fijas), las fanfarrias suelen ejecutarse en ceremonias para anunciar

la entrada de un dignatario; la música se caracteriza por apegarse a las notas de la serie armónica. En la actualidad, las fanfarrias suelen ser piezas compuestas a seis o más partes no sólo para trompetas naturales, sino también para diversos conjuntos de vientos de metal. Las “trompetas de fanfarria” y los trombones son instrumentos de pistones de forma larga y recta, semejantes a la *“trompeta de heraldo”. En el siglo XX escribieron fanfarrias compositores como Copland (*Fanfare for the Common Man*, 1942) y Stravinski (*Fanfare for a New Theatre*, 1964). En Francia, la palabra “fanfare” denota un llamado ejecutado sea por el largo *corno de caza circular o, más comúnmente, por una *banda de metales. AB/JBE

fantasía (al.: *Fantasie*, *Phantasie*; fr.: *fantaisie*; in.: *fantasy*, *fancy*; it.: *fantasia*). Título para piezas caprichosas que no tienen forma fija, en las que el compositor puede volcar su imaginación con toda libertad. Las características propias del género impiden enmarcarlo bajo una definición única, no obstante, es posible distinguir varios tipos de fantasías a lo largo de las épocas; algunas obras musicales escritas en esta “antítesis formal” son verdaderamente refinadas.

El término comienza a aparecer con bastante frecuencia a principios del siglo XVI en los libros de tablaturas para laúd que usaban el título de fantasía para piezas que no eran transcripciones de música vocal, sino obras concebidas directamente para el instrumento. Tales piezas abarcan desde estudios cortos de naturaleza improvisada (no muy diferentes del **ricercar* de la época) hasta obras largas con alternancia de pasajes contrapuntísticos y armónicos donde la habilidad del ejecutante se manifiesta en secciones brillantemente trabajadas; bajo este segundo enfoque, los compositores abordaron también la fantasía en obras para teclado que fueron precursoras de la **toccata*.

Hacia mediados del siglo XVI se escribían fantasías para conjuntos instrumentales. De la misma manera que en el **ricercar* del periodo, la fantasía tomaba prestados los lenguajes vocales de uso corriente en el mote; sin embargo, puesto que los instrumentos pueden tocar líneas melódicas angulosas sin tener que recurrir a pausas de respiración, los compositores tuvieron mayor libertad para desarrollar un estilo personal. A diferencia del *ricercar* la fantasía no tuvo fines didácticos, por lo que no hubo intención alguna de desplegar en ella destrezas contrapuntísticas, desarrollo temático ni otras habilidades por el estilo. Willaert fue de los primeros compositores que abordaron las fantasías de

este tipo, seguido por algunos italianos como Bassano, Vecchi y Andrea Gabrieli, quienes ocasionalmente adaptaron el estilo a instrumentos de teclado.

En esta etapa, la fantasía llegó a Inglaterra, donde compositores como Byrd, Gibbons y Tomkins produjeron muchos ejemplos refinados para teclado; por su parte, John Dowland escribió algunas fantasías virtuosas para laúd. Sin embargo, el desarrollo más significativo de la fantasía se llevó a cabo en la música para cofres de violas. Thomas Morley definió el género de manera admirable en *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597): “a musician taketh a point at his pleasure and wresteth and turneth it as he list...and what you list” (el músico se regodea dando vuelta y retorciendo el tema a placer con enorme destreza... y cuán grande es su arte). En la práctica esto significaba que los ingleses adaptaron a la música instrumental los diversos aspectos del *madrigoal, género que habían adoptado recientemente, sumando a ello su experiencia en la música para cofres de violas en géneros más estrictos como el **In nomine*. Byrd, Gibbons y Ward compusieron fantasías dentro de un rango emotivo sorprendente, a menudo denominadas “fancies”; los dos últimos compositores explotaron al máximo las capacidades de los instrumentos de cuerda, mientras que Morley publicó algunas piezas a dos partes derivadas de su propio estilo de *canzonet*, lo que las hace particularmente atractivas. Varias fantasías de Byrd denotan una clara tendencia a la integración de secciones, al uso de ritmos de danza e incluso de melodías populares. Las obras de estas características condujeron a la fantasía-suite, conformada por un movimiento polifónico de grandes dimensiones, casi en estilo madrigalista, seguido por varias danzas.

La instrumentación de las fantasías y las suites-fantasía era muy diversa. Cualquier combinación de violas era factible, desde un conjunto completo a seis partes conformado por dos violas soprano (*treble*), dos tenores (o alto y tenor) y dos bajos, hasta solamente dos violas de bajo, como algunas piezas de Coprario y Jenkins. Conforme avanzó el siglo XVII, los violines fueron sustituyendo a las violas soprano, particularmente en obras a tres partes para dos *trebles* y bajo de compositores como Lupo, Tomkins, Jenkins y Hingston. Lo más peculiar de Hingston es que su producción incluye algunos ejemplos de fantasía-suite para cornetas y sacabuches; puesto que entró al servicio de Cromwell como músico principal, es posible que haya compuesto estas piezas para alguna celebración específica. William

Lawes fue un maestro de la fantasía-suite no sólo para cofres de violas sino también para combinaciones inusuales como clavecín, órgano y arpa. Thomas Mace (*Musick's Monument*, 1676) inició la práctica de introducir un órgano de cámara al cofre de violas; en algunos casos el órgano, además de duplicar las partes para cuerdas adoptaba un papel independiente a lo largo de la composición.

El gusto por las *fancies* perduró durante la guerra civil (época en la que, de acuerdo con el devoto Roger North, la música de cámara era mucho más atractiva ante el riesgo latente de salir a la calle y “recibir un golpe en la cabeza”) y en la República de Cromwell. En tiempos de la Restauración, el gusto por la música francesa moderna provocó que las fantasías parecieran anticuadas, sin embargo, entre las pocas que se compusieron, destacan algunos excelentes ejemplos de Locke y una serie de obras maestras de Purcell, donde explota el lenguaje, para entonces arcaico, con una fuerza sin igual. El género murió provocando pesar a los amantes de la música de cámara. Como dijera Christopher Simpson en 1667, “el gran abandono que ha sufrido este tipo de música hoy en día se debe a la escasez de público capaz de comprenderlo, público cuyos oídos están más familiarizados con la música ligera y airosa”.

En el resto de Europa, la moda por la música para violín y el uso del continuo condujeron a la desaparición de la fantasía-suite a comienzos del siglo XVII; sin embargo, siguieron produciéndose obras para teclado con este título. Sweelinck escribió fantasías en contrapunto estricto que difieren de la *canzona* y el *ricercar* principalmente en la explotación de diversos efectos, como los “ecos” que los órganos de dos manuales pueden producir. Froberger y otros alemanes escribieron fantasías polifónicas y J. S. Bach usó el nombre como título de largos preludios improvisados seguidos por magníficas fugas, como la conocida *Fantasía cromática*, que antecede a una larga fuga en re menor. C. P. E. Bach trató el género en este mismo sentido, definiéndolo como una expresión “no de pasajes memorizados o plagiados, sino más bien de una verdadera inventiva musical en la cual el ejecutante de teclado, más que ningún otro instrumentista, puede poner en práctica el estilo declamatorio y desplazarse con audacia de un sentimiento a otro”. De tal manera, todo está permitido: secciones arpegiadas sin ritmo definido, pasajes de tipo recitativo, brillantes despliegues de destreza digital y secciones temáticas más orgánicas. Las técnicas de improvisación de Mozart quedaron plasmadas en dos fan-

tasías para teclado (K396/385f, K397/385g) construidas con varias secciones contrastantes, recurso improvisatorio similar al que Beethoven utilizó en su *Fantasía coral* (op. 80), que no antecede a una fuga sino a un gran himno a la manera del movimiento final de su *Novena sinfonía*.

Mozart escribió una de sus tres fantasías como introducción de la *Sonata para piano* en *do* menor K457 y Beethoven desarrolló el concepto en sus dos *Sonatas* op. 27, ambas denominadas “Sonata quasi una fantasía” (la segunda es más conocida con el nombre de *Sonata “Claro de luna”*). Estas sonatas, con sus primeros movimientos de carácter improvisatorio, condujeron a obras de estilo más libre todavía donde el carácter improvisatorio se desarrolla dentro de patrones formales. La obra que ejerció mayor influencia fue sin duda la *Fantasía “Wanderer”* de Schubert, un trabajo extenso que desarrolla los materiales de su canción *Der Wanderer*. La tradición culminó hacia mediados del siglo con piezas como la *Sonata para piano* en *si* menor de Liszt, en forma *cíclica, y la refinada *Fantasía en do* de Schumann.

La fantasía finalmente se convirtió en un popurrí de temas operísticos compilados por pianistas virtuosos para la creación de piezas de lucimiento. La *Fantasía on British Sea Songs* (1905) para orquesta de Henry Wood fue concebida dentro de la misma noción. En el siglo XX los conceptos de patrones formales se volvieron tan fluidos que el concepto de “antítesis formal” dejó de ser necesario. La *Fantasía on a Theme of Thomas Tallis* de Vaughan Williams demostró que esta tradición improvisada servía para crear música rapsódica seria.

DA/LC

▣ I. SPINK (ed.), *The Seventeenth Century, The Blackwell History of Music in Britain*, iii (Oxford, 1992). A. ASHBEE y P. HOLMAN (eds.), *John Jenkins and his Time: Studies in English Consort Music* (Oxford, 1996).

Fantasía coral. 1. Op. 80 de Beethoven (1808) para piano, coro y orquesta, adaptación de un poema de Christoph Kuffner; consiste en variaciones sobre la canción de Beethoven *Gegenliebe* (1794-1795), una melodía que se parece al tema principal del movimiento final de su *Novena sinfonía*, para la cual esta fantasía parece haber sido un estudio preliminar.

2. Op. 51 de Holst (1930) para soprano, coro, órgano, cuerdas, metales y percusión, adaptación de un texto de Robert Bridges.

fantasía coral. Obra para órgano en el estilo libre de una fantasía, basada en una melodía de coral (véase CORAL DE ÓRGANO). Numerosos compositores del norte de

Alemania en los siglos XVII y XVIII, notablemente Buxtehude y Bach, escribieron fantasías corales (obras a menudo de gran dimensión) y el género revivió hacia finales del siglo XIX por compositores como Reger.

Fantasía concertante sobre un tema de Corelli. Obra para cuerdas de Tippett (1953). Compuesta para el tercer centenario del nacimiento de Corelli, el tema fue tomado del *Concerto Grosso* op. 6 no. 2 de Corelli y la obra cita la *Fuga* de Bach sobre temas de Corelli.

Fantasía contrapuntística. Obra para piano solo de Busoni (1910); completó una segunda versión también en 1910, una tercera en 1912 y una cuarta para dos pianos en 1922. Tiene como subtítulo “Preludio al corale ‘Gloria al Signori nei Cieli’ e fuga a quattro soggetti obbligati sopra un fragmento di Bach”. Busoni se basó en el *Contrapunctus XVIII* de *El arte de la fuga* con el deseo de completar la fuga inconclusa de Bach; creó un cuarto sujeto (Bach compuso sólo tres) y agregó un quinto. Wilhelm Middelschulte, a quien fue dedicada la obra, la arregló para órgano.

Fantasía escocesa (*Schottische Fantasie*). Fantasía sobre melodías escocesas tradicionales para violín y orquesta de Bruch (1879-1880).

Fantasía on a Theme by Thomas Tallis. Obra de Vaughan Williams para doble orquesta de cuerdas y cuarteto de cuerda; fue compuesta en 1910 y revisada poco después; la última versión data de 1919. El tema es el tercero (*Why fumeth in fight*) de nueve tonadas salmódicas compuestas por Tallis en 1567 para el salterio del arzobispo Parker. Véase también *CANON DE TALLIS*.

Fantasía on British Sea Songs. Arreglo orquestal de Henry Wood sobre canciones tradicionales y de otros tipos, hecho en 1905 para celebrar el centenario de la victoria de Nelson en Trafalgar. Para su estreno en los Promenade Concerts de Londres, Malcolm Sargent agregó una voz contralto solista a la última de las nueve canciones, “Rule, Britannia!”. La obra fue adoptada como cierre tradicional de dichas temporadas de conciertos.

Fantasía on “Greensleeves”. Arreglo de Ralph Greaves para una o dos flautas, arpa y cuerdas (1934), de un interludio de la ópera de Vaughan Williams **Sir John in Love*; la sección central se basa en la canción popular *Lovely Joan*. Ninguno de los otros arreglos existentes pertenece a Vaughan Williams.

fantasía-suite. Suite de danzas anteceditas por una *fantasía polifónica de grandes dimensiones.

Fantasiestücke. Véase *PHANTASIESTÜCKE*.

“fantasma”, Trío (*Geistertrio*). Sobrenombre del *Trío para piano* en *re* mayor op. 70 no. 1 de Beethoven (1808),

llamado así por la atmósfera del movimiento lento que despliega acordes cromáticos y trémolos “misteriosos”.

fantasy-suite. Véase FANTASÍA-SUITE.

farandole (fr., “farándula”). Danza tradicional originaria de las regiones del sur de Francia (en particular de Provenza) y del norte de España. En tiempo de 6/8, los participantes forman largas cadenas con las manos y recorren las calles haciendo figuras acompañadas con música de *galoubet* y *tambourin* (flaviol y tamboril). Se cree que la danza data de tiempos antiguos. Bizet compuso una farándula en su música incidental para *L'Arlésienne* (1872), al igual que Gounod en su ópera *Mireille* (1864). -/JH

Farbe (al., “color”). En terminología musical, significa color tonal. Véase *KLANGFARBENMELODIE*.

Farina, Carlo (*n* Mantua, c. 1600; *m* c. 1640). Compositor y violinista italiano. Trabajó la mayor parte de su vida en Dresde (donde fue colega de Schütz) y escribió abundante música para violín en la que usó los entonces novedosos efectos de cuerdas dobles, *glissandos*, trémolos, *col legno* y *sul ponticello*. Además de movimientos de danza y *canzonas*, Farina compuso 10 sonatas para uno o dos violines y continuo; su influencia fue importante para la divulgación del género en Alemania y Austria. DA

Farinelli [Farinello; Broschi, Carlo] (*n* Andria, Apulia, 24 de enero de 1705; *m* Bolonia, 15 de julio de 1782). Soprano castrato italiano. Estudió con Porpora e hizo su debut público en Nápoles en 1720 con una obra de éste, *Angelica e Medoro*. Tal fue su éxito que Porpora decidió escribir para su voz el demandante papel principal de su obra *Adelaide* (Roma, 1723). Al año siguiente Farinelli comenzó sus giras internacionales, siendo elogiado y aclamado a lo largo de 13 años, particularmente en su presentación en la Ópera de la Nobleza de Londres. A pesar de que fue criticado por su mala calidad como actor, su canto causaba enorme admiración; su estilo ornamental fue probablemente la influencia más trascendente en el desarrollo de la nueva escritura florida de la *opera seria* italiana posterior a 1730.

En 1737 Farinelli abandonó la vida pública para entrar al servicio privado de la corte española en Madrid, como empleado privilegiado de Felipe V y más adelante de Fernando VI. En la corte también estuvo a cargo de diversos asuntos administrativos, incluyendo el reencauzamiento del río Tajo, la importación de caballos húngaros, la remodelación de la casa de la ópera y la producción de muchas óperas italianas. En 1759 se instaló en Bolonia, donde coleccionaba cuadros y tocaba

el clavecín y la viola d'amore. Desde su época hasta el presente, la vida de Farinelli ha sido tema de diversos montajes de ficción, incluyendo una cinta cinematográfica (1994). JT

Farkas, Ferenc (*n* Nagykanizsa, 15 de diciembre de 1905; *m* Budapest, 10 de octubre de 2000). Compositor y maestro húngaro. Estudió en la Academia de Música de Budapest y en Roma con Respighi. Trabajó como compositor cinematográfico en Viena y Copenhague antes de volver a Hungría en 1935 y comenzar su carrera docente. De 1949 a 1975 fue profesor de composición en la Academia de Budapest; por su aula pasó la mayoría de los compositores húngaros destacados de dos generaciones. La prolífica producción de Farkas, de inspiración ecléctica, incluye óperas, ballets, obras orquestales, música de cámara e instrumental, canciones y muchas obras corales. Su obra *Antiche danze ungheresi* para quinteto de alientos (1953) se interpreta con frecuencia. ABUR

Farmer, John (*fl* 1591-1601). Músico de iglesia y compositor inglés. En 1595 fue nombrado organista y *maestro de coro* en la Christ Church Cathedral de Dublín; cuatro años después se trasladó a Londres. Su primera obra publicada (1591) es una colección de cánones compuestos “en la juventud” y dedicados a Edward de Vere, conde de Oxford. La misma dedicatoria aparece en su colección de madrigales de 1599, algunos de los cuales aún gozan de popularidad hoy en día, en particular *Fair Phyllis I saw sitting all alone*. Escribió también salmos métricos y contribuyó con una pieza para *The Triumphes of Oriana* (1601) de Morley. JM

Farnaby, Giles (*n* c. 1563; *m* Londres, noviembre de 1640). Compositor inglés. Comerciante de ebanistería, en 1592 obtuvo el grado de B. Mus. en la Universidad de Oxford y hacia 1602 vivió en Lincolnshire, donde fue tutor de los hijos de sir Nicholas Saunderson de Fillingham. Sus antecedentes poco convencionales pueden justificar el peculiar encanto de sus obras, que incluyen piezas para teclado, *canzonets*, madrigales (entre los que destaca el madrigal cromático *Construe my meaning*, publicado en 1598) y música para salmos. Su hijo **Richard** (*n* Londres, c. 1594) también escribió música para teclado en un estilo similar al de su padre. JM

Farrant. Existieron cuando menos cuatro músicos Tudor con este nombre. Sus biografías individuales existen, pero no siempre es fácil distinguir qué composiciones deben asignarse a cada uno. El mayor de ellos, **Richard Farrant** (*n* c. 1525-1530; *m* 30 de noviembre de 1580), fue caballero de la Chapel Royal desde 1552 y más ade-

lante *maestro de coro*, primero de la capilla de St George en Windsor (1564-1569) y después de la Chapel Royal. Escribió y produjo obras teatrales para niños coristas, pero ninguna se conserva. Se le recuerda principalmente por sus *anthems*, como el conocido *Hide not thou thy face*. Hubo dos músicos eclesiásticos al parecer descendientes de Richard, ambos llamados **John Farrant**, posiblemente padre e hijo, relacionados con la Catedral de Salisbury hacia fines del siglo XVI y comienzos del XVII. Es posible que sean autores de parte de la música atribuida en las fuentes a "Farrant". **Daniel Farrant** (*n. c.* 1575; *m.* en julio de 1651), probablemente hijo de Richard, fue ejecutante de cuerdas en la corte de Jacobo I, constructor de instrumentos y compositor de algunas obras para conjunto instrumental.

JM

Farrar, Geraldine (*n.* Melrose, MA, 28 de febrero de 1882; *m.* Ridgefield, CT, 11 de marzo de 1967). Soprano estadounidense. Estudió en Boston y Berlín, donde hizo su debut en 1901 como Margarita en *Fausto* de Gounod. Más adelante tomó clases con Lilli Lehmann, mientras continuaba sus presentaciones en Berlín. En 1906 se integró a la Metropolitan Opera de Nueva York, haciendo su triunfal debut como Juliette en *Roméo et Juliette* de Gounod. Subsecuentemente fue aclamada en diversos papeles, en especial de obras de Mozart, Gounod, Bizet y Puccini. Considerada una intérprete sobresaliente de *Madama Butterfly* y *Carmen*, su imaginación artística y versatilidad vocal pueden apreciarse en sus múltiples grabaciones. También apareció en películas.

JT

📖 E. NASH, *Always First Class: The Career of Geraldine Farrar* (Washington, DC, 1982).

farruca. Danza andaluza de origen gitano. Falla incluyó una farruca en su ballet *El sombrero de tres picos* (1919).

farsa. 1 (del lat. *farciare*, "rellenar"; in.: *farse*, *farce*). Palabras en latín o en lenguas vernáculas introducidas a textos fijos, por lo general litúrgicos. El término es prácticamente sinónimo de *tropo, pero se usa más comúnmente en cantos simples como las lecciones.

2 (it.: *farsa*; in.: *farce*). Término del siglo XVIII que se refiere a una obra cómica teatral corta, por lo general en dos actos y ocasionalmente tres, en la que alternan diálogos hablados y arias. Las farsas se interpretaban a manera de *intermezzos* o entremeses en los entreactos de óperas y de obras teatrales más largas, o bien al final de las mismas. A fines del siglo XVIII y principios del XIX, el término se refería a un tipo de *opera buffa* más ligera. En la actualidad se refiere a una

comedia ligera con temas atrevidos y sin asociaciones musicales específicas.

Fasch, Carl Friedrich Christian (*n.* Zerbst, 18 de noviembre de 1736; *m.* Berlín, 3 de agosto de 1800). Compositor, clavecinista y director alemán, hijo de Johann Friedrich Fasch. Fue segundo clavecinista de Federico el Grande (C. P. E. Bach era el clavecinista principal), pero su mayor logro fue su contribución para revivir la tradición del canto coral en Alemania con la fundación de la Singakademie de Berlín en la década de 1790. Las interpretaciones de la Singakademie de las obras de J. S. Bach contribuyeron inmensamente al *renacimiento de Bach. Mucha de la música de Fasch se ha perdido, pues destruyó todas las obras que a su juicio no alcanzaban el grado de perfección que demandaba. DA/LC

Fasch, Johann Friedrich (*n.* Buttstedt, cr Weimar, 15 de abril de 1688; *m.* Zerbst, 5 de diciembre de 1758). Compositor alemán. Se formó en la Thomasschule y en la Universidad de Leipzig; en 1708 estableció en dicha ciudad un *collegium musicum*, modesto rival del fundado por Telemann seis años antes y que posteriormente Bach dirigió. En 1722 fue nombrado *Kapellmeister* de la corte de Zerbst, donde escribió mucha música sacra, incluyendo 12 ciclos de cantatas y una *Passio Jesu Christi* (1723), así como sinfonías, conciertos (a la manera de Vivaldi) y obras de cámara, muchas de las cuales acusan notables vínculos entre los estilos Barroco y Clásico temprano. DA/BS

Faschingsschwank aus Wien (Juegos del carnaval vienes). Obra para piano solo op. 26 de Schumann (1839-1840); subtitulada "Fantasiebilder", consta de cinco movimientos.

fase [desfasamiento] (in.: *phasing*). El término se refiere al efecto producido cuando dos instrumentistas o cantantes interpretan el mismo patrón musical con diferentes desplazamientos de tiempo (aumentando o disminuyendo ligeramente la velocidad) dentro o fuera de fase. La técnica de desfasamiento se usa con frecuencia en las composiciones minimalistas, como la obra de Steve *Reich *Piano Phase* (1967). El desfasamiento también puede producirse con medios electrónicos, con los que suelen obtenerse combinaciones de fases bastante más ricas y complejas que con la simple superposición de elementos idénticos. AW

fasola. Véase SHAPE NOTE.

fastoso (it.). "Fastuoso", "pomposo"; *fastosamente*, "fastuosamente".

Faugues, Guillaume (*fl. c.* 1460). Compositor francés o flamenco. Casi contemporáneo de Ockeghem y Busnois,

de su obra se conservan sólo cuatro misas: *Missa "Le Serviteur"*, *Missa "Je suis en la mer"*, *Missa "L'Homme armé"* y *Missa "La Basse danse"*. Estas obras fueron analizadas por el teórico Johannes Tinctoris. JM

Fauré, Gabriel (Urbain) (n Pamiers, Ariège, 12 de mayo de 1845; m París, 4 de noviembre de 1924). Compositor francés. Tuvo entrenamiento como músico de iglesia en la École Niedermeyer de París (1854-1865) y sus estudios de canto llano y armonía modal influyeron considerablemente en sus composiciones posteriores. Se introdujo a la música contemporánea a través de sus clases de piano con Saint-Saëns (a partir de 1861), quien además le ayudó a forjar su vida profesional como compositor dentro de los salones parisinos de la década de 1870, como el Pauline Viardot. Fauré se "graduó" con un primer premio en composición con *Cantique de Jean Racine* (1865), y aunque produjo mucha música religiosa—dentro de la cual destaca el Requiem, en su mayor parte escrito en enero de 1888 después de la muerte de su madre—su espíritu no se inclinaba exclusivamente por dicho género, como tampoco por la ejecución del órgano, la instrucción coral o la enseñanza privada, actividades que abandonó al ser nombrado director del Conservatorio de París en 1905. Continuó en dicho cargo hasta que la sordera lo obligó a jubilarse en 1920.

El 9 de marzo de 1903, Debussy etiquetó a Fauré por su *Gil Blas* como "el maestro de los encantos", epíteto que vino en detrimento de obras posteriores de gran fuerza como la *Fantaisie* para piano y orquesta (1918), el *Segundo quinteto para piano* (1919-1921) y el *Trio para piano* (1922-1923). Su encanto se había revelado desde la popularidad de sus canciones de juventud, como *Lydia* (c. 1870) y *Clair de lune* (1887, pieza que marca su descubrimiento de Verlaine y el comienzo de su segundo periodo de madurez), y joyas instrumentales como la *Pavane* (1887) y la *Sicilienne* (1893) para violonchelo y piano. Con su ciclo de canciones *La Bonne Chanson* (1892-1894) y *Prométhée* (1900, impresionante tragedia lírica con interludios hablados), Fauré comenzó a abandonar el gusto refinado (y la influencia de Saint-Saëns). La distancia aumentó con el ciclo *La Chanson d'Ève* (Van Lerberghe, 1906-1910), en el que redujo de seis a dos el número de temas recurrentes. En su último ciclo de canciones, *Le Jardin clos* (1914), *Mirages* (1919) y *L'Horizon chimérique* (1921), acrecentó su tendencia por la simplicidad, alcanzando la unidad a partir del sujeto y del estilo restringido. En su música para piano escrita entre 1905 y 1909, Fauré experimentó con la escala de tonos enteros (*Impromptu*

no. 5, 1909) y exploró estructuras basadas exclusivamente en el desarrollo secuencial de una sola idea breve (*Nocturnos* 9-10). El logro más notable de sus años finales fue su ópera *Pénélope*, con libreto de René Fauchois, en la que trabajó todos los veranos de 1907-1912. Se estrenó en Monte Carlo y París en 1913, pero tanto la guerra como su concepto de música pura que desdén los efectos teatrales, impidieron su permanencia en el repertorio.

Tal como escribiera Nectoux, "La obra de Fauré es una obra de transición; es un músico del siglo XIX, pero también un clásico del siglo XX". Para Fauré, el arte y la música existen "para elevar a la humanidad muy por encima de la existencia cotidiana"; no obstante, su obra enfatiza al máximo el aspecto helenista de calma y serenidad. Esto debería considerarse secundario a la fuerza alegre, la intensidad sostenida y las manifestaciones supremas de diversidad en la unidad que constituyen sus contribuciones duraderas a la música del siglo XX. Sólo obras para piano como sus primeros *Nocturnos* acusan ciertas influencias (en este caso Chopin, Saint-Saëns y Liszt); Fauré fue prácticamente el único compositor de su generación que no sucumbió bajo el hechizo de Wagner. Su falta de interés por la orquestación y el virtuosismo explícito deliberado no contribuyó a la popularidad de su música, aunque su suite *Shylock* (1889) y el *Nocturno* no. 13 (1921) demuestran su habilidad en ambos aspectos. Su verdadero ingenio fue la síntesis; de tal manera reconcilió dentro de un mismo estilo no ecléctico elementos opuestos como modalidad y tonalidad, angustia y serenidad, seducción y fuerza, como en su obra maestra sinfónica, la suite *Pelléas et Mélisande* (1898). La cualidad de renovación constante dentro de un rango aparentemente limitado (principalmente con las dos manos en el piano) constituye una notable faceta de su ingenio, mientras que el estilo austero y elíptico de su único *Cuarteto de cuerdas* (1923-1924) sugiere que su estilo de férrea disciplina personal seguía en desarrollo al momento de su muerte. RO

📖 R. ORLEDGE, *Gabriel Fauré* (Londres, 2/1983). J.-M. NECTOUX (ed.), *Gabriel Fauré: His Life through his Letters* (Londres y Nueva York, 1984). J.-M. NECTOUX, *Gabriel Fauré: A Musical Life*, trad. al in. R. NICHOLS (Cambridge, 1991). T. GORDON (ed. y trad. al in.), *Regarding Fauré* (Ámsterdam, 1999).

fausset (fr.). "Falsete".

Fausto. Ópera en cinco actos de Gounod con libreto de Charles-François Barbier y Michel Carré basado en *Faust et Marguerite* de Carré y en la primera parte de

Fausto de Johann Wolfgang von Goethe, en traducción francesa de Gérard de Nerval (París, 1859).

Fausto, Sinfonía (*Eine Faust-Symphonie*). *Sinfonía* (1854-1857) de Liszt basada en el drama de Johann Wolfgang von Goethe. Tiene como subtítulo “in drei Charakterbildern” (en tres estudios de carácter) y sus movimientos son “Faust”, “Gretchen” y “Mephistopheles”; el último tiene finales alternativos, uno puramente orquestal, y otro para tenor, coro masculino y orquesta con las palabras finales de la obra de Goethe.

“**Fausto**” de Goethe, *Escenas del*. Obertura y seis movimientos de Schumann, para solistas, coro y orquesta, con textos de Johann Wolfgang von Goethe (1844-1853).

Fauvel, Roman de. Extenso poema de Gervais du Bus completado en 1316. Se trata de una sátira alegórica de la Iglesia Romana, donde el personaje Fauvel es un caballo. Uno de los 12 manuscritos en que se conserva contiene numerosas interpolaciones textuales y 167 musicales. Esta música monofónica y polifónica de los siglos XIII y XIV –motetes, *lais*, *ballades*, *rondeaux*, secuencias, *conductus*, refranes y cantos– que incluye piezas de Philippe de Vitry y del repertorio de Notre Dame, es de gran importancia histórica.

fauxbourdon (fr.). Técnica de canto polifónico improvisado, asociado particularmente con la música sacra franco-borgoñona del siglo XV. Guarda muchas semejanzas con el **faburden* inglés, pero a la vez existen muchas diferencias significativas entre ambos y no se ha podido establecer un vínculo de origen común.

El origen del término es oscuro. Mientras que *faux* (falso) es lo suficientemente claro, no es posible rastrear la palabra *bourdon* en la Francia del siglo XV; es posible que se relacione con *bourde*, que significa “mentira” o “error”. (En la Inglaterra de los siglos XIV y XV, “burden” significaba una voz grave en música a varias partes.) La palabra “fauxbourdon” (bajo la forma *faulx bourdon*)

aparece por primera vez como una indicación en la *Missa Sancti Jacobi* de Dufay, así como en otra pieza contenida en el mismo manuscrito, ambas composiciones datan probablemente de las décadas de 1420 o 1430. Hasta la fecha no se ha descubierto evidencia alguna sobre la práctica del *fauxbourdon* en los archivos de coro que sea similar a la existente sobre el *faburden* inglés. Las descripciones teóricas son más bien tardías, siendo la de Guillelmus Monachus, escritor italiano de la década de 1480, la primera; hay otras que provienen del siglo XVI, aunque la práctica del *fauxbourdon* en su forma original probablemente desapareció junto con el siglo XV.

Las composiciones de Dufay y sus contemporáneos muestran que *fauxbourdon* significaba improvisar una voz agregada en cuartas paralelas por debajo de una voz dada, que por lo general era un canto llano ornamentado. La textura se completaba con una tercera parte compuesta. El Ej. 1 muestra el inicio del verso 2 del himno de Dufay *Conditor alme siderum*. Sólo las partes superior e inferior aparecen escritas en el manuscrito; la indicación “faulx bourdon” escrita junto a la parte superior, indica que la voz central debe improvisarse durante la ejecución.

Igual que en el *faburden*, la técnica de *fauxbourdon* sirvió como punto de partida para composiciones más sofisticadas. Algunas piezas de *fauxbourdon* sobreviven junto con versiones alternativas donde, en lugar de la línea improvisada, aparecen todas las partes compuestas. Otras composiciones consisten en *fauxbourdon* ornamental escrito. Guillelmus Monachus describe algunas de estas prácticas en *De preceptis artis musicae*. Estas descripciones han desatado enorme polémica porque no concuerdan por completo con lo que aparece en las fuentes musicales. Guillelmus presenta dos maneras para crear un *fauxbourdon* improvisado: (a) agregando dos voces por encima de un *cantus firmus*, con acordes

Ej. 1

The musical score for 'Qui condolens' consists of three staves. The top staff is labeled 'Cantus (* = notas del canto original)' and shows a melodic line with asterisks above certain notes. The middle staff is labeled 'Lectura improvisada (con el texto de arriba)' and shows a line of music that follows the text. The bottom staff is labeled 'Tenor' and shows a lower melodic line. The lyrics are: 'Qui con - do - lens in - te - ri - tu Mor - tis pe - ri - re se - cu - lum'.

en fundamental (8-5) en los principios y los finales de frase, y acordes en primera inversión (6-3) en el resto; y (b) agregando dos voces inferiores. Esto sugiere ciertas reglas prácticas seguidas por los coristas en la polifonía improvisada, reglas que existían desde antes y en consecuencia dieron origen a piezas especialmente compuestas en ese estilo por Dufay y sus contemporáneos.

DH

Favola d'Orfeo, La. Véase *ORFEO, L'*.

favorita, La. Ópera en cuatro actos de Donizetti con libreto de Alphonse Royer y Gustave Vaëz y aumentos de Eugène Scribe, basado parcialmente en *L'Ange de Nisada* (basado a su vez en *Le Comte de Comminges* de Baculard d'Arnaud), que retrata la historia de Eleonora di Guzman (París, 1840).

Fayrfax [Fairfax], **Robert** (*n* Deeping Gate, Lincs., 23 de abril de 1464; *m* ?St Albans, 1521). Compositor inglés. Figura prominente de las cortes de Enrique VII y Enrique VIII desde finales de la década de 1490 hasta su muerte sirvió como caballero de la Chapel Royal, no sólo como compositor sino también como cantante y escribano musical. También estuvo relacionado con la Abadía de St Albans, quizá en un puesto honorario. Además de dos títulos académicos de Cambridge –B. Mus., 1501, y D. Mus., 1504, grado para el que presentó su *Missa* “*O quam glorifica*”–, Fayrfax fue el primero en recibir un título de doctor en música de la Universidad de Oxford. Su producción de música religiosa, que incluye seis misas, dos *Magnificat* y 10 antífonas, se caracteriza por un estilo estricto y económico carente de los despliegues floridos típicos de muchos de sus contemporáneos. Dos de sus misas tienen un diseño poco común: la *Missa Albanus* usa un motivo de nueve notas tratado a manera de canto firme, en ocasiones presentado en inversión o en retrogradación; mientras que la *Missa* “*O bone Jesu*”, compuesta sin canto firme, contiene material que el autor usa en otras obras, un *Magnificat* y el motete *O bone Jesu*. Fayrfax escribió también canciones a varias voces, la mayoría en un lenguaje silábico simple, cuyos textos reflejan la elevada cultura de la corte Tudor recientemente formada. JM

Febo y Pan (*Der Streit zwischen Phoebus und Pan*, “La disputa entre Febo y Pan”; *Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde*, “Apresura, apresura tu remolino de viento”). Cantata no. 201 (1729) de J. S. Bach con texto de Picander basado en Ovidio. Trata sobre la idea del buen arte y el malo, de la buena música representada por Febo y la mala música de Pan. En algunas ocasiones se ha escenificado.

Fedeltà premiata, La (Fidelidad recompensada). Ópera en tres actos de Haydn con libreto de Giambattista Lorenzi (Eszterháza, 1781).

Federico II, rey de Prusia [Federico el Grande; Friedrich der Grosse] (*n* Berlín, 24 de enero de 1712; *m* Sanssouci, cr Potsdam, 17 de agosto de 1786). Emperador alemán (desde 1740) e importante patrono de la música en su época. Sus primeras lecciones de música (de bajo cifrado) le fueron impartidas por el organista de la Catedral de Berlín, Gottlieb Heyne y, a partir de 1728, estudió flauta y composición con J. J. Quantz. Siendo príncipe de la corona, en Ruppín y Rheinsberg logró reunir varios músicos destacados como Franz y Joseph Benda, Carl y Johann Graun, y C. P. E. Bach. Al ascender al trono, libre al fin del rígido régimen militarista de su padre, tuvo a estos músicos como la base de su *Kapelle* en Sanssouci, palacio real cercano a Potsdam, donde se reunía frecuentemente la *intelligentsia* de la época. Nombró *Kapellmeister* a C. H. Graun, acompañante personal a C. P. E. Bach y, a partir de 1741, a Quantz como compositor de cámara y director de sus veladas musicales.

Las composiciones originales del propio Federico incluyen sonatas y conciertos (siguiendo los modelos de Quantz), arias para algunas de las óperas de Graun y marchas militares que exaltan sus triunfos en la Guerra de Sucesión de Austria (1740-1748) y la guerra de los Siete Años (1756-1763). Su principal logro en la historia de la música se remonta al 7 de mayo de 1747, cuando recibió la visita de J. S. Bach en Potsdam y le presentó un “tema real” para improvisar una fuga en el “forte e piano”. Con este tema, Bach compuso después los cánones, *ricercari* y el trío sonata de su *Ofrenda musical*, obra que dedicara al rey en julio de 1747. WT/BS

Fedora. Ópera en tres actos de Giordano con libreto de Arturo Colautti basado en el drama (1882) de Victorien Sardou (Milán, 1898).

Feen, Die (Las hadas). Ópera en tres actos de Wagner (su primera ópera) con libreto propio basado en *La donna serpente* (1762) de Carlo Gozzi (Munich, 1888).

feierlich (al.). “Solemne”, “festivo”; término asociado con celebraciones religiosas “solemnas”, como “días festivos” y “días santos”, o bien con celebraciones públicas, como “días feriados”.

Feldman, Morton (*n* Nueva York, 12 de enero de 1926; *m* Buffalo, NY, 3 de septiembre de 1987). Compositor estadounidense. Estudió con Wallingford Riegger y Stefan Wolpe, pero su mayor influencia la obtuvo por su relación con John Cage al comienzo de la década de 1950. En sus primeras partituras publicadas, la serie

Projections (1950-1951), introdujo notación en papel cuadrículado donde cada recuadro representa una unidad de tiempo especificando el sonido sólo en términos generales, como por ejemplo indicando una nota en *pizzicato* en el registro grave del violonchelo. Poco después comenzó a adoptar un estilo más convencional, pero con la misma ausencia de dinámica. La música es por lo general muy callada, con un estilo de notación muy transparente, y los motivos se suceden en ella sin sentido ni propósito alguno. En ciertos casos, las partes instrumentales no están sincronizadas, lo que tiene un efecto de líneas sutiles que se mueven en combinaciones impredecibles hacia el silencio. Los títulos suelen ser abstractos y sólo indican la instrumentación (*Four Instruments*, 1965), pero también pueden ser evocaciones poéticas sobre la naturaleza de la música (*Between Categories* para ocho instrumentistas, 1969) o alusiones confusas (*The King of Denmark*, 1964, indudablemente el solo de percusión más refinado jamás escrito).

En las décadas de 1970 y 1980, Feldman recibió numerosos encargos orquestales y a la vez se fascinó por las posibilidades de la repetición irregular (*crippled symmetry* [simetría trunca], por citar otro título), influido por el tejido irregular de los tapetes islámicos que coleccionaba. Obras de tendencia luminosa abrieron paso así a piezas con obstinados lentos, no del todo sincrónicos y de armonía no progresiva (*Triadic Memories* para piano, 1981; *Coptic Light* para orquesta, 1986), pero, igual que antes, sin acusar un cambio esencial en el efecto direccional sin meta definida. En esta última década inmensamente productiva, escribió también un monodrama con texto de Samuel Beckett (*Neither*, 1976-1977) y algunas obras de enormes dimensiones, como el *Cuarteto de cuerdas II* (1983), donde los ejecutantes deben tocar durante cinco horas ininterrumpidas. PG

Feldmusik (al., “música de campo”). En los siglos XVII y XVIII, era el nombre genérico que recibía la música para instrumentos de metal (*Feldpartiten*, *Feldstücke*, etc.) compuesta para ejecución en espacios abiertos. Los tipos más antiguos de esta música fueron simples fanfarrias a cuatro partes tocadas por trompetistas militares (*Feldtrompeter*); más adelante, las composiciones incluyeron el género más sofisticado de *partita o *divertimento. Haydn escribió diversas *Feldpartiten*.

Felciano, Richard (James) (n Santa Rosa, CA, 7 de diciembre de 1930). Compositor estadounidense. Estudió con Milhaud en el Mills College y en París, así como con Dallapiccola en Florencia (1958-1959). Durante sus

años de estudiante, interpretó canto llano en el coro de una iglesia católica, experiencia que ejerció una influencia duradera en su música, así como en su visión de la música como portadora de funciones religiosas o sociales. De regreso en California dio clases en el Lone Mountain College (1959-1967) y en Berkeley (a partir de 1967), a la par del desarrollo de proyectos creativos con diferentes instituciones. Sus obras despliegan técnicas de vanguardia y en ocasiones incluyen electrónica y otros medios no tradicionales. PG

Felix namque (lat., “Para vuestro regocijo”). Título de muchas piezas inglesas para teclado de los siglos XV y XVI (por Redford, Tallis, Blitheman y Tomkins, entre otros) que usan el canto llano *Felix namque* es, un ofertorio para algunas misas marianas. Las piezas abarcan desde texturas polifónicas densas hasta figuraciones brillantes (aunque en ocasiones mecánicas). Existe una versión en tiempo quintuple que data de comienzos del siglo XVI. -/ALI

Fenby, Eric (William) (n Scarborough, 22 de abril de 1906; m Scarborough, 18 de febrero de 1997). Compositor inglés y escritor sobre temas musicales. Prácticamente autodidacta en música, fue asistente de Delius desde 1928 hasta la muerte de éste en 1934, siendo responsable del registro escrito de las últimas obras del compositor ciego. Publicó también arreglos de las obras de Delius y dos libros: *Delius as I Knew him* (Londres, 1936, 2/1966) y *Delius* (Londres, 1971). Entre sus propias composiciones destaca la obertura *Rossini on Ilkla Moor*. Fue maestro de composición en la RAM. PG/AW

Fennimore and Gerda. Ópera en 11 cuadros (escenas) de Delius con libreto propio basado en la novela *Niels Lyhne* (1880) de Jens Peter Jacobsen. El *intermezzo*, que se interpreta como pieza de concierto, se basa en material de la última escena (Frankfurt, 1919).

Ferguson, Howard (n Belfast, 21 de octubre de 1908; m Cambridge, 2 de noviembre de 1999). Compositor y musicólogo inglés. Estudió en el RCM y emprendió las carreras de compositor y pianista. Produjo algunas partituras de tipo artesanal, entre las que destacan un *Octeto* (1933), una *Sonata para piano* (1938-1940) y *Amore langueo* para tenor, coro y orquesta de cámara (1956). Más adelante abandonó la composición para concentrarse en la edición de música para teclado. AW

ferial (del lat. *feria*, “festival”). Término originalmente usado por los romanos para designar un día santo, pero que a partir del siglo III fue usado por los cristianos latinos para designar exactamente lo contrario: un día de la semana en que no se celebra fiesta alguna. En la

actualidad algunos usan el término, de manera incorrecta, para el domingo siempre y cuando no se celebre alguna fiesta religiosa en particular. -/ALI

fermata (it.; in.: *pause*). Signo de *calderón (♯).

Ferne (al.). “Distancia”; *wie aus der Ferne*, “como a la distancia”.

Ferne Klang, Der (El sonido distante). Ópera en tres actos de Schreker con libreto propio (Frankfurt, 1912).

Ferneyhough, Brian (n Coventry, 16 de enero de 1943).

Compositor inglés. Estudió con Lennox Berkeley en la RAM y más adelante con Ton de Leeuw en Ámsterdam y Klaus Huber en Basilea. Fue maestro en la Musikhochschule de Freiburg, en La Haya y en las universidades estadounidenses de San Diego y Stanford. También ha sido maestro regular en los cursos de verano de Darmstadt.

Desde sus obras tempranas como las *Sonatas para cuarteto de cuerdas* (1967) y la *Missa brevis* a 12 voces (1969), Ferneyhough mostró su determinación para extender los aspectos expresionistas del estilo de vanguardia de la posguerra hacia una dirección de mucha mayor complejidad técnica y de notación, con el fin de hacer justicia a los temas poéticos y filosóficos por los que se inclinaba. La mayor parte de sus obras requieren dotaciones relativamente pequeñas, pues el virtuosismo individual y el compromiso para enfrentar los difíciles retos técnicos pueden ofrecer resultados verdaderamente excelentes. Entre 1981 y 1986 compuso las siete obras individuales del *Carceri d'invenzione*, ciclo para orquesta de cámara grande y solistas diversos, como flauta, violín y soprano. La naturaleza de su interés creativo continuo puede apreciarse en obras recientes como *On Stellar Magnitudes* (1994) e *Indissolubility* (1999). A pesar de lo demandantes que resultan estas obras tanto para los intérpretes como para los oyentes, denotan una gran convicción en la intensidad adecuada de sus enunciados, a menudo inspirados en las profundas y misteriosas fuerzas que controlan el cosmos. AW

📖 J. BOROS y R. TOOP (eds.), *Brian Ferneyhough: Collected Writings* (Ámsterdam, 1995).

Ferrabosco. Familia de músicos italianos.

Domenico Maria Ferrabosco (n Bolonia, 14 de febrero de 1513; m Bolonia, febrero de 1574) se desempeñó como músico de la ciudad de Bolonia y cantante de S. Petronio, donde más tarde ocupó el cargo de *maestro di cappella*. Pasó breves periodos en Roma y en la década de 1550 fue colega de Palestrina en la capilla papal. Muy conocido como compositor de madrigales, Palestrina basó dos de sus misas en su obra *Io mi son giovinetta*.

Su hijo mayor, **Alfonso Ferrabosco** (i) (n Bolonia, baut. 18 de enero de 1543; m Bolonia, 12 de agosto de 1588), viajó con su padre a Roma y hacia finales de la década de 1550 entró al servicio de Carlos de Guisa, cardenal de Lorraine. En 1562, Isabel I de Inglaterra le otorgó una anualidad, por lo que permaneció en ese país hasta 1578, pasando largos periodos en Italia y Francia; es posible que haya sido espía al servicio inglés, pero no existe certeza de ello. En 1577 fue acusado de robo y del asesinato de un joven extranjero al servicio de sir Philip Sidney; alegando su inocencia, abandonó Inglaterra y en 1582 entró al servicio del duque de Savoya en Turín. Los intentos de la reina Isabel por su extradición a Inglaterra fueron infructuosos. Compositor extraordinariamente competente tanto de música litúrgica latina como de madrigales italianos, su música sacra demuestra un gran conocimiento del contrapunto y gusto por el cromatismo. Sus madrigales, compuestos antes de que el género se pusiera de moda para expresar o “retratar” cada detalle del verso, ejercieron gran influencia en el desarrollo de la escuela inglesa, y tal vez hayan sido los primeros ejemplos conocidos por los compositores ingleses antes de que la importación de madrigales de Italia fuera una costumbre.

Alfonso Ferrabosco (ii) (n ?Greenwich, antes de 1578; m Greenwich, marzo de 1628) fue hijo (posiblemente natural) de Alfonso (i). Criado por un músico de la corte inglesa después de la partida de su padre a Italia, permaneció al servicio de la corte durante toda su vida, recibiendo varias anualidades y pensiones por enseñar a los jóvenes príncipes Enrique y Carlos (el futuro Carlos I). Junto con Ben Jonson e Inigo Jones, fue responsable de la producción de masques (mascaradas) de la corte; sucedió a Coprario como *Composer in Ordinary* y *Composer to the King* en 1626.

Igual que su padre, Alfonso el joven fue un reconocido compositor de música litúrgica y así como motetes con textos latinos, escribió *anthems* para la Iglesia anglicana. Sus canciones seculares fueron tanto *madrigalette*, breves canciones ligeras a varias voces copiadas por Tregian en su antología manuscrita (Londres, British Library, Egerton 3665), como canciones para voz sola con acompañamiento de laúd, que acusan la influencia del estilo declamatorio emergente en Inglaterra. Sin embargo, lo mejor de su música es para *violins da gamba*, en particular las imaginativas fantasías y sus *In nomine*, donde exigía a cada ejecutante mostrar sus habilidades técnicas en rápidos pasajes escalísticos, arpeggios y recursos similares. Sus responsabilidades

en la corte pasaron a manos de sus hijos **Alfonso** (iii) (c. 1610-1660) y **Henry** (c. 1615-1658), mientras que su hijo más joven, **John** (1628-1682), organista de la Catedral de Ely desde 1662, compuso música litúrgica anglicana. DA/TC

📖 I. SPINK (ed.), *The Seventeenth Century, The Blackwell History of Music in Britain*, iii (Oxford, 1992).

Ferrari, Benedetto (n Reggio nell'Emilia, ?1603 o 1604; m Módena, 22 de octubre de 1681). Compositor, libretista, cantante y tiorbista italiano. Escribió el libreto para *L'Andromeda*, ópera con música de Francesco Manelli que en 1637 abriera las puertas del Teatro S. Cassiano de Venecia al público de paga. Escribió también libreto para otros compositores y diversas óperas; la mayor parte de su música se ha perdido, a excepción de tres atractivos libros de canciones de cámara. DA

Ferrari, Luc (n París, 5 de febrero de 1929; m Arezzo, 22 de agosto de 2005). Compositor francés. Estudió en el Conservatorio de Versalles (1946-1948), con Honegger y Alfred Cortot en la École Normale de Musique de París (1948-1950), y con Messiaen (1953) y Varèse en Nueva York (1954). En 1958, junto con Pierre Schaeffer, fundó el Groupe de Recherches Musicales, mismo que dirigió brevemente. Su producción se reparte equilibradamente entre obras con medios electrónicos y obras con dotaciones más convencionales. *Presque rien* no. 1 (1970) es una compilación de sonidos cotidianos grabados en un pueblo yugoslavo; en otras obras también ha usado la grabadora para sondear el sitio que ocupan la música y el sonido en la vida cotidiana. Sus obras para interpretación en vivo incluyen *Histoire du plaisir et de la désolation* para orquesta (1979-1981) y dos piezas de teatro musical: *Journal intime* (París, 1982) y *Cahier du soir* (Estrasburgo, 1994). PG

Ferretti, Giovanni (n c. 1540; m después de 1609). Compositor italiano. En 1575 fue *maestro di cappella* en la Catedral de Ancona, después de lo cual ocupó otros puestos en el norte de Italia hasta finalmente llegar a la Santa Casa en Loreto (1596-1603). Es posible que también haya tenido conexión con Roma. Sus cinco volúmenes de *canzoni alla napoletana* para cinco voces (1567-1585) y otras dos para seis voces (1573, 1575) tuvieron múltiples reimpressiones por toda Europa e influyeron en los madrigalistas ingleses, incluyendo a Morley. TC

Ferrier, Kathleen (Mary) (n Higher Walton, 22 de abril de 1912; m Londres, 8 de octubre de 1953). Contralto inglesa. Comenzó sus estudios de canto relativamente tarde, a los 25 años de edad, después de ser operadora telefónica. Bajo el consejo de Malcolm Sargent, se tras-

ladó a Londres para tomar clases de canto con John Hutchinson y Roy Henderson. Durante la segunda Guerra Mundial comenzó a llamar la atención cantando para las fuerzas armadas y los obreros de las fábricas y, al finalizar la guerra, alcanzó rápidamente fama mundial gracias a la fuerza y la belleza de su voz. Bruno Walter la contrató para interpretar y grabar las canciones de Mahler. Sus apariciones operísticas fueron escasas pero aclamadas, iniciando con el estreno de *The Rape of Lucretia* (El rapto de Lucrecia, Glyndebourne, 1946) de Britten, y terminando con su otro único papel operístico en el *Orfeo de Gluck* (Covent Garden, 1953). Además de ser considerada la principal cantante de concierto y oratorio de su tiempo, destacando en *The Dream of Gerontius* de Elgar, fue una admirada recitalista. La belleza de su voz y su cálida personalidad enamoraban al público. JT

📖 N. CARDUS (ed.), *Kathleen Ferrier: A Memoir* (Londres, 1954, 2/1969).

Fes (al.). En el sistema alemán, la nota *fa* bemol; *Feses*, la nota *fa* doble bemol (*fa*♭).

Fesch, Willem de. Véase DE FESCH, WILLEM.

Festa, Costanzo (n c. 1490; m Roma, 10 de abril de 1545). Compositor italiano. Miembro de la Capilla Sixtina en Roma desde 1517 hasta su muerte, sus atractivos madrigales constituyen importantes ejemplos de los comienzos del género; compuestos bajo fórmulas distintas, algunos madrigales son simples y homofónicos y otros despliegan un contrapunto elaborado, con ritmos vivos y momentos climáticos bien logrados. Escribió también abundantes obras sacras. Su música fue particularmente admirada por diversos contemporáneos. DA

fiesta teatral (it., "celebración teatral"). Género de música teatral del siglo XVIII muy popular en las cortes vienesas. Solía interpretarse para celebrar ocasiones especiales como aniversarios y bodas, tratando por lo general temas mitológicos o alegóricos. Compartía algunas características con la ópera italiana contemporánea y la *serenata. El poeta cortesano Pietro Metastasio escribió nueve obras del género, casi todas en Viena (como *Egiria*, 1764). JBE

festal. Término usado para distinguir los días de fiestas eclesiásticas de los días feriados ordinarios o *feriales.

Feste romane (Fiestas romanas). Poema sinfónico de Respighi compuesto en 1928.

Festgesang (Himno festivo). Obra de Mendelssohn para voces masculinas con texto de A. E. Prölls, compuesta para el festival de Leipzig de 1840 para conmemorar el

400 aniversario de la invención de la imprenta de Gutenberg (*Lobgesang* fue compuesta para la misma ocasión). W. H. Cummings usó el segundo número de *Festgesang* para musicalizar el texto del himno *Hark, the herald angels sing*.

Festing, Michael Christian (*n* Londres, 29 de noviembre de 1705; *m* Londres, 24 de julio de 1752). Compositor y violinista inglés. Estudió violín con Geminiani y debutó en público en 1724. En 1735 fue designado *Master of the King's Music* y durante las décadas de 1730 y 1740 jugó un papel importante en la vida musical de concierto en Londres al frente de la Philharmonic Society, como director de los conciertos por suscripción de Hickford's Room y, a partir de 1742, como director de los conciertos de los Ranelagh Gardens recientemente inaugurados, para los que compuso música instrumental y vocal. Su música para violín demuestra su conocimiento exhaustivo de la técnica de los instrumentos de cuerda. WT/PL

Festival de la Pascua rusa. Obertura de Rimski-Korsakov basada en melodías de la Iglesia ortodoxa rusa (1888).

festivales (del lat. *festivitas*, “fiesta”, “júbilo”). Los festivales tienen una larga historia como encuentros públicos en los que se presenta música y actividades artísticas en general durante “temporadas” relativamente breves. Las asociaciones rituales de estas características se han ido diversificando paulatinamente hasta conformar festivales dedicados a compositores y géneros musicales específicos, talleres artísticos y *certámenes musicales. En la actualidad, los festivales reflejan una inevitable tendencia a convertirse en “paquetes de mercado” donde se promueven por igual las artes y el turismo.

1. Historia antigua; 2. Festivales corales; 3. América del Norte; 4. Europa.

1. Historia antigua

Los Juegos Olímpicos, fundados en Grecia en 776 a. C. y celebrados cada cuatro años hasta finales del siglo IV d. C., combinaban música, danza, atletismo y celebraciones religiosas. La cultura romana y algunas culturas del medio oriente celebraban festividades de manera regular, tradición que continuó a todo lo largo de los primeros años de la Europa cristiana, como por ejemplo el **eisteddfodau* de Gales (cuyo primer registro data de 1176), los festivales irlandeses del St Patrick's Day (17 de marzo) y los **puys* del norte de Francia (c. 1570).

En la Edad Media los festivales se asociaban principalmente con las pompas cortesanas. Por otra parte, el

Renacimiento fue testigo de la aparición de compositores que cultivaron un estilo “festivo” para ocasiones reales o de la nobleza, pero tiempo después, comenzando en Italia, la práctica se extendió a procesiones y eventos de la gente común. En Inglaterra, el día de santa *Cecilia (22 de noviembre) se caracterizó por festividades musicales sacras y seculares organizadas hacia finales del siglo XVII por la Musical Society, costumbre revivida en 1905 por la Musicians' Company.

Durante el siglo XIX comenzaron a celebrarse festivales en honor de compositores en sus ciudades natales, muchos de los cuales aún siguen vigentes (véase *infra*, 4).

2. Festivales corales

El Three Choirs Festival (Festival de los tres coros) se estableció alrededor de 1715 con la integración de los coros de las catedrales de Gloucester, Worcester y Hereford durante dos días al año con el fin de recaudar fondos para las viudas y los huérfanos de los miembros de la clerecía. Hacia mediados del siglo XVIII interpretaban tanto música secular como sacra y los oratorios de Handel formaron parte de su repertorio regular (como lo son ahora las obras de Elgar y otros compositores ingleses hasta nuestros días).

La popularidad de los oratorios de Handel fue importante para el surgimiento de festivales corales en toda Inglaterra. Por otra parte, los homenajes para dicho compositor celebrados en Londres en 1784, que incluyeron inmensos contingentes musicales, dieron paso a la formación de numerosas sociedades corales y establecieron la moda de las interpretaciones a gran escala. Hacia mediados del siglo XIX esta práctica de usar un gran número de cantantes se sumó a la necesidad de atraer a un público de paga, sin embargo, a lo largo del siglo XX hubo una gradual reducción de los coros hasta alcanzar conjuntos vocales con un número reducido de cantantes por voz. En Alemania y Austria, la popularidad de la música coral de Handel, Haydn y otros autores impulsó también la formación de coros para los festivales. El primer festival alemán verdadero, celebrado en Frankenhausen en 1810, incluyó la interpretación de *La Creación* de Haydn bajo la dirección de Spohr. El Festival del Bajo Rin, establecido en 1817 a imitación del Three Choirs Festival de Inglaterra, integró los coros de Düsseldorf, Aquisgrán (Aix-la-Chapelle) y Colonia, que actuaban por rotación en cada una de esas ciudades; Mendelssohn dirigió este festival desde 1833 hasta 1847.

3. América del Norte

Las comunidades inmigrantes alemanas del siglo XIX en los Estados Unidos impulsaron la interpretación de obras corales. Las sociedades Handel y Haydn de Boston abrieron el camino en 1858 con festivales en Boston y Worcester (Massachusetts), y desde 1873 se han celebrado festivales anuales en Cincinnati, que hoy en día incluyen óperas y conciertos. En Canadá, las comunidades británicas han tenido influencia en los festivales musicales desde el primero que se celebró en Montreal en 1860, mientras que las influencias francesas aparecieron por primera vez en Quebec con el establecimiento de la Fête Nationale des Canadiens-Français (1880).

La expansión de los festivales en los Estados Unidos fue lenta, pero hoy en día existen muchos ejemplos relevantes, como el Tanglewood Festival (Lenox, MA), celebrado anualmente y establecido en 1937 por Serge Koussevitzky a raíz del establecimiento definitivo de la Boston Symphony Orchestra en dicha ciudad. También deben mencionarse los festivales de Ravinia Park, cerca de Chicago (1915), Aspen, Colorado (1949) y Marlboro en Vermont (1950), el Coolidge Summer Music Festival de Washington (1950), el New York Jazz Festival (antes Newport Festival de Rhode Island, 1954) y los festivales de ópera en Santa Fe en Nuevo México (1957), Wolf Trap Farm Park (Vienna, VA, 1971) y Glimmerglass (Cooperstown, NY, 1975). En San Juan, Puerto Rico, se estableció un festival de conciertos y ópera en 1957 bajo la dirección de Casals.

4. Europa

Durante el siglo XX, el término “festival” se usó para muchos tipos de eventos organizados tanto en ciudades y centros recreativos como en pintorescos refugios campestres. Los intereses particulares o “temas” se fueron ampliando hasta incluir todo género musical, desde ópera, música de cámara, contemporánea y antigua, hasta jazz; los eventos musicales suelen complementarse con teatro, cine, exposiciones de arte, clases magistrales, conferencias y mesas redondas. La industria turística se ha interesado por los “festivales” de toda índole, desde la participación de músicos de primer nivel que ofrecen altos niveles interpretativos para aficionados, hasta simples conciertos rutinarios en escenarios atractivos.

Una útil guía para los eventos más importantes presentados por la enorme cantidad de organizaciones de festivales es publicada anualmente por la Association Européenne des Festivals de Musique (122 rue de Lau-

sanne, CH-1200, Ginebra). Los grandes festivales internacionales suelen llevarse a cabo durante el verano. Entre los que presentan diversos tipos de eventos, incluyendo ópera, están el Maggio Musicale Fiorentino (fundado en 1933), el Edinburgh Festival (1947), el Festival de Holanda (1947, celebrado en Ámsterdam, La Haya y Rotterdam) y los festivales de Dresde (1934), Dartington (1948), Brighton (1967), Buxton (1978) y Canterbury (1984).

Entre los festivales dedicados casi exclusivamente a la ópera destacan el Festival de Bayreuth (1876), donde cada año entre julio y agosto se escenifican diversas óperas de Wagner en la Festspielhaus, especialmente diseñada para estos dramas musicales. El Glyndebourne Festival (1934, nueva casa de ópera inaugurada en 1994) presenta óperas desde mayo hasta agosto en una pequeña casa de ópera localizada en los terrenos de una finca isabelina cercana a Lewes en Sussex. Otros destacados festivales operísticos son los de Munich (1875), Zürich (1909), el foro romano al aire libre de Verona (1913), Salzburgo (1920), Bregenz (1946, escenificado a orillas del lago Constance), Wexford en Eire (1951), Drottningholm (1766, retomado en 1953), Savonlinna en Finlandia (1912, retomado en 1967), Garsington en Oxford (1989) y Aix-en-Provence (1948, retomado en 1998).

Entre los festivales de música contemporánea que suelen incluir de manera regular obras nuevas por comisión están los de Venecia (1930-1973), Cheltenham (1945) y Donaueschingen (1950), el Otoño de Varsovia (1956), el Festival of Two Worlds (1958, se celebra en Spoleto y Charleston, SC), el English Bach Festival (1963, Londres y Oxford), las Journées de Musique Contemporaine de París (1968), el Satyrian Autumn Festival (1968, Graz), los Recontres Internationales d'Art Contemporain en La Rochelle (1973-1977, sucesor del Royan Festival, 1964) y el Huddersfield Contemporary Music Festival (1978). El ISCM ha organizado un festival (que incluye una parte competitiva) que desde 1923 se celebra anualmente en un país diferente. El Almeida Festival de Londres, que tiene nexos con Aldeburgh, ha presentado óperas nuevas desde 1992.

Algunos festivales se instituyeron como homenaje para compositores específicos asociados con el lugar, como los de Bonn (1845, Beethoven), Zwickau (1847, Schumann), Halle (1858, Handel), Salzburgo (1870, Mozart), Torre del Lago (1930, Puccini), Aldeburgh (1948, Britten), Río de Janeiro (1966, Villa-Lobos), Linz (1974, Bruckner), Pesaro (1980, Rossini), Eisenstadt (1987, Haydn) y Catania (1989, Bellini).

Otros festivales temáticos se especializan en música antigua (Haslemere, fundado por Arnold Dolmetsch en 1925; Innsbruck, 1977; York, 1977) o en música barroca (Beaune, Brescia). Los hay también con expresión nacionalista, como los de Llangollen (1947), Dublín (bianual desde 1969) o Madrid. Los Nordic Music Days se celebran en toda Escandinavia, Finlandia e Islandia (c. 1950). En Europa del este se celebran festivales en Bratislava, Praga, Sofía, Szeged y Wrocław.

En suma, es posible encontrar festivales en casi cada ciudad de Europa y en muchas partes del mundo, cuya información puede consultarse tanto en los directorios musicales, que incluso aparecen en Internet, como en prácticamente todas las oficinas de turismo. AL/JBO

📖 D. G. STOLL, *Music Festivals of the World* (Oxford, 1963). S. HUGHES, *Glyndebourne: A History of the Festival Opera* (Londres, 1965, 2/1981). R. T. WATANABE, *American Composers' Concerts and Festivals of American Music, 1925-1971* (Rochester, NY, 1972). R. ADAMS, *A Book of British Music Festivals* (Londres, 1986). A. BODEN, *Three Choirs: A History of the Festival* (Stroud, 1992). B. A. HANAWALT y K. L. REYERSON (eds.), *City and Spectacle in Medieval Europe* (Minneapolis, 1994). F. SPOTTS, *Bayreuth: A History of the Wagner Festival* (New Haven, CT, 1994).

festivo, festoso (it.). “Festivo”; *festivamente*, “de manera festiva”.

Festschrift (al.). Colección de ensayos publicados en honor de un individuo o institución específicos, por lo general como celebración de un aniversario significativo. La mayoría de los *Festschriften* musicales (evidentemente *Festschriften* no se refiere exclusivamente a asuntos musicales) contienen ensayos sobre personalidades destacadas –generalmente eruditos, compositores o ejecutantes– escritos por amistades y alumnos. Los aniversarios más comunes suelen celebrarse por lustros para personalidades de entre 60 y 80 años de edad. La creciente especialización de los musicólogos es quizá la razón principal de que determinados *Festschriften* estén dedicados a temas específicos como la ópera, un compositor o la música de algún país determinado; otro factor puede ser también el rechazo que muestran los editores por la combinación de temas diferentes. Instituciones, organizaciones y los propios editores de música han influido también en la creación de *Festschriften*, aunque resulte difícil distinguir entre los volúmenes producidos por estudiosos y admiradores, y ensayos publicados por alguna editorial para conmemorar su propio aniversario; cualquiera que sea el caso, ambos enfoques seguramente encajan en el espíritu del tema, aunque

no se apeguen a su definición literal. Los ensayos publicados para conmemorar aniversarios de muerte de personalidades deberían ser llamados *Gedenkschriften* (escritos *in memoriam*), aunque también se acostumbra designarlos como *Festschrift*. JWA

Festspiel (al., “drama festivo”). Término aplicado en ocasiones a obras de teatro musical o a obras con música incidental. El drama de August von Kotzebue, *Die Ruinen von Athen*, para el cual Beethoven compuso música incidental, es conocido como una “Festspiel”. Wagner, basándose en que todos los festivales escénicos de la antigua Grecia se denominaban “festivales”, adaptó el título para su tetralogía de *El Anillo*, a la que llamó “Bühnenweihfestspiel” (obra escénica festiva); por eso el teatro de Wagner en Bayreuth se llama “Festspielhaus” (casa festiva).

Fêtes galantes. Dos grupos de canciones (tres en cada uno) de Debussy con poemas de Paul Verlaine (1891, 1904); la segunda canción del segundo grupo fue orquestada por Roland-Manuel (1923) y la tercera por Louis Beydts (1929).

Fétis, François-Joseph (n Mons, Hainaut, 25 de marzo de 1784; m Bruselas, 26 de marzo de 1871). Erudito, crítico, maestro y compositor belga. Perteneció a una familia de músicos. En 1800 ingresó al Conservatorio de París, donde desarrolló un particular interés por la música contrapuntística del siglo XVI y en especial por Palestrina. Al cabo de un breve tiempo de actividades docentes en otras partes de Europa (1811-1818), regresó a París para enseñar contrapunto en el conservatorio a partir de 1821. En 1833 fue el primer director del Conservatorio de Bruselas.

Aunque fue un prolífico compositor que vivió principalmente de la enseñanza, la verdadera trascendencia de Fétis fue como escritor de tratados críticos y teóricos. Su *Biographie universelle des musiciens* en ocho volúmenes (Bruselas, 1835-1844) fue el diccionario de músicos más completo de su tiempo y sigue siendo una fuente común de información, en especial sobre músicos franceses de su época. Fétis tuvo una gran biblioteca y una refinada colección de instrumentos. Fundó (1827) y editó durante seis años la *Revue musicale*, en la que impulsó el interés por la música del pasado y mostró una actitud relativamente conservadora ante la música contemporánea. JN

Feuer (al.). “Fuego”; *mit Feuer, feuerig*, “fugoso”, “apasionado”. **Feuersnot** (Sed de fuego). Ópera en un acto de Richard Strauss con libreto de Ernst von Wolzogen basado en una leyenda holandesa (Dresde, 1901).

feuille d'album (fr.). "Hoja de álbum".

Feux d'artifice (Fuegos artificiales). Pieza para piano de Debussy, no. 12 de su segundo libro de *Préludes*.

Févin, Antoine de (n? Arras, c. 1470; m Blois, 1511 o 1512).

Músico y compositor de iglesia francés. Se le menciona en relación con la corte real francesa en una carta de Luis XII escrita en 1507. A su muerte, Jean Mouton, también compositor de la corte, compuso una canción para rendirle tributo. Févin fue uno de los primeros compositores de misas parodia y escribió arreglos polifónicos de canciones populares. Su obra más conocida, sin embargo, es el brillante motete declamatorio *Sancta Trinitas*. **Robert de Févin** (fl 1500-1515), posiblemente su hermano, también fue cantante y compositor. JM

ff, fff. Abreviaturas de **fortissimo*.

Fg. (al.). Abreviatura de *Fagott*, "fagot".

fiati (it., "alientos"). Instrumentos de viento.

Fibich, Zdeněk [Zdenko] (n Všebořice, Bohemia, 21 de diciembre de 1850; m Praga, 15 de octubre de 1900).

Compositor checo. Después de Smetana y Dvořák es el principal representante de la música romántica checa. Encauzado en la composición desde la infancia, para cuando completó su educación básica en Praga en 1865 había escrito ya gran cantidad de música. Entre 1865 y 1867 estudió en Leipzig con E. F. Richter y con Moscheles. Después de un tiempo en París y Mannheim, se instaló en Praga en 1871. Aunque dirigió la orquesta del Teatro Provisional (1878-1881) y de la Iglesia Ortodoxa Rusa (1878-1881), a partir de 1881 Fibich se sostuvo con la composición y la docencia. Después de la muerte de su primera esposa, Růžena Hanušová, a petición de ella contrajo matrimonio con la hermana de ésta, Betty (1846-1901), una destacada contralto de ópera. Un romance con la escritora Anežka Schulzová (1868-1905) sirvió de inspiración para la música de su última década de vida. Al cabo de un tiempo de mala salud, murió de neumonía.

La música de Fibich es la menos nacionalista de los compositores checos importantes. Su formación alemana lo inclinó hacia Schumann en la música instrumental y hacia Wagner en sus obras dramáticas. A pesar de poseer un fino instinto melódico, su música carece del carácter de Smetana y del atractivo de Dvořák; no obstante, Fibich siempre estuvo abierto a la experimentación. Sus tres sinfonías acabadas despliegan muchos momentos refinados, mientras que sus poemas sinfónicos (en especial el destacado *Záboj, Slavoj a Luděk*, 1873, y *Toman a lesní panna*, "Tomán y la ninfa del bosque", 1875) son verdaderamente innovadores. Fibich fue el

primer compositor que recurrió al género de la polka en una obra instrumental, el *Cuarteto de cuerdas en la mayor*, 1874.

Las cerca de 400 miniaturas que conforman el vasto *Diario de Piano* de Fibich (casi todas publicadas como *Estados de ánimo, impresiones y reminiscencias*, 1892-1899) han llamado considerablemente la atención porque reflejan su relación con Schulzová y las usa de manera profusa en su música posterior. Sus ocho óperas denotan una inclinación por la tragedia; la tercera, *Nevěsta messinská* (La novia de Messina, 1883), fue un intento de ofrecer al pueblo checo un drama musical en el estilo wagneriano. Su interés por la literatura se manifestó en varios textos de calidad como *Bouře* (La tempestad, 1893) y tres de la autoría de Schulzová, el segundo de los cuales, *Sárka* (1897), sigue siendo el más popular. Su cultivación del melodrama lo llevó a un resurgimiento del interés en la forma que culminó en la trilogía épica de melodramas escénicos, *Hippodamie* (1888-1891). JSM

📖 J. TYRRELL, *Czech Opera* (Cambridge, 1988).

fiddle (in., "fidula"; al.: *Fiedel*; fr.: *vielle, vièle*; it.: *viola*; lat.: *viella*). Término genérico en inglés para cualquier instrumento de arco, incluyendo el violín. Se usa en particular para designar instrumentos de arco medievales europeos con cuerpo oval o con cintura. La mayor parte de estos instrumentos tenían la tapa posterior plana, y el cuello, la parte posterior y los costados tallados de una sola pieza de madera; tenían por lo general cinco cuerdas (aunque existieron muchas excepciones), una de las cuales solía hacer las veces de bordón, frotada o pulsada con arco. El *fiddle* era diferente del **rebec* piriforme, que por lo común tenía tres cuerdas. Algunos *fiddles* se sostenían contra el pecho y otros en posición vertical.

En todo el mundo existe una amplia variedad de fidulas con cuerpos de bambú, de calabaza o de madera, vientres de cuero o madera y con una o más cuerdas.

JMO

"Fiddle" Fugue. Sobrenombre inglés de la Fuga en re menor para órgano, BWV539:2 (1720) de J. S. Bach. El nombre se debe a que es un arreglo del segundo movimiento de la *Sonata en sol* menor para violín solo (1720).

Fidelio (*Leonore, oder Der Triumph der ehelichen Liebe*; "Leonora o el triunfo del amor conyugal"). Ópera en dos actos (originalmente tres) de Beethoven (1805) con libreto de Joseph von Sonnleithner, revisado por Stephan von Breuning (1806) y Georg Friedrich Treitschke

(1814), y basado en el libreto francés de Jean-Nicolas Bouilly, *Léonore, ou L'Amour conjugal*. La primera versión se estrenó en Viena en 1805, la segunda en 1806 y la versión final en 1814. Beethoven escribió cuatro oberturas para la ópera: las primeras tres se conocen como las oberturas **Leonora* (nos. 1, 2 y 3); la cuarta, denominada *Fidelio* y compuesta para la versión final, es la que se interpreta con mayor frecuencia.

fidula. Véase SPIKE FIDDLE.

Field, John (*n* Dublín, 26 de julio de 1782; *m* Moscú, 23 de enero de 1837). Compositor y pianista irlandés. Precursor del desarrollo de un estilo romántico en la música para piano que alcanzó su pináculo en las obras de Chopin. Lo más destacado de su obra son sus nocturnos, escritos entre 1812 y 1836. Prodigio a la edad de 10 años, hizo su debut en los Rotunda Assembly Rooms de Dublín en marzo de 1792. Al año siguiente, su padre (violinista profesional) lo llevó a Londres; hacia finales de 1793 era alumno de Clementi y, a decir de Haydn, tocaba el piano “maravillosamente bien”. Durante siete años estudió con Clementi y mantuvo cercana amistad con Dussek, cuya experimentación de ruptura con las texturas pianísticas convencionales ejerció una influencia considerable en el desarrollo posterior de Field. La interpretación en 1799 de su *Primer concierto para piano* en el King's Theatre marcó un hito en su vida profesional. Un año más tarde, concluido su aprendizaje con Clementi (a quien dedicara las tres *Sonatas para piano* conocidas como su op. 1), fue muy solicitado en Londres como concertista de piano.

En 1802 Field acompañó a Clementi en una gira continental por París, Viena (donde rechazó estudiar contrapunto con Albrechtsberger, el maestro de Beethoven) y por último San Petersburgo, ciudad en la que fue acogido como favorito de la sociedad aristocrática rusa y llevó una cómoda vida como pianista y maestro de alumnos acaudalados. Después de visitar Riga y Mitau (hoy Jelgava), en 1805 llegó a Moscú, donde hizo su primera presentación pública en marzo de 1806. Durante 29 años radicó alternadamente en Moscú y San Petersburgo. En 1831 regresó a Londres en busca de tratamiento médico contra el cáncer y fue operado con relativo éxito; retomó su vida de concertista en Londres y Manchester, además de interpretar su *Séptimo concierto para piano* en París en diciembre de 1832; ésta fue la última de sus obras importantes, aunque después escribiera otros nocturnos. Después de ofrecer conciertos en Francia, Bélgica, Suiza e Italia, su salud empeoró progresivamente, aunque aun así ofreció otros tres concier-

tos en Viena (invitado por Czerny) antes de regresar a Moscú en septiembre de 1835, donde murió un año y cuatro meses más tarde.

Field se consideraba a sí mismo pianista compositor y no compositor en primer término; su vida profesional de virtuoso le dejó poco espacio para llevar a cabo un trabajo creativo sostenido. Hacia 1810, su estilo personal caracterizado por la amplitud del acompañamiento de la mano izquierda y las melodías cantadas y profusamente ornamentadas con figuraciones cromáticas, había comenzado a cristalizarse en su *Divertissement* no. 2 para piano y su *Cuarteto de cuerdas*. Después de experimentar con diferentes títulos para sus piezas para piano, optó por el de “Nocturne”, mismo que apareció en 1812 en la publicación de sus primeros tres nocturnos (los últimos se publicaron en 1836). Sus siete conciertos para piano, sin ser de calidad uniforme, contienen varios movimientos encantadores, en particular las variaciones sobre *Within a mile of Edinboro' town* (no. 1) de James Hook, un exquisito Siciliano (no. 4) y el virtuoso primer movimiento del quinto concierto, llamado “*L'incendie par l'orage*”. Quizá el más sorprendente es el primer movimiento del *Segundo concierto para piano*, en el que combina con mucho éxito las partes de piano y de orquesta. Field escribió también fantasías y rondós basados en melodías populares, *études*, valeses y obras para dos pianos. RL/JDI

📖 P. PIGGOTT, *The Life and Music of John Field* (Londres, 1973).

field trumpet (in.). Véase BUGLE.

Fierrabras (*Fierabras*). Ópera en tres actos de Schubert (1809) con libreto de Josef Kupelwieser basado en *Buch der Liebe*, historia de J. G. G. Büsching y F. H. von der Hagen, y *Eginhard und Emma* (1811) de Friedrich de la Motte Fouqué. Comisionada en 1823, la obra no se interpretó sino hasta después de la muerte de Schubert en una versión revisada (Karlsruhe, 1897).

fife (in.). “Flaviol”. Véase PÍFANO.

figura (lat.). En la teoría de la música medieval es un término genérico para designar símbolos de notación.

1. Breve motivo melódico o rítmico fácilmente identificable, cuya extensión puede abarcar desde algunos compases hasta sólo dos notas. El motivo en sí, o bien asociado con otras ideas sustanciales, puede formar la base constructiva de una pieza o movimiento; el primer preludio de *El clave bien temperado* de Bach está construido en su totalidad con una misma figura musical. Cuando se presenta de manera repetida, en cuyo caso suele aparecer a distintas alturas, una figura puede

jugar un papel importante en las secciones de desarrollo temático. Es muy común el uso persistente de figuras en acompañamiento de teclado para canciones, como la figura en tresillos con saltos interválicos en la parte de piano de *Die Forelle* de Schubert. Dicha repetición de figuras en partes de acompañamiento o en la elaboración de un pasaje, se denomina en ocasiones *figuración.

-/JBE

2. Número arábigo escrito debajo de una línea musical para indicar, en términos de intervalos a partir del bajo, toda la armonía implícita de acompañamiento o parte de ésta. Véase CONTINUO.

figuración. Término ambiguo usado para describir la elaboración de un pasaje o un acompañamiento en los que se usan recursos determinados, como escalas y patrones arpegiados, que suelen derivar de la repetición de una figura o motivo fácilmente identificable. Es particularmente común en el desarrollo de variaciones y en la elaboración de un coral o un himno, que en ocasiones se denomina “coral figurado”.

Véase también FIGURA, 1.

figuras, doctrina de las (al.: *Figurenlehre*). Término formulado a comienzos del siglo XX por musicólogos alemanes, como Arnold Schering, para describir una teoría de composición del Barroco tardío en Alemania que relaciona figuras *retóricas del lenguaje con figuras musicales. De la misma manera en que los oradores griegos y romanos deben haber adornado sus discursos con un lenguaje retórico, también fue práctica común entre los compositores usar figuraciones musicales y recursos especiales, o figuras, para ilustrar ideas textuales. Aun cuando esta teoría tuvo sus precursores del estilo en madrigalismo (véase *WORD PAINTING*) renacentista, correspondió a los teóricos-músicos alemanes de los siglos XVII y XVIII la primera formulación de un sistema de figuras musicales con la intención de racionalizar su uso. Escritores de comienzos del siglo XVII como Joachim Burmeister y Johannes Nucius comenzaron a ordenar y describir figuras de retórica musical; la terminología inventada por ellos y sus sucesores siguió en uso hasta mediados del siglo XVIII (Mattheson).

Por analogía con los orígenes clásicos de la teoría, se usaron nombres latinos y griegos para codificar las figuras musicales, aunque una misma figura pudiera tener diversos nombres y no existía gran uniformidad terminológica entre los compositores, quienes de acuerdo con sus necesidades solían inventar nuevas figuras que nombraban a capricho. El tipo de recursos que abarcaba la terminología de la doctrina de las figuras cubría

desde amplios estilos compositivos, como la imitación fugal en diferentes estilos (*apocope, hypallage*), la escritura con acordes (*noema*) y la musicalización de palabras en general (*hypotyposis*), hasta detalles más específicos como saltos melódicos significativos (*exclamatio*), una pausa inesperada (*abruptio*) y la repetición de la misma fórmula melódica al comienzo de frases sucesivas (*anaphora*). La doctrina de las figuras y la doctrina de los *afectos guardan estrechos vínculos por ser ambas producto de la era del racionalismo. La doctrina de las figuras tuvo un breve renacimiento en los estudios teóricos y analíticos del siglo XX (los de Leonard Ratner, por ejemplo: véase al respecto *Classic Music: Expression, Form and Style*, 1980) que buscaron aplicar a composiciones determinadas los criterios y la terminología histórica adecuados.

JN/AW

figurativo (al.: *figuriert*; fr.: *figuré*; in.: *figural*; lat.: *figuratus*). Su significado literal es florido o de concepción elaborada. En un sentido más general, los adjetivos “figurativo” y “figurado” se han usado de manera indiscriminada para distinguir entre polifonía (*musica figurata*) y canto llano (*musica llana*), y por lo tanto para distinguir cualquier estilo de escritura florida de otro más simple o bien una sola voz polifónica florida de otra menos elaborada. El término **musica figurata* se usó también con un sentido más especializado en los siglos XV y XVI para distinguir la compleja polifonía florida de algunos compositores flamencos antiguos (como Ockeghem y Obrecht) del estilo generalmente más sobrio de **musica reservata* practicado por Josquin y otros compositores posteriores. En los siglos XVII y XVIII los términos “figurativo” y “figurado” se aplicaron a la música que tenía *figuración. (Véase también FIGURA, 1).

filar il suono [*la voce*] (it.), **filler le son** [*la voix*] (fr.). “Prolongar el sonido (de la voz)”. En el canto, es una indicación para sostener una nota sin volver a tomar aire; se puede dar una indicación similar a los instrumentistas de vientos y también a los ejecutantes de cuerdas para no cambiar de arco. En la actualidad, el término se ha usado para mantener el sonido en un nivel constante; asimismo, sirve para indicar un *crescendo* o *diminuendo* graduales. El efecto es también conocido con el nombre **messa di voce*.

filósofo, El (*Der Philosoph*). Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 22 en *mi* bemol mayor compuesta por Haydn en 1764, llamada así por el carácter de su *Adagio* inicial.

Fils, (Jan) Antonín [Filtz, (Johann) Anton] (*n* Eichstätt, Baviera, baut. 22 de septiembre de 1733; sep. Mannheim, 14 de marzo de 1760). Compositor y violonchelista

bohemio. Discípulo de Johann Stamitz, fue integrante de la famosa orquesta de Mannheim desde 1754 hasta su muerte. Como compositor, fue uno de los primeros miembros de la llamada escuela de Mannheim. Escribió más de 60 sinfonías, abundante música de cámara y algunos conciertos para flauta, para clavecín y para violonchelo. Sus obras destacan por sus melodías humorísticas y ritmos bohemios enmarcados en una escritura más tradicional. DA

Filtz, Anton. Véase FILS, ANTONÍN.

Fille aux cheveux de lin, La (La niña de los cabellos de lino). Pieza para piano de Debussy, no. 8 de su libro de *Préludes I* (1910), inspirada en un poema de Leconte de Lisle.

Fille du régiment, La (La hija del regimiento). Ópera en dos actos de Donizetti con libreto de Jules-Henry Vernoy de Saint-Georges y Jean-François-Alfred Bayard (París, 1840). Más adelante fue revisado para su versión italiana por Calisto Bassi (Milán, 1840).

Fille mal gardée, La (La hija mal guardada). Ballet en dos actos con argumento y coreografía de Jean Bercher Dauberval, originalmente sobre un popurrí de canciones y *airs* franceses (Bordeaux, 1789). Hérold creó una nueva partitura tomando parte de la música inicial, extractos de Donizetti y Rossini y aportando música propia (París, 1828). Peter Ludwig Hertel proporcionó música para una nueva versión (Berlín, 1864). El ballet fue recreado con una nueva partitura escrita por John Lanchbery, basada en Hérold pero incluyendo la "Danza de Clog" de Hertel, con coreografía de Frederick Ashton (Londres, 1960).

fin (fr.). "Fin".

fin'al segno (it.). "Hasta llegar al signo", es decir que la pieza o la sección se repite hasta llegar al signo %.

final (lat.: *finalis*). Nota o tono final de una melodía modal, equivalente a la tónica de una escala tonal, aunque las diferencias entre una composición modal y una tonal sean probablemente más importantes que sus semejanzas. El concepto de nota final como elemento determinante del carácter del modo dentro de una cadencia evidente apareció paulatinamente conforme la composición modal se volvió más polifónica y sistemática en sus procedimientos contrapuntísticos y armónicos. AW

finale (in., it., "fin", "final"). Último movimiento de una obra instrumental de varios movimientos (como una sinfonía, un concierto o una sonata), o bien la sección conclusiva de un acto de ópera o de cualquier obra escénica. Entre los compositores del siglo XVIII, principal-

mente Haydn en su música orquestal y de cámara, y Mozart en sus sinfonías, el término "finale" solía asociarse con un movimiento ligero y melódico, por lo común en forma rondó o forma sonata y en el característico tiempo rápido y vigoroso en 6/8. Para finales del siglo XVIII los movimientos finales aumentaron de dimensiones y adquirieron mayor importancia y seriedad musical, creando un equilibrio respecto al primer movimiento que permitía la conclusión triunfal y contundente característica de muchas de las sinfonías de Beethoven.

En el siglo XIX, con Schumann, Brahms, Bruckner y Chaikovski, el movimiento siguió aumentando tanto en dimensiones como en importancia musical: los finales sinfónicos tendieron a abarcar una variedad formal más amplia (como tema y variaciones), incluyeron tiempos más lentos y grandiosos, así como la recapitulación e incluso el desarrollo de temas previamente expuestos (como la *Tercera sinfonía* de Brahms o la *Novena* de Dvořák). En música de cámara, el término "finale" es menos común y tiende a reservarse para obras solemnes y de grandes dimensiones, como el *Quinteto para piano* de Brahms y la *Sonata para violín* de Franck. En la música posterior, el concepto de "finale" suele aplicarse de manera general para cualquier movimiento o sección conclusivos; de tal manera, puede denominarse "finale" a la última sección de una serie de variaciones (como las Variaciones "Enigma" de Elgar), o de una suite y de otras obras conformadas por movimientos.

El final operístico desarrollado en el siglo XVIII por compositores italianos como Alessandro Scarlatti y Galuppi y perfeccionado por Mozart, fue un importante precursor del estilo compositivo más continuo e integrado que caracterizaría la unidad operística del siglo XIX. El final operístico del siglo XVIII es en general más largo que las otras partes de la ópera, suele contener pasajes instrumentales extensos y dividirse en secciones contrastantes que equilibran los elementos dramáticos del argumento, como el final del acto segundo de *Le nozze di Figaro* de Mozart. JN

Finalmusik (al., "música final"). Pieza relacionada con géneros como el *divertimento, la *serenata y la *casación que se interpreta como pieza final de un concierto al aire libre, como en las ceremonias de graduación de la universidad de Salzburgo en el siglo XVIII. Entre los ejemplos escritos por Mozart destacan los K100/62a, K185/167a y K251.

Finck, Heinrich (n ?Bamberg, 1444 o 1445; m Viena, 9 de junio de 1527). Compositor alemán. En 1482 estudió

en Leipzig pero fuera de eso pasó la mayor parte de su vida en Polonia. Estuvo al servicio de los emperadores Maximiliano I y, durante los cinco meses finales de su vida, Fernando I. Finck fue uno de los primeros grandes compositores de la antigüedad. A pesar de su considerablemente larga vida profesional como compositor, pocas obras suyas han sobrevivido; éstas denotan su extraordinaria adaptabilidad a los cambios estilísticos imperantes en la época. Además de escribir misas y motetes, fue un importante compositor de himnos y *Lieder* polifónicos.

Su sobrino nieto **Hermann Finck** (*n* Pirna, 21 de marzo de 1527; *m* Wittenberg, 29 de diciembre de 1558) también fue compositor, pero se le conoce mejor como autor de la obra teórica *Practica musica* (Wittenberg, 1556), en la que hace mención de muchos músicos contemporáneos. DA/JM

Finck, Herman (*n* Londres, 4 de noviembre de 1872; *m* Londres, 21 de abril de 1939). Compositor y director de orquesta inglés. Hijo de un director de teatro de origen alemán, tocó en orquestas de teatro en Londres desde los 14 años de edad y en 1900 asumió la dirección musical del Palace Theatre. Contribuyó de modo considerable a elevar el nivel de la dirección teatral y de la sala de conciertos y compuso muchas obras orquestales interesantes, como por ejemplo *In the Shadows* (1910), obra “best-seller” durante muchos años; compuso también abundantes partituras teatrales y colaboró en muchas otras. PGA/ABUR

fine (it.). “Fin”; *al fine*, indicación para repetir un pasaje hasta donde aparezca la palabra *fine*.

Fine, Irving (Gifford) (*n* Boston, 3 de diciembre de 1914; *m* Boston, 23 de agosto de 1962). Compositor estadounidense. Estudió en la Universidad de Harvard (1933-1939) y más adelante con Nadia Boulanger en París. Regresó a Harvard como director del *glee club* (1939-1946) y como profesor adjunto de música (1946-1950). En 1950 se trasladó a la Universidad de Brandeis como miembro de la junta directiva de la Escuela de Artes Creativas. Aunque, como tantos otros alumnos de Boulanger, sufrió la influencia neoclásica de Stravinski, logró encauzarla a la creación de composiciones meticulosas en las que incorporó también métodos seriales. Su reducida producción incluye un cuarteto de cuerdas, una sinfonía y varias obras vocales. PG

Fine, Vivian (*n* Chicago, 28 de septiembre de 1913; *m* Bennington, VT, 20 de marzo de 2000). Compositora estadounidense. Estudió con Ruth Crawford Seeger en el American Conservatory de Chicago (1925-1931) y con

Roger Sessions en Nueva York (1934-1942); más adelante trabajó como maestra, principalmente en el Bennington College (1964-1987). Sus primeras obras, como *Four Songs* para voz y cuerdas (1933), fueron vigorosamente disonantes y contrapuntísticas, pero en Nueva York se inclinó más por la influencia de Copland. Entre sus obras posteriores destacan un ballet para Martha Graham (*Alcestis*, 1960) y una ópera (*The Women in the Garden*, San Francisco, 1978). PG

Fingal, La caverna de. Véase HÉBRIDES, LAS.

Finger, Gottfried [Godfrey] (*n* ?Olmütz [hoy Olomouc], c. 1660; *m* Mannheim, agosto de 1730). Compositor nacido en Moravia. Viajó a Inglaterra alrededor de 1687 para entrar al servicio musical de la capilla católica de Jacobo II. Después del reinado de Jacobo, trabajó en Londres como intérprete y compositor, pero en 1701 abandonó Inglaterra indignado por haber obtenido sólo el cuarto lugar en un concurso para poner en música la *masque* de Congreve, *The Judgement of Paris* (los lugares primero, segundo y tercero correspondieron respectivamente a John Weldon, John Eccles y Daniel Purcell). Pasó el resto de su vida primero en el norte de Alemania y después como músico de la corte de Innsbruck, misma que posteriormente se instaló en Heidelberg y Mannheim. Además de música dramática, escribió varias agradables sonatas en el estilo italiano. DA/AA

fingerboard (in.). Véase DIAPASÓN.

fingerling (in.). Véase DIGITACIÓN.

Finlandia. 1. Del Renacimiento al siglo XIX; 2. La influencia de Sibelius; 3. Las décadas de 1960 y 1970; 4. Desarrollos recientes.

1. Del Renacimiento al siglo XIX

Durante muchos años, Finlandia fue una provincia sueca que no contó con una vida musical propia. El principal centro cultural y la capital a finales del Renacimiento fue Åbo (hoy Turku), lugar en el que Didrik Peter de Nyland recopiló la célebre colección de canciones *Piae cantiones* (1582). Aparte de Åbo al sudoeste, Uleåborg (Oulu) al norte y Viipuri (Vyborg) al sudeste, la actividad musical fuera del ámbito de la iglesia era relativamente escasa. En Åbo se fundó una sociedad musical en 1790, pero los dos compositores más conocidos de este periodo –Crusell, reconocido por sus conciertos para clarinete, y Erik Tulindberg (1761-1814), autor de varios cuartetos de cuerda– se inclinaban esencialmente por la cultura sueca.

En 1809, al convertirse Finlandia en un gran ducado del imperio zarista, comenzaron a germinar los prime-

ros brotes de conciencia nacional. Los primeros frutos se manifestaron en literatura con Elias Lönnrot y sus publicaciones de poesía folclórica, *Kantele* (1831) y el *Kalevala* (1835). Sin embargo, el llamado “padre de la música finlandesa”, Fredrik Pacius (1809-1891), nació en Alemania y fue discípulo de Spohr; Pacius permaneció algunos años en la orquesta de la corte de Estocolmo y en 1835 fincó su residencia en Helsinki, ciudad que para entonces se había convertido en la capital del país. Si bien Pacius y el maestro de Sibelius, Wegelius, estimularon la vida musical de la ciudad, no fue sino hasta 1882 que Robert Kajanus (1856-1933) estableciera formalmente la Orquesta de Helsinki; tuvieron que pasar otros 30 años antes de que la soprano Aino Ackté fundara la Ópera Nacional de Finlandia. La relevancia de los logros de Sibelius destaca al compararse con estos antecedentes provinciales y la obra poco brillante y completamente convencional de predecesores como Filip von Schantz (1835-1865), Axel Gabriel Ingelius (1822-1868) y el propio Pacius.

2. La influencia de Sibelius

El genio y el poder de la personalidad musical de Sibelius fueron tan grandes que sólo la planta más resistente podría haber florecido bajo su sombra. Muchos de los compositores que escribieron bajo su influencia directa reflejan en cierta medida la asimilación de su lenguaje: Leevi Madetoja (1887-1947) y Erkki Melartin (1875-1937) no escaparon de esta atracción magnética, aun cuando la inclinación de Madetoja por la cultura francesa es evidente en su *Tercera sinfonía*. La influencia de Sibelius se extendió más allá de las fronteras de Finlandia a Suecia (Wirén, Larsson), Inglaterra (Walton, Moeran), llegando incluso hasta los Estados Unidos (Barber, Roy Harris). Sólo uno de los jóvenes contemporáneos de Sibelius, Yrjö Kilpinen, logró forjar un lugar especial en la música finlandesa al evitar el reto sinfónico y, de hecho, todo contexto sinfónico centrándose en el género de la canción con una producción superior a las 600.

Pocos han logrado igualar la habilidad de Kilpinen para fraguar una atmósfera enérgica a partir de medios tan económicos. Por otra parte, el expresionista Aarre Merikanto es considerado la figura más interesante e independiente surgida después de Sibelius. Su ópera *Juha*, con un libreto también tomado en cuenta por Sibelius, revela una personalidad impactante y vigorosa que muestra cierto curioso paralelismo con Janáček, mientras que uno de sus conciertos para violín casi

sugiere el estilo de Szymanowski. *Juha* sirve como recordatorio de que aunque Sibelius optó por el camino operístico después de *La doncella en la torre*, también hubo el surgimiento de una tradición local viva: *Pohjalaisia* (Los Ostrobotnios, 1924) de Madetoja fue una obra precursora de gran vigor que cimentó el resurgimiento del interés por la ópera en la década de 1970.

3. Las décadas de 1960 y 1970

En las generaciones de compositores jóvenes y de mediana edad existe un amplio espectro de afinidades y una variedad de estilos tan amplios como en cualquier país occidental. Las obras de Joonas Kokkonen están entre las más calificadas; sus partituras perceptivas e inteligentes, de hechura refinada y texturas bien planteadas, combinan un neoclasicismo cosmopolita con la intensidad de la introspección nórdica. La existencia de personalidades musicales tan diversas como Erik Bergman, más receptivo al pensamiento radical de la música, Bengt Johansson (1914-1989), Einar Englund y Einojuhani Rautavaara, es indicador de la existencia de una vitalidad musical excepcional. Contados países del tamaño de Finlandia han logrado un florecimiento similar en la ópera; el renacimiento del género se debe en gran medida al éxito de Aulis Sallinen, quien ha producido una impresionante serie de partituras de lenguaje musical accesible y dramatismo bien logrado. Es importante mencionar también a Paavo Heininen, compositor de la ópera *El tambor damasquino* (1983).

4. Desarrollos recientes

Entre los compositores surgidos en las décadas de 1970 y 1980, los más importantes son Kalevi Aho (*n* 1949) y Magnus Lindberg (*n* 1958). Inventivo y prolífico, Aho acusó en sus primeras obras la influencia de Shostakovich, al igual que Englund, pero rápidamente supo hallar su propia voz. Lindberg, innovador y poseedor de gran fuerza, es para muchos el compositor más talentoso de su generación. El desarrollo de la Filarmónica de Helsinki y de la Orquesta de la Radio Finlandesa en orquestas de primer nivel ha coincidido con la aceptación internacional de gran número de talentosos directores finlandeses, entre los que destacan Paavo Berglund, Esa-Pekka Salonen, Leif Segerstam, Petri Sakari y Sakari Oramo.

RLA

📖 A. HODGSON, *Scandinavian Music: Finland and Sweden* (Rutherford, NJ, 1984). L. DE GOROG, *From Sibelius to Sallinen: Finnish Nationalism and the Music of Finland* (Nueva York, 1989). K. AHO y otros, *Finnish Music* (Helsinki, 1996).

Finlandia. Obra orquestal, op. 26 de Sibelius (1899, revisada en 1900), escrita como cuadro final de un espectáculo nacionalista, con la finalidad de recaudar dinero para un fondo de pensiones para periodistas en Helsinki. Su fervor patriótico, aunque no recurra a material folclórico alguno, le ha valido ser adoptado como símbolo de las aspiraciones nacionalistas finlandesas.

Finney, Ross Lee (n Wells, MN, 23 de diciembre de 1906; m Carmel, CA, 4 de febrero de 1997). Compositor estadounidense. Estudió con Nadia Boulanger en París (1927-1928), con Roger Sessions en Harvard (1928-1929) y con Berg en Viena (1931-1932); fue maestro en la Universidad de Michigan (1949-1974). Su música, de fuerte impulso rítmico, muestra una pasión por amalgamar técnicas dialécticas y, a partir de la década de 1950, técnicas seriales. Su enorme producción incluye cuatro sinfonías, conciertos, obras corales de grandes dimensiones, ocho cuartetos y abundante música de cámara. PG

Finnissy, Michael (n Londres, 17 de marzo de 1946). Compositor inglés. Estudió con Bernard Stevens y Humphrey Searle en el RCM y con Roman Vlad en Italia. Ha sido maestro de estudios primarios, intermedios y superiores en Inglaterra y Australia, y también activo intérprete y compositor en muchas compañías de danza y ensambles. Sus primeras composiciones conocidas, escritas a mediados de la década de 1970, explotan a tal grado los estilos de vanguardia que se le asoció con la “nueva complejidad”; muchas de sus obras constituyen enormes retos técnicos para los intérpretes. Estas composiciones, como las *Verdi Transcriptions* para piano (1986), suelen basarse en su música anterior, de estilo muy diferente, pero son sin duda una transformación y no una simple transcripción. La apertura de Finnissy a todo el espectro de la historia de la música y a la riqueza que ofrecen los diferentes tipos de música del mundo, lo ha impulsado a trabajar también con formas menores y más simples, en ocasiones de carácter popular explícito. Finnissy tiene capacidad para producir piezas sacras accesibles, como las secciones corales de *Anima Christi*, 1991, como también partituras modernistas demandantes, como la ópera corta *Shameful Vice* (1994), que recrea los últimos días de la vida de Chaikovsky. AW

▣ H. BROUGHAM, C. FOX y I. PACE (eds.), *Uncommon Ground: The Music of Michael Finnissy* (Aldershot, 1997).

finta giardiniera, La (La jardinera fingida). Ópera en tres actos de Mozart con libreto de autor desconocido usado también por Anfossi (1774) (Munich, 1775).

finta semplice, La (La ingenua fingida). Ópera en tres actos de Mozart con libreto de Carlo Goldoni y modificaciones de Marco Coltellini (Salzburgo, 1769).

Finzi, Gerald (Raphael) (n Londres, 14 de julio de 1901; m Oxford, 27 de septiembre de 1956). Compositor inglés de ascendencia italiana y extracción judía. Realizó estudios privados con Ernest Farrar (1914-1916) y, después que Farrar se alistara en el ejército, con Edward Bairstow (1917-1922). También estudió contrapunto con R. O. Morris (1925). La muerte de sus tres hermanos mayores y de Farrar en la segunda Guerra Mundial lo transformó en un ser introspectivo. Gran parte de su vida vivió en el campo –en Gloucestershire (1922-1925) y, al cabo de un tiempo en Londres (1925-1935), en Wiltshire y Hampshire–, entregado a intereses personales como cultivar manzanas, coleccionar libros y dirigir a los Newbury String Players, orquesta de músicos aficionados que él mismo fundó en 1940. Entre 1930 y 1933 fue maestro de composición en la RAM y durante la segunda Guerra Mundial trabajó en el Ministry of Transport (1941-1945).

Perfectamente consciente de la música contemporánea que le rodeaba, Finzi optó por moldear su estilo dentro de la tradición de Parry, Elgar y Vaughan Williams, a quienes debió en gran medida su inclinación por el fraseo melódico, la armonía y la ética artística. Sus obras corales mayores, principalmente *Intimations of Immortality* (escrita entre 1936 y 1950) y la profundamente inquietante *In terra pax* (1954), revelan su admiración por la grandeza de la amplia escritura arquitectónica de Parry. Sus dos obras instrumentales más ambiciosas, el *Concierto para clarinete* (1948-1949) y el *Concierto para violonchelo* (1951-1955), muestran respectivamente una afinidad lírica natural y una pasión expresada en un lenguaje más disonante. La expresión más personal de Finzi puede apreciarse en sus miniaturas –*New Year Music* op. 7, *Eclogue* para piano y cuerdas op. 10 y *Romance* op. 11– e incluso con mayor intensidad en sus canciones, en particular las basadas en textos de Thomas Hardy (con quien admitía identificarse de manera especial); entre éstas, *A Young Man's Exhortation* op. 14, *Earth, Air and Rain* op. 15 y *Before and After Summer* op. 16, son particularmente refinadas; sin embargo, son superadas por su obra maestra, el ciclo *Dies natalis* op. 8, con poemas de Thomas Traherne. JDI

▣ S. BANFIELD, *Gerald Finzi: An English Composer* (Londres, 1997). J. C. DRESSLER, *Gerald Finzi: A Bio-Bibliography* (Westport, CT, 1997).

Fioravanti, Vincenzo (*n* Roma, 5 de abril de 1799; *m* Nápoles, 28 de marzo de 1877). Compositor italiano. Su padre también fue compositor y, a pesar de su reticencia inicial, se convirtió en su maestro. La primera ópera de Fioravanti fue escrita en 1819 y durante los siguientes 35 años no cesó su producción regular de *opere buffe*, casi todas compuestas para el mercado napolitano. Aunque rara vez se escenificaron en los teatros más prestigiosos, sus óperas fueron notablemente populares, quizá particularmente en la década de 1840, cuando su *Il ritorno di Pulcinella dagli studi di Padova* (1837) rivalizó incluso con Verdi en la península itálica. Durante algunos años fue *maestro di cappella* de la Catedral de Lanciano y escribió tanto música sacra como secular. RP

fioritura (it., “floreecer”, “floreCIMIENTO”). Término general que denota el adorno de una línea melódica o parte de ésta, sea indicado por el compositor o bien agregado a criterio del intérprete. El término se usa generalmente para describir adornos extensos o complejos y no adornos comunes como trinos, mordentes o appoggiaturas. La *fioritura* consiste en figuras de paso de complejidad variable que resaltan el color y ofrecen variantes a las figuraciones melódicas simples. Se sabe que la “floritura” se remonta al siglo XIII y que fue un recurso muy usado en las composiciones y la interpretación de muchos virtuosos del siglo XIX, en particular, aunque no exclusivamente, Chopin y Liszt. NPDC

fipple flute (in.). Término inglés antiguo para la flauta de *aeroducto o flauta recta.

Fireworks Music (*Music for the Royal Fireworks*, “Música para los reales fuegos artificiales”). Suite instrumental de Handel compuesta en 1749 para la exhibición de fuegos artificiales en el Green Park de Londres, para conmemorar la paz de Aix-la-Chapelle. Handel compuso la obra para banda de alientos y más adelante aumentó partes de cuerdas. Es bastante conocida en las orquestaciones modernas de Hamilton Harty y Charles Mackerras.

Firsova, Elena (Olegovna) (*n* Leningrado [San Petersburgo], 21 de marzo de 1950). Compositora rusa. Estudió composición con Aleksandr Pirumov en el Conservatorio de Moscú y realizó estudios informales con Denisov, quien ejerció gran influencia en su música. Su estilo se caracteriza por contrastes tímbricos novedosos, por lo general para combinaciones instrumentales dentro de conjuntos de cámara y orquestas pequeñas. El cuarteto de cuerdas y el concierto son sus géneros predilectos. Su tratamiento de los elementos seriales y los ritmos irregulares constituyen estructuras sólidas. En 1991 emigró a Inglaterra junto con su esposo, el compo-

sitor Dmitry Smirnov. Su ópera de cámara *The Nightingale and the Rose*, basada en Oscar Wilde, se estrenó en Londres en 1994. JWAL

first-time bar (in.: “barra de primera vez”). Véase DOBLE BARRA.

First Post. Véase TATTOO.

Fis (al.). En el sistema alemán, la nota *fa* sostenido; *Fisis*, la nota *fa* doble sostenido (*fa* ×).

Fischer, Carl. Editorial estadounidense de música. Carl Fischer (1849-1923), músico preparado, emigró de Alemania a los Estados Unidos en 1872 y comenzó el negocio de vendedor minorista de música y arreglista en Nueva York. Se interesó por el gusto popular contemporáneo de la música para banda y con el tiempo se convirtió en el principal editor de John Philip Sousa y otras importantes figuras del mundo de las bandas. En 1885 fundó un periódico para directores de banda, *The Metronome*. Su hijo Walter S. Fischer, quien tomara el negocio en 1923, publicó excelente música educativa y muchos arreglos de éxito. Frank H. Connor, su sucesor en 1946, se interesó particularmente en los compositores jóvenes, por lo que el catálogo de la empresa incluye en la actualidad obras de Dello Joio, Foss, Randall Thompson y Virgil Thomson. La empresa sigue siendo un negocio familiar —Charles Abry, bisnieto del fundador, tomó la dirección en 1996— y sigue destacando en la publicación de música para banda. JMT/JWA

Fischer, Johann Caspar Ferdinand (*n* c. 1670; *m* Rastatt, cr Karlsruhe, 27 de marzo de 1746). Compositor alemán. A partir de 1695, siendo *Kapellmeister* de la corte de Baden, escribió abundante música instrumental y música para teatro. Dignas de mención son sus suites orquestales lullianas (en *Le Journal de printemps*, 1695) y sus preludios y fugas para órgano en 19 tonalidades diferentes (*Ariadne musica*, 1702), en las que se anticipa al plan general y en dos casos a los temas de *El *clave bien temperado*, libro 1 (1722). DA/BS

Fitkin, Graham (*n* Crows-an-Wra, Cornwall, 19 de abril de 1963). Compositor inglés. Estudió en la Nottingham University y en los Países Bajos con Louis Andriessen, cuyo minimalismo amplio y vigoroso conforma la base de las composiciones del propio Fitkin. En una serie de obras escritas para grupos instrumentales como Icebraker y Ensemble Bash, el énfasis dado a los instrumentos electrónicos y la percusión crea vínculos con la música de *rock*. En obras como *Cud* (1988), *Hook* (1991) y *Stub* (1992), Fitkin combina una energía rítmica electrificante con una armonía que, si bien repetitiva, es sonora y de rico colorido. Entre sus obras para dotación

orquestal más tradicional se encuentran algunas piezas escritas a mediados de la década de 1990 durante su residencia en la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra y un *Concierto para Clarinete* (1998). AW

Fitzwilliam Virginal Book (Cambridge, Museo Fitzwilliam, 32.g29, Mus. MS 168). Manuscrito legado a la Universidad de Cambridge en 1816 por el vizconde Fitzwilliam, que formaba parte de una valiosa colección de libros, música y pinturas. Durante años se le conoció con el título de “Queen Elizabeth’s Virginal Book”, denominación hoy abandonada pues se sabe que jamás perteneció a la reina Isabel. El manuscrito constituye la mayor colección individual de música jacobina para teclado (no sólo por los virginales que contiene) con alrededor de 300 piezas. Se pensaba que había sido compilado entre 1609 y 1619 por el católico recusante Francis *Tregian, sin embargo la confusa historia de cómo llegó el libro a manos de su familia pone en duda esta autoría. Aun cuando aparece representada la mayoría de los principales compositores para teclado de la época (como Byrd, Bull y Farnaby), la colección tiene omisiones sorprendentes, como por ejemplo Orlando Gibbons. Una edición moderna se publicó en 1894-1899 (rev. 1979-1980).

five-three chord (in.: “acorde de quinta y tercera”). Véase FUNDAMENTAL, ACORDE EN POSICIÓN.

fl. Abreviatura de “flauta”.

flagelantes, canciones (al.: *Geisslerlieder*). Canciones vernáculos cantadas por los flagelantes de los siglos XIII y XIV en sus actos de penitencia y sus peregrinaciones. En la Italia del siglo XIII, país en el que surgió el movimiento de los flagelantes, las canciones se asociaban con los **lauda*; sólo sobrevive una melodía de este periodo. En el siglo XIV, en particular después de la peste o Muerte Negra de 1349, el movimiento se extendió a otras regiones en procesiones penitenciales, a menudo encabezadas por cantantes, formadas para la confesión de pecados y para actos de flagelación. En Alemania algunas de las canciones procesionales fueron escritas (en neumas) por Hugo Spechtshart de Reutlingen en 1349. Estas *Geisslerlieder* eran canciones folclóricas religiosas bajo un esquema esencialmente estrófico. -/JBE

flageolet. Tipo de flauta de *aeroducto. Versiones simples, hoy conocidas como silbatos de latón o *“penny whistles”, se han usado en todo el mundo desde la edad de piedra. El término se utilizó en particular para designar dos variantes: la francesa y la inglesa, que difieren esencialmente en la distribución de las perforaciones. En Francia, los *flageolets* se originaron alrededor del año

1600 y se caracterizaron por tener pocas perforaciones, dos para el pulgar y cuatro para los demás dedos; en el siglo XIX se construyeron *flageolets* hasta con seis llaves para la producción de notas cromáticas. Hacia 1750, el “pico” se sustituyó con una embocadura delgada, por lo general de ébano, que embonaba en el tubo central. El *flageolet* inglés del siglo XIX, en la versión construida por William Bainbridge, consiste en seis perforaciones para los dedos, una para el pulgar y llaves adicionales. También se construyeron *flageolets* dobles y triples en los que la embocadura embona en una pieza en la que pueden insertarse dos o tres tubos. Los *flageolets* eran instrumentos de fino acabado y muy populares entre los músicos aficionados. Un instrumento similar fue el *czakan* húngaro. JMO

flageolet notes [*flageolet tones*] (in.: “notas o tonos de *flageolet*”). Término inglés que se refiere a los *armónicos producidos en los instrumentos de cuerda.

Flagstad, Kirsten (Malfrid) (*n* Hamar, 12 de julio de 1895; *m* Oslo, 7 de diciembre de 1962). Soprano noruega. Debutó en Oslo en 1913 y cantó con regularidad en Escandinavia hasta 1930, año de su primera aparición en Bayreuth que la colocó como una de las más destacadas intérpretes de Wagner en el siglo XX. En 1935 cantó por vez primera en la Metropolitan Opera de Nueva York y se presentó frecuentemente en Covent Garden en 1936-1937 y entre 1948 y 1951. En 1950 cantó en el estreno mundial de *Vier letzte Lieder* de Strauss. Poseedora de una voz de inmaculada belleza y de tono uniforme, se hizo famosa por la dignidad aristocrática de su canto. Además de destacar en papeles wagnerianos, fue sobresaliente en la interpretación de Leonora de Beethoven (en *Fidelio*), Dido de Purcell y Alceste de Gluck; también fue destacada intérprete de los *Lieder* de Brahms. TA

☞ H. VOGT, *Flagstad: Singer of the Century* (Londres, 1987).

flam (in., onomatopeya inglesa de “golpe con adorno”). Técnica rudimentaria de tarola y tambor de costado cuya notación se indica abajo. La nota de adorno es más liviana que el golpe principal y las dos notas deben golpearse casi simultáneamente sin importar el orden de las manos.

I D

D I

♪ ♪

flamenco, cante flamenco. En su sentido más puro, el cante flamenco es el nombre de las canciones y las danzas de Andalucía, pero en la actualidad se aplica de manera más amplia para designar ese género característico

de la música folclórica española. A las raíces andaluzas originales se incorporaron elementos gitanos importados por músicos de origen flamenco o morisco, o tal vez por ambos, pues sigue en pie la polémica acerca de cuál de las dos fuentes deriva el término “flamenco”. Estilos diversos y canciones y danzas diferentes se desarrollaron en distintas regiones, sin embargo, es posible establecer dos categorías valorativas generales: *cante hondo*, *jondo* o *grande*, que implica un tipo de música más profunda sobre temas de amor, pena y muerte, con formas como martinetes, serrana, siguiiriya y soleares; y *cante chico* o pequeño, que abarca el lado más ligero del espectáculo musical y formas como alegría, bulería, fandango, habanera y tango.

El flamenco fue explotado por profesionales del espectáculo que solían interpretarlo de maneras sumamente estilizadas en cafés y tablaos de las ciudades de España. Con el tiempo se convirtió en un espectáculo teatral con grupos de intérpretes que incluyeron músicos, cantaores, bailaores y el coro de percusión a cargo de las características palmas, zapateos y castañuelas que hoy en día son conocidos en todo el mundo.

El estilo de la guitarra flamenca o “toque” flamenco alcanzó un alto desarrollo con virtuosos como Ramón Montoya. Por otra parte, guitarristas como Andrés Segovia, incluso músicos no españoles también contribuyeron a la divulgación del estilo en el mundo de la música de concierto. Sin importar el tipo de forma que utilice, el flamenco es un arte basado en reglas fijas a partir de las cuales se llevan a cabo variaciones e improvisación (la *falseta*) dentro del espíritu de cada estilo regional. PGA

flat (in.). “*Bemol”.

flat trumpet (in.). Trompeta a vara inglesa de la época de Purcell con un mecanismo de vara deslizante (véase TROMPETA, 2).

flatté (fr.). Vara deslizante de un trombón o de una trompeta de vara.

Flatterzunge (al.; in.: *Flutter-tongue*). Véase LENGÜTEO.

flauta (al.: *Flöte*; fr.: *flûte*; it.: *flauto*). Todo instrumento que produce sonido al insuflar aire a través de una abertura en un tubo o una vasija (como la *ocarina). La abertura puede estar situada en un extremo (*flauta de extremo abierto) o en un costado; también puede insuflarse el aire a través de un aeroducto (*flauta de aeroducto o “de silbato”), como en la *flauta de pico o el **flageolet*.

Desde finales del siglo XVIII, la flauta europea común de concierto ha sido un instrumento con embocadura lateral. Antes de ese tiempo, la palabra “flauta” se usaba

para la flauta de pico (in.: *recorder*), mientras que la flauta de embocadura lateral recibía los nombres de travesera (transversal, transversa, travesa) o flauta alemana, este último en alusión a su uso como instrumento militar por los mercenarios alemanes. El término *traverso*, del italiano *flauto traverso*, se ha aceptado como nombre del instrumento barroco de una sola llave empleado en la música antigua.

La flauta renacentista consistía en un tubo cilíndrico de una sola pieza con seis perforaciones y un registro bastante limitado. En la segunda mitad del siglo XVII, constructores de la corte francesa diseñaron una flauta *traverso* de tres piezas o secciones: una embocadura cilíndrica, un cuerpo cónico adelgazado hacia el extremo inferior con seis perforaciones y una sección inferior con una sola llave. Su nota más grave era *re*’ y, con la llave abierta, alcanzaba la nota *mib*’; todas las otras notas cromáticas se obtenían mediante la técnica de *digitación cruzada (procedimiento que deja agujeros abiertos entre los obturados para bajar el tono).

Después de 1720 el cuerpo de la flauta se dividió en dos secciones, cada una con tres perforaciones. Una de las ventajas de este diseño era que facilitaba la horadación de la cavidad cilíndrica con herramientas más cortas y de manera más exacta, lo que permitía el acoplamiento de secciones superiores de recambio de tamaños ligeramente distintos (*corps de rechange*) para la producción de otros tonos. Hacia 1780 se introdujeron llaves para las notas *fa*, *sol*# y *sib* y el rango del instrumento se amplió con llaves adicionales para las notas *do*’ y *do*#’; más adelante se agregó una llave para el *do*’’, conformando el mecanismo de ocho llaves vigente hasta el siglo XX. La introducción de un cilindro afinador entre la embocadura y el cuerpo, con un aro de metal deslizante para subir o bajar el tono, sirvió para eliminar los tubos de recambio, lo que redujo considerablemente el costo del instrumento.

En la década de 1830, las exigencias de sonoridad instrumental demandaban un nuevo tipo de flauta con sonido más uniforme y mayor volumen, ya que las notas producidas con digitación cruzada y con las relativamente pequeñas perforaciones accionadas por las llaves eran menos potentes que las producidas con las seis perforaciones principales. Theobald Boehm (1794-1881), artesano, inventor y flautista de Munich, ideó un sistema en el que todas las perforaciones tienen el diámetro y la colocación casi ideales. Puesto que con esta distribución muchas perforaciones quedaban fuera del alcance de los dedos, inventó también un meca-

nismo para controlar las llaves y los anillos que cubren los agujeros. Las llaves y los platos permiten obturar con los dedos ciertos orificios a la vez que, mediante mecanismos de rodillos, se abren y se cierran otros orificios más alejados. Otros alientos de madera adoptaron el mecanismo de la flauta cónica de Boehm, o sistema de 1832.

En 1847 Boehm fabricó un modelo completamente nuevo con tres secciones: la superior o cabeza, con forma parabólica hacia la punta; la central o cuerpo, un tubo cilíndrico de una sola pieza; y la sección inferior o pie, también cilíndrica. Todas las perforaciones contaban con anillos abiertos en su posición de descanso, tenían prácticamente el mismo diámetro y se encontraban distribuidas lo más cercanamente posible a su posición acústica ideal. Fabricadas preferentemente de metal, había flautas de plata o de oro para los músicos profesionales y flautas de otras aleaciones para los estudiantes y los músicos aficionados. Esta flauta, con ligeras modificaciones posteriores, es lo que conocemos como flauta de concierto moderna.

En la actualidad se fabrican flautas de muchos tamaños diferentes. La flauta de concierto, afinada en *do*, es del mismo tamaño que la antigua flauta tenor del Renacimiento. La afinación del flautín o flauta *piccolo* (it., “pequeño”) es una octava más aguda y difícilmente cuenta con la llave de *do* de la flauta de concierto, por lo que su nota más grave es *d*”. La flauta en *sol* o alto en ocasiones recibe erróneamente el nombre de flauta bajo, sin embargo, su nombre francés *flûte en sol* resuelve toda ambigüedad. La verdadera flauta bajo, con afinación a una octava más grave que la flauta de concierto, es menos común y de uso casi exclusivo para estudios de grabación. La sección superior de esta flauta describe una curva sobre el cuerpo y, por su mayor peso, es más difícil e incómoda de sostener; además, el calibre demasiado estrecho del tubo impide la producción de un mejor sonido.

Se fabricaron flautas de diferentes tamaños para bandas militares. El pífano común (in.: *fife*), el antiguo *treble* (in., “tiple”, “agudo”) del Renacimiento, está afinado en *sib* y tiene seis perforaciones; modelos posteriores con más llaves se denominan flautas en *sib*, en Inglaterra, y flautas en *lab*, en los Estados Unidos, aunque es poco frecuente encontrar instrumentos que cuenten con la llave de *do* necesaria para alcanzar el *lab*’ grave. Este tipo de flauta tiene su propio *piccolo*, por lo general en *mib*, una flauta alto o contralto (la flauta en *fa*; conocida en los Estados Unidos como flauta en *mib*) y

una flauta tenor en *sib*, un tono por debajo de la flauta de concierto. Las flautas tenor del siglo XIX suelen confundirse con la clásica *flûte d’amour* por ser prácticamente del mismo tamaño. También se fabrican para bandas militares flautas bajo y, ocasionalmente, flautas contrabajo.

El repertorio para la flauta es amplísimo, ya que, además de que fue un instrumento para músicos profesionales, fue también muy popular entre aficionados, incluyendo a miembros de la realeza y la aristocracia, al grado de que llegaron a fabricarse bastones flauta. Federico el Grande de Prusia ejecutaba y componía música para flauta y muchos compositores escribieron para él obras para flauta solista, como J. S. Bach y J. J. Quantz, maestro residente y compositor de su corte, quien también escribiera uno de los más famosos tratados sobre el instrumento (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752).

A nivel mundial, son más comunes las flautas rectas sopladas por un extremo, que las flautas traveseras. En Nueva Guinea existen instrumentos que alcanzan hasta tres metros de longitud, mientras que en Japón los hay muy pequeños, de tamaño parecido al pífano. En China las flautas tienen más perforaciones: una colocada entre el orificio de la embocadura y la primera perforación digital del cuerpo, cubierta por una delgada membrana que al vibrar produce un zumbido similar al *kazoo*, y dos o más en el extremo inferior, del que penden listones con cuentas que sirven como adorno o para colgar el instrumento en la pared. En el tercer milenio antes de Cristo la flauta era conocida en Mesopotamia y Egipto; también aparece representada en utensilios etruscos y romanos, aunque al parecer después de la caída del Imperio Romano de Occidente prácticamente desapareció en Europa. En la India, desde tiempos remotos la flauta ha sido asociada con Krishna y ha formado parte importante de su música clásica. De la India, la flauta fue llevada al Imperio bizantino entre los siglos X y XI, desde donde volvió a ingresar a Europa.

JMO

📖 N. TOFF, *The Development of the Modern Flute* (Nueva York, 1979, 2/1986). A. COOPER, *The Flute* (Londres, 1980, aumentado 2/1984). J. SOLUM, *The Early Flute* (Oxford, 1992). A. POWELL, *The Flute* (New Haven, CT, 2002). J. M. THOMSON (ed.), *The Cambridge Companion to the Flute* (Cambridge, en preparación).

flauta de aeroducto (in.: *duct flute*). Término genérico para toda flauta en la que el aire se sopla a través de una abertura estrecha o aeroducto e impacta contra un labio

o bisel situado en la base de la embocadura. El aeroducto es esencialmente un silbato y puede fabricarse con muchos materiales y de maneras diferentes: el “pico” de la embocadura puede moldearse con plástico (los **penny whistles* modernos) o arcilla (algunos tipos de **ocarina*), o tallarse en hueso o madera; también puede formarse insertando en la embocadura (la **flauta de pico*) una placa de metal (el bisel de un tubo flautado de **órgano*) e incluso la lengua del ejecutante. Debido a la facilidad con que se obtiene su sonido, la flauta de aeroducto es la forma más común de flauta en el mundo. JMO

flauta de extremo abierto. Cualquier flauta que se sopla por un extremo, incluyendo las flautas de **aeroducto*, pero específicamente las que se soplan por el extremo abierto. El extremo abierto por lo general tiene un borde biselado, ya sea en la circunferencia completa (flautas de borde abierto, como el **nāy* árabe y el *kaval* del sureste europeo y Turquía) o en un corte o muesca (flautas de muesca, como el **shakuhachi* y la **quena* peruana). Las **flautas de pan* consisten en varias flautas de borde abierto unidas formando un haz. JMO

flauta de pan [siringa] (in., *panpipes*, *syrix*). Instrumento de viento que consiste en una serie de tubos de tallas diferentes unidos entre sí formando un haz. El ejecutante coloca el haz perpendicularmente a sus labios y sopla tangencialmente por el extremo superior de los tubos. Los tubos suelen ser de caña o bambú, como en la leyenda griega, en la que Pan sopla en las cañas en las que la ninfa Siringa se ha convertido; también es común el uso de madera o piedra para el tallado de tubos ahuecados de longitudes diferentes y en la antigua cultura inca de Perú se fabricaron tubos de cerámica; en la actualidad se fabrican también flautas de pan hechas de plástico.

Los tubos generalmente están cerrados por el extremo inferior, aunque también se combinan tubos abiertos y cerrados para crear un efecto ligeramente vibratorio en las octavas. Mientras que algunos instrumentos sólo tienen tres tubos, otros, como el *nai* rumano, tienen 20 o más. En Sudáfrica y Lituania se usan flautas de pan con los tubos separados y distribuidos entre varios ejecutantes, cada uno ejecutando uno o dos tubos. En Perú y Bolivia es común la ejecución en dúo que va alternando las notas de la línea melódica. En muchas partes, en especial Sudamérica y Oceanía, son instrumentos rituales. JMO

flauta de pico, flauta dulce (al.: *Blockflöte*; fr.: *flûte à bec*, *flûte douce*; in.: *recorder*; it.: *flauto dolce*). Flauta común

de los periodos renacentista y barroco. Es una flauta de **aeroducto* cuyo tubo acústico comienza en la pared limítrofe de la cabeza o “pico” de la embocadura y termina en un “bloque” de madera, de donde derivan sus nombres en francés y alemán. Su sonido es dulce, pero por no contar con la capacidad expresiva y sonora de la flauta travesera, fue desplazada por ésta en el periodo clásico.

La flauta de pico, a diferencia de las flautas de aeroducto simples, cuenta con una perforación para el pulgar y siete perforaciones para los dedos. En las flautas de pico antiguas de una sola pieza, la última perforación inferior se duplicaba a cada costado, de manera que el ejecutante podía colocar cualquiera de las manos en la parte superior del instrumento y aún así alcanzar una de las perforaciones inferiores con el dedo meñique; la perforación que no se usaba se bloqueaba con cera. Los ejemplares más antiguos, todos ellos de tamaño discanto o soprano, datan de finales del siglo XIV, y el nombre inglés “recorder” apareció por primera vez aproximadamente en la misma época. Para comienzos del siglo XVI, y posiblemente antes, ya se usaba la familia de alto (*treble*), tenor y bajo; las flautas soprano y gran bajo aparecieron poco después. Las flautas de pico antiguas tenían tubo cilíndrico, por lo que su registro era un poco menor que el de las flautas barrocas posteriores, pero aun así era un instrumento completamente cromático. La flauta de pico responde bien a las digitaciones cruzadas, recurso con el que se desciende la altura de una nota tapando una o más perforaciones inferiores a una perforación abierta. Las únicas llaves que se usan en las flautas de pico son de extensión y permiten alcanzar perforaciones que se encuentran fuera del alcance de los dedos en instrumentos de mayor tamaño.

A finales del Renacimiento, la parte inferior del tubo se fue reduciendo gradualmente hasta conformar un tubo cónico invertido, con el extremo de insuflación más ancho. Este recurso facilitó tanto la afinación de las perforaciones superiores como la entrada a presión del aire para alcanzar los tonos más agudos del registro. Un nuevo diseño mucho más radical fue desarrollado en la corte francesa alrededor de 1670 por constructores como Martin Hotteterre (c. 1635-1712), creadores del modelo barroco. En lugar de una sola pieza de madera como antes, esta flauta consistía en tres secciones separadas –cabeza, cuerpo y pie– embonadas entre sí con uniones de machihembrado. La cabeza seguía teniendo tubo cilíndrico; el cuerpo, con seis perforaciones

para los dedos y otra para el pulgar, era más pronunciadamente cónico y el pie podía girarse para acomodar la última perforación al alcance del meñique de cualquiera de las manos, por lo que esa perforación ya no requería duplicarse. Esta flauta era el instrumento al que Bach y otros compositores del periodo se refirieron como *Flöte* o *flauto*, generalmente en el registro contralto (*treble*; hoy en *fa*), en lugar de la renacentista flauta alto en *sol*. La *flauta travesera recibía también el nombre de “flauta alemana”.

Conforme aumentaron las necesidades de un instrumento más potente y expresivo, la flauta de pico se abandonó gradualmente y quedó en el olvido total hasta su resurgimiento impulsado por Arnold Dolmetsch alrededor de 1920. En la actualidad no sólo se ha convertido en el instrumento perfecto para iniciar a los niños en la música, sino que además ha recuperado su prestigio dentro de la interpretación de música barroca y antigua. Este impulso ha propiciado la composición de mucha música nueva para la flauta de pico. JMO

📖 E. O'KELLY, *The Recorder Today* (Cambridge, 1990).

J. M. THOMSON (ed.), *The Cambridge Companion to the Recorder* (Cambridge, 1995).

flauta de vasija. Flauta con forma de vasija. De tamaños y formas distintas, puede tener un número cualquiera de perforaciones digitales. Su afinación está determinada por el tamaño del instrumento, el diámetro y el número de las perforaciones. La flauta de vasija puede tener un aeroducto (véase AERODUCTO, FLAUTA DE), como la *ocarina, o bien un canal de insuflación abierto, como el *xun* chino. Las flautas de este tipo son comunes en todo el mundo.

flauta mágica, La. Véase ZAUBERFLÖTE, DIE.

flauta octavada (in.: *octave flute*). Véase PICCOLO. Es también un registro de órgano.

flauta travesera (informal: “transversa”, “transversal”, “traversa”; al.: *Querflöte*; fr.: *flûte traversière*, in.: *transverse flute*; it.: *flauto traverso, traverso*). Nombre de la *flauta moderna para distinguirla de la *flauta de pico (*Blockflöte*; *flûte à bec*, *flûte douce*; *recorder*; *flauto dolce*, etc.).

flautando, flautato (it.). “Aflautando”: indicación de una técnica de arco de violín con la que se produce un efecto de flauta al frotar el arco ligeramente en el extremo final del diapason o usando armónicos.

flauto (it.). “Flauta”. Hasta mediados del siglo XVIII, el término significó “flauta de pico”; la flauta travesera se denominaba *flauto traverso* o “flauta alemana”.

Flavio (*Flavio, re di Longobardi*; “Flavio, rey de los lombardos”). Ópera en tres actos de Handel con libreto de

Nicola Francesco Haym, adaptación de *Il Flavio Cuni-berto* (1628, rev. 1696) de Matteo Noris (Londres, 1723). **flebile** (it.). “Triste”, “dolorido”; **flebilmente**, “tristemente”, “doloridamente”.

Fledermaus, Die (El murciélago). Opereta en tres actos de Johann Strauss con libreto de Carl Haffner y Richard Genée, basado en el *vaudeville* de Ludovic Halévy, *Le Réveillon* (1872) (Viena, 1874).

flexatone [flexatón, flexotón, flexotrón]. Instrumento de percusión que consiste en un arco de alambre con una lámina flexible de metal, con una pequeña lengüeta metálica en cada lado sujeta por un extremo y con una bola de madera o de metal en el extremo libre; al sacudir el instrumento, las bolas golpean alternadamente cada lado de la lámina produciendo un sonido tremolado intenso, cuya flexión, y por lo tanto también el tono, se controla con la acción del pulgar. JMO

fliscorno (it., “fiscorno”, “fliscorno”; al.: *Flügelhorn*; in.: *flugel horn*; fr.: *bugle*). “Flugel horn” o fiscorno. El término también se usa para un grupo de instrumentos similares a los *saxhorns, que abarcan de soprano a contrabajo, diseñados por Giuseppe Pelitti en Milán.

Fliegende Holländer, Der (El holandés errante). Ópera en un acto de Wagner, más adelante en tres actos, con libreto propio basado en *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* (1831) de Heinrich Heine (Dresde, 1843).

fliessend (al.). “Fluido”; **fliessender**, “más fluido”.

fling. Danza escocesa popular en las tierras altas de Escocia, semejante a un *reel vigoroso e intenso.

fliscorno. Véase FLICORNO; FLUGEL HORN; BUGLE.

Flood, The (El diluvio). Obra de música teatral de Stravinski con libreto adaptado por Robert Craft del Génesis y de los cuentos de misterio de York y Chester; para tres narradores, tenor y dos bajos, coro, orquesta y actores, se estrenó en televisión en 1962 y se escenificó en Hamburgo en 1963.

flora, danza floral. Véase FURRY DANCE.

Florentinische Tragödie, Eine (Una tragedia florentina). Ópera en un acto de Zemlinski con libreto propio basado en un fragmento del drama de Oscar Wilde *A Florentine Tragedy* (1908) (Stuttgart, 1917).

florido. Música muy adornada. Se usa principalmente en la música vocal del siglo XVIII, con pasajes elaborados (secciones) y ornamentación, pero también se usa para denominar la polifonía elaborada de compositores como Ockeghem y Obrecht.

Flos campi (Flor del campo). Suite de Vaughan Williams para viola solista, coro (sin texto) y pequeña orquesta

(1925); cada uno de sus seis movimientos es antecedido por una cita en latín tomada de la Canción de Salomón.

Flöte (al.). “Flauta”.

Flotow, Friedrich von (*n* Toitendorf, 27 de abril de 1812; *m* Darmstadt, 24 de enero de 1883). Compositor alemán. Estudió con Reicha y Pixis en París, ciudad en la que produjo sus primeras 10 óperas, la mayor parte *opéras comiques*. Años más tarde, cuando comenzó a componer óperas en el estilo alemán, reescribió, alargó o cambió la trama de algunas de sus óperas anteriores. Su primera gran ópera romántica alemana fue *Alessandro Stradella* (1844), basada en un episodio de la vida aventurera de ese compositor. Aunque con influencia francesa, evidente en corales y escenas de ballet de gran extensión a la manera de la *grand opéra*, la obra refleja su herencia alemana en la rica orquestación y la ingeniosa preparación motivica para el himno cantado por Stradella en el momento climático de la ópera.

El mayor éxito de Flotow fue *Martha* (1847), cuya mayor influencia es la *opéra comique*, aunque algunas partes vocales denoten un marcado estilo italiano. En este caso la obra se sostiene también gracias al tratamiento motivico, en concreto la recurrencia de la canción folclórica “La última rosa del verano”, que integra sutilmente sus elementos melódicos al tejido musical. La Revolución de 1848 lo obligó a regresar a Alemania. *Sophia Catharina* (1850) constituye en cierto modo un retorno a la manera de *Alessandro Stradella*, pero carente del encanto de ésta; sin embargo, ni en esta obra ni en *Rübezahl* (1852) disminuye su excelente tratamiento orquestal. En 1852 se trasladó a Viena para dirigir la ópera de la corte del gran ducado en Mecklenburg, 1855-1862. En 1873 se instaló en las propiedades familiares en Toitendorf. Ninguna de sus últimas obras, de tendencia francesa o alemana, lograron igualar el éxito logrado por *Stradella* o *Martha*. JW

flott (al.). “Vigoroso”, “vivo”.

flottant (fr.). “Flotando”: indicación para que el violonista use un movimiento de arco suave y ondulante.

flourish (in.). “Floreo”. Toque de trompeta del tipo de la *fanfarria. En tiempos de la Restauración en Inglaterra, el término se refería también a un breve pasaje improvisado que antecedía a una obra en sí y que consistía principalmente en escalas y arpeggios. En un sentido general, el término designa cualquier pasaje instrumental florido. -/JBE

Flowers o' the Forest (Flores del bosque). Lamento escocés cuyo texto original se ha perdido; el bosque es un

distrito de Selkirk, mientras que Peebles y las flores son los hombres jóvenes muertos en batalla. La melodía es ejecutada por gaiteros en la ceremonia conmemorativa del Día del Armisticio.

Floyd, Carlisle (Sessions) (*n* Latta, SC, 11 de junio de 1926). Compositor estadounidense. Estudió con Ernst Bacon en la Syracuse University (1945-1949) y ha sido maestro en la Florida State University (1947-1976) y en la Universidad de Houston (a partir de 1976). Su ópera *Susannah* (Tallahassee, FL, 1955), narración de la historia bíblica en el contexto de Tennessee en el siglo XIX, siguiendo un fluido lirismo de canción popular, se convirtió en un icono del repertorio estadounidense y se escenificó en la Metropolitan Opera de Nueva York en 1999. Entre sus óperas posteriores están *Wuthering Heights* (Santa Fe, 1958), *The Passion of Jonathan Wade* (Nueva York, 1962), *Of Mice and Men* (Seattle, 1970), *Bilby's Doll* (Houston, 1976) y *Willie Stark* (Houston, 1981). PG

flugel horn (al.: *Flügelhorn*; fr.: *bugle*; it.: *flicorno*). Fisicorno o *bugle en sib* con válvulas. Produce el mismo tono que el *cornetín pero su pabellón cónico es más ancho, por lo que produce un sonido más lleno. En la *banda de metales inglesa tiene un papel secundario al unísono con uno de los cornetines, pero en Europa central y del sur es un instrumento de metal principal. JMO

flüssig (al.). “Fluido”.

flutter-tonguing (in.; it.: *frullato*). Variante de *lengüeteo introducida por Richard Strauss.

focoso (it.). “Fogoso”; *focosamente*, “fogosamente”.

Foerster, Josef Bohuslav (*n* Praga, 30 de diciembre de 1859; *m* Vestec, cr Stará Boleslav, Bohemia, 29 de mayo de 1951). Compositor, maestro y escritor checo. Recibió las primeras lecciones de su padre Josef (1833-1907), compositor y uno de los más respetados directores de coro y organistas de Praga. Más adelante estudió en la Escuela de Órgano de Praga y en 1893 se trasladó a Hamburgo, donde su esposa, la soprano Berta Lauterová (1869-1936), había obtenido un contrato en el Stadttheater. En 1903 el matrimonio se trasladó a Viena, donde Foerster continuó su trabajo como crítico y maestro de composición. A lo largo de todo este tiempo siguió manteniendo vínculos con su tierra natal, enviando críticas y artículos a periódicos checos, muchos de los cuales apuntaban a elevar el nivel del repertorio del Teatro Nacional; varias de sus obras se estrenaron en Praga, incluyendo su ópera más conocida: *Eva* (1899).

En 1918 Foerster regresó a Praga como maestro de composición, primero en el conservatorio y después en la escuela de arte y en la universidad, ejerciendo una gran influencia en la siguiente generación de compositores checos. En su extensa producción predomina la música vocal y coral que en su mayor parte refleja una clara afinidad por los estilos nacionalistas checos. El marcado lirismo de su lenguaje musical no acusa influencia alguna de sus compatriotas Fibich y Smetana; asimismo, su música orquestal tampoco denota la influencia de su amigo Mahler. De las seis óperas compuestas por Foerster *Eva* y *Jessika*, sin duda las más refinadas, son testimonio del gran don melódico y de la extraordinaria capacidad dramática del compositor. JSM

📖 J. TYRRELL, *Czech Opera* (Cambridge, 1988).

folía [*folia*, *folies d'Espagne*]. Danza, probablemente de origen portugués, cuyo patrón armónico característico fue usado por diversos compositores de los siglos XVII y XVIII como base de series de variaciones. El nombre "folía" aparece por primera vez en documentos españoles y portugueses de finales del siglo XV, vinculado con el canto y la danza, esta última de carácter fogoso, desenfrenado, en el estilo "folía". A comienzos del siglo XVII, la folía fue popular en España bajo la forma de danza cantada con acompañamiento de guitarra, de donde pasó a Italia, Francia, Inglaterra y otras partes bajo diversas combinaciones instrumentales.

La línea del bajo de la folía, que establece su característico patrón armónico, con el tiempo se generalizó como una especie de *bajo obstinado (in.: *ground bass*) y, al igual que otras danzas renacentistas con bajo obstinado, como la *romanesca, solía agregársele un dibujo melódico particular; dicho dibujo (rítmico, melódico o una variante del mismo) terminó por adquirir una importancia similar a la línea del bajo y la estructura armónica, convirtiéndose también en un rasgo característico de la folía (Ej. 1).

Ej. 1

Entre los compositores que escribieron variaciones basadas en la melodía de la folía están Frescobaldi (teclado, 1630), Corelli (violín, 1700), Marais (viola da gamba, 1701), Vivaldi (conjunto de cámara, 1737), J. S. Bach (Cantata "Campesina", 1742), C. P. E. Bach (teclado, 1778) y Liszt (*Rapsodie espagnole*, c. 1863). La inmensa popularidad de la obra de Corelli condujo en el siglo XIX a la creencia errónea de que la melodía era de su autoría, de ahí el título dado por Rajmaninov a sus *Variaciones sobre un tema de Corelli* (1932). JN

folies d'Espagne. Véase FOLÍA.

folk rock (in.). No sólo canciones y danzas tradicionales arregladas para *rock*, sino más ampliamente cierto tipo de interpretación de música tradicional o canciones contemporáneas en un lenguaje "folclórico" con el uso de instrumentos amplificadas y tecnología moderna, algunas de las cuales deberían denominarse más apropiadamente "folclor electrónico". El término se aplicó por primera vez en 1965 en los Estados Unidos a la música del grupo The Byrds. Otros representantes estadounidenses son Bob Dylan y Simon and Garfunkel. Los primeros grupos ingleses que entraron en dicha clasificación fueron Fairport Convention y Steeleye Span. Hay otros ejemplos en el resto de Europa y en América Latina, así como fusiones recientes de folclor de la década de 1950 con el género negro estadounidense del *rap. KG

Folquet de Marseille [Fulco Anfos] (*n*? Marsella, c. 1150-1160; *m* Tolosa, 25 de diciembre de 1231). Trovador y, más adelante, clérigo y obispo. Hijo de un comerciante, es factible que haya nacido en Génova. Su vida profesional como trovador se desarrolló solamente durante el periodo c. 1180-1195; sobreviven 29 canciones de su autoría, la mitad de ellas con la música intacta. En su madurez entró al servicio de la Iglesia y llegó a ser obispo de Tolosa. Fundó la universidad de dicha ciudad y fue uno de los fundadores de la orden Dominica. JM

Fomin, Yevstignei Ipat'ievich (*n* San Petersburgo, 5/16 de agosto de 1761; *m* San Petersburgo, 16/28 de abril de 1800). Compositor ruso. Recibió una esmerada educación musical, primero en la Academia de las Bellas Artes de San Petersburgo y después en Italia, donde fue aceptado como miembro de la Accademia Filarmonica de Bolonia en 1785. Volvió a Rusia al año siguiente y en un principio se ganó el sustento desempeñando puestos administrativos gubernamentales, pero más adelante fue repetidor de cantantes del teatro de la corte. Como compositor se le conoce principalmente

por sus óperas que, a pesar de ser ligeras en general, con el tiempo se consideraron importantes precursoras de la ópera rusa del siglo XIX por su intento de crear un color nacionalista ruso. El coro inicial de *Yamshchiki na podstave* (Cocheros en la posada, 1787), por ejemplo, suele citarse como una de las primeras representaciones artísticas exitosas (aunque no muy fiel) de la canción folclórica coral rusa. Su obra más poderosa es quizá el melodrama *Orfeo y Eurídice* (1792), que acusa un gusto marcado por la escena dramática y la expresividad trágica. Muchas de las partituras de Fomin, por largo tiempo en el olvido, volvieron a descubrirse apenas en la década de 1950. GN/MF-W

fonógrafo. Nombre usado por Thomas Alva Edison para un aparato de grabación patentado a su nombre en 1877. El “fonógrafo de *cilindro”, que registraba el sonido grabando la señal sobre una superficie de alminio, fue desplazado por el cilindro recubierto con cera que grababa una señal más fiel; ambas superficies se deterioraban rápidamente con la reproducción repetida. El término “fonógrafo” fue de uso común en los Estados Unidos en lugar de “gramófono”, que fue el nombre adoptado en Inglaterra y Europa.

Véase también GRABACIÓN Y REPRODUCCIÓN. LF

Fontana, Giovanni Battista (*n* Brescia; *m* Padua, c. 1630). Compositor y violinista italiano. Es conocido por una colección póstuma (1641) de seis sonatas para violín solo (o corneta) y continuo, y 12 sonatas para dos violines, algunas con partes adicionales para fagot o violonchelo. El prólogo a esta publicación dice que era originario de Brescia y que trabajó en Roma, Venecia y Padua. Son obras de gran virtuosismo y bien logradas que contribuyeron de manera importante al desarrollo del género. TC

Fontane di Roma (Las fuentes de Roma). Poema sinfónico de Respighi (1914-1916); sus cuatro secciones retratan las impresiones del compositor al contemplar cuatro de las fuentes más famosas de la ciudad: Valle Giulia al alba, Tritone a medio día, Trevi por la tarde y Villa Medici en el ocaso.

Forbes, Sebastian (*n* Amersham, 22 de mayo de 1941). Compositor escocés. Estudió en la RAM y en la Universidad de Cambridge. Más adelante trabajó como productor de la BBC y se desempeñó como maestro de música en universidades de Bangor y Surrey (Guildford). Con un lenguaje musical inscrito en la “corriente central”, ha escrito muchas obras instrumentales, orquestales y vocales, entre las que destacan tres sinfonías y tres cuartetos de cuerda. PG/AW

Ford, Thomas (*m* Londres, ?12 de noviembre de 1648). Laudista y compositor inglés. En 1610 estuvo al servicio de Enrique, príncipe de Gales, y más adelante al de Carlos I. Sus canciones, publicadas en 1607, son lo mejor de su obra. Abarcan desde canciones de melodías simples pero exquisitas, como *Since first I saw your face*, hasta otras más emotivas en el estilo de John Dowland, como *Go, Passion*. También escribió *anthems* y música para cofre de violas. Se encuentra sepultado en St Margaret's, Westminster. DA/JM

forefall (in.). Término inglés del siglo XVII aplicado a una **appoggiatura* ascendente escrita y ejecutada como se muestra en el Ej. 1.

Ej. 1



Forelle, Die. Canción (1817) para voz y piano de Schubert con texto de Schubart. Existen cinco versiones con pequeñas diferencias; la última (1821) tiene un prelude de piano de cinco compases. Schubert usó el mismo tema para las variaciones de su *Quinteto para piano en la mayor D667*, conocido como *Quinteto* **“La trucha”*.

Forgotten Rite, The. Obra orquestal (preludio) de Ireland (1913). El rito al que hace mención está relacionado con las Islas Channel.

Forkel, Johann Nicolaus (*n* Meeder, cr Coburg, 22 de febrero de 1749; *m* Gotinga, 20 de marzo de 1818). Teórico e historiador musical alemán. Hijo de un zapatero, fabricante de cajas y recaudador de impuestos, tuvo la posibilidad de estudiar leyes gracias al apoyo de un patrono de la nobleza, pero finalmente optó por la música para convertirse en organista y director del departamento musical de la Universidad de Gotinga. Fue uno de los primeros que ofreció conferencias sobre historia y teoría de la música en una universidad; su *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788-1801) fue la primera historia general de la música en Alemania. También fue un activo crítico musical y su biografía de J. S. Bach (Leipzig, 1802) fue muy elogiada. DA/LC

forlana [*furlano*] (it.; fr.: *forlane*). Danza italiana del siglo XVI. En el periodo barroco se transformó en una danza viva similar a la **giga*, en tiempo ternario o binario compuesto, ritmos con puntillo y motivos repetidos. Fue particularmente popular en Venecia y en las *opéras-ballets* del siglo XVIII, como *Les Fêtes vénitiennes* (1710) de Campra. Tanto la *Suite orquestal* no. 1 en do

(BWV1066) de Bach como *Le Tombeau de Couperin* de Ravel incluyen una forlana.

forma. Estructura de una obra musical.

1. Introducción; 2. Formas estróficas; 3. Formas de variaciones; 4. Formas continuas o contrastantes; 5. Forma binaria y conceptos asociados; 6. Forma sonata; 7. El *ritornello* y la forma concierto; 8. Formas contrapuntísticas; 9. Formas con elementos no musicales; 10. El siglo XX.

1. Introducción

Puede decirse que forma es la manera en que se organizan los diferentes elementos de una pieza musical —alturas, ritmos, dinámica, timbres— para producir un resultado audible coherente. La definición de la palabra “forma” ha sido objeto de intensos debates estéticos durante siglos. En el contexto musical, la “forma” no puede separarse del contenido. En el libro *Fundamentals of Musical Composition* (escrito entre 1937 y 1948), Schoenberg afirma que “forma significa una pieza que está organizada, es decir, que consiste de elementos que se integran igual que los de un organismo viviente... Los principales requisitos para la creación de una forma comprensible son la *lógica* y la *coherencia*. La presentación, el desarrollo y la interconexión de las ideas deben basarse en sus relaciones.” Percy Scholes, en la primera edición de su *Companion* (1938), al referirse principalmente a la música desde el siglo XVIII hasta comienzos del XX, descubrió que había un número limitado de moldes en los que los compositores escribían su música. Sin embargo, desde aquella primera edición hasta la fecha, el interés por la música antigua y el surgimiento de nuevas actitudes respecto a los patrones formales por parte de los compositores del siglo XX han ampliado nuestra aproximación a la forma musical. En este artículo se expondrán algunos principios generales que sirven para dar a la música claridad y unidad. Las formas individuales a las que hace referencia el texto se describen más en detalle en sus respectivas entradas individuales, mismas que complementan la lectura del presente artículo; se incluye al final una lista de las más importantes.

Puesto que la música es en esencia un arte temporal, durante una interpretación en vivo el oyente no tiene la oportunidad de volver a oír detalles o partes específicas de la obra. En pintura o literatura es diferente pues es posible examinar con la vista la obra en su totalidad o cualquier detalle durante el tiempo que se desee. En la música, un sustituto de esta posibilidad sería cualquier

tipo de repetición. Puede tratarse de la repetición de una corta secuencia de sonidos o bien de una sección larga y compleja, sin duda difícil de recordar con exactitud para la mayoría de las personas. A pesar de ello, el efecto de dicha repetición será registrado, al menos por quienes tengan una mayor costumbre de oír música, y se percibirá una sensación de orden. Sin embargo, puesto que la repetición por sí sola sería monótona, la forma musical consiste también en las relaciones que se establecen entre diferentes patrones sonoros.

Las obras pueden clasificarse en formas simples o compuestas. Las formas simples pueden considerarse formal y tonalmente completas e inseparables en unidades menores. Las formas compuestas constan de dos o más formas simples y por lo general son obras de varios movimientos (*sonata, *sinfonía, *cuarteto de cuerdas, *suite).

2. Formas estróficas

El procedimiento estructural más simple de la música es la repetición exacta de una idea. El ritmo de un tambor que marca los pasos de una marcha suele ser simplemente una idea básica repetida las veces que sea preciso. De manera similar, la melodía de un himno de canto congregacional puede repetirse con varios versos. Las canciones folclóricas también hacen uso de la repetición. Las canciones estróficas de arte, a imitación de las canciones folclóricas, suelen repetir la misma música con palabras diferentes, como por ejemplo en *Heidenröslein* de Schubert, cuyos tres versos o estrofas siguen la misma melodía sin alteración alguna en la voz o en el acompañamiento de piano. En la canción de arte el límite de este recurso puede apreciarse, por ejemplo, en “Das Wandern”, la primera canción del ciclo de Schubert, *Die schöne Müllerin*, que consiste en cinco versos sin cambios musicales. Las formas estróficas pueden ser más elaboradas al incorporar la repetición de frases o secciones dentro de cada verso. Muchas canciones medievales y renacentistas tienen estructuras más o menos complejas de este tipo (véase BALADA; RONDEAU; VIRELAI). También se puede abandonar el patrón estrófico estricto en un solo verso, pero sin modificar las mismas dimensiones aproximadas de los demás versos (véase FORMA ESTRÓFICA).

3. Formas de variaciones

Los recursos compositivos de las variaciones pueden ser sutiles y prácticamente infinitos; muchos de ellos pueden usarse simultáneamente en un mismo fragmento.

De manera general, pueden distinguirse los que modifican la melodía, la armonía y el ritmo o bien la textura o la calidad sonora. La modificación de la melodía es el recurso más elemental para hacer una variación musical. Un cantante folclórico difícilmente cantará las mismas notas exactas en cada verso de una canción y hará diferentes tipos de adornos; esto significa que no es posible encontrar una versión “única” de una canción folclórica, sino diversas variantes igualmente válidas. Es común que dichas variantes sean interpretadas simultáneamente por varios intérpretes, dando como resultado una *heterofonía. En la música de arte, este simple concepto decorativo sirve para hacer *divisiones; la melodía se toma como modelo básico al que se le agregan notas más rápidas o bien se rellenan los saltos interválicos para dar la sensación de un flujo constante.

Variación y ornamentación no son sinónimos. Una melodía puede permanecer igual cambiando solamente en un aspecto muy simple como, por ejemplo, un cambio de modo mayor a modo menor o viceversa. Este procedimiento puede alterar por completo su carácter emotivo y suele ser usado por los compositores para crear un contraste intenso. La idea del cambio de modo en una melodía tiene ciertas implicaciones armónicas. Una melodía sin acompañamiento rara vez usa este recurso, mientras que en una con acompañamiento es frecuente. La “variación armónica” más elemental se logra agregando armonías nuevas a la misma melodía, práctica común entre organistas (con resultados no siempre afortunados) cuando buscan aligerar el tedio que genera la repetición de la melodía de un himno con muchos versos. No obstante, el genio organístico de Bach logró un efecto maravilloso en las variaciones armónicas de su *Pasión según san Mateo*.

Un uso más sofisticado de las variaciones armónicas puede rastrearse a partir del siglo XVI e incluso antes. Puede hallarse en el recurso denominado *basso ostinato* una línea de bajo repetida sobre la que el ejecutante de teclado o de laúd improvisa acordes, mientras un cantante u otro instrumentista interpreta la melodía. Aun cuando los acordes básicos no cambien, es casi inevitable que la melodía agregue notas de paso que terminan por modificar el acorde. Las posibilidades de este tipo de variaciones para crear expresividad emotiva son las más interesantes, pues la yuxtaposición de consonancias y disonancias genera de inmediato fuertes contrastes.

Las variaciones cuyo elemento cambiante es el ritmo son menos comunes. El ritmo, como elemento de

estabilidad, es fundamental en la música para danza; en *La Valse* de Ravel la repetición melódica vaga y constante parecería informe si careciera de ritmo. En la *isorritmia lo que se repite es el patrón rítmico mientras la melodía cambia; aun así, una melodía básica puede modificarse mediante la alteración del ritmo o el metro, recurso usado por compositores de suites de variaciones y de sucesiones de pavanas y gallardas en los siglos XVI y XVII; Dowland, por ejemplo, usó esta técnica en su *Lachrimae*. Estas variaciones también pueden ser más libres (como en la séptima variación de Brahms de sus variaciones de “San Antonio”), siempre y cuando sean reconocibles las estructuras de la frase y la armonía de la melodía original.

La variedad también puede lograrse sin alterar la sustancia musical con la simple repetición de una melodía con dinámicas o instrumentos diferentes (véase *KLANGFARBENMELODIE*). El *ne plus ultra* de esta técnica está representado por el *Boléro* de Ravel, donde la misma melodía se repite muchas veces con diferentes combinaciones instrumentales que aumentan gradualmente de intensidad (esta obra quizá represente también las limitaciones de este recurso). Puede lograrse una variación más sutil mediante cambios en la figuración armónica, de manera que una melodía puede armonizarse con acordes en bloque en el piano y después con un acompañamiento del tipo *bajo de Alberti; también puede escribirse un contrapunto para la melodía o cambiar de octava determinadas notas de la melodía (recurso común en los compositores para piano); en fin, las posibilidades son prácticamente ilimitadas.

Cada una de las técnicas descritas se utiliza constantemente en todo tipo de música, pero su máxima expresión se encuentra en la forma denominada “Aire (o tema) y variaciones”, empleada por muchos compositores de renombre como Bull, Byrd, Bach, Handel, Beethoven, Schubert y Brahms. La ventaja de esta forma es que cualquier oyente puede reconocerla de inmediato, ya que el patrón de duración de las frases permanece razonablemente constante, aun en obras más complejas como las variaciones “Enigma” de Elgar.

4. Formas continuas o contrastantes

Sólo el compositor verdadero es capaz de escribir una serie refinada de variaciones, porque la labor no radica tanto en la capacidad inventiva sino en la habilidad de descubrir las posibilidades subyacentes de una sola idea. Los compositores menores suelen recurrir en su música a mayor cantidad de material temático, lo cual

ofrece posibilidades de contraste, sin embargo, esta sucesión continua de ideas nuevas no resulta del todo satisfactoria, por lo que se ven obligados inevitablemente a recurrir a las repeticiones.

La manera más simple de lograrlo es la repetición del tema principal al final de la pieza, estructura que puede representarse con las letras ABA. La *forma ternaria, denominación de esta estructura, se ha usado desde el siglo XVII con el advenimiento del aria **da capo*. La forma comienza con una primera sección extensa, seguida de una sección central de carácter similar o contrastante que introduce nuevo material temático y por último una recapitulación exacta de la sección inicial. En la sección central se pueden introducir contrastes con cualquiera de los recursos de las variaciones, es decir, cambios de modo, de tiempo y de textura. En el siglo XVIII se acostumbraba escribir minuetos por pares: Minueto 1-Minueto 2-Minueto 1; el segundo minueto solía ser sólo para tres partes instrumentales (como contrastase al conjunto instrumental completo) y se denominaba *trío; el primer minueto solía escribirse en tonalidad menor y el segundo en tonalidad mayor, creando así contrastes de sonoridad, textura y modo (un ejemplo es el tercer movimiento de la *Sinfonía* no. 40 en *sol* menor de Mozart). El patrón básico no se altera al introducir algunas variaciones en la repetición de la primera sección siempre y cuando no haya un cambio radical en la tonalidad y la escala; los cantantes, por ejemplo, acostumbraban adornar la repetición del tema en el *aria da capo*.

El *rondó es una extensión de esta forma que consta de dos secciones con material temático nuevo bajo el patrón ABACA. Estas secciones implican los mismos principios que la sección intermedia de la forma ternaria y permiten al compositor introducir variantes con cambios de modo, tonalidad y textura cuando menos en dicho episodio; aun así, se sigue recurriendo al conocido principio de la recurrencia temática en la misma tonalidad. La forma rondó fue popular en la música para teclado del siglo XVII, especialmente en Francia (*rondeau*). El carácter suficientemente ligero de esta forma, sin llegar al exceso, aportó otra característica compositiva interesante para el movimiento final de una sinfonía; muchos compositores crearon complicados patrones a partir de esta forma (véase *infra*, 6).

5. Forma binaria y conceptos asociados

Los principios hasta aquí descritos se aplican tanto a piezas largas como a secciones cortas dentro de una obra;

se han abordado en términos de lo que podría llamarse macroformas o formas generales simplemente porque son más fáciles de percibir, sin embargo, también existen las microformas, que son más obvias a pequeña escala.

En la forma ternaria, el concepto de tonalidad es de gran importancia (véase *supra*), pues su función es el corazón de otras formas. Por sus características, la tonalidad ofrece regiones de reposo, otras menos estables y otras completamente inestables. En una pieza tonal cualquiera, el mayor reposo corresponde al acorde de tónica; los acordes formados a partir de las otras notas del acorde de tónica (III y V) son menos estables y los acordes formados sobre los grados IV y VI (y tal vez II) son menos estables aun; por último, el acorde más inestable es el que se forma sobre la sensible (VII), que genera una sensación resolutiva hacia la tónica. Si la pieza termina en el acorde de tónica, el resultado es de reposo, pero si termina en cualquier otro acorde se genera cierta incertidumbre, que depende del lugar que ocupe el acorde en relación con la tónica.

Hacia finales del siglo XVII, compositores como Corelli comprendieron las posibilidades de este recurso, por lo que escribieron piezas de dos secciones donde la primera modulaba hacia una región armónica distinta de la tónica (por lo general la dominante o el relativo menor) y la segunda comenzaba en esta nueva tonalidad para regresar nuevamente a la tónica. Este procedimiento se denominó *forma binaria. Las piezas en forma binaria pueden ser cortas, como las danzas barrocas, o de grandes dimensiones, como los movimientos más largos de las partitas de J. S. Bach. En los movimientos largos es difícil captar la forma porque no se basan en una melodía sino en una combinación armónico-melódica imposible de cantar; aun así, el escucha atento podrá reconocer el alivio que genera el acorde final de la tónica. Por motivos de evolución histórica, cada una de las dos partes se repite, lo que ayuda al escucha a comprender la forma.

El pensamiento derivado de la forma binaria fue la base de la mayoría de las composiciones de los siglos XVIII y XIX, por lo que es preciso conocer sus recursos para explicar otras formas. El recurso más importante es el *desarrollo o “el trabajo con el material temático”, que suele aparecer en la segunda sección. El desarrollo integra los procedimientos de variación y contraste. Un tema (por lo general de ritmo fuerte y fácil de recordar) se repite, sea de manera exacta o con alguna variación, quizá transportado a otra tonalidad. Puede acortarse

al ser interrumpido por nuevo material contrastante o bien alargarse con material nuevo pero similar. En el procedimiento de acortar o alargar el tema suelen incorporarse nuevas armonías, sobre todo las que llevan a modular a otras tonalidades. De carácter similar al desarrollo es el “puente”, un pasaje de transición que no presenta nuevas ideas y sirve como vínculo entre dos temas en tonalidades diferentes; el puente puede contener técnicas de desarrollo y llega a ser vital en las formas extensas.

Otro elemento formal es la “coda” o fragmento final. Al final de un rondó, la última repetición del tema no siempre crea la sensación de final, de manera que el compositor puede aumentar unos cuantos compases para reafirmar la tonalidad. Este recurso llega a ser de vital importancia en los movimientos largos en forma binaria, donde el simple regreso a la tonalidad original no basta para crear una sensación conclusiva satisfactoria. En ocasiones, Beethoven y otros compositores vieron en la coda una nueva posibilidad de desarrollo para los movimientos largos de la forma musical más compleja construida a partir de estos elementos: la *forma sonata.

6. Forma sonata

La *forma sonata se conoce también como “forma de pimer movimiento”, pues se usa como movimiento inicial de sonatas y sinfonías (aunque se usa también en otros movimientos). La forma sonata es una combinación de elementos binarios y ternarios pues, si bien su esencia es abandonar la tónica para volver a ella, el oído percibe la estructura ABA donde la recapitulación repite el material temático inicial con algunos cambios. Como derivado de la forma binaria, la repetición es un recurso característico de la exposición de una obra clásica; en ocasiones, en el desarrollo y la recapitulación también se recurre a la repetición.

Toda descripción de la forma sonata no pasará de ser un esquema aproximado, pues el material musical de un movimiento en forma sonata puede presentar enormes variantes. Los “sujetos” por lo general no son melodías o temas largos, sino ideas breves, fáciles de retener. Debido a que suele haber más de un sujeto, en ocasiones se les llama “grupos temáticos”. Es común que el primer sujeto se integre casi imperceptiblemente al puente. El segundo sujeto puede presentar material temático contrastante, sin embargo, Haydn solía usar elementos del primer sujeto en el segundo. Como característica esencial, el segundo sujeto debe aparecer en una

tonalidad diferente de la del primer sujeto de la exposición, pero en la recapitulación reaparece en la tonalidad inicial, siguiendo así el principio de la forma binaria.

En el desarrollo puede aparecer un tema nuevo. Mozart en ocasiones inicia el desarrollo con un tema (como en la *Sonata para piano en fa mayor K332/ 300k*), mientras que en Beethoven o Brahms encontramos ejemplos en los que un tema aparece hacia el final del desarrollo, como en sus conciertos de violín. El material temático de todo el movimiento deriva de la exposición y puede incluir partes del puente. En el desarrollo hay una búsqueda de nuevas tonalidades que evitan en lo posible la tonalidad principal; de tal modo, cuando la tonalidad inicial es retomada en la recapitulación, se crea la sensación de haber llegado a un sitio conocido, a un punto de reposo. Una de las principales características de la recapitulación es la modificación del puente que, si antes sirvió como preparación del segundo sujeto en una nueva tonalidad, ahora lo hace en la tonalidad inicial. Esta sección ofrece al compositor una oportunidad para generar interés, ya que un oído atento inconscientemente comparará lo que está oyendo con lo que oyó en la exposición, igual que sucede en las variaciones. De la misma manera, aunque la coda de un movimiento corto casi siempre consista de una repetición de fórmulas cadenciales en torno a la tónica en un movimiento extenso puede comenzar de la misma manera que el desarrollo, recurso dramático que crea la expectativa de algo más largo que se abrevia enseguida.

La forma sonata es la más compleja y versátil de las formas musicales capaz de mantener el interés musical por más de media hora, como en el primer movimiento de la *Novena sinfonía* de Beethoven y algunas sinfonías de Mahler y Bruckner. Exige la atención del oyente por el simple hecho de recurrir constantemente al principio de variación y desarrollo. Otra forma que conserva muchas de estas virtudes pero las aligera incorporando la fuerza de movimiento progresivo del rondó, es la *sonata rondó, muy común en los movimientos finales de sonatas y sinfonías.

7. El ritornello y la forma concierto

Las formas sonata y sonata rondó se usan en conciertos para uno o más solistas y orquesta, sin embargo, el contraste de dos cuerpos sonoros diferentes implica circunstancias especiales que exigen un tratamiento específico. El *concierto cuenta con el recurso de los contrastes entre un instrumento solista (o un pequeño conjunto solista) y un conjunto instrumental más o menos nume-

roso, y presenta una música elaborada de enorme exigencia técnica para el solista. Un concierto donde no existiera relación temática entre el solista y la orquesta sería una obra sin brillo, como es el caso de muchos conciertos virtuosos para violín del siglo XIX. Por consiguiente, los mejores conciertos son los que desarrollan las cualidades individuales de ambos cuerpos sonoros y cuentan a la vez con suficientes elementos musicales en común para dar a la forma un sentido de unidad.

En la época barroca, los primeros movimientos de los conciertos para solista se escribían en la forma llamada **ritornello*, donde, al igual que en la forma rondó, hay un refrán que se repite varias veces (véase también *CONCERTO*, 3). El *ritornello* difiere del rondó en varios aspectos: suele consistir en varias ideas que pueden separarse y tratarse de manera independiente; aparece completo sólo al comienzo y al final de la pieza, las dos veces en la tonalidad original; los “episodios” para el solista suelen usar material temático del *ritornello*, a manera de una sección de desarrollo, diseñados para el lucimiento del virtuoso. Este es el esquema que adoptaron Vivaldi (en sus mejores conciertos, como los de *L'estro armonico*) y Bach.

Cuando la forma sonata se convirtió en el modelo común para los movimientos sinfónicos, el esquema del *ritornello* sufrió algunas modificaciones, de manera que el esquema de primer movimiento de los conciertos de Mozart y Beethoven suele combinar procedimientos tanto del *ritornello* como de la forma sonata (véase *CONCERTO*, FORMA); algunos teóricos prefieren abordar el tema más a partir del *ritornello* que de la forma sonata. Aun así, muchos de los conciertos de Mozart dan la sensación de estar en forma sonata, y se sabe que hacia 1800, muchos otros compositores concebían sus movimientos de concierto como estructuras de forma sonata.

8. Formas contrapuntísticas

Hasta aquí se han descrito estructuras aplicables tanto a melodías sin acompañamiento (estrófica, variaciones, ternaria y rondó) como a la música basada en conceptos armónicos (binaria y forma sonata). Dentro del contexto de las variaciones (arriba, 3) se hizo mención de la heterofonía, que se genera cuando una melodía y sus variaciones se cantan de manera simultánea. De este concepto derivan algunas formas cuyo patrón se forma cuando varias tramas melódicas se interpretan de manera simultánea. La más antigua y fácil de comprender es el **cantus firmus*, donde, a la vez que se entona un canto llano con notas largas, otras voces dibujan

un tejido melódico con notas rápidas. Este procedimiento difiere de la heterofonía en que las partes de acompañamiento no necesariamente derivan del canto firme, no son al azar y se apegan a reglas armónicas. En piezas largas podía repetirse el canto firme, en cuyo caso era aplicable la **isorritmia*.

Encontramos un desarrollo posterior en lo que un teórico ha denominado “imitación sintáctica”: a cada línea del verso de un madrigal o a cada frase individual de un motete latino corresponde una figura musical que después de presentarse en una voz es imitada por las otras, creando una sucesión “imitativa” de frases musicales. Pero si tomamos en cuenta que en un conjunto vocal a cuatro partes cada una tiene diferente tesitura, significa que los temas deben cambiar de tono: la voz contralto por lo general a intervalo de cuarta inferior de la voz soprano; la voz tenor a una octava inferior de la voz soprano; y la voz bajo a una cuarta inferior de la voz tenor. El uso de momentos de reposo en cada línea cumple la misma función que el final de la línea de un verso o que la puntuación –sintaxis– en la prosa. Este lenguaje se llevó también a la música instrumental, como la *canzona francese* y el **ricercar*. Por tratarse de géneros musicales sin texto, el principio debió modificarse para hacerlo más evidente al oído, de modo que la *canzona* solía seguir una especie de forma ternaria, mientras que el *ricercar* tendía al uso de un tema único para todas las “líneas” o secciones, cuya monotonía se aliviaba mediante cambios de acompañamiento y sonoridad.

De este principio se desarrolló la **fuga*, que más allá de ser una forma estricta, es un “concepto” o una “textura”. No es común que las fugas sean entidades completas e independientes, aunque las “48” fugas de Bach podrían considerarse como tales, y por lo general forman parte de una obra más larga. En las misas, la sección “Cum Sancto Spiritu” del Credo suele ser una fuga. Existen casos donde la fuga se integra a una forma más extensa: en el último movimiento del *Cuarteto de cuerdas en sol mayor* de Mozart (K387), aparece una fuga dentro de la forma sonata con un segundo sujeto no fugado.

9. Formas con elementos no musicales

Las formas hasta aquí descritas forman parte de lo que algunos expertos denominan música “absoluta”, pero hay factores no musicales que influyen en la forma de algunas obras: la estructura de la música vocal suele depender del texto que se musicalice; de igual modo, ciertos elementos visuales o literarios pueden determinar la forma de la música programática.

La más simple de estas formas es la canción sin repetición de secciones o **through-composed* (término derivado de la palabra alemana *durchkomponiert*), obra que no sigue una construcción estrófica obvia. En *Erlkönig* de Schubert, un buen ejemplo de esta forma, la melodía hace resaltar el diálogo entre los diferentes personajes –el niño, el padre y el espectro amenazante de Erlking–, todo integrado al acompañamiento de piano que constantemente sugiere caballos a galope. Aún así, solamente el plan general de la canción se apega a la forma “enteramente compuesta”, pues en la trama musical interna aparecen muchas repeticiones con sutiles cambios de tonalidad y de tema. De igual manera, *Gretchen am Spinnrade* de Schubert, aunque no encaja dentro de las formas estrófica o ternaria comunes, termina con la repetición de su frase inicial y, como recurso dramático, omite la segunda frase para evocar la intranquilidad sugerida por el poema.

A mayor escala está la **forma cíclica*, que es cuando los movimientos de las sinfonías o las sonatas tienen temas en común. Uno de los ejemplos más conocidos es la *Symphonie fantastique* de Berlioz, donde un tema único, la “*idée fixe*”, representa a la mujer amada por el compositor imaginada bajo diversas circunstancias: el campo, un baile, un aquelarre etc. Mientras que ciertos movimientos sinfónicos tienen formas “puras”, la obra carece de su sentido general si se desconoce la programación ideada por el compositor. La mayoría de las obras que usan este recurso unificador tiene algún fundamento literario (véase POEMA SINFÓNICO). En el oratorio, aunque cada movimiento individual puede estudiarse desde un punto de vista abstracto, la macroforma depende de la narrativa. DA/AL

10. El siglo XX

El surgimiento de la enorme cantidad de nuevos caminos compositivos en la música del siglo pasado exige un análisis excepcionalmente claro del equilibrio entre lo viejo y lo nuevo. De tal manera, Schoenberg, por ejemplo, en las primeras obras dodecafónicas en las que presentó universos melódicos y armónicos novedosos nunca antes oídos, tendía a compensar las innovaciones con el uso de formas tan tradicionales como la sonata, las variaciones e incluso formas neobarrocas en movimientos titulados “Sarabanda” o “Giga”. Esa misma búsqueda de equilibrio puede apreciarse también en la **forma “momento”*, una de las formas de vanguardia aparecidas en la década de 1960 expuesta por primera vez en las obras de Stockhausen y, en cierto sentido, vigente

en la monumental obra en progreso de Boulez, *Répons*. La forma “momento” es una utopía en la que el compositor –y supuestamente también el oyente atento– busca concentrarse intensamente en el momento presente y no en las conexiones formales entre antecedentes y consecuencias. La **forma “móvil”*, también considerada una innovación del siglo XX, permite a los intérpretes la elección, libre o condicionada, de caminos diferentes a partir de los elementos musicales escritos. Uno de los principales exponentes de esta forma fue Cage. Además de introducir un impulso improvisatorio fresco en la música postonal, la forma móvil retoma el espíritu improvisador del siglo XVIII, espíritu presente también en el jazz, particularmente en los estilos “free” y “aleatorio” posteriores a la segunda Guerra Mundial.

JD

Véase también FORMA ESTRÓFICA; FORMA BINARIA; CANON; CANTUS FIRMUS, CONCIERTO, FORMA; FORMA CÍCLICA; DA CAPO; FUGA; BAJO CIFRADO; CIFRA; HETEROFONÍA; ISORRITMO; FORMA MÓVIL; FORMA “MOMENTO”; RITORNELLO; FORMA RONDÓ; FORMA SONATA; FORMA SONATA-RONDÓ; ESTRÓFICA; VARIACIONES ESTRÓFICAS; FORMA TERNARIA; THROUGH-COMPOSED; TRÍO, 2; FORMA DE VARIACIONES.

forma binaria. Estructura musical que tiene dos partes o secciones. La primera modula de la tonalidad principal y concluye con una cadencia en una tonalidad relativa, por lo general en la dominante en piezas en tonalidad mayor y la relativa mayor para piezas en tonalidad menor. La segunda sección comienza en una nueva tonalidad y regresa a la tónica. Por ejemplo, si la pieza está en *do* mayor, la primera sección terminará con una cadencia en *sol* mayor, la segunda comenzará entonces en *sol* mayor pero modulará de vuelta a *do* mayor, tonalidad en la que finalizará la pieza. Es común repetir cada una de las dos secciones de la estructura. A veces la segunda sección de una pieza binaria es bastante más larga que la primera porque otras tonalidades vecinas a menudo se exploran en el regreso a la tonalidad principal para hacer más interesante la pieza.

Si bien muchas de las danzas del Renacimiento tardío constaban de tres partes, la forma binaria se llegó a usar en casi todos los movimientos de danza (*allemandes, courantes, sarabandes, guigues*, etc.) en las suites de danza de los siglos XVII y XVIII. Mientras que las danzas barrocas a menudo permanecían en una sola tonalidad durante toda la pieza, a mediados del Barroco el esquema tonal descrito anteriormente se había vuelto la norma. Sin embargo, hubo excepciones; Domenico

Scarlatti, por ejemplo, algunas veces elegía modular a la mediante al final de la primera sección. Algunos de los ejemplos más sobresalientes de forma binaria se encuentran en la música de Bach, por ejemplo en el *Bourrée* no. 2 de su segunda *Suite inglesa* (Ej. 1). La pieza se divide en dos secciones principales. La primera, que dura ocho compases, empieza en la tonalidad principal de *la* mayor y modula a la dominante, *mi* mayor, en la cual hay una fuerte cadencia en los compases 7-8. La sección 2 dura 16 compases y comienza en la tonalidad dominante. Pero en lugar de regresar directamente a la tonalidad inicial, procede a través de *fa*# menor, la relativa menor de la tónica (compás 16) y pasa nuevamente por la dominante (compás 18) en una secuencia armónica que conduce a la tonalidad subdominante de *re* mayor (compás 20) antes de cerrar en la tonalidad inicial.

Durante los periodos del Barroco medio y tardío, diversas características se pusieron de manifiesto en los movimientos de forma binaria. Uno de esos rasgos fue el uso de “cadencias rimadas”, por medio de las cuales la cadencia al final de la primera sección volvía a escucharse en la tonalidad inicial al final de la segunda. En su forma más simple esto era una repetición de los acordes cadenciales. Algunos compositores, especialmente Bach y Domenico Scarlatti, llevaron este principio más lejos al repetir pasajes completos. Otro artificio fue repetir los últimos compases de la pieza; en Francia esto se conoció como la *petite reprise*. La expansión de la forma binaria y su combinación con la *forma ternaria condujo eventualmente al desarrollo de la *forma sonata clásica.

Las piezas en forma binaria siguieron escribiéndose en el siglo XIX, por lo general caracterizadas como “tema y variaciones”; un ejemplo es el *Andante* de la *Sonata “Appassionata”* de Beethoven. La forma también se encuentra en una parte de la música para piano de Schumann. En el siglo XX, la forma binaria fue usada como base para complejos mecanismos estructurales.

Véase también FORMA, 5. GMT/LC

forma cíclica. En un sentido general, la palabra “cíclica” se aplica a cualquier obra en varios movimientos, por ejemplo una suite, sinfonía, sonata o cuarteto de cuerdas. De modo particular, sin embargo, el término se utiliza para describir una obra de ese tipo en la que los movimientos están vinculados por algún tema o temas musicales comunes a todos. La *Sinfonía fantástica* de Berlioz, en la que la *idée fixe* aparece en cada uno de los cinco movimientos, está en este sentido en forma cíclica, aunque el tema mismo no es una parte esencial de la

estructura en algunos de los movimientos, sino más bien la inserción de una cita musical. Hay numerosos ejemplos de forma cíclica en la música de otros compositores de los siglos XIX y XX, por ejemplo Liszt (*Sonata para piano en si menor*), Franck (*Sinfonía en re menor*) y Rajmaninov (*Primera sinfonía*). En algunos casos (hay ejemplos en las sinfonías de Brahms, Bruckner y Elgar) el sentido de lo cíclico se enfatiza al concluir el movimiento final con un tema del inicio de la obra.

En la música sacra hay un uso relacionado de este término (véase CÍCLICA, MISA). GMT/RP

forma concierto. Véase CONCIERTO, FORMA.

forma de arco (in.: *arch form*). En su acepción más simple, forma de arco es sinónimo de *forma ternaria e implica tres secciones con repetición de la primera después de una sección central contrastante, ABA. Sin embargo, la forma puede extenderse para formar un “arco” más grande, por ejemplo ABCBA, donde las dos primeras secciones se repiten en orden inverso después de la sección central contrastante, creando así una simetría de espejo. Bartók gustó mucho de esta forma, con la que compuso obras como *Música para cuerdas, percusión y celesta*.

forma de primer movimiento. Véase FORMA SONATA.

forma estrófica (in.: *bar form*) 1. Concepto musical asociado originalmente con las formas poéticas de los **Minnesinger* y **Meistersinger* alemanes. El nombre proviene del término alemán medieval para “estrofa”: *Bar*. La forma puede ser representada por el esquema de letras AAB, donde la primera estrofa, o más precisamente *Stollen* se repite y la última estrofa, *Abgesang*, ofrece un contraste. Wagner usó la forma *Bar* en su ópera *Die Meistersinger von Nürnberg* en un intento premeditado de imitar la idea medieval. Alfred Lorenz, en su libro *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* (Berlín, 1924-1933) consideró esta forma uno de los principales elementos organizativos de todos los dramas musicales de Wagner y no sólo de *Los maestros cantores*.

Véase también FORMA, 2. GMT/JBE

2 (in.: *strophic*). En poesía se refiere a una forma en la que todos los versos (estrofas) siguen el mismo esquema de estructura, metro y rima. En música, por extensión, el término describe toda forma basada en un patrón repetido: AAAA, etc. La forma estrófica es frecuente en canciones folclóricas y en música de arte de estilo popular, en las que cada estrofa del poema tiene la misma música.

forma momento. Forma de vanguardia de la década de 1960. Su principal exponente fue Stockhausen, quien concibió cada pasaje individual característico de la obra como una unidad o “momento”. Ningún movi-

Ej. 1

Measures 1-4 of the piece. The music is in 3/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

Measures 5-8. The melodic line continues with eighth notes and rests, and the accompaniment remains consistent with eighth-note patterns and chords.

Measures 9-12. The right hand introduces a more active melodic pattern with sixteenth notes, while the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Measures 13-16. The melodic line becomes more complex with sixteenth-note runs, and the left hand accompaniment features some chordal changes.

Measures 17-20. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests, and the left hand accompaniment consists of steady eighth-note chords.

Measures 21-24. The final section of the exercise, featuring a melodic line with eighth notes and a trill-like flourish in measure 23, followed by a concluding cadence in the right hand.

miento tiene prioridad respecto a los otros, ni siquiera al comienzo o al final de la obra, todos son prescindibles por igual y cada uno conforma una unidad en sí; pueden combinarse de muchas maneras, generalmente a discreción del intérprete. El oyente debe concentrarse en el “momento” presente. La obra máxima de Stockhausen en esta forma “abierta” es **Momente* (1962-1964), para soprano, cuatro coros y 13 instrumentistas.

AL

forma móvil. Forma de la música aleatoria en la que el orden de los eventos es cambiante. El ejecutante puede recibir la indicación de elegir el orden durante el desarrollo de la interpretación o bien de realizar permutaciones previamente establecidas. Exponentes destacados de esta forma han sido Cage, Stockhausen, Boulez (*Pli selon pli*, 1957-1962) y Pousseur (*Votre Faust*, 1969, obra en la que el público participa en el ordenamiento motivico).

AL

forma rondó. Una de las formas fundamentales de la música en la que dos secciones repetidas se alternan con por lo menos dos episodios diferentes. Su representación esquemática más simple es: ABACA. Esta forma se encuentra en muchas culturas y periodos, como en el *carol* o villancico medieval, en el que la sección A corresponde al **burden* (especie de refrán). Bajo esta acepción formal, el término “rondó” (fr.: *rondeau*) se usó inicialmente en los movimientos de suite del Barroco tardío y más adelante en las obras instrumentales del clasicismo, donde se hizo característica del movimiento final de una obra de múltiples movimientos. Se publicaron también rondós independientes y la forma se usó ocasionalmente en canciones, danzas y movimientos de ópera.

En el rondó clásico, la sección A o “tema rondó” (que puede ser precedida por una introducción), se repite siempre en la tonalidad principal, mientras que los episodios modulan a tonalidades vecinas y pueden presentar temas diferentes en las nuevas tonalidades. En obras de carácter más popular, como el **divertimento* y muchas danzas y marchas, cada sección del rondó tiene una extensión claramente establecida, generalmente un múltiplo de ocho compases que se repite; asimismo, las secciones pueden tener **formas binarias cortas*.

El conocido *Rondo alla turca* de Mozart, último movimiento de la *Sonata para piano* K331/300i en la mayor, combina elementos binarios, **ternarios* y rondó (véase la Tabla 1). Cada sección (identificadas con las letras A-E) consta exactamente de ocho compases, excepto la **coda*. Un primer nivel de análisis indica que la pieza

está en forma rondó estricta, pues el tema rondó (la sección A) se repite varias veces alternando con episodios diferentes. En un nivel más amplio, tanto ABA como DED corresponden a las unidades de una forma binaria, llamadas aquí “supersecciones” X y Y. Estas supersecciones a su vez se agrupan en forma rondó (XCYCXC), alternando con la impactante melodía C que bajo este análisis corresponde al tema rondó.

TABLA 1

Número de compás	Tonalidad	Sección	Supersección
0-8	la menor-mi menor	: A :	X
8-16	do mayor-V de la menor	: B	
16-24	la menor	A :	
24-32	la mayor	: C :	C
32-40	fa# menor-do# menor	: D :	Y
40-8	la mayor	: E	
48-56	fa# menor	D :	
56-64	la mayor	: C :	C
64-72	la menor-mi menor	: A :	X
72-80	do mayor-V de la menor	: B	
80-8	la menor	A :	
88-96	la mayor	: C :	C
96-127	la mayor	coda	coda

En movimientos más sofisticados, como el *Rondó* en la menor K511 de Mozart, la extensión de las secciones, y en particular de los episodios, es impredecible y éstos pueden desplegar un **desarrollo* y otros procedimientos característicos de la sonata. Haydn gustaba de variar tanto el tema rondó como los episodios, siguiendo un esquema que podría representarse como ABA¹B¹A² (como en el primer movimiento, *Andante con espressione*, de su *Sonata para piano* no. 24 en do mayor). Beethoven se inclinó cada vez más por la **forma sonata-rondó* para los movimientos finales, como en la *Sonata “Pathétique”* op. 13; el movimiento lento de la misma sonata está en forma rondó simple. Véase también FORMA, 4.

forma sonata. El término se refiere no sólo a la forma completa de una *sonata, como se podría esperar, sino también a la forma característica de un movimiento de la sonata y, muy en particular, del primer movimiento. Para evitar confusiones, se han usado términos como “forma primer-movimiento” y “forma sonata-allegro”, pero también son imprecisos porque la forma sonata no es exclusiva de un primer movimiento o de un allegro.

La forma sonata se asocia principalmente con el período clásico (c. 1770-1820), época en la que el género era ubicuo, pero su desarrollo viene desde épocas anteriores y siguió en uso durante mucho tiempo después. La forma sonata se usa con mayor frecuencia en el primer movimiento de una sonata, de una obra de cámara con varios movimientos (como trío, cuarteto o quinteto) o de una sinfonía. Se encuentra también en otros movimientos de los géneros mencionados y en piezas en un solo movimiento como la *obertura, el *poema tonal y la pieza de *carácter; asimismo, su influencia se ha extendido a otros géneros como el *concierto y el *aria. Fugas, movimientos de misa, *anthems* y “tormentas” orquestales a menudo se estructuraron en forma sonata durante el apogeo de su moda, incluso la famosa “representación del caos” del oratorio *La Creación* de Haydn la usa. Sería difícil explicar en breve por qué esta fórmula particular tuvo una vigencia tan perdurable en contextos tan distintos.

La forma sonata consiste en una estructura en dos tonalidades dividida en tres secciones principales. La primera sección o *exposición presenta todo el material temático del movimiento e inicia con el primer tema o primer grupo temático en la tonalidad original o tónica. El primer tema (o tema principal) del primer grupo temático se denomina también “primer sujeto”. Una sección moduladora llamada transición o puente conduce al segundo tema o segundo grupo temático en una tonalidad contrastante. El primer tema (o tema principal) del segundo grupo temático se conoce también con el nombre de “segundo sujeto”. La tonalidad del segundo grupo temático suele ser la dominante cuando la obra está en tonalidad mayor y la relativa mayor cuando la tonalidad es menor, aunque se usan también otras tonalidades. En el siglo XIX, por ejemplo, es bastante común encontrar la mediante (tercer grado de la tonalidad original) como segunda tonalidad principal. La exposición suele terminar con una *codetta*, es decir, un pasaje cadencial breve en ocasiones reiterado en la tonalidad del segundo grupo temático. La presencia de una doble barra, por lo general con puntos

de repetición, indica el final de la primera sección principal de la forma sonata.

La segunda sección o *desarrollo, como su nombre lo indica, desarrolla el material temático de la exposición pero a la vez puede presentar material temático nuevo. Estos temas se descomponen en sus elementos motivicos, que se combinan y desarrollan libremente. La sección es tonalmente inestable y explora una amplia variedad de tonalidades mediante secuencias armónicas y otros recursos moduladores. Por lo general conduce al acorde dominante de la tonalidad original como preparación para la tercera sección o recapitulación.

La reexposición o *recapitulación marca el regreso a la tonalidad de tónica original y también la reaparición del material temático de la exposición. La mayor parte de los temas de la exposición se repiten en el mismo orden, pero el segundo grupo temático se presenta ahora en la tonalidad original. Esto significa que en caso de haber una transición entre los dos grupos temáticos, ésta debe ajustarse tonalmente para evitar la modulación presentada en la exposición. Si el movimiento está en tonalidad menor, la recapitulación del segundo grupo temático, antes presentado en la tonalidad relativa mayor, puede aparecer en la tónica mayor (recurso común en las obras de Haydn) o bien, con las modificaciones requeridas, en la tónica menor (recurso preferido por Mozart). Una vez que todo el material temático de la exposición se ha recapitulado y después de una cadencia decisiva en la tonalidad original, en ocasiones aparece una doble barra que indica repetir desde el comienzo de la sección de desarrollo. El movimiento puede concluir con una coda que puede seguir a una cadencia o una doble barra, si las hubiera. La extensión de la coda varía desde unos pocos compases cadenciales, que confirman la tonalidad, hasta una sección larga con nuevas ideas musicales como en el caso de las obras maduras de Beethoven. El primer movimiento de la *Sonata para piano en sol mayor* op. 14 no. 2 de Beethoven ejemplifica esta forma (Tabla 1; Ejs. 1-6).

Aunque muchos movimientos en forma sonata siguen el esquema antes descrito, se debe destacar que por ningún motivo se trata de una fórmula compositiva estricta. Los elementos temáticos y tonales pueden estar separados, de manera que una recapitulación podría empezar con el tema “correcto” en la tonalidad “incorrecta” (la *Sonata para piano* K545 de Mozart recapitula el primer sujeto en la subdominante, recurso frecuente en Schubert); por el contrario, puede empezar con el tema “incorrecto” en la tonalidad “correcta”

TABLA 1

Nos. de compás	Función temática	Progresión de tonalidades
<i>exposición</i>		
1-8 (Ej. 1)	Primer sujeto	sol mayor
9-25 (Ej. 2)	Transición (puente)	sol mayor-re mayor
26-32 (Ej. 3)	Segundo grupo temático: primer tema	re mayor
33-46 (Ej. 3)	Segundo grupo temático: segundo tema	re mayor
47-56 (Ej. 3)	Segundo grupo temático: tercer tema	re mayor
58-63 (Ej. 4)	Codetta	re mayor
<i>desarrollo</i>		
64-73	Primer sujeto (componentes motivicos)	sol menor-V de sib mayor
74-80	Segundo grupo temático-primer tema	sib mayor
81-98	Primer sujeto (componentes motivicos) con una nueva doble barra	lab mayor-sol menor-fa menor-V de mib mayor
99-106	Primer sujeto extendido	mib mayor
107-124	18 compases de dominante preparan la repetición; incluye componentes motivicos del primer sujeto	pedal de dominante
<i>recapitulación</i>		
125-132	Primer sujeto	sol mayor
133-152 (Ej. 5)	Transición; tres compases agregados (137-139) preparan la tonalidad para ir al acorde V de la tónica	sol mayor-V de sol mayor
153-186	Repetición sin modificar del segundo grupo temático con una cadencia ligeramente modificada (cf. 56 y 183) (codetta omitida)	sol mayor
187-200 (Ej. 6)	Coda basada en el primer sujeto	sol mayor

Ej. 1

Primer sujeto

Allegro

Ej. 2

Transición

9 *cresc.* *tr* *sf* *cresc.* *sf* *p*

14 *p* *cresc.* *p*

20 6 6 6

23 6 6 3

Ej. 3

Segundo grupo temático

primer tema

26

segundo tema

31

37 *cresc.* *p*

42 *cresc.* *f* *sf*

tercer tema

45 *f* *sf* *p dolce*

50 *cresc.* *cresc.*

Ej. 4

Codetta

58

Musical notation for Ej. 4 Codetta, measures 58-62. The key signature is one sharp (F#). The notation includes dynamics *sf* and *sf*, and a trill (*tr*) in measure 61.

Ej. 5

Transición

133

139

144

149

Musical notation for Ej. 5 Transición, measures 133-148. The key signature is one sharp (F#). The notation includes dynamics *cresc.*, *sf*, *cresc.*, *sf*, *pp*, and *sf*, and a trill (*tr*) in measure 134. Measures 139-143 include dynamics *cresc.*, *p*, and *cresc.*. Measures 144-148 include dynamics *p* and sixteenth-note patterns. Measures 149-153 include sixteenth-note patterns and dynamics *p*.

Ej. 6

Coda

188

193

198

Musical notation for Ej. 6 Coda, measures 188-197. The key signature is one sharp (F#). The notation includes dynamics *cresc.*, *rf*, *p*, and *cresc.*. Measures 193-197 include dynamics *f* and *p*. Measure 198 includes dynamics *p*.

(la *Sonata para piano* K311/284c de Mozart recapitula el segundo grupo temático antes de la reexposición del primer sujeto). La exposición en ocasiones está antecedida por una introducción, por lo general en un tiempo más lento que el resto del movimiento.

Véase también FORMA, 6. GMT/NT

📖 L. G. RATNER, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (Nueva York, 1980). C. ROSEN, *Sonata Forms* (Nueva York, 1980, 2/1988).

forma sonata reducida. Forma musical estrechamente relacionada con la *forma sonata. Su “reducción” consiste en presentar nuevo material temático en la sección del desarrollo, en lugar de desarrollar los temas de la exposición.

forma sonata-rondó. Como el nombre indica, la sonata-rondó es una forma híbrida que incorpora elementos tanto de la *forma sonata como de la *forma rondó. Su representación esquemática con letras es ABACABA. La B no es un episodio, como en la forma rondó, sino que es un segundo sujeto; la C indica el desarrollo o, si se introduce nuevo material, un episodio; y la A final es la coda basada en el tema del rondó, o sea, en el primer sujeto. El esquema se aprecia con más claridad en la Tabla 1.

De tal manera, la sonata-rondó se distingue de la forma sonata en la aparición adicional del primer sujeto en la tonalidad de tónica después del segundo sujeto y antes del desarrollo; se diferencia de la forma rondó en que el segundo sujeto –B– reaparece en la tonalidad de tónica.

TABLA 1

Sección	Función	Tonalidad
A	Primer sujeto	Tónica
B	Segundo sujeto	Dominante o relativo
mayor		
A	Primer sujeto	Tónica
C	Desarrollo/episodio	Tonalidad o tonalidades relacionadas
A	Primer sujeto	Tónica
B	Segundo sujeto	Tónica
A	Coda	Tónica

La forma se usó con frecuencia en el movimiento final de obras con varios movimientos de Haydn, Mozart, Beethoven y sus contemporáneos. Igual que la forma

sonata, la forma sonata-rondó no es una fórmula estricta y, por lo mismo, el esquema mostrado arriba sólo constituye una guía somera de su estructura general.

forma ternaria. Estructura musical en tres partes o secciones. La forma puede representarse con el esquema de letras ABA, donde la sección final es repetición de la primera. Salvo excepciones, cada sección por lo general es independiente y conforma una unidad completa concluyendo en su propia tonalidad. De tal manera, la primera sección “A” termina generalmente en la tónica, a diferencia de la *forma binaria donde la sección “A” modula y concluye en una tonalidad distinta de la tónica (generalmente en la dominante o relativa mayor). En la forma ternaria, la sección central suele contrastar con las otras dos, tanto en la tonalidad como en el tema. Las piezas en forma ternaria pueden ser relativamente largas pues, como las secciones son independientes, cada una puede tener su propia estructura formal; de tal manera, podría usarse la forma binaria en las tres secciones. Esta forma es característica del *minuetto y trío del clasicismo, donde la estructura ternaria surge con la repetición del minuetto después del trío, aunque cada sección puede estar en forma binaria o ternaria.

El uso más antiguo de la forma ternaria data de la Edad Media en determinados tipos de canciones monofónicas del periodo. Durante el Renacimiento se usó en raras ocasiones, pero reapareció durante el Barroco, en particular con el desarrollo del aria **da capo* como forma vocal predilecta de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. En este género, después de una sección central contrastante, la primera sección del aria se repite pero con elaborados adornos.

La forma ternaria también se usó con frecuencia como estructura básica de muchas obras pianísticas del siglo XIX, piezas cortas en particular. Muchas *Lieder ohne Worte* (Canciones sin palabras) de Mendelssohn tienen formas ternarias simples. Excepto una, toda la primera serie de *Cuatro Impromptus* D899 (1827) de Schubert siguen un diseño ternario. El *Impromptu* no. 2 en *la* bemol de la segunda serie, D935, está también en forma ternaria, pero cada sección está en forma binaria. El estilo homofónico acordal de la sección “A” contrasta con la figuración continua y fluida en tresillos de acorde quebrado llevada por la mano derecha en la sección central “B” (denominada “Trío”). La primera mitad del trío está en *re* bemol, subdominante de *la* bemol (la tonalidad principal de la sección “A”). Después de un dramático cambio a *re* bemol menor al comienzo de la segunda mitad de la sección “B”, la música alcanza

un punto climático en el *la* mayor del compás 69, para después regresar a *re* bemol mayor. Al cabo de una modulación tan extrema, se requiere un puente de ocho compases para regresar a la tonalidad de *la* bemol para la recapitulación de la sección “A”.

Otros ejemplos del siglo XIX se encuentran en mazurcas, nocturnos y *études* de Chopin. La forma también se usó ocasionalmente en el movimiento lento central de sonatas y conciertos; el *Adagio* del *Concierto para piano* no. 1 en *re* menor de Brahms, por ejemplo, está inequívocamente en forma ternaria. En el siglo XX la forma ternaria fue usada por Bartók e incluso por Webern, quien retomó las formas estructurales antiguas en sus obras instrumentales dodecafónicas escritas entre 1927 y 1940.

Véase también FORMA, 5.

GMT/LC

forma de variaciones. Véase VARIACIONES, FORMA DE. **formalismo.** Si bien los formalistas originales fueron teóricos literarios rusos que formaron un grupo activo al comienzo del periodo soviético, el término fue adoptado por los críticos soviéticos para denunciar a los compositores, u otros artistas, cuya obra no se apegaba ideológicamente a los lineamientos establecidos por la estética marxista-leninista. Los compositores formalistas fueron condenados por trabajar dentro de la categoría burguesa de la obra de arte autónoma, según la cual el arte no necesariamente tiene relación causal con el contexto económico y social en el que se produjo.

Durante la dictadura de Stalin (1927-1953), el término fue una palabra altisonante de sumo peligro para el receptor y era el polo opuesto al *realismo socialista, la doctrina estética oficial. Durante esos años se consideraba formalista toda obra escrita en un lenguaje musical que desagradara a Stalin, toda música que la crítica juzgara prudente rechazar por su significado capcioso, o bien de algún compositor que el Partido deseara “disciplinar”. Por lo tanto, sería confuso definir el formalismo sólo por sus rasgos estilísticos particulares, ya que las texturas densas, la falta de melodía, los ritmos confusos y la falta de un marco tonal perfectamente definido, también solían ser motivos de censura (aunque no siempre).

Al cabo de un tiempo de relativa libertad artística durante y después de la guerra, en 1948, el ministro de asuntos culturales, Andrey Zhdanov, inició un sorprendente retroceso con la implementación de un meticuloso programa en el que tachaba de formalistas a compositores como Shostakovich, Prokofiev, Khachaturian y Miaskovski, entre otros, cuya música tendía a estar

“radicalmente equivocada... va en contra del pueblo y se inclina más por la experiencia individual de un grupo de estetas”. A partir de las reformas de Jruchov hacia finales de la década de 1950, el uso estaliniano del término “formalista” fue a su vez condenado y, a partir de la década de 1960, muchos aspectos del modernismo occidental “formalista” fueron tolerados en la música soviética, aunque no siempre recibieron apoyo. JWAL

formante. Véase ACÚSTICA, 7.

formes fixes (fr., “formas fijas”). Las tres formas principales de la *chanson* medieval tardía: *ballade, *virelai y *rondeau.

Forqueray. Familia francesa de compositores y ejecutantes de viola.

Antoine Forqueray [*le père*] (*n* París, 1672; *m* Mantes, 28 de junio de 1745) en la infancia tocó el *basse de violon* para Luis XIV y entró como paje al servicio de la corte para enseñar bajo de viola; en 1689 fue designado *ordinaire de la chambre du roi*. Junto con su esposa, la clavecinista Henriette-Angélique Houssu, vivió en París y ambos tocaron en el *hôtel* del príncipe de Carignan; su hijo, Jean-Baptiste-Antoine, nació en dicha ciudad. Por desavenencias familiares, en 1710 se separó de su esposa y su hijo, aún adolescente, fue encarcelado (*c.* 1715) y desterrado de Francia (1725). Cuando perdió 100 000 libras por especular en la Mississippi Company, el regegente cubrió su deuda.

Forqueray fue admirado por su interpretación de las sonatas italianas para violín en el bajo de viola y por su capacidad improvisativa. Su forma de tocar solía ser comparada con la de su colega Marin Marais, de mayor edad (hacia 1740, Hubert Le Blanc los comparó con un diablo y un ángel). Forqueray tuvo muchos discípulos aristócratas, como los duques de Orléans, de Baviera y de Borgoña. Jamás publicó nada y sólo han sobrevivido unas cuantas obras manuscritas, pero encargó a su hijo la publicación de una edición de sus *pièces de viole* (1747).

Jean-Baptiste (-Antoine) **Forqueray** [*le fils*] (*n* París, 3 de abril de 1699; *m* París, 19 de julio de 1782) fue hijo de Antoine. También ejecutante virtuoso del bajo de viola tocó de niño para Luis XIV. Hacia 1726 tocaba en el *petit chœur* de la Académie Royale, así como en los salones aristocráticos parisinos. Después de casarse, en 1732, vivió con su esposa en el *hôtel* del Chevalier Étienne Boucon, donde tocaba con Jean-Pierre Guignon y Rameau. Cuando Telemann visitó París en 1737, Forqueray participó en la presentación de sus *Cuartetos “París”*. Después de la muerte de su esposa en 1740, con-

trajo matrimonio con la clavecinista Marie-Rose Dubois. En la década de 1740 fueron muy solicitados en dueto y es posible que ella haya contribuido a la transcripción de las *pièces de viole* de Forqueray padre, obra publicada en esos años. Forqueray *le fils* dedicó la edición de 1747 a su alumna la princesa Henriette-Anne, hija de Luis XV.

WT/JAS

fort (al.). “Adelante”, “afuera”: en la música de órgano, indicación para cerrar o retirar un registro.

forte (it.). “Fuerte”, “con fuerza”; su abreviatura es *f*.

fortepiano. Este término a menudo se usa para diferenciar entre el piano del siglo XVIII y comienzos del XIX y el piano moderno.

fortissimo (it.). Muy fuerte; su abreviatura es *ff*.

Fortner, Wolfgang (*n* Leipzig, 12 de octubre de 1907; *m* Heidelberg, 5 de septiembre de 1987). Compositor alemán. Estudió composición con Hermann Grabner en el Conservatorio de Leipzig y fue maestro en el Instituto Musical de la iglesia de Heidelberg (1931-1954), en la Academia Musical de Detmold, Alemania noroccidental (1954-1957), y en la Freiburg Musikhochschule (a partir de 1957). En 1946 contribuyó al establecimiento de los cursos de verano de Darmstadt. Como uno de los maestros de composición más sobresalientes de su tiempo, ejerció notable influencia en muchos compositores jóvenes como Henze y Rudolf Kelterborn.

Entre las primeras obras de Fortner se cuentan muchas composiciones litúrgicas y piezas instrumentales (dos cuartetos de cuerda y varios conciertos) con claras influencias del neoclasicismo de Hindemith y Stravinski. Inmediatamente después de la segunda Guerra Mundial comenzó a incorporar a su música una especie de *serialismo modificado; a partir de entonces, sus obras —la *Sinfonía* (1947), varias cantatas sacras y la ópera *Bluthochzeit* (basada en Lorca; Colonia, 1957)— tendieron a tener estructuras simétricas densas. En sus últimas obras dramáticas incorporó recursos electrónicos tanto grabados (*Elisabeth Tudor*, Berlín, 1972) como en vivo (*That Time*, Baden-Baden, 1977).

PG

Fortspinnung (al.). El desarrollo o “desdoblamiento” de un breve motivo melódico para formar una frase completa, por lo general con el uso de secuencias.

“Forty-Eight, The” (Los “48”). Título con el que se conoce comúnmente en Inglaterra y los Estados Unidos a los 48 preludios y fugas de *El *clave bien temperado* de Bach.

forza (it.). “Fuerza”, “vigor”; *forzando*, *forzato*, “con fuerza”, “reforzando”, es decir, reforzar con un acento.

Forza del destino, La (La fuerza del destino). Ópera en cuatro actos de Verdi con libreto de Francesco Maria

Piave basado en el drama de Ángel de Saavedra, duque de Rivas, *Don Álvaro o La fuerza del sino* (1835), con una escena tomada del drama de Friedrich von Schiller, *Wallensteins Lager* (1799), traducida por Andrea Maffei (San Petersburgo, 1862). Verdi hizo una revisión de la obra a la que aumentó textos de Antonio Ghislanzoni (Milán, 1869).

Foss [Fuchs], **Lukas** (*n* Berlín, 15 de agosto de 1922). Compositor estadounidense nacido en Alemania. Estudió en Berlín y París. En 1937 se trasladó con su familia a los Estados Unidos, donde fue alumno de Thompson en el Curtis Institute, y de Hindemith en Yale (1939-1940). Se inició en la composición como neoclásico, inclinándose hacia el estilo popular de Copland en obras como su cantata *Prairie* (1944), con texto de Carl Sandburg; durante esta etapa también fue pianista de la Boston SO (1944-1950). Su nombramiento como maestro de composición en la University of California en Los Ángeles (1951-1962) significó un cambio de ambiente y hacia 1956 comenzó a improvisar junto con sus alumnos y a escribir partituras aleatorias, como *Time Cycle* para soprano y orquesta (1960) y *Echoi* para cuatro instrumentos (1961-1963). Más adelante fue designado director de la Buffalo Philharmonic (1962-1970), etapa en la que compuso un primer ejemplo posmoderno con sus *Baroque Variations* para orquesta (1967), obra en la que toma música de Handel, Scarlatti y Bach y la descompone, crea superposiciones múltiples y aplica el recurso de “composición por supresión” (es decir, dejando huecos dentro de la música original). Recientemente ha trabajado como maestro y director en Cincinnati y Nueva York, y ha continuado con su peculiar forma de componer.

PG

📖 K. J. PERONE, *Lukas Foss: A Bio-Bibliography* (Westport, CT, 1991).

Foster, Stephen (Collins) (*n* Lawrenceville, PA, 4 de julio de 1826; *m* Nueva York, 13 de enero de 1864). Compositor estadounidense. Mientras trabajaba en la empresa de su hermano en Cincinnati, escribió muchas canciones para aficionados y encontró la forma de venderlas a algunos editores. Pronto comenzaron a cantarse en espectáculos populares por todo el país, pero Foster no obtuvo gran fama y prefirió inclinarse por baladas sentimentales más serias. Por muchas de sus canciones hoy mundialmente conocidas sólo recibió unos pocos dólares, pero con el tiempo su nombre fue lo suficientemente conocido como para pelear por las regalías. Establecido en Pittsburgh, compuso prolíficamente durante varios años. Incorregible derrochador de su dinero e incapaz

de mantener a su familia se trasladó a Nueva York donde, abatido por el alcohol, compuso sólo canciones mediocres. Murió en un hospital a causa de una herida en la cabeza propiciada por una caída en su cuarto de hotel. Autor de canciones características de la tradición popular estadounidense, como *Oh! Susanna* (1848), *Camptown Races* (1850), *Old Folks at Home (Swanee River)* (1851), *My Old Kentucky Home* (1853) y *Jeanie with the Light Brown Hair* (1854), sigue siendo un autor poco reconocido en nuestros días. PGA/PFA

Foulds, John (Herbert) (n Manchester, 2 de noviembre de 1880; m Calcutta, 24 de abril de 1939). Compositor y director inglés. Abandonó su puesto como violonchelista de la Hallé Orchestra (1900-1906) para dedicarse a la composición. Escribió música ligera para teatro, fue pianista de cine mudo en Francia y director de European Music para All-India Radio en Delhi hasta su muerte por cólera. Gozó de fama por sus partituras teatrales y su extraordinariamente largo *A World Requiem* (1919-1921). Influenciado por la teosofía viajó a la India, donde recopiló canciones folclóricas e intentó hacer un sincretismo de prácticas musicales occidentales y de la India. Los resultados son evidentes en *Three Mantras* para orquesta y voces femeninas ad lib y en la *Symphony of East and West*. Su inclinación por las técnicas experimentales pueden apreciarse en la obra *Essays in the Modes* para piano (1920-1927). Fue autor de *Music To-day* (1934).

JDI

📖 M. MACDONALD, *John Foulds: His Life in Music* (Rickmansworth, 1975, ampliada 2/1989 bajo el título *John Foulds and his Music*).

Four Last Songs. 1. Véase *VIER LETZTE LIEDER*.

2. Canciones para voz y piano de Vaughan Williams con poemas de Ursula Vaughan Williams (1954-1958).

Four Saints in Three Acts (Cuatro santos en tres actos). Ópera en un prólogo y cuatro actos de Virgil Thomson con libreto de Gertrude Stein y argumento de Maurice Grosser (Hartford, CT, 1934).

Four Sea Interludes (Cuatro interludios del mar). Obra orquestal, op. 33a (1945) de Britten, que consiste de los interludios orquestales descriptivos de su ópera **Peter Grimes* (Dawn, Sunday Morning, Moonlight y Storm); la *Passacaglia* (op. 33b) de la ópera suele interpretarse con los interludios.

Four Temperaments, The (Los cuatro temperamentos).

1. Subtítulo (*De fire Temperamenter*) de la *Sinfonía* no. 2, op. 16 de Nielsen (1901-1902). Inspirada en una pintura del mismo título, cada movimiento es la descripción

de uno de los “temperamentos” medievales del carácter humano: colérico, flemático, melancólico y sanguíneo.

2. Subtítulo de la obra de Hindemith *Tema y variaciones para piano y cuerdas* (1940); las cuatro variaciones describen los temperamentos melancólico, sanguíneo, flemático y colérico.

Fournier, Pierre (Léon Marie) (n París, 24 de junio de 1906; m Ginebra, 8 de enero de 1986). Violonchelista francés. Comenzó su carrera musical en Francia entre 1925 y 1939, después de lo cual saltó a la escena internacional, principalmente con Schnabel, Szigeti y Primrose en los Festivales de Edimburgo, interpretando música de cámara de Schubert y Brahms. Conocido como el aristócrata de los violonchelistas, tenía un amplio repertorio y su ejecución destacó por la gracia y belleza de su fraseo. Estrenó conciertos de Roussel, Martin y Martinů.

CF

Fox, Christopher (n York, 10 de marzo de 1955). Compositor inglés. Estudió con Hugh Wood, Jonathan Harvey y Richard Orton, y ha sido maestro en la Huddersfield University, así como en los cursos de verano de Darmstadt. Mientras que por una parte evita los extremos de la complejidad fragmentada y del minimalismo hiperrepetitivo, por la otra Fox construye formas extensas a partir de material simple pero de carácter fuerte y evolución progresiva. La pieza para piano *More Light* (1987-1988) constituye un buen ejemplo de su peculiar y absorbente estilo. AW

foxtrot. Baile de salón que, habiendo evolucionado del *one-step*, fue conocido como *foxtrot* alrededor de 1914. Hacia 1924, el suave y deslizante baile original se denominó *foxtrot* lento para distinguirlo del *foxtrot* simplificado y más rápido que con el tiempo se denominó **quickstep*. Es un baile binario con entre 30 y 32 compases por minuto. El *foxtrot* fue popular en Inglaterra a partir de su presentación en el espectáculo *Tonight's the Night* del Gaiety Theatre (1915), así como en diversos espectáculos de revista musical de la época. PGA

Fra Diavolo (*Fra Diavolo, ou L'Hôtellerie de Terracine*; “Hermano diablo, o la posada de Terracina”). Ópera en tres actos de Auber con libreto de Eugène Scribe (París, 1830).

frame drum (in.). Véase TAMBOR DE MARCO.

française (fr.). Danza de ronda en compás ternario o binario compuesto, que gozó de gran popularidad en la década de 1830. Evolucionó a partir de la *contredanse* (véase *COUNTRY DANCE*).

Françaix, Jean (René Désiré) (n Le Mans, 23 de mayo de 1912; m París, 25 de septiembre de 1997). Compositor y pianista francés. Perteneciente a una familia amante

de la música, recibió instrucción musical desde la infancia y más adelante se trasladó a París para estudiar con Nadia Boulanger. Su *Concertino para piano* (1932) fue aclamado en el festival de música contemporánea de Baden-Baden, aun cuando el resto de la música del festival estaba dentro del lenguaje atonal o dodecafónico, mérito que impulsó su vida profesional como compositor. Principalmente dentro de la tradición neoclásica, escribió música para diferentes combinaciones instrumentales de cámara y muchos conciertos. Su música es vital, sagaz y elegante, y sus movimientos lentos despliegan una armonía cautivante. Si bien se le ha criticado por ciertos rasgos conservadores y ligeros, es uno de los compositores franceses del siglo XX más interpretados sobre todo fuera de Francia. Entre su música más conocida se cuentan partituras cinematográficas, ballets y varias óperas, junto con *L'Apocalypse de St Jean* (1939), obra religiosa de mayor seriedad y sustancia. Fue un activo concertista de piano y grabó su *Doble concierto para piano* con su hija Claude. RLS

Francés de Iribarren, Juan (n Sangüesa, cr Pamplona, baut. 24 de marzo de 1699; m Málaga, 2 de septiembre de 1767). Compositor y organista español. Educado como niño cantor en el Colegio de Cantorcicos de Madrid, se convirtió en organista de la Catedral de Salamanca (1717-1733) y *maestro de capilla* de la Catedral de Málaga (1733-1766). Su estilo se caracteriza por el uso ocasional de escritura policoral, partes de bajo continuo poco comunes en la música española de la época, y un tratamiento del violín y el oboe rara vez usado en la música eclesiástica. Con una producción que rebasa las 800 obras, entre las que se cuentan más de 500 villancicos, su obra constituye el mayor corpus musical de España en el siglo XVIII y ofrece un panorama general de la evolución del género. La música de Francés de Iribarren se conserva principalmente en la Catedral de Málaga, con algunas obras repartidas en otros archivos ibéricos y de América Latina. MAM

Francesca da Rimini. La historia de los amantes adúlteros, Paolo y Francesca, del canto V del *Inferno* (c. 1307-1321) de Dante Alighieri, ha sido base de diversas composiciones, entre las que destacan las siguientes:

1. Fantasía sinfónica de Chaikovski, op. 32 (1876) basada en un grabado de Gustave Doré.
2. Ópera en un prólogo, dos escenas y epílogo de Rajmaninov con libreto de Modest Chaikovski (Moscú, 1906).
3. Ópera en cuatro actos de Zandonai con libreto de Tito Ricordi (ii) basado en el drama de Gabriele D'Annunzio (Turín, 1914).

Francesco (Canova) da Milano. Véase MILANO, FRANCESCO DA.

Francia. A lo largo del tiempo, Francia ha producido música que proyecta su esencia nacional, en parte a raíz de su formación como entidad política y su comparativamente temprana centralización en una sola ciudad: París. También ha mostrado un persistente gusto por el orden, lo cual ha dado a la música y a la arquitectura francesas un equilibrio clásico en épocas en las que el abandono ha predominado en el resto de Europa. Los franceses jamás han tenido grandes inclinaciones por lo "internacional" y, cuando han acogido en su tierra a compositores extranjeros, sean Lully, Gluck, Meyerbeer o Stravinski, éstos han adoptado claras actitudes francesas y congeniado con las tradiciones del país. Por lo tanto, la historia de la música francesa destaca más por su continuidad que por su diversidad, por lo menos en cuanto a carácter, mientras que en estilo, el conservadurismo francés a menudo ha conducido a revoluciones artísticas y políticas.

1. La Edad Media; 2. *Ars Nova* y Renacimiento;
3. 1600-1715; 4. De Luis XV a la Revolución; 5. La primera República; 6. La Restauración y el segundo Imperio; 7. 1870-1914; 8. De la primera Guerra Mundial a 1945; 9. A partir de 1945; 10. Conclusión.

1. La Edad Media

Clodoveo, rey de los francos de 481 a 511, colocó los cimientos del Estado francés y abrazó el cristianismo hacia 496. Carlomagno (m 814) extendió el Imperio franco por gran parte de Europa Occidental y fue coronado emperador de Occidente en 800. A su muerte, el Tratado de Verdún (843) dividió el Imperio carolingio en tres regiones. En los albores de la época medieval francesa, el gobierno de la región occidental correspondió a Carlos el Calvo.

Igual que en la mayor parte de Europa, la contribución de Francia a la música de arte se originó en los monasterios. Junto a las catedrales se fundaron escuelas corales (*maîtrises*), sobre todo en el norte de Francia. Además, gran cantidad de *Saintes Chapelles* funcionaban bajo el control de la realeza o de príncipes de alta jerarquía. La liturgia imperante era el rito galicano hasta que Pipino y Carlomagno impusieron el rito romano (véase CANTO LLANO, 2). Muchos de los grandes monasterios, en particular el de St Martial en Limoges, destacaron en los siglos IX y X por el desarrollo de la *secuencia y el *tropo. Francia contribuyó también de manera sobresaliente en otro tipo de elaboración de canto llano

que consistía en agregar otra parte musical a la melodía del canto, creando así la polifonía (véase *ORGANUM*).

En el siglo XII París se convirtió en un importante centro de arte y cultura gracias a la construcción de Notre Dame, terminada en la década de 1180. De aquí surgió una nueva escuela de compositores, como Léonin—cuyo *Magnus liber organi* contenía un magnífico y característico repertorio— y su sucesor Pérotin. El apogeo de París duró hasta aproximadamente 1250 y los compositores de Notre Dame dieron un importante impulso al desarrollo del *motete.

Mientras tanto, la música secular florecía en el sur de Francia, principalmente en Provenza, donde se hablaba la *langue d'oc* o lengua provenzal, usada en la poesía cortesana de los *troubadours. Este arte trovadoresco típicamente francés tiene un alto grado de organización y sus versos son la base de secciones musicales repetidas. Un contingente similar de músicos-poetas, los *trouverses (cuya *langue d'oïl* dio origen al francés moderno), surgió en el norte y el noreste del país, haciendo de Francia el centro musical más floreciente de la época.

2. Ars Nova y Renacimiento

El periodo de comienzos del siglo XIV denominado *Ars Nova tomó su nombre del título del tratado de Philippe de Vitry sobre las innovaciones a las prácticas de la notación existentes (*Ars Antiqua*). En esta época, Vitry racionalizó el potencial rítmico de la notación e introdujo el recurso intelectual denominado *isorritmia. El estilo melódico tanto de los motetes como de las canciones seculares se volvió rítmicamente muy complejo, en particular con el uso de técnicas como el *hoquetus y el *canon. Los géneros seculares, como *chace* (caza; similar a la *caccia italiana), *lai y las *formes fixes* de *ballade, *rondeau y *virelai, adquirieron estructuras musicales altamente sofisticadas. La manera en que esta época de innovaciones influyó también en la música litúrgica, puede apreciarse en la Misa de Notre Dame, en la que Machaut unifica las secciones del Ordinario de la misa y hace uso del isorritmo y del *hocket*.

En la segunda mitad del siglo XIV, esta excitación artística se extendió a otras áreas. La Guerra de los Cien Años con Inglaterra (1337-1453) trajo como resultado la ocupación temporal de París, mientras que la peste negra y la Guerra Civil aceleraron la decadencia de la corte francesa. Los duques de Borgoña tomaron el poder, se aliaron con los ingleses, gobernaron gran parte del noreste de Francia y los Países Bajos e incluso consintieron el apresamiento de Juana de Arco. Los colegios catedralicios

florecieron en Cambrai, Dijon y Lille; compositores como Dufay y Binchois fueron conocidos en toda Europa por la brillantez y la sofisticación de sus *chansons.

Este florecimiento que terminó con la muerte de Carlos el Temerario en 1477, no llegó de inmediato a París, pues a raíz del traslado de la corte papal de Aviñón a Roma muchos músicos franceses emigraron a Italia, país en el que los ideales humanistas dieron a la música un nuevo impulso. A comienzos del siglo XVI, Francia era más conocida por su música secular que por su música litúrgica. Mientras que el reinado de Luis XII terminó con un empobrecimiento del género de cámara (*chambre*), los monarcas posteriores revaloraron tanto la música sacra como la secular. Francisco I introdujo violinistas franceses, trompetistas italianos y oboístas en la *écurie*, y Enrique II contrató a Arcadelt y a Janequin, célebres en el género de la *chanson*.

París se convirtió en un importante centro de la *chanson* ampliamente difundida a partir de la cesión de garantías reales a impresores como Attaignant y Le Roy & Ballard (véase IMPRESIÓN Y PUBLICACIÓN DE MÚSICA, 4). Entre 1520 y 1550 se imprimieron numerosas colecciones de *chansons* de compositores como Sermisy, Certon y Janequin. Las *chansons* también se usaron en arreglos para laúd y para teclado, y danzas basadas en ellas enriquecieron notablemente el repertorio de música instrumental europea del siglo XVI (véase *CANZONA*); la construcción de instrumentos musicales, en particular de laúdes, floreció en París y Lyons.

En la segunda mitad de ese siglo, el pensamiento humanista propició la fundación (por Courville y Baïf) de la Académie de Poésie et de Musique, cuyo objetivo era recrear los estilos de musicalización de los textos de las culturas clásicas de Grecia y Roma bajo la premisa de que la música debía apegarse a los patrones métricos del verso clásico (véase *MUSIQUE MESURÉE*). En lo que respecta a los grandes espectáculos, los ballets de corte elaborados (como el *Balet comique de la Roynne* de 1581) produjeron espectáculos de entretenimiento semejantes al *intermedio* italiano (véase *BALLET Y DANZA TEATRAL*, 1). Este amor por el ballet trajo como consecuencia la demanda de maestros de danza franceses en todas las cortes europeas, así como la aparición de tratados sobre el tema, como el famoso **Orchésographie* (1588) de Arbeau.

3. 1600-1715

De c. 1580 a c. 1640 estuvo de moda el género melódico delicado y rítmicamente ordenado del **air de cour*, y

comenzaron a aparecer tratados de canto (como *L'Art de bien chanter*, 1668, de Bénigne de Bacilly). La música para laúd, representada por compositores como Denis Gaultier y Charles Mouton, ejerció influencia en varias generaciones de compositores de música para teclado, pero el ballet siguió siendo el principal género dramático de entretenimiento.

Franceses que visitaron Italia, como André Mau-gars, quedaron impresionados por el rápido desarrollo de ese país. Durante el reinado de Luis XIV (1643-1715), el poderoso cardenal Mazarin intentó introducir la ópera italiana, pero si bien su elaborada producción sorprendía, la música no, y continuó el predominio del ballet. Un joven músico florentino, Jean-Baptiste Lully, fue uno de los principales bailarines y compositores de la época; colaboró con Molière en la década de 1660 en la producción de *comédies-ballets* de gran éxito (obras teatrales con elaborados interludios de baile y música).

Lully, nombrado director de música del Estado en 1661, formó la Petite Bande, un conjunto de cuerdas de élite que complementaba los *Vingt-Quatre Violons du Roi. Existía también el grupo denominado Musique de la Grande Écurie, un conjunto de alientos que actuaba en ceremonias al aire libre; además, la capilla real contaba con un coro que llegó a tener más de 60 integrantes y su propia orquesta, requerido para los *grands motets* de la capilla de Versalles que tanto gustaban al rey Luis. A todos estos grupos se sumaba la primera compañía de ópera de Francia, denominada Académie Royale de Musique (la Ópera de París), fundada en 1669 por Pierre Perrin y Robert Cambert y dirigida en 1672 por Lully, cuyas *tragédies lyriques* con libretos de Philippe Quinault fueron la piedra angular de la ópera francesa. Un género relacionado, la *opéra-ballet* (más ballet que ópera), gozó de gran éxito bajo Campra. La influencia de Lully en la música litúrgica e instrumental fue considerable; el estilo espléndido y solemne de sus motetes para la capilla real con solistas, coros y orquesta, fue retomado por Lalande y Charpentier, quienes produjeron la música litúrgica más impresionante de la época. Otra música sacra, como la que escribiera Charpentier para la iglesia jesuita de St Louis, o la de Couperin para las monjas de la Abadía de Longchamp, es más íntima y suele requerir intérpretes virtuosos.

La música instrumental francesa estuvo representada por la obertura lulliana, caracterizada por una lenta introducción de ritmos angulosos con puntillo,

seguida de una sección más rápida semifugada y las danzas que se deseara. La música de cámara era más variada. La música para laúd floreció y fue imitada por todo un contingente de excelentes ejecutantes de teclado –Chambonnières, los Couperin, D'Anglebert y Lebègue–, cuyas melodías altamente ornamentadas y sutiles texturas ofrecieron la primera música distintiva para teclado desde los virginalistas ingleses. En los repertorios tanto de laúd como de piano vale destacar los *préludes non mesurés*, escritos en notación libre sin barras de compás. Ejecutantes virtuosos de viola da gamba (Marais) y de flauta (la familia Hotteterre) fomentaron un estilo similar para música de cámara que alcanzó su apogeo en los *Concerts* de François Couperin. Su *Parnasse* fue una fusión del estilo francés y la trío sonata italiana ejemplificado en sus dos *Apothéoses*, una dedicada a Lully y otra a Corelli. En muchas iglesias de París podía escucharse refinada música para órgano a cargo de compositores como Lebègue, Couperin y Raison, quienes interpretaban en enormes instrumentos con registros que producían los sonidos nasales característicos de los alientos de madera, trompetas y cromornos (clasificación típicamente francesa); fuera de París había intérpretes como Titelouze en Rouen o Grigny en Reims. La época del reinado de Luis XIV fue sin duda un *grand siècle*.

4. De Luis XV a la Revolución

Cuando en sus últimos años Luis XIV se volvió más retraído y menos dispuesto a asistir a funciones públicas, la ópera declinó permitiendo a la música de cámara cobrar mayor auge. Esta falta de vitalidad artística en los círculos de la corte persistió durante el reinado de Luis XV. El conservadurismo en la ópera continuó hasta la década de 1730, cuando el compositor quincuagenario Rameau escribió *Hippolyte et Aricie* (1733), su primera *tragédie lyrique*, con la que revivió la esencia del concepto lulliano pero con una música más vital. Mientras a Rameau se le criticaba ferozmente por su modernidad, una facción defensora de la música italiana surgida en las décadas de 1740-1750 lo tachaba de anticuado. Los favorecedores de lo italiano se respaldaron en el éxito que tuvo *La serva padrona* de Pergolesi en 1752, lo cual condujo a una encarnizada polémica (*Querelle des *Bouffons*) sobre los logros respectivos de la música francesa y de la italiana. Como resultado de dicha polémica, apareció un nuevo género que sería verdaderamente fecundo: la *opéra comique*. Uno de los más notables ejemplos fue *Le Devin du village* (1752) de

Rousseau. Entre los partidarios del nuevo género estaban Denis Diderot y Jean Le Rond d'Alembert, editores de la vasta e importante *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, arts, et métiers*, con artículos musicales escritos por Rousseau, autor y editor de su propio *Dictionnaire de musique* (París, 1768), que ejerció influencia considerable en el pensamiento musical francés y europeo de finales del siglo XVIII.

La vida de concierto fue más constante y floreciente que la ópera. La sociedad Concert Spirituel fue fundada por Anne Danican Philidor en 1725 y existió hasta 1790. Su repertorio inicialmente consistía en *grands motets* escritos por Lully y Lalande (y más adelante por Rameau), aunque también incluía algunas piezas orquestales; afamados violinistas como Leclair dirigieron y compusieron conciertos para la sociedad. La orquesta de la sociedad fue admirada por su estilo disciplinado; la calidad de sus instrumentistas de aliento fue un aliciente importante para la ampliación de su repertorio de conciertos para alientos.

Una nueva ola de internacionalismo surgió en el decenio de 1770 con el ascenso al trono de Luis XVI y su esposa vienesa María Antonieta. En ese tiempo llegó a Francia Gluck, quien había implantado en Viena un estilo italiano con *Orfeo* y *Alceste*, óperas que en esencia eran *tragédies lyriques* francesas. El compositor continuó con el desarrollo de la forma en sus óperas de Ifigenia, que más complacían a los críticos de gusto conservador que a los modernos. De tal manera, la *opéra comique* no sólo floreció sino que demostró ser un género útil para fines políticos, como sucedió con *Richard Coeur-de-lion* (1784) de Grétry. En su mayoría, las series de conciertos tenían fines empresariales; la *Sinfonía "París"* (K297/300a) de Mozart se estrenó en 1778 en la sociedad de los Concert Spirituel, mientras que algunas sinfonías de Haydn se estrenaron en los Concert de la Loge Olympique. En 1784 se abrió una nueva escuela para cantantes de ópera, la École Royale de Chant.

5. La primera República

Las grandes *fêtes* de la Revolución sirvieron como inspiración para un nuevo estilo de música pública al aire libre, cuyo mejor ejemplo es la *Marseillaise* de Rouget de Lisle. Los himnos y cantos corales de Gossec también destacaron en este repertorio, sirviendo de inspiración a Berlioz para su *Grande symphonie funèbre et triomphale* y para Beethoven en la marcha fúnebre de la *Sinfonía Heroica*. En un principio, la influencia de la Revolución en las instituciones musicales fue sorpren-

dentemente limitada. Las casas de ópera continuaron funcionando y contaron con la presencia de la familia real hasta 1791. El repertorio predilecto era el francés, incluso en el Théâtre Italien (para ese tiempo, la mayoría de los italianos había salido de Francia), y las obras de exaltación patriótica y libertaria acapararon la atención (como *Jeanne d'Arc* de Kreutzer y *Guillermo Tell* de Grétry). El poder de la Iglesia romana católica se deterioró rápidamente y la música litúrgica fue sustituida por himnos dedicados "al Ser Supremo", "a la Razón" o "a la Libertad". Durante los años de Terror (1792-1793), la actividad operística disminuyó y las campañas militares distraían la actividad política. Hacia 1797 se comenzaba a delinear un nuevo tipo de instituciones musicales.

La Opéra-Comique fue el teatro más activo. Si bien las florecientes series de conciertos del decenio de 1780 desaparecieron casi por completo, la École Royale de Chant fue reemplazada en 1795 por el Conservatoire de Musique, que seleccionaba a sus alumnos en todo el territorio francés mediante exámenes de competencia y llegó a publicar libros de texto para unificar la enseñanza musical. De tal manera, el Estado aseguró el control de todas las principales instituciones musicales. En la época de Napoleón se logró estabilizar y extender esta actividad educativa. Nacido en Italia, el emperador gustaba de la música de Paisiello, mientras que la emperatriz Josephine se inclinaba más por la música de Spontini. Así, aunque la Opéra-Comique siguió floreciendo con un repertorio en francés, la popular *tragédie lyrique* volvió a presentarse en el Teatro de la Ópera, y el Théâtre Italien dirigido por Spontini de 1810 a 1812 mantuvo viva la tradición de la *opera buffa*. El espíritu competitivo del conservatorio alcanzó su punto máximo con la institución del **Prix de Rome* en 1803, una beca muy competida a lo largo del siglo XIX.

6. La Restauración y el segundo Imperio

Con la abdicación de Napoleón, la actividad musical se estancó durante cerca de un año hasta que la restauración de la monarquía de los Borbón se completó. La Ópera de París se convirtió en la casa de ópera mejor subsidiada de toda Europa y montaba espectáculos de gusto francés. *Moïse et Pharaon* de Rossini tuvo un éxito arrollador y junto con *Guillermo Tell* constituyó una concesión estilística que amalgamaba la tradición conservadora con el "novel" estilo italiano. Después de la Revolución de 1830, las óperas de Meyerbeer y Halévy tuvieron enorme aceptación. La Opéra-Comique siguió

viva en el gusto general, mientras que en el Théâtre Italien se producían las óperas italianas más recientes de compositores como Verdi. De esta manera, París se convirtió en el centro operístico del mundo.

La vida orquestal y de concierto era menos activa. Su principal exponente fue la orquesta del conservatorio. Bajo la dirección de Cherubini (1822-1842) y más adelante de Auber (1842-1870), los profesores de composición del conservatorio eran en su mayoría conservadores con gran influencia en el mundo musical. La Société des Concerts du Conservatoire, fundada por Habeneck en 1828, presentaba obras de Haydn, Mozart y Beethoven, y muy escasa música moderna. La institucionalización de la música acarreó dificultades para quienes se encontraban fuera del círculo privilegiado, principalmente Berlioz cuya música disgustaba a Cherubini al grado de prohibir su presentación en la Ópera, sobre todo después del desastroso estreno de su *Benvenuto Cellini* en 1838. Su obra de juventud era mejor conocida en Alemania que en Francia, pues se ajustaba al gusto romántico. La música de los compositores verdaderamente modernos se interpretaba con mayor frecuencia en las salas de concierto privadas de fabricantes de piano, como Pleyel y Érard, y en los salones de los acaudalados banqueros (como Rothschilds) o de la nobleza. Fue ahí donde se presentaron Chopin, Liszt e incluso los últimos cuartetos de Beethoven.

La Revolución de 1848, la segunda República y el subsecuente segundo Imperio de Luis Napoleón, tuvieron poco efecto en las instituciones musicales. Al no encontrar al sustituto adecuado de Meyerbeer, la Ópera importó la música de Verdi y Wagner, mientras que en la Opéra-Comique se introdujo a Ambroise Thomas. El nuevo Théâtre Lyrique, fundado en 1851, que contaba con un interesante repertorio de música extranjera que incluía varias óperas de Mozart, se embarcó incluso en la empresa de promover a nuevos compositores franceses como Gounod y Bizet, ambos ganadores del *Prix de Rome*. En 1863 se atrevió a presentar *Les Troyens* de Berlioz que, a pesar de ciertos recortes y una mala producción, logró un éxito relativo. Pero tal modernidad era cosa rara aun en los conciertos de la Société des Jeunes Artistes du Conservatoire, fundada por Padeloup en 1852, y los clásicos siguieron siendo el caballo de batalla. Durante el segundo imperio se inauguró una nueva casa de ópera, el Théâtre des Bouffes-Parisiens, donde los exquisitos soufflés musicales de Offenbach no requerían subsidio alguno.

7. 1870-1914

La derrota de Francia por los prusianos en 1870 trajo como resultado una nueva conciencia nacional que alentó la formación de la Société Nationale de Musique (1871) y los Concerts de l'Association Artistique, fundada por Édouard Colonne en 1874. Esto propició el resurgimiento de la música instrumental con músicos como Saint-Saëns, Franck, d'Indy y Chausson.

Parte de este resurgimiento se dejó sentir en la Opéra-Comique que, a pesar del mediano éxito inicial de *Carmen* de Bizet en 1875, reunió un nuevo repertorio con obras de Massenet, Delibes y compositores más progresistas como Chabrier. En contraste, la Ópera fue menos intrépida en la selección de su repertorio, pero aun así escenificó los estrenos de 17 nuevas óperas a lo largo de 16 años hasta 1892. De éstas, el éxito más duradero correspondió a *Le Cid* de Massenet en 1885. La Ópera incorporó a Wagner en el decenio de 1890, pero no montó todo el ciclo del *Anillo* sino hasta 1911, a pesar del auge que en la década de 1880 cobrara la música de Wagner en los círculos intelectuales y musicales. Francia se conmocionó con las ideas de fusión de las artes así como con las técnicas musicales de Wagner, y su técnica del *Leitmotiv* fue incorporada por compositores que no cumulgaban con otros aspectos de su música.

Uno de los frutos del culto wagneriano en los artistas fue un mayor distanciamiento de lo establecido. El conservatorio hizo todo lo posible por mejorar la educación, pero ahora tenía competencia: la École Niedermeyer, fundada en el decenio de 1850 para el estudio de la música litúrgica "antigua" y dirigida durante algún tiempo por Saint-Saëns, y la *Schola Cantorum, que ofrecía adiestramiento en composición sobre un amplio espectro de la historia de la música. Ninguna de las dos escuelas se dedicaba a la preparación de cantantes o instrumentistas virtuosos, pero ejercían una enorme influencia en los compositores, invitándolos a explorar el antiguo sistema modal con el fin de evitar la sensual música cromática de *Tristán* de Wagner. Esta característica tendencia francesa de apearse a la restricción de los géneros clásicos alcanzó su máxima expresión en la música de Fauré y de Duparc, quienes transformaron la **mélodie* de salón en un tipo de canción de arte digna de los grandes compositores alemanes de *Lieder* y contribuyeron a la creación de un nuevo estilo de música para piano. La enseñanza de las técnicas poswagnerianas recayó principalmente en las manos de Franck, cuya *Sinfonía en re* menor muestra su interés tanto por la armonía cromática como por la transformación temá-

tica. Gracias a él, d'Indy, Duparc, Vierne y otros compositores alcanzaron una visión más amplia.

El catalizador del verdadero nuevo estilo francés fue la Exposición Universal de París de 1889, en la que se presentó una orquesta javanesa de gamelanes. Al oír su música, Debussy se percató de que realmente existían sonoridades y actitudes diferentes de las de Wagner. Los sentimientos encontrados de amor y odio que Debussy profesaba por la música de Wagner generaron una ópera, *Pelléas et Mélisande* (1902), que se convirtió en una de las que se interpretaron con más frecuencia durante el siglo XX. Es una obra wagneriana en cuanto al uso de *Leitmotiven* simbólicos, pero todo lo opuesto en cuanto a su delicada orquestación y su declamación casi discursiva.

La importancia de Debussy también reside en sus obras para piano y para orquesta en un estilo comúnmente denominado *impresionismo, con uso de acordes paralelos, disonancias sin resolución, escalas no tonales como la *octotónica, las pentatónicas y de tonos enteros (véase ESCALA, 5 y 6). Esta música, y no la de Wagner, resultó ser “la música del futuro” y volvió a colocar los valores franceses en el centro del interés intelectual. Ravel, contemporáneo más joven que Debussy, usó muchas técnicas similares, pero su actitud y su técnica fueron más clásicas, con el uso deliberado de formas antiguas como la pavana, el minuetto y la sonatina. Bajo este panorama, cuando en 1909 apareció en París Diaghilev con sus revolucionarios Ballets Russes, pudo hallar compositores modernos adecuados para proveerle música: *Daphnis et Chloé* (1912) de Ravel; *Jeux* (1913) de Debussy; y *Parade* (1917) de Satie. Diaghilev también introdujo en París la música de Stravinski y de Prokofiev.

8. De la primera Guerra Mundial a 1945

La guerra estalló en el momento en que las artes florecían. Si bien en esta ocasión Francia estuvo del lado ganador, tres millones de franceses murieron y la economía en ruina no alcanzó a recuperarse en los siguientes 21 años de paz. Lo establecido era ahora casi irrelevante en la vida musical parisina, pero el conservatorio contaba con algunos profesores de composición más o menos actualizados (como Dukas y Roger-Ducasse) y algunos destacados musicólogos.

La influencia de Wagner y la música alemana prácticamente desapareció con la guerra. En 1917, casi al final de su vida, Debussy terminó una colección de sonatas en las que recurría intencionalmente a la música fran-

cesa del siglo XVIII (no en lenguaje, sino en sus nociones de claridad y encanto, y en las restricciones propias del Clasicismo). En la década de 1920, el *Neoclasicismo de Stravinski fue retomado por un grupo de compositores denominado *Les *Six* (Los Seis). Había un cierto deseo de ruptura en la música y la literatura francesas, impulsado por Satie, Jean Cocteau y Guillaume Apollinaire. Satie fue adoptado como el padre del movimiento; su ballet *Parade*, con vestuario cubista diseñado por Picasso, era considerado la materialización del “nuevo espíritu”. Piezas para piano y canciones de Poulenc, así como la música de ballet de Milhaud con influencias de *jazz*, son reflejo de la sofisticación de la sociedad parisina de la época. Compositores extranjeros como Bliss y Prokofiev consideraron a París su hogar espiritual, mientras que otros compositores, principalmente del continente americano, como Copland, se acercaron en ella para estudiar con la sobresaliente maestra Nadia Boulanger que propugnaba por la claridad de la orquestación, una buena construcción formal y el dominio de la técnica.

La falta de una filosofía seria de la música en la década de 1930, trajo como resultado una nueva manifestación, ahora a cargo de un grupo denominado La *Jeune France, cuyos miembros –Jolivet, Baudrier, Daniel-Lesur y Messiaen– rondaban todos la edad de 30 años. Vitales e interesados por la religión, no tuvieron el tiempo para desarrollar sus aptitudes a causa del estallido de la segunda Guerra Mundial, conflicto que condujo a una humillación nacional mucho peor que la sufrida en la década de 1870. París fue tomada, la radio y la Ópera estaban bajo control alemán, Messiaen era prisionero de guerra y otros jóvenes compositores se unían a la resistencia. A pesar de todo, ciertos aspectos de la música lograron florecer bajo el gobierno de Vichy.

9. A partir de 1945

En 1945 París recuperó su prestigio como centro de vanguardia y Messiaen era la figura admirada por una generación más joven. Boulez, Stockhausen y Nono son sólo tres de los muchos que asistieron a sus cursos en París o en Darmstadt. Por otra parte, los esfuerzos de René Leibowitz por dar a conocer la música *serial en Francia, tuvieron respuesta principalmente de Boulez, músico de gran influencia en los nuevos compositores de vanguardia. El *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), instituto con subvención gubernamental donde se investigan los potenciales del sonido musical, es un centro internacional

para la música en el París de hoy. El IRCAM tiene un vínculo directo con Boulez, director del instituto de 1977 a 1992. La música electroacústica compuesta en el instituto ha estado a la cabeza de su campo a nivel internacional e incluso ha propiciado el surgimiento de una escuela post Boulez de la música, denominada espectral, representada por personalidades como Murail y Grisey, quienes han basado sus composiciones en los armónicos resultantes de sonidos específicos. Después de 1945, la actitud inflexible de Boulez respecto a la música no serial propició que algunos compositores se sintieran rebasados por sus desarrollos modernistas. Entre las voces más tradicionales emergidas de la Francia de la posguerra destacan Jolas, Dutilleux y Ohana.

En lo que a la ópera respecta, la edificación de una nueva casa de ópera en Lyons, abierta en 1993, ha sido un paso importante para su descentralización. Por todo el país se ha instituido gran cantidad de festivales, muchos especializados en tipos de música específicos, como el de Avignon (para teatro musical), el de Versalles o el de Saintes (para música antigua) y el de Aix-en-Provence (para estrenos de ópera).

10. Conclusión

La continuidad es lo que ha hecho de la música francesa una de las actividades culturales distintivas de toda Europa. Si bien ha adoptado diferentes formas y estilos, no queda duda de que su identidad es fácilmente reconocible. El genio creador francés parece gustar del orden del motete isorrítmico del periodo Ars Nova a la pieza para piano de Messiaen, escrita en 1949, *Mode de valeurs et d'intensités*; es más racionalista que religioso, su mejor música litúrgica, por Lalande y Berlioz, ha sido más ceremonial que mística; gusta de la claridad rítmica (como en la *musique mesurée* y la música para danza a la que ha sido adicta por varios siglos) y colorística (como en las orquestaciones de Rameau, Debussy y Messiaen).

Característica fundamental de la música francesa ha sido su asociación con su literatura. Dentro de la tradición seguida por la canción europea, hay pocos ejemplos con versos tan exquisitos como las canciones francesas desde los trovadores hasta Debussy. Pocos libretos de ópera contienen versos tan acabados como los de Quinault y menos aún los que no han sido literalmente destrozados por los compositores. Su música instrumental no suele ser abstracta, se trate de las piezas con título de Couperin o de los *Miroirs* de Ravel. Agreguemos a esto que pocos son los países con una tradición

tan arraigada de polémica en torno a la música, desde los escándalos de la Querelle des Bouffons hasta los vanguardistas del siglo XX. Francia ha sabido contener las influencias extranjeras, sean italianas o alemanas, y cuando éstas han sido demasiado fuertes como para ser descalificadas por completo ha sabido imprimir en ellas el sello del gusto francés. En un mundo de compromisos internacionales donde la comunicación rebasa rápidamente las fronteras nacionales, será interesante saber si Francia puede continuar con estas tendencias.

DA/RLS

📖 N. WILKINS, *The Lyric Art of Medieval France* (Cambridge, 1978, 2/1989). É. BRODY, *Paris: The Musical Kaleidoscope, 1870-1925* (Nueva York, 1987). J. F. FULCHER, *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art* (Cambridge, 1987). C. PAGE, *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France, 1100-1300* (Londres, 1989); *150 ans de musique française, 1789-1939* (Lyons, 1991). M. BENOIT (ed.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles* (París, 1992). M. BENOIT, "Paris, 1661-1687: The age of Lully", *The Early Baroque Era*, ed. C. PRICE, *Man and Music/ Music and Society* (Londres, 1993). M. DEVOTO, "Paris, 1918-1945", *Modern Times: From World War I to the Present*, ed. R. P. MORGAN, *Man and Music/Music and Society* (Londres, 1993); *Early Music History*, 13 (1994) [*French music in the late 16th century*, ed. I. Fenlon].

Franck, César (-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert) (n Lieja, 10 de diciembre de 1822; m París, 8 de noviembre de 1890). Compositor francés nacido en Bélgica. Hijo de un banquero que impulsó a César y a su hermano menor, Joseph, a seguir la carrera musical; cuando César contaba con apenas 11 años de edad, su padre le organizó su primera gira de conciertos. La familia se trasladó a París en 1836 para que César continuara su preparación en el conservatorio, al que ingresó un año más tarde. Realizó estudios de composición y piano y se destacó como compositor de fugas. Se preparaba para competir por el *Prix de Rome* cuando, en 1842, su padre lo sacó del conservatorio para prepararlo como pianista virtuoso, en una clara imitación de Liszt. Durante esta época compuso su primer *Trío para piano*, admirado por la crítica y más adelante por d'Indy, quien opinó que su importancia radicaba en haber consolidado la *forma cíclica misma que hiciera célebre a Franck. Compuso otros dos tríos que de inmediato se incorporaron al repertorio de música de cámara francesa, a pesar de tratarse de obras de juventud. Aun así Franck no obtuvo el éxito esperado, incluso pasó algunos años

difíciles en los que tuvo que ganarse la vida como maestro y ofreciendo recitales. Contrajo matrimonio durante la Revolución de 1848.

En ese año fue nombrado organista de Notre Dame de Lorette donde permaneció hasta 1853, cuando hubo un puesto vacante en St Jean-François-du-Marais; finalmente en 1858 fue contratado en Ste Clotilde, una sede más importante. El prestigioso constructor francés de órganos Aristide Cavallé-Coll se retrasó en la entrega del nuevo órgano para esta iglesia, por lo que Franck tuvo que arreglárselas con un armonio hasta diciembre de 1859. El deslumbrante Louis Lefébure-Wély, famoso por su música ligera y sus transcripciones de ópera, fue contratado para la función inaugural del instrumento en la cual Franck interpretó a Bach. Franck también participó en la inauguración de otros órganos de Cavallé-Coll, como el magnífico instrumento de St Sulpice. Más que organista virtuoso, Franck era un extraordinario improvisador e intérprete de Bach; aún así, en este tiempo compuso varias obras para órgano. Su *Misa* a tres voces y sus *Six pièces pour grand orgue* tuvieron mucho éxito; esta última obra causó una profunda impresión en Liszt durante su visita de 1866 a Ste Clotilde.

La fama creciente de Franck le valió en 1872 su designación para la cátedra de órgano del Conservatorio de París. Su producción musical fue constante hasta sus últimos días. Gracias a este nuevo puesto, obtenido por recomendación de Théodore Dubois al director Ambroise Thomas, sus obras se interpretaron con mayor frecuencia; su cantata *Ruth*, nada afortunada en su primera ejecución pública (1846) recibió mejor acogida en 1872. Extrañas circunstancias opacaron el estreno de *Rédemption*, su más logrado oratorio, obra que pronto fue desplazada por la pieza homónima de Gounod. La destreza de Franck para el género de la fuga y su predisposición natural como organista para la música de Bach dejaron huella en la mayoría de sus composiciones; esto se contrarrestó gracias a que trabajaba con géneros que habían alcanzado su máximo desarrollo en Alemania, lenguaje que lo puso al día.

Esta tendencia compositiva tuvo repercusiones en un activo grupo de alumnos, así como en varios músicos con los que se relacionó y que estaban interesados en las obras más recientes de Wagner (los dramas musicales comenzaron a popularizarse en Munich alrededor de 1870). Aun así, la influencia de Liszt en Franck fue mayor que la de Wagner. Sus poemas sinfónicos *Les Éolides* (1876), *Le Chasseur maudit* (1882) y *Les Djinns* (1884) son de los primeros intentos franceses con dicha

forma; *Les Djinns* es una obra para piano y orquesta al estilo de *Malédiction* de Liszt. Franck hizo algunos intentos por alcanzar la escena operística, empresa de *rigueur* para cualquier compositor francés que deseara triunfar verdaderamente. Dio a conocer en vida algunos fragmentos de la ópera *Hulda*, basada en un tema de la mitología nórdica, sin embargo su escenificación completa fue póstuma.

Aparte de sus más destacadas obras para órgano —*Prélude, fugue et variation* y *Prière* (ambas obras de 1860-1862), así como *Trois pièces* (1878)—, el genio de Franck se revela en algunas composiciones de música instrumental: un *Cuarteto de cuerdas* (1889), un *Quinteto para piano* (1879), una *Sonata para violín* (1886) y una *Sinfonía* (1886-1888). Estas obras tienen en común el uso del recurso lisztiano de transformación temática y la estructura cíclica. Franck suele comenzar con un motivo germinal a partir del cual se desarrolla el resto del material musical. Sus temas a menudo giran en torno a una sola nota y los intervalos entre los enunciados musicales se vuelven más largos, creando un efecto ansiógeno de incompletitud. Su lenguaje es extremadamente cromático, con muy frecuentes modulaciones libres y una tendencia de alternancia mayor-menor, recurso que quizá tomó de Schubert. Podría decirse que su mejor música es aquella donde la forma conduce a un esquema armónico controlado, como en el movimiento final canónico de la *Sonata para violín* y en las *Variations symphoniques* (1885) para piano y orquesta. Su orquestación refleja la influencia de los teclados del órgano, mientras que el enorme tamaño de sus manos le permitió crear extensas sonoridades al estilo organístico en sus obras para piano; en ambos casos, esta influencia organística crea un efecto extraordinario. El *Prélude, choral et fugue* (1884) y el *Prélude, aria et finale* (1886-1887) ocupan un lugar privilegiado en el repertorio pianístico, en particular el primero, con destacadísimas interpretaciones a cargo de Blanche Selva y Alfred Cortot.

Conocido como Père (padre) Franck por su trato simple y amable (claramente reconocible en su música), fue muy querido por colegas y alumnos, muchos de los cuales realizaron estudios oficiales de órgano con él pero, a juzgar por su insistencia en la improvisación fluida, de hecho se convirtieron en alumnos de composición. Entre sus alumnos formales están d'Indy, Vierne y Lekeu; otros, como Bizet y Debussy, asistieron a sus clases sólo por poco tiempo. Franck murió en un accidente callejero, arrollado por un carro tirado por caballos. DA/RLS

📖 L. VALLAS, *César Franck*, trad. H. FOSS (Londres, 1951). L. DAVIES, *César Franck and his Circle* (Londres, 1970); *Franck* (Londres, 1973). J.-M. FAUQUET, *César Franck* (París, 1999).

Franck, Johann Wolfgang (*n* Unterschwaningen, baut. 17 de junio de 1644; *m* c. 1710). Compositor alemán. A partir de 1666 sirvió en la corte real de Ansbach. Acusado del homicidio de un músico colega en 1679 huyó a Hamburgo, donde fue recluido en un manicomio. Compuso alrededor de 17 óperas para el Theater am Gänsemarkt de Hamburgo, de las que sólo se conserva la música de una, *Die drey Töchter des Cecrops* (Las tres hijas de Cecrops, 1680; rev. ?1686). Pasó sus últimos años en Londres, donde publicó muchas canciones y ofreció conciertos junto con Robert King. BS

Franck, Melchior (*n* Zittau, c. 1580; *m* Coburg, 1 de junio de 1639). Compositor alemán. Hijo de un pintor, probablemente realizó estudios con J. C. Demantius y, con certeza, fue alumno de Hans Leo Hassler antes de entrar al servicio del príncipe de Coburg en 1603. Compositor prolífico, escribió música litúrgica para conjuntos grandes y pequeños, pero se le recuerda más por sus vivas danzas y su dominio del **quodlibet*. DA

Francoeur. Familia francesa de músicos activos en París a lo largo del siglo XVIII.

Joseph Francoeur (*n* c. 1662; *m* París, 1741) tocó el violín bajo en los Vingt-Quatre Violons du Roi a partir de 1706 y en la orquesta de la Ópera de París desde 1713. Su hijo **Louis Francoeur** [*le fils aîné*; “el hijo mayor”] (*n* París, 1692; *m* París, antes del 18 de septiembre de 1745) fue violinista y compositor. Ingresó a la orquesta de la Ópera en 1704. Seis años después se incorporó a los Vingt-Quatre Violons, conjunto del que llegó a ser director. Publicó dos libros de sonatas para violín de alta exigencia técnica al estilo italiano (1715, 1726).

Su hermano **François Francoeur** [*le cadet*; “el menor”] (*n* París, 21 de septiembre de 1698; *m* París, 5 de agosto de 1787) ingresó a la orquesta de la Ópera a los 12 años de edad y más adelante a la música de cámara de la corte real. En 1726 comenzó una asociación de por vida con François Rebel, a quien había conocido en 1723. En 1727, Francoeur fue designado *compositeur de la chambre du roi* y en 1730 ingresó a los Vingt-Quatre Violons junto con su padre y su hermano. Promovido a *maître de musique* de la Ópera en 1739 y (junto con Rebel) a *inspecteur général* en 1743, en 1744 fue nombrado *surintendant de la musique de la chambre du roi*. Trece años más tarde, él y Rebel asumieron la dirección de la Ópera, decisión que ambos tuvieron razones para lamentar.

Esta empresa tuvo visos de fracaso desde el principio: la Ópera se incendió en 1763 y en 1767 se vieron forzados a renunciar. Aún así, Francoeur pudo conservar su puesto en la corte real hasta su retiro en 1776. Escribió la mayor parte de su música en colaboración con Rebel. Por más de medio siglo compusieron música dentro de la tradición poslulliana de la ópera francesa y juntos produjeron *tragédies*, ballets y divertimentos para la Ópera (como *Pirame et Thisbé*, 1726; *Scanderberg*, 1735, *Les Génies tutélaires*, 1751), así como ballets y otras obras para interpretar en las diferentes residencias reales, en particular las de Versalles y Fontainebleau. Se ha dicho que la principal contribución de Francoeur fue la música más expresiva.

El hijo de Louis, **Louis-Joseph Francoeur** (*n* París, 1738; *m* París, 10 de marzo de 1804), contaba con siete años de edad cuando un decreto real le otorgó el beneficio de reemplazar a su padre en los Vingt-Quatre Violons. Se incorporó a la orquesta de la Ópera en 1752 y aceptó un puesto en la corte en 1754. Fue designado *maître de musique* asistente de la Ópera en 1764, ascendiendo a *maître* tres años más tarde y a director de la orquesta en 1779. Después de eso se convirtió en administrador, profesión que se vio opacada por los acontecimientos políticos del momento (pasó varios meses en prisión), pero que pudo retomar para continuarla hasta 1799. Compuso pocas obras escénicas, piezas vocales y escribió algunas obras teóricas. WT/SS

Francois-juges, Les (Los jueces de la corte secreta). Obertura, op. 3, de Berlioz (1826) compuesta originalmente para una ópera que más adelante abandonó.

Franchetti, Alberto (*n* Turín, 18 de septiembre de 1860; *m* Viareggio, 4 de agosto de 1942). Compositor italiano. Después de estudiar en Turín y Venecia, completó su educación en Dresde y Munich. La influencia del estilo musical alemán constituye un aspecto importante de su estilo operístico. En sus óperas, compuestas entre 1888 y 1922, suele utilizar efectos escénicos espectaculares con interludios sinfónicos llamativos y un característico lenguaje de color nacionalista. Sus obras más celebradas, *Cristoforo Colombo* (Génova, 1892) y *Germania* (La Scala, Milán, 1902), tienen textos de Luigi Illica, libretista de Puccini. RP

Franchomme, Auguste (Joseph) (*n* Lille, 10 de abril de 1808; *m* París, 22 de enero de 1884). Violonchelista y compositor francés. Después de ocupar puestos orquestales en París se convirtió en solista y se dedicó a la música de cámara con el Cuarteto Alard. También fue un importante maestro de violonchelo que con-

tribuyó al desarrollo de la técnica de arco denominada “francesa”. Amigo de Mendelssohn e íntimo de Chopin, quien le dedicara su *Sonata para violonchelo*, Franchomme compuso también varias obras para violonchelo para su propia interpretación. CF

Frankel, Benjamin (*n* Londres, 31 de enero de 1906; *m* Londres, 12 de febrero de 1973). Compositor inglés. Prácticamente autodidacta en música, al principio se ganó el sustento como violinista de *jazz* y maestro; más adelante fue arreglista y director de la orquesta del teatro West End de Noël Coward y C. B. Cochran; a partir de 1934 se dedicó a escribir música para cine. Entre tanto, luchó por su aceptación como compositor de música seria con obras de cámara diversas y un *Concierto para violín* (1951) en el que amalgamó influencias de Bartók, Berg y Walton. En 1958 adoptó el lenguaje serial dodecafónico pero sin abandonar la tonalidad; sus principales obras de este periodo son ocho sinfonías y la ópera inconclusa *Marching Song*. PG

Frankfurt, Grupo de. Nombre con el que se conoce la asociación de cuatro compositores ingleses (Norman O’Neil, Roger Quilter, Cyril Scott y H. Balfour Gardiner) y uno australiano (Percy Grainger). Si bien jamás coincidieron en el aula, en la década de 1890 los cinco egresaron del taller de composición impartido por Iwan Knorr en el Conservatorio Hoch de Frankfurt. JDI

Franz [Knauth], Robert (*n* Halle, 28 de junio de 1815; *m* Halle, 14 de octubre de 1892). Compositor alemán. Venciendo la oposición paterna, estudió con Friedrich Schneider en Dessau y más tarde regresó a Halle para ocupar el puesto de organista en 1841 y el de director de la orquesta de la Singakademie al año siguiente. Envió algunas de sus canciones a Schumann, y recibió la grata sorpresa de su publicación inmediata. Sufrió de sordera y problemas nerviosos, por lo que en 1868 se vio obligado a renunciar a todo empleo asalariado y dependió exclusivamente de la ayuda de sus amigos, como Liszt, quien, para ayudarlo económicamente, ofreció conciertos y publicó un libro sobre él en 1872. Compuso muchas canciones que fueron más apreciadas en Alemania que en otras partes, pues la música de carácter fuerte no era lo suyo, como si lo era, en cambio, crear situaciones que reflejaran tanto el temperamento como la acentuación de los textos en alemán. DA/JW

frase. Unidad musical definida por la relación entre melodía, ritmo y armonía, que termina con una *cadencia. La palabra se tomó de la terminología de la sintaxis lingüística. Las frases musicales se combinan para formar unidades más largas y completas denominadas pe-

riodos que a la vez pueden subdividirse en elementos más breves. La longitud de una frase varía, pero a menudo es de cuatro compases (forma común en la música folclórica y de danza y en la música culta del periodo Clásico) y suele continuar con otra frase de “respuesta” con la misma extensión. En la música contrapuntística, las frases de las diferentes voces se sobreponen, excepto en las cadencias más importantes.

En la notación musical, las frases pueden indicarse con símbolos de ligadura escritos encima o debajo de las notas indicando el fraseo o puntuación adecuados para su interpretación (Ej. 1; para consultar el significado de líneas curvas similares véase LIGADURA).

El término “fraseo” se refiere a la manera en que el ejecutante interpreta tanto las frases individuales como su combinación en una pieza musical. Dicha técnica es en gran medida intuitiva y constituye uno de los aspectos distintivos de los grandes intérpretes. -/JBE

Ej. 1



Fratres. Obra de Pärt para conjunto de cámara (1977), posteriormente arreglada para diversas combinaciones instrumentales más reducidas.

Frau ohne Schatten, Die (La mujer sin sombra). Ópera en tres actos de Richard Strauss con libreto de Hugo von Hofmannsthal basado en una historia propia (1919) (Viena, 1919).

Frauenliebe und -leben (Amor y vida de la mujer). Ciclo de canciones, op. 42, de Schumann para voz femenina y piano, con poemas de Adalberto von Chamisso (1840).

Frauenlob [Heinrich von Meissen] (*m* Mainz, 29 de noviembre de 1318). Minnesinger alemán. Nacido probablemente en Meissen a mediados del siglo XIII, en algún momento estuvo relacionado con la corte Přemyslid de Praga. Al parecer, su patrono fue Peter van Aspelt, obispo de Mainz desde 1306. Su nombre se asocia con muchas canciones compuestas para enaltecer a la mujer en general y a la virgen María en particular. Se sabe que Frauenlob ejerció una profunda influencia en la tradición posterior de los **Meistersinger*. Sus logros musicales no son fáciles de evaluar porque no se ha podido comprobar la autoría de algunas de las canciones que se le atribuyen y porque de muchas sólo sobrevive el texto, sin la melodía original. JM

frecuencia. Índice de repetición de ciclos en cualquier vibración periódica ondulatoria de sonido, de radio o de luz. Su unidad de medida es el Hertz (Hz). JBO

fredonner (fr.). “Tararear”.

free jazz. Estilo de jazz de vanguardia de la década de 1960 vinculado con Ornette Coleman y John Coltrane, entre otros, que otorga a los intérpretes libertad absoluta respecto a la tonalidad y la armonía. Esta libertad dio como resultado un lenguaje de jazz extremadamente complejo, incluso para los cánones del jazz moderno de la época. PGA

Freedman, Harry (*n* Łódź, 5 de abril de 1922; *m* Toronto, 16 de septiembre de 2005). Compositor, ejecutante de corno inglés y pedagogo canadiense. Su familia se trasladó a Canadá cuando él contaba con tres años de edad. Estudió pintura en Winnipeg, donde tocó en bandas de jazz. Después de servir en la Royal Canadian Air Force durante la segunda Guerra Mundial, estudió composición con Weinzwieg en el Royal Conservatory of Music en Toronto (1945-1951) y tomó cursos de verano de composición con Copland, Messiaen y Krenek en Tanglewood y Toronto. En 1951 fue cofundador de la Canadian League of Composers. Tocó el corno inglés en la Toronto Symphony Orchestra (1946-1971) y compuso *Graphic I* para el cincuentenario de la orquesta (1971). Muchas de sus composiciones acusan la influencia de las artes visuales y de los paisajes canadienses: *Tableau* (1952), *Images* (1958) y *Klee Wyck* (1970, rev. 1986). Como resultado de su estudio de la pintura sumi japonesa, compuso *The Tokaido* (1964). A partir de la década de 1960 Freedman compuso también música para ballet (*Oiseaux exotiques*, 1984), cine, televisión y teatro. HRE

📖 G. DIXON, “Harry Freedman: A survey”, *Studies in Music from the University of Western Ontario*, 5 (1980), pp. 122-144.

frei (al.). “Libre”.

Freischütz, Der (El francotirador). Ópera en tres actos de Weber con libreto de Johann Friedrich Kind basado en *Gespenserbuch* (1811) de Johann August Apel y Friedrich Laun (Berlín, 1821).

Freitag aus Licht (Viernes de luz). Ópera en una bienvenida, dos actos y despedida de Stockhausen, con libreto del compositor (Leipzig, 1996). Corresponde al “quinto día” del ciclo **Licht*.

Fremstad, Olive [Rundquist, Olivia] (*n* Estocolmo, 14 de marzo de 1871; *m* Irvington, NY, 21 de abril de 1951). Soprano estadounidense nacida en Suecia. Comenzó su vida profesional como mezzosoprano. Criada por

padres adoptivos en Minnesota, estudió para pianista antes de comenzar con el canto en 1890. En 1893 estudió en Berlín con Lilli Lehmann. Hizo su debut en Colonia en 1895 interpretando a Azucena en *Il trovatore*, pero después se inclinó por el repertorio de soprano dramática. Fue integrante del elenco de la Metropolitan Opera de Nueva York (1903-1914), donde destacó como importante intérprete de Wagner. Su interpretación de Isolda, que cantaba con regularidad junto con la música de Mahler, fue considerada por muchos como la más lograda de todos los tiempos. Su vida profesional sirvió como inspiración para la novela *The Song of the Lark* (1915) de Willa Cather, aceptada como uno de los retratos literarios más acabados del temperamento artístico. TA

📖 M. W. CUSHING, *The Rainbow Bridge* (Nueva York, 1954, repr. 1977).

fresco (it.). “Fresco”; *frescamente*, “con frescura”.

Frescobaldi, Girolamo (*n* Ferrara, septiembre de 1583; *m* Roma, 1 de marzo de 1643). Organista y compositor italiano de música para teclado. Hijo de un reconocido músico en Ferrara, estudió con el famoso organista Luzzaschi. Hacia 1604 se encontraba en Roma como miembro de la Accademia di S. Cecilia, y tres años más tarde fue nombrado organista de S. Maria in Trastevere. Fue protegido del acaudalado y poderoso cardenal Guido Bentivoglio, a quien acompañó a Bruselas; regresó a Roma en 1608 como organista de la iglesia de San Pedro. En ese mismo año publicó su primer volumen de música para teclado, que incluye fantasías que muestran su excelente manejo del contrapunto, así como un libro de madrigales de poca calidad. En 1612 contrajo matrimonio con la madre de sus dos hijos ilegítimos. Un volumen de *toccatas* y partitas publicado en 1615 muestra su talento como improvisador, con armonías y giros de frase poco comunes. El prefacio aclara que evitó el uso de *tempo rubato*, de *notes inégales* en pasajes escálísticos, y de *ritardandos* en las cadencias.

Entre 1615 y 1624 hubo una interrupción en la publicación de su música. Los *capriccios* de 1624 y en particular las magníficas *toccatas* de 1627, denotan un adelanto estilístico considerable. Compuso algunas *toccatas* para interpretarse durante la Misa, la Ascensión y la Consagración; su rica armonía proyecta una actitud mística ante el ceremonial religioso. En 1628, Frescobaldi dejó Roma para convertirse en organista de la corte florentina del gran duque Fernando II de' Medici, puesto que conservó hasta 1634. Durante su estancia en Florencia compuso dos libros de *Arie musicali* (Florencia, 1630).

Pasó los últimos años de su vida en Roma, nuevamente como organista de la iglesia de San Pedro, donde fue muy admirado y celebrado.

En 1635 publicó su volumen más famoso, el *Fiori musicali*, una colección de música para la Misa en la que despliega el mismo gusto por la destreza contrapuntística que Bach mostrara al final de su vida. Sesenta años después de la muerte de Frescobaldi, el entonces joven Bach copió y estudió sus piezas, un reconocimiento para quien fuera considerado en su tiempo el más refinado compositor italiano de música para teclado. Entre sus numerosos alumnos destacan Michelangelo Rossi y Froberger, pero no queda duda alguna de la influencia que ejerció en compositores de música para órgano como Buxtehude. DA/TC

📖 F. HAMMOND, *Girolamo Frescobaldi* (Cambridge, MA, 1983). A. SILBINGER (ed.), *Frescobaldi Studies* (Durham, NC, 1987).

Fresnel, Baude. Véase CORDIER, BAUDE.

frettevole, frettoso, frettoloso (it.). “Apresurado”.

fricassée (fr., “popurri”, “medley”). En el siglo XVI, nombre de un **quodlibet* humorístico, en el que melodías tomadas de distintas fuentes, como *chansons*, melodías folclóricas o canciones populares urbanas, se combinan para crear un efecto cómico. Henri Fresneau compuso un fricassée en la que citaba más de 100 melodías diferentes; hay otros ejemplos en piezas de Clément Janequin y de Jean Servin. -/JBE

Friccker, Peter Racine (n Londres, 5 de septiembre de 1920; m Santa Bárbara, CA, 1 de febrero de 1990). Compositor inglés. Interrumpió sus estudios en el RCM para pelear en la guerra, después de lo cual tomó clases de composición con Mátyás Seiber. Fue director musical del Morley College (1953-1964) y después se trasladó a la Universidad de California en Santa Bárbara. Sus primeras obras, como el *Quinteto de alientos* (1947) y la *Primera sinfonía* (1948-1949), reflejan un estilo polifónico intenso que recuerda a Bartók y Hindemith. En su música subsiguiente utilizó métodos seriales bajo un estilo más libre, combinando también recursos armónicos tonales. Más inclinado por los géneros instrumentales, compuso cinco sinfonías y una amplia variedad de piezas de cámara. PG/AW

📖 R. M. SCHAFER, *British Composers in Interview* (Londres, 1963).

Friedenstag (Día de paz). Ópera en un acto de Richard Strauss con libreto de Joseph Gregor (Munich, 1938).

Friml (Charles) Rudolf (n Praga, 7 de diciembre de 1879; m Los Ángeles, 12 de noviembre de 1972). Compositor

estadunidense nacido en la República Checa. Estudió en el Conservatorio de Praga y más adelante fue acompañante del violinista Jan Kubelík; en 1904 visitaron juntos los Estados Unidos, donde Friml estableció su residencia. Se presentó como solista de su propio *Concierto para piano* con la New York Philharmonic, pero se dedicó más al teatro musical con obras como *The Firefly* (1912), *Rose Marie* (1924), *The Vagabond King* (1925) y *The Three Musketeers* (1928). PGA/ALA

Froberger, Johann Jacob (n Stuttgart, mayo de 1616; m Héricourt, cr Belfort, 6 o 7 de mayo de 1667). Compositor alemán. En 1637 se estableció en Viena como organista de la corte, puesto en el que obtuvo licencia (c. 1641) para estudiar con Frescobaldi en Roma. Más adelante se convirtió al catolicismo y estuvo en Bruselas, París y Londres, donde, después de ser asaltado por piratas en su cruce por el canal de la Mancha, compuso su *Plainte faite à Londres, pour passer le mélancholie*. A través de sus viajes pudo conocer diferentes estilos de música para teclado que ejercieron profunda influencia en su obra. En 1658 dejó de servir como músico de los Habsburgo y se trasladó a las posesiones de su amiga y discípula la princesa Sibylla de Württemberg-Montbéliard en Héricourt.

Froberger fue el principal compositor alemán de música para teclado de su tiempo. Sus obras en el estilo italiano incluyen extensas *toccatas*, repletas de ingeniosa armonía cromática y pasajes magníficamente desarrollados, junto con *canzonas* y *ricercas* compuestos en el más puro estilo de Frescobaldi, con ideas temáticas elegantemente dibujadas que anticipan las de Bach. Sus contribuciones en el estilo francés, que incluyen suites y piezas de carácter para clavecín, reflejan influencias de Chambonnières y, en el uso del denominado **style brisé*, recuerdan a Denis Gaultier. De particular relevancia son sus “lamentos”, como la *Lamentation faite sur la mort très douloureuse de Sa Majesté Imperiale* (Fernando III, fallecido en 1657), con una exquisita y bella representación del alma en su ascensión al cielo. DA/BS

frog [heel, nut] (in.). Véase TALÓN.

Froissart. Obertura de concierto, op. 19 de Elgar (1890); el título hace referencia a un pasaje de *Old Mortality* de Walter Scott en el que Claverhouse habla de su entusiasmo por los históricos romances, y a *Chronicles* del escritor francés Jean Froissart (1337-1410). La partitura tiene un epígrafe de John Keats: “Cuando la caballería alzó sus lanzas al cielo”.

frölich (al.). “Alegre”.

Froschquartett. Véase “LA RANA”, CUARTETO.

frottola (it.). Forma secular de canción popular italiana de finales del siglo XV y comienzos del XVI; es la antecesora más importante del madrigal. La *frottola* se desarrolló a partir de la entonces difundida práctica de recitar poesía con un acompañamiento musical improvisado. Los versos de la *frottola* suelen ser poesía amorosa ligera musicalizados bajo muchas formas y esquemas rítmicos distintos, algunos ligeros, humorísticos o sentimentales, como la *frottola* o *barzelle*, la *oda* y el *capitolo*, y otros más serios, como el soneto, el **strambotto* y la *canzone*. Las *frottolas* por lo general son estróficas, con repetición de la misma música en varias estrofas; algunos versos se repiten junto con la música correspondiente a cada estrofa, a menudo en forma de refrán.

La repetición de la misma música en cada estrofa limitaba las posibilidades de hacer un detallado *madrigalismo, diferencia fundamental entre la *frottola* y el madrigal; aún así, las *frottolas* suelen apearse muy cercanamente a la estructura de sus textos. Las *frottolas* son composiciones a tres o cuatro voces, silábicas y homofónicas y con la melodía en la voz superior. Por lo general, el texto sólo aparece escrito por debajo de la voz superior, lo cual sugiere que pudieron haber sido interpretadas tanto por un conjunto de cantantes, como por un cantante solista acompañado por violas o incluso por un instrumento solo, como un laúd o un teclado.

Dos de los compositores de *frottolas* más consumados, Bartolomeo Tromboncino y Marchetto Cara trabajaban en la corte de Mantua, uno de los principales centros de esta forma musical en las décadas cercanas a 1500. Muchos otros compositores de *frottolas* son anónimos. Las colecciones de *frottolas* son de los primeros libros de música impresa; el impresor veneciano, Ottaviano Petrucci, publicó 11 libros de *frottolas* entre 1504 y 1514.

DA/EW

📖 J. HAAR (ed.), *Chanson and Madrigal, 1480-1530* (Cambridge, MA, 1964). W. F. PRIZER, *Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara* (Ann Arbor, MI, 1981). F. LUISI, *Frottole di B. Tromboncino e M. Cara "per cantar et sonar col lauto"* (Roma, 1987) [incl. facsímiles y transcripciones].

Frühlingslied (al.). "Canción de primavera".

Frühlingssonate. Véase "PRIMAVERA", SONATA.

frullato (it.). Véase FLUTTER-TONGUING.

Frye, Walter (n antes de junio de 1475). Músico eclesiástico y compositor inglés. Es probable que haya trabajado en la Catedral de Ely y en Londres antes de entrar al servicio de Anne de Exeter, hermana mayor de Eduardo IV. Gracias a estas relaciones visitó la corte de Borgoña, donde dio a conocer sus obras y las pasó

a manuscrito. Varios de sus motetes tuvieron gran difusión, lo cual era poco común en su tiempo; uno de ellos, *Ave regina celorum*, aparece incluso en pinturas de ángeles músicos que retratan un rollo de papel con la pieza escrita. Frye también compuso algunas misas cíclicas muy expresivas y ejemplos aislados de canciones polifónicas con textos en inglés. JM

Fuenllana, Miguel de (n Navalcarnero, cr Madrid, comienzos del siglo XVI; m ?1578-1591). Vihuelista y compositor español. Ciego desde la infancia, prestó sus servicios a la marquesa de Tarifa y, más adelante, a Felipe II, a quien dedicó su *Orphenica lyra* (Sevilla, 1554). Esta obra incluye tanto fantasías originales para vihuela como transcripciones de música vocal para ser cantadas a dos voces junto con la parte de la vihuela. De 1562 a 1568 se desempeñó como músico de cámara de la tercera esposa de Felipe II, Élisabeth de Valois. Un músico llamado "Folhana", que puede tratarse de Fuenllana, estuvo al servicio del rey Sebastian de Portugal en 1574. WT/OR

fuentes. En música, la palabra se refiere a los documentos manuscritos en los que se basan los medios impresos para la diseminación de la música. Desde aproximadamente 1950 se comenzaron a publicar reproducciones de manuscritos originales de los compositores y, más adelante, de sus versiones originales por computadora. La impresión de la música antigua conlleva el riesgo inevitable de malinterpretar lo escrito por el compositor. No se trata simplemente de cuestiones como fallas de impresión o ajustes hechos a la música para adecuarla al estilo determinado de una editorial, aunque éstos quizá sean los mayores beneficios que ofrece la investigación de las fuentes; tiene que ver también con la necesidad de resolver las ambigüedades que presentan los documentos para la impresión o el grabado. Prácticamente todo compositor suele cometer pequeños errores en la escritura de dos pasajes que supuestamente deberían ser idénticos, erratas que un ojo externo puede detectar con mayor facilidad. La labor del editor es resolver estos conflictos, aunque no es una labor nada sencilla. No nos equivocáramos al decir que prácticamente no existe una sola composición, impresa o manuscrita, que no presente ambigüedades que el intérprete debe resolver. El estudio serio y profundo de las fuentes, sea para el conocimiento histórico o para la interpretación, se beneficia siempre del análisis de las fuentes.

Las fuentes a menudo pueden ofrecer detalles prácticamente imposibles de reproducir en una versión impresa. En el nivel más obvio, los borroneos y tachaduras

que aparecen en los manuscritos originales indican que el compositor rectificó el camino. Otro caso sería el reconocimiento de la notación rítmica aproximada o taquigráfica usada por los compositores del siglo XIX a través de la distribución de las notas en comparación con otras fuentes; estos ejemplos son comunes, por ejemplo, en los manuscritos de Chopin. A un nivel menos obvio, la meticulosa reinstrumentación de un pasaje puede ofrecer pistas sobre las texturas que el compositor buscaba. El estudio de los manuscritos a menudo indescifrables de Beethoven puede ayudar a comprender por qué se han filtrado errores tan evidentes en las ediciones impresas. No obstante, lo más importante sobre el estudio de las fuentes es que puede mostrarnos cuando el compositor no estaba plenamente convencido del efecto deseado.

El estudio de las fuentes implica riesgos inevitables. El ejemplo más conocido se encuentra en el caso de los eruditos que entablaron una demanda en contra de la casa Ricordi por la publicación de partituras de Verdi que diferían en miles de detalles respecto a los manuscritos originales. Lo que resulta claro es que el propio Verdi hizo numerosos cambios entre la composición y la publicación de sus obras. Primero la partitura era entregada a un copista para que la reprodujera varias veces; estas copias, y no el manuscrito original, se usaban para los ensayos del estreno de la obra, durante los cuales se hacían cambios que por lo general se anotaban solo en una de ellas, misma que posteriormente se enviaba para el trabajo editorial. Estas copias manuscritas no siempre sobrevivieron pues, al no ser autógrafos del compositor, su valor se reducía notablemente.

La comprensión y el conocimiento detallado de muchas obras se desprende también del estudio de las partes orquestales que han sobrevivido, que llegan a presentar correcciones indicadas por el propio compositor, aunque resulta difícil establecer el origen de estos cambios que no siempre obedecen a las observaciones directas del autor.

Estas cuestiones y otras semejantes ponen en tela de juicio el concepto de una edición “Urtext”, es decir la publicación de la música sin correcciones editoriales posteriores. En un principio, el término se refería a una edición que sólo suprimía las digitaciones, las marcas metronómicas, las marcas de fraseo y otras indicaciones agregadas por los editores de infinidad de obras del repertorio Clásico y Romántico; pero el término implica también la presentación de una “versión original”. En ocasiones, esta labor es factible, pero es posible tam-

bién que el editor deba enfrentarse a varias versiones distintas y a ambigüedades imposibles de resolver.

Uno de los problemas editoriales recurrentes estriba en decidir si se debe presentar la versión original de una pieza (Fassung erster Hand) o bien la última revisión dejada por el compositor (Fassung letzter Hand). Un ejemplo extremo es la ópera *Tannhäuser* de Wagner, de la que existen más de una docena de versiones hasta cierto punto aprobadas por el compositor; el propio Wagner declaró en los años finales de su vida que ninguna de las versiones le satisfacía plenamente. Muchas versiones contienen música en el estilo muy posterior de la época de *Tristan* y, mientras algunos estudiosos creen que estos elementos enriquecen la obra, otros se inclinan por la coherencia estilística de las versiones anteriores. Lo cierto es que no existe solución a este dilema.

Otro caso está en el material que alguna persona juzgó impráctico o simplemente demasiado extenso para incluirlo en la edición. La investigación de las fuentes de *Don Carlos* de Verdi ha sacado a la luz pasajes musicales magníficos que se suprimieron antes del estreno de la obra; su restitución podría verse como una contradicción al criterio dramático de Verdi, aunque no es fácil resistir la tentación de escuchar estos pasajes integrados a la obra. Ahora que el formato del disco compacto digital ofrece al oyente la alternativa de seleccionar fácilmente los pasajes que desea escuchar, las posibilidades de este tipo de reconstrucción adquiere una dimensión más justificable.

Por otra parte, está el problema de los compositores cuyo criterio podría juzgarse como alterado por trastornos de personalidad. El caso más sonado es el de Bruckner. Las partituras del autor impresas desde alrededor de 1930 han intentado reproducir con mayor o menor exactitud lo que él escribió, pero también es factible rescatar los cortes, ajustes y trabajos de reorquestación que realizaron sus discípulos y colegas, quienes conocieron a fondo su estilo y sus intenciones pero sintieron que había mejores formas de expresarlas. En este caso, las “fuentes” de hecho en su mayoría son partituras impresas y partes orquestales que se menosprecian en la actualidad, pero es fácil prever que los cambios en las tendencias del futuro puedan otorgarles la importancia que merecen para alcanzar un conocimiento más profundo de la música.

En todos estos casos es importante distinguir entre el autógrafo de un compositor (conocido más específicamente con el nombre de “hológrafo”) y otras copias, ya

sea impresas o manuscritas. Toda copia puede presentar erratas, ajustes, adaptaciones y simples malentendidos. Desde este punto de vista, es claro que el problema no se remonta a la impresión comercial de la música iniciada con Ottaviano Petrucci en 1501; antes de esto podremos estar limitados a los materiales manuscritos, pero son pocos los que se han comprobado que realmente provienen del puño y letra del compositor. De la misma manera, la mayoría de los manuscritos medievales es copia y, lamentablemente, los hológrafos originales que podrían constituir una valiosa “fuente” se han perdido, como ocurre con la mayor parte de la música anterior a mediados del siglo XVIII.

El estudio de los apuntes y bosquejos del compositor pertenece a una categoría distinta de la investigación de las fuentes. Cuando no es posible resolver las ambigüedades que se presentan en una composición final, estos estudios contribuyen significativamente al conocimiento del proceso compositivo de la obra. Existe en la actualidad una floreciente tendencia al estudio de los bosquejos que ofrece reflexiones importantes sobre los procesos creativos de los compositores.

En lo que respecta a la música preclásica, se cree que las ediciones modernas suelen presentar serios problemas de distorsión de la música, por lo que los intérpretes modernos de la música barroca prefieren recurrir a las fuentes más antiguas que, a falta de manuscritos, suelen ser las ediciones impresas originales. Para mucha de la música de los siglos XV y XVI, su presentación habitual en libros corales manuscritos se considera parte integral de la composición. Las ediciones modernas acostumbran reducir los valores rítmicos de las notas y realizar otros cambios importantes, en particular sobre la distribución del texto, siguiendo caminos que no respetan lo que las fuentes originales indican. Para la música de los siglos XIII y XIV, la presentación actual de las páginas originales obedece a la resonancia que ha tenido el conocimiento profundo de su contexto cultural.

Por todos estos motivos, en décadas recientes ha habido un incremento sustancial de ediciones facsimilares de fuentes musicales importantes, no sólo de los manuscritos más relevantes de la música medieval y renacentista sino también un abundante material autógrafo de los principales compositores de los siglos XVIII y XIX. Respecto a otros tipos de música, las investigaciones formales implican la consulta de las fuentes originales, sea en las principales bibliotecas musicales de todo el mundo (que difícilmente permiten el acceso al público no especializado a estos valiosos documentos) o bajo

la forma de microfilms disponibles en la mayoría de las bibliotecas importantes, medio muy conveniente para la preservación de los originales, aunque no tan cómodo para su consulta. DF

fuentes de Roma, Las. Véase *FONTANE DI ROMA*.

fuerza del destino, La. Véase *FORZA DEL DESTINO, LA*.

fuga (lat., it.: *fuga*; al.: *Fuge*; fr., in.: *fugue*). Literalmente significa “huida” o “escape”. En música, el término se refiere a una composición en la que tres o más voces (muy raramente sólo dos) hacen entradas sucesivas en imitación, como una especie de “persecución” entre las voces. Más que una forma fija, la fuga es un estilo de composición. Todas las fugas tienen aspectos en común y existe una terminología universal para describir la intervención de las voces individuales, las partes y los recursos técnicos específicos de la fuga.

El tema principal se denomina “sujeto” y es expuesto por la voz que entra primero. Una vez presentado el tema completo, la segunda voz entra con el sujeto transpuesto a la dominante; esta entrada en la dominante se denomina “respuesta”. La tercera voz entra con el sujeto original pero en una octava distinta, y así sucesivamente. Esta sección inicial de la fuga se denomina “exposición” y concluye una vez que todas las voces han presentado el sujeto y la respuesta. Un recurso común es la alternancia de la misma versión del tema entre las voces, de manera que en una típica fuga a cuatro voces, cuando la soprano y el tenor llevan el sujeto, la contralto y el bajo llevan la respuesta o viceversa. Asimismo, es frecuente que las entradas alternen la secuencia de sujeto y respuesta. En ocasiones, la exposición finaliza con una presentación adicional del tema denominada “entrada recurrente”.

A la entrada de la segunda voz (con la respuesta), la primera voz desarrolla un contrapunto; de la misma manera, la segunda voz presenta un contrapunto a la entrada de la tercera voz (sujeto) y así sucesivamente. Cuando el contrapunto de la exposición es idéntico en cada voz, se le denomina “contrasujeto” regular; cuando el sujeto (o respuesta) o el contrasujeto hacen las veces de bajo sin incurrir en errores gramaticales, se dice que el contrapunto es invertible. Al contrapunto adicional se le denomina “contrapunto libre”, pero dicho material puede repetirse idéntico, como si se tratara de un segundo contrasujeto. La exposición de una típica fuga a tres voces podría representarse como se muestra en la Tabla 1. En ocasiones aparece un puente entre las entradas sucesivas, casi siempre entre la segunda voz (respuesta) y la tercera (sujeto).

TABLA 1

1a. voz	sujeto	contrasujeto	contrapunto libre
2a. voz	respuesta	contrasujeto	
3a. voz	sujeto		

La respuesta puede ser “real” o “tonal”. Una respuesta real es aquella en la que el sujeto se traspone idéntico a la dominante; una respuesta tonal es la que presenta el sujeto con algunas modificaciones. La respuesta tonal suele emplearse cuando al inicio del sujeto o cerca del mismo destaca una nota de dominante; la respuesta a esta nota no se hace en la supertónica de la tonalidad original (transposición exacta) sino en la tónica; de tal manera, si la nota inicial de una fuga en *do* mayor es *sol*, en la respuesta tonal se convertirá en *do* y no en *re*. Del mismo modo a un salto interválico de la tónica a la dominante (*do-sol*), corresponderá una respuesta tonal con salto de la dominante a la tónica (*sol-do*, en lugar de *sol-re*). Existen ejemplos de respuestas tonales en las fugas en *re* menor, *fa* menor y *fa* mayor del Libro I de *El clave bien temperado* de J. S. Bach. También se requiere una respuesta tonal cuando el sujeto finaliza en la tonalidad de la dominante. Por otra parte, una respuesta real modulará a la tonalidad de la supertónica, tonalidad muy alejada de la tónica a la que el sujeto regresará; para que la respuesta real pueda finalizar en la tonalidad de tónica original, es preciso realizar un ajuste. Las fugas en *mib* mayor y *sol* menor del Libro I de *El clave bien temperado* de Bach tienen sujetos modulantes de este tipo.

Después de la exposición, muchas fugas continúan con una secuencia de episodios y entradas intermedias alternadas, estas últimas en tonalidades vecinas, que concluye con una entrada final en la tonalidad de tónica. La primera fuga del Libro I de *El clave bien temperado* es excepcional, pues no contiene episodios. Los episodios suelen basarse en material temático del sujeto, del contrasujeto o de ambos que, desarrollados de maneras diferentes, preparan una modulación que conduce a la siguiente entrada del sujeto. Las entradas intermedias pueden incorporar elementos contrapuntísticos tomados de la exposición o bien introducir otros nuevos.

En ocasiones, después de la exposición, el compositor genera interés acortando la distancia entre las entradas sucesivas del sujeto. Este recurso de superposición de las voces se denomina “stretto” (it., “cercano” o “comprimido”); aparece con extraordinaria frecuencia en la

fuga en *do* mayor del Libro I de *El clave bien temperado* de Bach. Otros recursos técnicos son la *inversión, la *disminución, la *aumentación y, menos común, la *retrogradación.

Algunas veces, uno o más contrasujetos pueden aparecer simultáneamente con el sujeto al comienzo de una fuga. Dicha fuga suele denominarse fuga doble, triple, etc., pero esta nomenclatura es más correcta para designar una fuga en la que los sujetos independientes (segundo, tercero, etc.) van apareciendo en el curso de la misma y pueden subsecuentemente combinarse con el primer sujeto.

La fuga en *do* menor del Libro I de *El clave bien temperado* de Bach ilustra algunos de los rasgos característicos de una fuga (Ej. 1; véase las páginas anteriores). La exposición inicial en ocho compases comienza con el sujeto en la voz central. La voz soprano entra en el tercer compás con una respuesta tonal (la cuarta nota es *do*, no *re*) mientras que la voz central continúa con el contrasujeto. Aparece un puente de dos compases (derivado del sujeto y del contrasujeto) antes de la entrada del sujeto en el bajo en el séptimo compás, mientras que la voz soprano continúa con el contrasujeto regular. Las tres líneas contrapuntísticas de los compases 7^o-9^o (contrasujeto, voz libre y sujeto) reaparecen en contrapunto invertido en cada una de las entradas intermedias, no sin ciertas modificaciones; se emplean todas las permutaciones posibles excepto una. Un episodio de dos compases prepara la entrada intermedia de la voz soprano en la tonalidad relativa mayor. En el segundo episodio, la soprano invierte la línea del bajo del primer episodio. La entrada intermedia de la voz contralto en el compás 15 presenta el tema en la dominante menor bajo la forma de “respuesta”, y en el tercer episodio desarrolla el contrapunto del puente (compases 5 y 6). En el compás 20, una entrada intermedia en la tónica prepara el cuarto episodio, que desarrolla y amplía el material del primer episodio. Tanto la entrada del bajo en el compás 26 como la de la soprano en el compás 29 tienen efecto de entradas finales. La ruptura dramática del compás 28 y el pedal de tónica conclusivo conducen al final de la fuga. GMT/AVJ

fuga coral (al.: *Choralfuge*). Fuga para órgano que toma como sujeto la primera línea (o dos líneas) de una melodía de coral (véase CORAL DE ÓRGANO). Compositores como Pachelbel escribieron fugas corales en Alemania desde finales del siglo XVII.

Fuga “gigante”. Sobrenombre del coral para órgano *Wir gläuben all an einen Gott* BWV680 de J. S. Bach, de la

Ej. 1

EXPOSICIÓN

SUJETO

RESPUESTA TONAL

CONTRASUJETO

PUENTE

CONTRASUJETO

EPISODIO 1

SUJETO

ENTRADA INTERMEDIA (relativo mayor)

CONTRASUJETO

EPISODIO 2

CONTRASUJETO

ENTRADA INTERMEDIA (dominante)

(continúa)

Ej. 1 (continuación)

EPISODIO 3

17

ENTRADA INTERMEDIA (tónica)

CONTRASUJETO

19

EPISODIO 4

22

24

CONTRASUJETO (se desplaza de la soprano a la voz intermedia)

ENTRADA FINAL 1

26

ENTRADA FINAL 2

PEDAL DE TÓNICA

29

parte tercera del *Clavier-Übung*, llamado así por los grandes saltos del bajo ejecutado en la pedalera.

fugado. Véase FUGATO.

fugato (it.). Pasaje en estilo fugado que se introduce en una composición que no tiene forma de fuga. Por ejemplo, la sección *allegro* de la obertura de *Die Zauberflöte* de Mozart comienza como fuga, pero no se desarrolla como tal y de inmediato adopta la forma sonata.

fughetta (it.). *Fuga corta.

fuging tune [*fuguing tune*] (in., “melodía fugada”). Estilo de canto de salmos métricos e himnos utilizado en las iglesias parroquiales inglesas en el siglo XVIII y comienzos del XIX; en algunas partes de los Estados Unidos se sigue empleando este recurso. Una típica melodía fugada consiste en frases homofónicas y contrapuntísticas alternadas; en las contrapuntísticas, las voces hacen entradas sucesivas en imitación a la manera de una fuga. PW

fuging tune [*fuguing tune*] (in.). Véase MELODÍA FUGADA.

full anthem (in.). *Anthem* para coro completo; véase ANTHEM, 1.

full close (in.). “Cadencia perfecta”. Véase CADENCIA.

full organ (in.). En Inglaterra, el término suele referirse a todos los registros del *Gran órgano.

full score (in.). *Partitura en la que cada una de las partes instrumentales o vocales se escribe en un pentagrama independiente. Véase PARTITURA.

Füllstimme (al.). 1. Parte de “relleno” sin significado independiente o funcional, como por ejemplo, una parte orquestal adicional.

2. Combinación de los registros de un órgano.

fundamental, acorde en posición. Acorde con la fundamental en el bajo (in.: *root position*), también llamado acorde de quinta y tercera porque su intervalo mayor es de quinta y el intermedio de tercera (en posición cerrada). Véase INVERSIÓN, 1.

fundamental, posición de. La fundamental o nota principal de un acorde es la nota de la que toma su nombre. De tal manera, el acorde de *do* mayor tiene como fundamental la nota *do*, aunque el acorde aparezca en primera o segunda *inversión, es decir con las notas *mi* o *sol* respectivamente como la nota más grave del acorde. Si el acorde está en posición de fundamental, la nota más grave es siempre la fundamental. Véase también BAJO FUNDAMENTAL.

funèbre (fr.), **funebre** (it.). “Fúnebre”, “lóbrego”.

Funiculi, funiculà. Canción compuesta por Denza (1880) para la inauguración del funicular de Nápoles. Richard Strauss la citó en *Aus Italien* (1886), quizá creyendo que se trataba de una canción folclórica genuina.

funk. Estilo musical derivado del **rhythm and blues* y el **soul*. Se caracteriza por la repetición de figuras rítmicas y por una línea de bajo vigorosa con pulso marcado siempre en el primer tiempo fuerte del compás. El término se utilizó por primera vez en la década de 1950 y se asoció con el movimiento del Black Power de la década de 1960, representado por la canción de James Brown, *Say it Loud, I'm Black and I'm Proud*. Se definió como género hasta el decenio de 1970 gracias a la popularidad de intérpretes como Kool and the Gang, Earth Wind and Fire, Stevie Wonder, Miles Davis, Herbie Hancock y Weather Report. KG

fuoco, con (it.). “Fogoso”, es decir una combinación de vitalidad y rapidez.

Für Elise (Para Elisa). *Bagatela en la menor* para piano de Beethoven (1808-1810); en la partitura original el autor escribió “Für Elise am 27. April zur Erinnerung von L. v. Bthvn”.

furiant (chec.). Danza folclórica de Bohemia, en tiempo rápido y decidido, con tiempo alternado de 3/4 y 2/4. Fue utilizado con frecuencia por Dvořák (*Dos furiantas* op. 42; *Furianta y Dumka* para piano op. 12; y en lugar del *scherzo* en el *Quinteto para piano* op. 81, el *Cuarteto de cuerdas* op. 105 y la *Sinfonía en re* op. 60) y por Smetana (*La novia vendida*). Ambos compositores recurrieron al compás de 3/4 pero aplicando el recurso de la hemiola para enfatizar los pulsos cambiantes. -/JBE

furioso (it.), **furieux** (fr.). “Con furia”; **furiosamente** (it.), **furieusement** (fr.), “furiosamente”.

furlano (it.). Véase FORLANA.

Furtwängler (Gustav Heinrich Ernst Martin), **Wilhelm** (n Berlín, 25 de enero de 1886; m Baden-Baden, 30 de noviembre de 1954). Director de orquesta alemán. Estudió en Munich con Rheinberger y Schillings y en 1905 obtuvo el primero de diversos puestos como *répétiteur*. Fue director de la orquesta de Lübeck (1911-1915), de la ópera de Mannheim (1915-1920) y de la orquesta de Tonkünstler en Viena (1919-1924). En 1922 sucedió a Nikisch tanto en la orquesta de la Leipzig Gewandhaus (hasta 1928) como en la Orquesta Filarmónica de Berlín, de la que estuvo al frente la mayor parte de su vida. Realizó extensas giras y dirigió en Salzburgo y Bayreuth, convirtiéndose en uno de los directores de la obra de Wagner más notables de su tiempo. Si bien sus interpretaciones reflejaban una idiosincracia controvertida, se le considera uno de los directores de orquesta más importantes del siglo XX. Tuvo a su cargo numerosos estrenos, como el *Primer concierto para piano* de Bartók, la *sinfonía Mathis der Maler* de Hindemith

y *Vier letzte Lieder* de Strauss. Su postura controversial ante el régimen nazi lo obligó a renunciar a sus puestos y emigrar a Suiza en 1944. Juzgado como colaborador nazi en 1946, fue absuelto y pudo continuar con su vida profesional como músico. Compuso tres sinfonías, un concierto para piano y música de cámara. TA

📖 H.-H. SCHÖNZELER, *Furtwängler* (Londres, 1990).

S. SHIRAKAWA, *The Devil's Music Master: The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler* (Nueva York, 1992).

J. ARDOIN, *The Furtwängler Record* (Portland, OR, 1994).

furry dance (in.). Antigua danza procesional con la que se celebra la entrada de la primavera. Se sigue practicando anualmente en Helston, Cornwall. En ocasiones recibe también el nombre de *floral dance* (danza floral) o “flora”; se baila desfilando por las calles con acompañamiento instrumental.

fusa (lat.). Antiguo valor de nota del que deriva la figura de *corchea moderna (in.: *quaver*); véase NOTACIÓN, Fig. 6.

fusión. Variante abreviada del término fusión *jazz-rock.

futurismo (it.: *Futurismo*; rus.: *Futurizm*). Movimiento artístico que concibió al siglo XX como una nueva era, un “futuro” que abrazó con pasión. Fue particularmente destacado en Italia y Rusia y alcanzó su pináculo en los decenios segundo y tercero del siglo. En Italia, los artistas futuristas se inspiraban en la velocidad y la energía de la tecnología mecánica, así como en la vida urbana del siglo XX. Su principal defensor fue el escritor Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), quien redactara el postulado característico de la estética futurista: “El furioso rugir del motor de un automóvil... es más bello que la *Victoria de Samotracia*” (1909). Debussy, quien en la práctica no abrazó el futurismo, escribió que “el siglo del aeroplano requerirá su propia música”, lo cual es señal de que comulgaba con los ideales del movimiento.

En Rusia, en ese mismo tiempo, los futuristas se preocuparon más por la regeneración espiritual; el ejemplo de Scriabin fue crucial para compositores futuristas como Arthur Lourié y Nikolai Roslavets. La Revolución propició un movimiento futurista más cercano a la concepción italiana, integrado por compositores que se identificaron con los cambios tecnológicos y sociales del país. La pieza orquestal de Aleksandr *Mosolov, *La fundición de acero* (1926-1928), constituye un ejemplo clásico del futurismo soviético. También Shostakovich se involucró en el movimiento antes de ser censurado oficialmente a comienzos de la década de 1930.

Los principales músicos del movimiento italiano fueron Francesco Balilla *Pratella cuya *Musica futurista* para orquesta (1912) fue una de las pocas partituras futuristas que se publicaron y Luigi *Russolo, quien diseñara instrumentos mecánicos de percusión que denominó *intonarumori* (productores de sonido). Los conciertos que ofreció en Londres (1914) y París (1921) despertaron el interés de Stravinski, Varèse, Antheil y otros, contribuyendo así al desarrollo del conjunto de percusiones como una fuerza instrumental particular. El grupo futurista original estaba en decadencia en 1921, año del concierto de Russolo en París, pero tanto los significantes como los ideales musicales del movimiento, filtrados a través de las partituras de Stravinski y Prokofiev, tuvieron una fuerte influencia en los futuristas rusos de la década de 1920. El término también entró al léxico del periodismo popular en los decenios de 1920 y 1930, por lo general aplicado con poca fortuna por compositores tan disímolos como Varèse o Bartók. A partir de entonces, el término sólo se utiliza para referirse a los movimientos originales de Italia y Rusia.

Véase también SIGLO VEINTE, EL.

PG

📖 L. RUSSOLO, *L'Art des bruits* (París, 1954). V. MARKOV, *Russian Futurism: A History* (Berkeley, CA, 1968). M. KIRBY, *Futurist Performance* (Nueva York, 1971). G. WATKINS, “The music of Futurism”, *Soundings: Music in the Twentieth Century* (Nueva York y Londres, 1988).

Fux, Johann Joseph (n Hirtenfeld, cr Graz, 1660; m Viena, 13 de febrero de 1741). Compositor y teórico austriaco. En la década de 1690 se instaló en Viena, primero como organista en la Schottenkirche y a partir de 1698, con creciente renombre, al servicio de la corte de los Habsburgo como compositor, vice-*Kapellmeister* (desde 1713) y *Kapellmeister* principal (desde 1715). De 1705 a 1715 fungió también como director musical asistente y más adelante como titular de la Catedral de San Esteban. Su producción, sorprendentemente abundante, comprende 400 composiciones litúrgicas, con cerca de 80 misas —algunas en el estilo de Palestrina, pero la mayoría con instrumentos de apoyo en el *stylus mixtus* del Barroco tardío—, óperas y oratorios de carácter majestuoso, así como una amplia variedad de música de cámara. La más elogiada de sus misas, la *Missa canonica*, ofrece una suerte de estudio de las técnicas del canon y suele considerarse “precursora espiritual” del *Arte de la fuga* de J. S. Bach. Destacan las óperas festivas de *Fux*, *Julio Ascanio*, *re d'Alba*, escrita para el cumpleaños del emperador en marzo de 1708, y *Costanza e Fortezza* (Cons-

tancia y fortaleza), obra de esplendor excepcional para las festividades de coronación de Carlos VI en Praga en agosto de 1723. Con un lenguaje musical que denota madurez y dominio del estilo barroco austroitaliano, así como la asimilación de las técnicas de Palestrina en su polifonía sin acompañamiento, Fux constituye un puente entre ambas eras estilísticas.

En 1725 Fux publicó su reconocido tratado *Gradus ad Parnassum* (en latín y más adelante traducido al alemán por Lorenz Mizler), obra que, tanto para sus alumnos

como para los compositores posteriores, ha constituido una exposición de excepcional calidad sobre la teoría contrapuntística tradicional. Sobrevive una copia del tratado en latín original que perteneció a J. S. Bach. Se conjetura que la admiración por esta obra y por los logros de Fux como compositor, sirvieron como inspiración a Bach para el desarrollo creativo del **stile antico* en sus últimas obras. BS

📖 E. WELLESZ, *Fux* (Londres, 1965).

fz. Abreviatura de *forzando* o **sforzando*.

G

G (al.; in.). La nota *sol*. Véase *SOL*; ESCALA, 3; *SOH*.

G clef (in., “clave de *sol*”). Véase *CLAVE*.

G. O. (fr.). Abreviatura de *Grand orgue*, “Gran órgano”.

G.P. 1. Abreviatura de **Generalpause*.

2. En la música francesa para órgano, abreviatura de *Grand-positif*, acoplamiento del “gran órgano” con el “órgano de coro”.

Gabrieli, Andrea (*n* Venecia, c. 1533; *m* Venecia, 30 de agosto de 1585). Compositor italiano. Fue organista de S. Geremia (hoy S. Lucia) en Cannareggio, al norte de Venecia en 1557, año en el que concursó sin éxito por el puesto de organista en San Marcos. Cinco años más tarde se trasladó a Munich para entrar al servicio de la capilla de la corte de Baviera bajo la dirección de Lassus; ambos compositores fueron amigos cercanos. Gabrieli regresó a Venecia en 1566 y esta vez sí logró obtener el puesto de organista de San Marcos, donde permaneció hasta su muerte.

Gabrieli fue muy solicitado por las editoriales venecianas de música, pues contribuyó con muchas antologías de madrigales y publicó sus propios libros de motetes, madrigales y formas ligeras. Fue tan prolífico como versátil y un maestro de las caricaturizaciones propias de las *villanellas*, las *mascheratas* y las *giustinianas*. Escribió también refinada música litúrgica, como sus dos libros de motetes (1565, 1576), en los que reemplazó las largas y fluidas líneas polifónicas al estilo de Palestrina con motivos más cortos. Compuso atractivas obras para órgano y piezas para conjuntos instrumentales; destacan las *canzonas*, algunas de las cuales son arreglos o imitaciones de *chansons* francesas.

La música más aclamada de Gabrieli son sus majestuosas obras escritas para los espléndidos festivales de San Marcos, en las que usa el recurso del **cori spezzati* que aprendiera de su antecesor, el *maestro* veneciano Willaert, y de Lassus. Con innovaciones tales como agregar un conjunto instrumental al coro, introducir voces


solistas contrastantes con el coro y simplificar la armonía para evitar los posibles problemas de interpretación con dos fuerzas musicales muy distanciadas entre sí, Gabrieli creó la música idónea para este tipo de celebraciones públicas: no demasiado difíciles para el oyente inexperto y con el esplendor necesario para impresionar a las figuras de Estado presentes. Esta música, editada en una colección póstuma bajo el nombre de *Concerti* (1587) y supervisada por su sobrino Giovanni, fue imitada ampliamente en toda Europa. DA/TC

Gabrieli, Giovanni (*n* Venecia, c. 1555; *m* Venecia, agosto de 1612). Compositor italiano, sobrino de Andrea Gabrieli. Puede asegurarse que fue discípulo de su tío, al que acompañó a Munich alrededor de 1575, donde permaneció como organista de la capilla de la corte bajo la dirección de Lassus. Hacia 1584 volvió a San Marcos en Venecia, convirtiéndose en organista permanente al año siguiente: tío y sobrino fueron entonces colegas musicales. Permaneció en San Marcos hasta su muerte. En 1585 también fue nombrado organista de la confraternidad religiosa de la Scuola Grande di S. Rocco y tenía a su cargo la música espectacular que acostumbraban presentar el día del santo patrono del lugar.

Antes de su regreso a Venecia, Gabrieli ya contaba con una reputación como compositor de madrigales, pero su interés por la música secular iba en declive. Mucha de la música que sobrevive de estos primeros años parece ser informal, como se aprecia en los grandes coros para las representaciones teatrales celebradas en los jardines palaciegos del *dux* veneciano. En lo que respecta a la música litúrgica retomó la función de su tío para proveer de obras de grandes dimensiones para celebraciones de Estado, muchas de ellas para **cori spezzati*. Desarrolló un lenguaje instrumental idiomático, agudizó los contrastes entre el sonido y la textura e incrementó el uso de la disonancia con un estilo más simple y devocional que el de Andrea. Su primer libro

de *Sacrae symphoniae* (1597) incluye una misa y motetes; contiene también obras de gran refinamiento para la Navidad, como *Hodie Christus natus est* y *O Jesu mi dulcissime*. También escribió música para conjuntos instrumentales con el recurso de *cori spezzati*.

Un impresionante contingente de alumnos (como Schütz) viajó desde toda Europa para estudiar con Gabrieli, en quienes despertó el interés por las técnicas madrigalistas modernas desarrolladas por Monteverdi. Sus últimas obras litúrgicas –de publicación póstuma en un segundo volumen de *Sacrae symphoniae* (1615)– reflejan este interés con diversos motetes en los que recurre a disonancias y melodías entrecruzadas para expresar la angustia del pecado (en *Timor et tremor* lo desarrolla hasta el límite). Se aleja de los *cori spezzati* para aventurarse en los contrastes entre voces solistas, coro e instrumentos, distribuyéndolos en secciones separadas y unificándolas con refranes. Esta técnica se aprecia en plenitud en sus conocidos motetes *In ecclesiis* y *Quem vidistis pastores*. En sus últimas obras instrumentales explora nuevos patrones formales y explota el virtuosismo de cornetistas y violinistas. La mayor parte de su obra final no fue publicada sino hasta después de su muerte, por lo que ejerció escasa influencia en los compositores italianos jóvenes. Sin embargo, en Alemania fue venerado por muchos años gracias al entusiasmo de Schütz; el académico alemán Carl von Winterfeld (1784-1852) fue responsable del rescate de Gabrieli en el siglo XIX. DA/TC

 D. ARNOLD, *Giovanni Gabrieli and the Music of the Venetian High Renaissance* (Londres, 1979).

Gabrielli, Domenico (*n* Bolonia, 15 de abril de 1651; *m* Bolonia, 10 de julio de 1690). Compositor y violonchelista italiano. Estudió composición con Legrenzi en Venecia y el violonchelo con el eminente intérprete Petronio Franceschini en Bolonia. Fue integrante de la orquesta de S. Petronio desde 1680 hasta su muerte, a excepción de unos meses en 1687 en que se le suspendió por incumplimiento de sus obligaciones –nada sorprendente, pues para esas fechas era un compositor de ópera muy solicitado que viajaba frecuentemente a Venecia, Módena o Turín para supervisar la producción de sus obras–. También fue miembro de la Accademia Filarmonica de Bolonia, de la que fue nombrado presidente en 1683. En la actualidad se reconoce la importancia histórica de su *Ricercari* de 1689 que, junto con las dos sonatas para violonchelo y continuo, aparecen entre las primeras contribuciones al repertorio del violonchelo. Esto sustenta la teoría que acredita a Bolonia

como uno de los principales sitios en el desarrollo del arte de la fabricación de cuerdas que hicieron posible la construcción del pequeño violín bajo o violonchelo. Gabrielli contribuyó también al importante repertorio de piezas boloñesas para trompeta. DA/PA

Gace Brulé (*n* c. 1160; *m* después de 1213). Trovero nacido probablemente en Champaña. Se desarrolló en los círculos de la nobleza y de otros *trouvères* de la época; es posible que haya participado en la tercera o en la cuarta cruzadas. Sus abundantes canciones, claro reflejo de la tradición trovadoresca, tuvieron amplia difusión a lo largo del siglo XIII y ocasionalmente aparecen citadas en la literatura contemporánea sobre el romance. JM

Gade, Niels (Wilhelm) (*n* Copenhague, 22 de febrero de 1817; *m* Copenhague, 21 de diciembre de 1890). Compositor danés. Hijo de un constructor de instrumentos musicales, estudió con Andreas Peter Berggreen (1801-1880). Se dio a conocer con su música para la obra teatral de Adam Oehlenschläger, *Aladdin* (1839) y con la obertura *Efterklange af Ossian* (Ecos de Ossian, 1840). Mendelssohn quedó tan conmovido con su *Primera sinfonía* (Pa Sjölands fagre sletter, Desde las bellas planicies de Sjöland) que dirigió su estreno. Schumann también apoyó a Gade al escribir sobre él en *Neue Zeitschrift für Musik*, introduciéndolo así a la escena internacional. Sucedió a Mendelssohn por un breve tiempo como director de la Orquesta Gewandhaus, pero en 1848 el estallido de la guerra entre Prusia y Dinamarca lo obligó a renunciar a este puesto en Leipzig y volver a su país.

En 1851, con 34 años de edad, Gade ocupó diversos puestos importantes en la vida musical de Copenhague; también fundó la orquesta de dicha ciudad. En 1866 se convirtió en director del recién formado Conservatorio Real de Música Danesa. Sus ocho sinfonías abarcan tres décadas (1841-1870) y, a pesar de las pocas sorpresas formales que ofrecen, rebosan de ideas frescas e interesantes trabajadas con gran belleza y equilibrio, que aparecen justo en los momentos oportunos, como en la *Tercera sinfonía en la menor*, de ritmo finamente elaborado. La cautivante *Quinta sinfonía*, para piano y orquesta, escrita como regalo de bodas para su esposa, despliega su evidente dominio y control del ritmo. Escribió algunas obras corales, de las cuales la más conocida es *Elverskud* (La hija del Rey Gnomo, 1853), y una cantidad considerable de música instrumental y de cámara. Su obra habita en un mundo amable y bien ordenado, carente de cualquier inflexión nórdica. Dentro de este encanto y destreza musicales, su obra rara vez abandona la órbita de Mendelssohn. RLA

Gafari, Franchino (*n* Lodi, 14 de enero de 1451; *m* Milán, 25 de junio de 1522). Teórico y compositor italiano. Hijo de un soldado y una mujer de la nobleza, a temprana edad ingresó al servicio de la Iglesia. Después de servir en Lodi, Verona, Génova, Nápoles y Bérgamo, fue designado *maestro di cappella* de la Catedral de Milán en 1484, puesto que ocupó por el resto de su vida. En 1492 fue nombrado profesor del *gymnasium* de Milán.

Sus principales publicaciones teóricas son *Theorica musice* (Milán, 1492), *Practica musice* (Milán, 1496) y *De harmonia musicorum instrumentorum* (Milán, 1518). Publicaciones menores y tratados más pequeños son debates polémicos o bien trabajos preparatorios de los tratados más grandes; también fue el protagonista principal de una serie de controvertidas cartas, que han sobrevivido, en las que se discuten muchos detalles sorprendentes de la teoría musical del siglo XVI. Gran parte de dicha teoría se apoya en escritores anteriores, en especial Tinctoris. En esta época de desarrollo de la teoría musical y ríspidos desacuerdos, la claridad y la solidez de los principales escritos de Gafari son como una bocanada de aire fresco; su respuesta ante las composiciones recientes es inmediata y muestra un instinto musical que hace de sus escritos obras de gran valor.

Las abundantes obras que se conservan de Gafari, que incluyen al menos 15 ciclos de misas, denotan un estilo mucho menos personal. Al convertirse en director de coro de la Catedral de Milán, comenzó a recopilar libros corales aparentemente para uso catedralicio; tres de estos libros se conservan completos y uno más resultó muy dañado en el incendio de 1906, aunque se conserva lo suficiente como para tener una clara idea de su contenido general. Gran parte de este material fue copiado por el propio Gafari, copista de abolengo, junto con la colaboración de muchas otras personas. En conjunto, los cuatro libros corales contienen más de 300 obras y son la mejor muestra de la polifonía catedralicia italiana alrededor de 1500, remontándose quizá a la década de 1470. Queda mucho trabajo por hacer para la evaluación correcta de estos libros corales y la comprensión del repertorio que presentan. DF

gagaku (jap., “música elegante”). Término genérico que abarca los diferentes repertorios de la música cortesana tradicional japonesa. Incluye música importada de China (*tōgaku*) y Corea (*komagaku*), florecida durante la dinastía Heian (794-1185). Preservado durante los siglos siguientes en las cortes de Kyoto, Nara y Osaka, el repertorio se generalizó después de la restauración Meiji de 1868; los compositores contemporáneos siguen

escribiendo piezas nuevas para la orquesta *gagaku* tradicional. KC

Gagliano, Marco da (*n* Florencia, 1 de mayo de 1582; *m* Florencia, 25 de febrero de 1642). Compositor italiano. Discípulo de Luca Bati, *maestro di cappella* de las catedrales de Florencia y S. Lorenzo, sucedió a su maestro en 1608 y pasó toda su vida al servicio de la Iglesia. Sin embargo, sus verdaderas contribuciones corresponden al terreno de la música secular. Fue un refinado compositor de madrigales en el estilo moderno y de canciones en el nuevo estilo monódico (véase MONODIA, 2). Publicó en vida seis volúmenes de madrigales para cinco o más voces (Venecia, 1602-1617) y uno con monodias, dúos y tríos (Venecia, 1615). Fue uno de los primeros compositores italianos de ópera y se le recuerda principalmente por su ópera *La Dafne*, estrenada con gran éxito en Mantua en 1608. También escribió otro tipo de música para el entretenimiento de la corte. En 1607 Gagliano fundó la Accademia degli Elevati, formada por los más renombrados músicos y figuras literarias inclinados por la música de Florencia; durante el resto de su vida fue considerado uno de los músicos más distinguidos de la ciudad.

Su hermano **Giovanni Battista Gagliano** (*n* Florencia, 20 de diciembre de 1594; *m* Florencia, 8 de enero de 1651), también un activo compositor florentino, publicó canciones y música litúrgica. DA/TC

gagliarda (it.). Véase GALLIARD.

Gaiané (*Gayaneh*). Ballet en cuatro actos de Khachaturian con argumento de Konstantin Derzhavin y coreografía de Nina Anisimova (Molotov-Perm, 1942); revisada en 1945 (Leningrado). En 1943 Khachaturian arregló la obra en tres suites que incluyen la conocida Danza del sable.

gaillard (fr.). Véase GALLIARD.

gaita [cornamusa] (al.: *Dudelsack*, *Sackpfeife*, etc.; fr.: *cornemuse*, *musette*, *biniou*, etc.; in.: *bagpipe*; it.: *cornamusa*, *piva*, *zampogna*, etc.). Instrumento de aliento que consiste, en su forma más simple, en un tubo de lengüeta con orificios para los dedos (el puntero) que se inserta en un depósito de aire normalmente hecho de piel o de vejiga (el odre); el aire se insufla por el soplete, que es un tubo que termina en una válvula de un solo sentido. El aire puede provenir de los pulmones del ejecutante o de fuelles que se bombean con el codo. El ejecutante comprime el odre con el brazo para generar la presión requerida para que la lengüeta vibre. La mayoría de las gaitas tiene también uno o más roncones.

Los roncones se introducen en el odre a través de tubos de madera atados a las aberturas que, en el caso de los odres hechos de una oveja entera o de pieles de cabra, se dan naturalmente en lugares como el cuello y las patas del animal. Los odres modernos están hechos por lo general de piel de oveja curtida cortada a la medida o bien de hule o de tela ahulada. Muchas gaitas europeas occidentales, incluyendo las gaitas de las tierras altas escocesas, la gaita *uilleann* irlandesa, la gaita gallega, la *zampogna* italiana, el *biniou* bretón y la *cornemuse* francesa, tienen punteros cónicos y lengüeta doble como el *oboe. Otros, por ejemplo el *dudy* checo o polaco, el *diple* dalmata y la *zakra* del norte de África, tienen punteros cilíndricos con lengüetas sencillas como la del clarinete (aunque el puntero cilíndrico de la pequeña gaita del norte de Umbría tiene lengüeta doble). Las gaitas tienen por lo regular un interior cilíndrico con una o más uniones deslizables para poder afinar y lengüetas sencillas. La *zampogna*, la cornamusa y la gaita *uilleann* irlandesa, que tienen lengüetas dobles a todo lo largo, son excepciones. La *zakra* es un ejemplo de gaita con doble puntero formado por dos lengüetas paralelas sostenidas juntas y que terminan en una campana de cuerno de vaca. Por toda Europa hay gaitas de muchos tipos diferentes, así como de Túnez hasta la India.

Entre los ejemplos de gaitas de fuelles se encuentran la pequeña gaita del norte de Umbría, la gaita de las tierras bajas escocesas o de la frontera, la gaita *uilleann* irlandesa, la cornamusa y el *dudy*. La gaita *uilleann* es única en dos aspectos: el puntero puede sonar una octava arriba (la mayoría de las gaitas tiene una extensión de sólo una novena) así como una octava abajo, y los acordes de acompañamiento se pueden tocar en tres tubos adicionales llamados “reguladores”, que tienen llaves de bronce que se abren con el ángulo inferior de la mano derecha sin interrumpir la música del puntero.

Los orígenes de la gaita son inciertos. Existe una referencia de Aristófanes que quizá indique su presencia en la antigua Grecia; se sabe de cierto que se conocía en Roma, donde se dice que Nerón tocaba el *aulos con el brazo. Aunque la gaita de las tierras altas fue mundialmente conocida al acompañar a los ejércitos británicos alrededor del mundo, la mayoría de las otras gaitas experimentó un amplio renacimiento durante el siglo XX. Esto provocó la reinvencción de algunas gaitas que habían desaparecido hacía tiempo y de las cuales sólo queda evidencia iconográfica; éstas incluyen algunas de tipo inglés y algunas gaitas que están reapareciendo en el norte de España.

La mayoría de las gaitas son instrumentos solistas, aunque algunas se asocian con bandas militares, especialmente la gaita de las tierras altas y la de Galicia. Esta última se toca frecuentemente en grupos de dos o tres, con melodías que se caracterizan por los intervalos de tercera. El *biniou* se escucha generalmente en dueto con un caramillo rústico denominado *bombarde*. La cornamusa, un refinado instrumento y el primero con llaves en el puntero para producir semitonos, se puso de moda entre la aristocracia francesa durante el siglo XVII. Algunas gaitas se tocan en conjunto con otros instrumentos.

Véase también *BLADDER PIPE*.

RPA

▣ A. BAINES, *Bagpipes* (Oxford, 1960, 3/1995). R. D. CANNON, “The bagpipe in northern England”, *Folk Music Journal*, 2/2 (1971), pp. 127-147. F. COLLINSON, *The Bagpipe* (Londres, 1975). A. RICCI y R. TUCCI, “Folk musical instruments in Calabria”, *Galpin Society Journal*, 41 (1988), pp. 36-58. D. CAMPBELL, “Eastern bagpipes: Origins, construction and playing techniques”, *Chanter* (1995-1996), pp. 8-20. J. MAY, “The uilleann pipes”, *Songlines*, 4 (1999), pp. 40-48.

Gál, Hans (*n* Brünn [hoy Brno], 5 de agosto de 1890; *m* Edimburgo, 3 de octubre de 1987). Compositor austriaco. Estudió con Eusebius Mandyczewski en Viena, donde fue profesor de teoría musical en la universidad de 1919 a 1929. Fue director de la Mainz Musikhochschule hasta 1933 y después trabajó como director de orquesta en Viena hasta el *Anschluss*, tiempo en el que se trasladó a Edimburgo como profesor de la universidad. Por el resto de su vida fue muy apreciado como maestro y tuvo presencia constante en la vida musical de la ciudad, produciendo abundante música coral, orquestal y de cámara en un estilo conservador bien logrado. Entre sus libros se cuentan varios estudios muy perceptivos sobre compositores, como *Johannes Brahms* (Londres, 1964), *Franz Schubert* (Londres, 1974) y *Richard Wagner* (Londres, 1976). PG/JW

Galán, Cristóbal (*n* ?Valencia, c. 1615; *m* Madrid, 24 de septiembre de 1684). Compositor español. Se cree que fue educado musicalmente en Valencia bajo la tutela de Juan Bautista Comes. Hasta 1640 fue *maestro de capilla* del Colegio de Morella (Castelló) y después ocupó el mismo cargo en la Catedral de Teruel (1646) y en la capilla civil de Cagliari, Cerdeña (1653); fue miembro de los coros del Buen Retiro de Madrid (1657) y de las catedrales de Sigüenza (1663) y Segovia (1664). La reina lo nombró *maestro de capilla* del convento de las Descalzas Reales de Madrid (1667) y de la capilla

real (1680). Autor de muchas obras sacras como villancicos para varias voces y *tonos* con violines, escribió también música incidental para *autos sacramentales* de Calderón y para representaciones teatrales seculares de la corte.

P-LR

📖 R. STEVENSON, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, DC, 1970). L. K. STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain* (Oxford, 1993).

galant (fr.). Término que describe el estilo popular elegante del siglo XVIII que influyó tanto en la música como en la literatura y las artes visuales (como por ejemplo las *Fêtes galantes* de Watteau). El *style galant* (al.: *galanter Stil*) fue más característico del Rococó que del Barroco y sirvió para representar los ideales ilustrados de claridad y naturalidad. En la música, el estilo galante se caracterizó por el énfasis en la melodía con acompañamiento simple, en contraste con la escritura a voces y partes simultáneas con textura fugada. Muchos compositores italianos, alemanes y franceses adoptaron los efectos ligeros y complacientes del *style galant*, desde François Couperin, Pergolesi, Telemann y Muffat, hasta J. C. y W. F. Bach, Galuppi y Sammartini. En la década de 1770 el estilo galante, simple y atractivo, y a la vez algo superficial, recibió un nuevo impulso en Alemania en el sensible y emotivo movimiento del *empfindsamer Stil* (véase *EMPFINDSAMKEIT*), particularmente a manos de C. P. E. Bach.

-/PL

Galánta, Danzas de (*Galántai táncok*). Suite orquestal (1933) de Kodály; basada en melodías gitanas recopiladas en el mercado del pueblo de Galánta, fue compuesta para el 80 aniversario de la Sociedad Filarmónica de Budapest.

galanter Stil (al.). Véase *GALANT*.

Galanterien (al.; fr.: *galanteries*). En la **suite* de principios del siglo XVIII, las Galanterien eran movimientos adicionales, no esenciales, dentro del esquema común de danzas como la allemande, la courante, la sarabande y la giga. Derivan por lo común de formas de danza como el minueto, la gavota, la bourrée o el passepied, con un carácter más ligero y de menor extensión que los otros movimientos de la suite.

Gales. 1. La tradición galesa; 2. Música de arte; 3. Festivales y vida de concierto; 4. Ópera; 5. Educación, bibliotecas y editores.

1. La tradición galesa

La importancia de la música en la antigua cultura galesa es evidente por su prominencia en los mitos pre-

cristianos y por el papel que jugó en los servicios de la antigua Iglesia celta. Los bardos disfrutaban de una estima considerable en las casas de los príncipes galeses antes de que el país cayera bajo el dominio inglés en 1282, pero por desgracia nada de su música ha sobrevivido. Los reglamentos que gobernaban su comportamiento y remuneración fueron establecidos en las Leyes de Hywel Dda a mediados del siglo X y apuntan hacia el arpa y el **crwth* (lira de tres o cuatro cuerdas frotadas) como los principales instrumentos de los bardos; también mencionan las *pybeu* (pífanos). Mientras que el repertorio medieval del *crwth* ha desaparecido, algunos vestigios de la antigua música de los bardos para arpa quizá sobreviven en el manuscrito *Robert ap Huw* (c. 1613), actualmente en la British Library (Add. 14905); los intentos por transcribirlos a notación moderna se han visto frustrados hasta ahora por la incertidumbre sobre las instrucciones de ap Huw para afinar el instrumento.

El clérigo galés del siglo XII, Giraldus Cambrensis, dio una conocida descripción del canto polifónico en Gales en su *Descriptio Cambriae* (1194): “Cuando hacen música juntos, no cantan sus cantos al unísono, como se hace en otras partes, sino en partes, con muchos modos y frases, de manera que en una multitud de cantantes... uno oye tantas canciones y diferenciaciones de voces como cabezas puede ver”.

En el siglo XVII las baladas populares se cantaban sobre *airs* tradicionales; éstos fueron publicados en gran número durante el siglo XVIII. También comenzaron a aparecer volúmenes de *airs* de arpa, editados en Londres. La *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards* (Reliquias musicales y poéticas de los bardos galeses, 1784) de Edward Jones contenía cerca de 60 de esos *airs*, así como ejemplos de la peculiar forma musical galesa llamada *penillion* (literalmente “estrofas”). No fue sino hasta el siglo XIX que colecciones de tonadas folclóricas aparecieron impresas por primera vez, comenzando con *Ancient National Airs of Gwent and Morgannwg* (Antiguos aires nacionales de Gwent y Morgannwg, 1844) de Maria Jane Williams. Pero la recolección y edición sistemática de canciones folclóricas galesas no comenzó sino hasta 1906 con la fundación de la Welsh Folk Song Society y la inauguración de su revista. En 1976 se estableció un centro para el estudio de la música folclórica galesa en el museo Welsh Folk de St Fagan’s (Cardiff) y en 1979 se creó un puesto de investigación sobre la materia en el University College de Bangor.

2. Música de arte

Las políticas de la dinastía Tudor en Inglaterra tuvieron profundas consecuencias económicas y culturales en Gales, y al declinar el rol tradicional del bardo nativo comenzó el largo éxodo de compositores e intérpretes de Gales hacia Inglaterra que, en lo que se refiere a cantantes e instrumentistas, aún continúa. El vigoroso florecimiento de la música inglesa en el siglo XVI y principios del XVII no tuvo paralelo en Gales, y el compositor galés nativo más destacado del periodo, Thomas Tomkins, encontró empleo del otro lado de la frontera. Durante el fin del siglo XVII y el XVIII, el auge del no conformismo y la ausencia de una sólida tradición teatral aseguraron que los nuevos estilos musicales del Barroco pasaran prácticamente desapercibidos en Gales.

Durante el siglo XIX, el movimiento no conformista comenzó a dar sus propios frutos musicales cuando el himno comenzó a reemplazar a la canción folclórica como expresión de una conciencia musical, social y religiosa colectiva, y los *cymanfa ganu* (festivales de himnos) comenzaron a disfrutar de la popularidad que aún tienen hoy en día. Del himno al coro de oratorio había un pequeño paso para aquellos entrenados en el sistema de solfeo de *tónica sol-fa, y pronto los coros ensayaban números de los oratorios de Handel, Haydn y Mendelssohn. A la vez, la industrialización fomentó la formación de bandas de metales y coros masculinos.

Esta vigorosa tradición coral estimuló a compositores como Joseph Parry (1841-1903), David Evans (1843-1913) y David Jenkins (1849-1915), pero fue en la música de la siguiente generación de compositores, notablemente David Vaughan Thomas (1873-1934) y David de Lloyd (1883-1948), que comenzó a surgir una voz distintivamente nacional. Sus obras fueron, de nuevo, principalmente vocales, pero con David Wynne (1900-1983), Grace Williams, Arwel Hughes (1909-1988) y el sinfonista Daniel Jones encontramos un nuevo interés en la escritura instrumental y orquestal. La mayoría de estos compositores, si no todos, se ha referido en su música a su pasado galés y a la canción folclórica galesa. Esto es cierto también, aunque en menor medida, en el caso de Alun Hoddinott y William Mathias, cuya música pertenece a una tradición europea occidental más progresista. Entre los miembros de la generación más joven que han permanecido trabajando en Gales están Jeffrey Lewis (*n* 1942) y John Metcalf (*n* 1946).

3. Festivales y vida de concierto

La *eisteddfod* (sesión) está dedicada principalmente a la música y la poesía. La National Eisteddfod se ha llevado a cabo anualmente desde 1880, alternativamente en el norte y el sur de Gales. Durante el siglo XX, el galés fue designado como el idioma único para las actividades de la Eisteddfod y mientras que la National Eisteddfod sigue siendo el principal punto focal para la expresión del nacionalismo galés y para la renovación de las tradiciones culturales, competidores de muchas naciones exhiben sus cantos y danzas nativos en la International Eisteddfod. En 1983, la BBC inauguró el concurso Cardiff Singer of the World.

El Swansea Festival fue inaugurado en 1948 y pronto se le unieron muchos otros. La BBC en Cardiff organiza el St David's Festival cada marzo y el departamento extramuros del University College de Swansea realiza anualmente la Bach Week. Desde la segunda Guerra Mundial, festivales como éstos han ayudado a revigorizar la actividad de conciertos en Gales. La única orquesta profesional de Gales, además de la Orquesta de la Welsh National Opera, es la BBC Welsh Symphony Orchestra, fundada en 1936 y llevada a su dotación sinfónica completa en 1977. Con la excepción del Brangwyn Hall en Swansea (con un aforo de 1 500), Gales no tuvo una sala grande diseñada para conciertos orquestales hasta que en 1982 fue terminado el St David's Hall en Cardiff (con capacidad para 2 000 personas).

4. Ópera

Durante largo tiempo, la ópera fue cultivada con menor asiduidad, incluso, que los conciertos. La primera ópera galesa fue probablemente *Blodwen*, compuesta por Joseph Parry con libreto de Richard Davies y producida en Aberdare en 1878. No fue sino hasta la formación de la Ópera Nacional Galesa en 1946 que la ópera en Gales quedó sustentada sobre una base regular y, con el paso del tiempo, completamente profesional. Varios cantantes de renombre internacional adquirieron o consolidaron su fama con la compañía, que sigue proporcionando un lugar para el entrenamiento de jóvenes cantantes galeses.

5. Educación, bibliotecas y editores

De los cuatro colegios principales que forman la Universidad de Gales todos excepto el de Swansea tienen departamentos de música que ofrecen diplomas y posgrados. La primera cátedra de música fue fundada en Aberystwyth en 1874, con Joseph Parry como profesor.

En 1949, el Cardiff College of Music (más tarde Welsh College of Music and Drama) fue fundado en Cardiff para proporcionar entrenamiento profesional a ejecutantes y profesores.

El Welsh Music Information Centre, fundado en el University College de Cardiff en 1976, contiene una útil y creciente biblioteca de partituras, discos y cintas, principalmente de música galesa del siglo XX; otros acervos importantes son las bibliotecas departamentales universitarias y la National Library de Gales en Aberystwyth.

La mayoría de los compositores y escritores galeses sobre música de la actualidad mira hacia Londres para la publicación de sus obras, pero una buena cantidad de música (especialmente piezas vocales cortas) ha sido publicada por D. J. Snell en Swansea y por la Gwynn Publishing Co. en Llangollen. La principal editorial de música y literatura musical en Gales en la actualidad es la University of Wales Press en Cardiff. MB/KC

📖 J. GRAHAM, *A Century of Welsh Music* (Londres, 1923). W. S. GWYNN WILLIAMS, *Welsh National Music and Dance* (Londres, 1932, 4/1971). P. CROSSLEY-HOLLAND (ed.), *Music in Wales* (Londres, 1948). T. PARRY, *The Story of the Eisteddfod* (Denbigh, c. 1950). D. JONES, *Music in Wales* (Cardiff, 1961). M. STEPHENS (ed.), *The Arts in Wales, 1950-1975* (Cardiff, 1979). S. WEBB, *The Music of Wales* (Pen-y-Groes, 1966). G. WILLIAMS, *Valleys of Song: Music and Welsh Society, 1840-1914* (Cardiff, 1998).

Galilei, Vincenzo (n S. Maria a Monte, cr Florencia, ?fines de 1520; m Florencia, 1591). Teórico, compositor, ejecutante de laúd, cantante y maestro italiano. Miembro de la *Camerata Fiorentina e involucrado en el intenso debate sobre la naturaleza de la música griega antigua, realizó muchos viajes para estudiarla; publicó sus conclusiones en el libro *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florencia, 1581). Criticó el estilo contrapuntístico, abogando por sustituirlo con la *monodia. Sus composiciones bajo el nuevo estilo no han sobrevivido, pero su postura se reflejó a la postre en las óperas florentinas. Escribió agradable música para laúd, principalmente arreglos de madrigales, fantasías de improvisación y danzas con títulos exóticos. En sus últimos años de vida escribió algunos ensayos cortos sobre acústica. El mayor de sus seis o siete hijos fue el astrónomo y filósofo Galileo Galilei (1564-1642).

DA/LC

Galin-Paris-Chevé, sistema. Método de enseñanza de solfeo desarrollado por Pierre Galin (1786-1821), Aimé Paris (1798-1866) y Émile Chev  (1804-1864). Usaron

una notación figurada propuesta originalmente por J.-J. Rousseau en 1742, en la que el número 1 representa la tónica, el 5 la dominante y así sucesivamente, aunque en la práctica se cantaban las sílabas del solfeo común (*do, re, mi, fa, sol, la, si*). Su contribución más importante fue una serie de nombres de duraciones de nota que se pronunciaban rítmicamente para representar el sonido de las propias notas. Comúnmente conocidas como “nombres de tiempo franceses” (fr.: *langue des durées*), fueron adoptados por John Curwen para su método de solfeo (véase TÓNICA SOL-FA). PSp

galop (fr., “galope”). Danza de salón de carácter rápido y vivo en tiempo de 2/4, popular en París y Viena en la década de 1820. Deriva de una antigua danza alemana denominada hopser y fue popular en Inglaterra a mediados de la época victoriana, bien como danza individual o como un movimiento de la **quadrille*. PGA

Galpin Society. Sociedad formada en 1946 para continuar los trabajos de Francis William Galpin (1858-1945), una autoridad en instrumentos musicales antiguos. Publica el anuario *Galpin Society Journal*.

Galuppi, Baldassare (n Burano, cr Venecia, 18 de octubre de 1706; m Venecia, 3 de enero de 1785). Compositor italiano. Suele conocerse como “Il Buranello” por su lugar de nacimiento. Hijo de un barbero que tocaba el violín y le enseñó sus primeras lecciones de música, compuso su primera ópera a los 16 años de edad; la obra fue un fracaso, pero por consejo de Benedetto Marcello, se volvió discípulo de Antonio Lotti durante varios años. Tras un breve tiempo como clavecinista en Florencia, volvió a Venecia para emprender su vida profesional operística con mayor éxito. En 1740 fue nombrado *maestro di musica* en el Ospedale dei Mendicanti, donde elevó su nivel musical, pero en 1741 se trasladó a Londres para componer *opera seria* para el King’s Theatre; fue uno de los compositores italianos predilectos de Inglaterra hasta que en 1743 regresó a Italia. Ahí adoptó gradualmente el nuevo estilo napolitano de *opera buffa*, con el que llegó a ser más conocido que con el de *opera seria*, musicalizando muchos libretos de Carlo Goldoni. En 1748 fue nombrado *vicemaestro* de San Marcos en Venecia y en 1762 alcanzó el puesto de *maestro*. En 1765 se le concedió licencia de tres años para trasladarse a Moscú como *maestro di cappella* de Catalina la Grande. A su regreso a Venecia, además de retomar su puesto en San Marcos, aceptó el de *maestro di coro* del Ospedale degli Incurabili. Desde entonces hasta su muerte, en lugar de ópera, prefirió componer música litúrgica y para teclado.

Galuppi fue el músico veneciano más importante de su tiempo. Fue muy admirado y respetado por sus colegas artistas, no sólo como compositor sino también como ejecutante de teclado –su virtuosismo fue muy aclamado en Rusia– y como director, cuya firme disciplina llevó a la orquesta de San Marcos a ser una de las mejores de toda Europa. Su contribución más importante fue en el desarrollo de la *opera buffa* –*Il filosofo di campagna* (1754) fue la primera obra con la que obtuvo reconocimiento internacional–, género en el que combinó textos ingeniosos (por lo general comentarios sobre los asuntos sociales de Venecia) con una música atractiva que incluía no sólo arias melodiosas, tanto dentro del carácter cómico como del semiserio, sino también finales al estilo que más adelante usaría Mozart. Su considerable producción de *opere serie*, oratorios y música litúrgica ha pasado prácticamente al olvido, pero algunas de sus obras para teclado, en las que combina el lenguaje y los principios estructurales de la *opera buffa* con una escritura eminentemente de teclado, se siguen interpretando en la actualidad. No se sabe con exactitud cuál de sus obras inspiró el poema de Robert Browning, *A Toccata of Galuppi's*. DA/ER

📖 M. T. MURARO y F. ROSSI (eds.), *Galuppiana: studi e ricerche* (Florencia, 1986).

gallarda. Danza española de los siglos XVI y XVII usada con frecuencia como base para variaciones. Véase GALLIARD.

galliard (in., “gallarda”; fr.: *gaillarde*; it.: *gagliarda*). Danza de origen italiano, de ritmo vivo y popular durante los siglos XVI y XVII. Compuesta de secciones diferentes, es una danza muy similar al **saltarello* y el **tordion*, con un patrón de cinco pasos y generalmente en tiempo moderado ternario o binario compuesto; suele tener compases con hemiola rítmica, en particular cerca de las cadencias. La gallarda normalmente se pareaba con una *pavana (la gallarda en segundo término, a manera de cierre de danza), y en ocasiones ambas danzas compartían el mismo material temático. También fue popular en representaciones teatrales como los ballets franceses, las *masques* inglesas y los *intermedi* italianos (hay ejemplos de Monteverdi).

Las gallardas se imprimieron por primera vez en *Dix-huit basses dances* para laúd y *Six gaillards et pavaues* para teclado, editadas por Attaignant (ambos libros en 1530), cuyos ejemplos italianos más antiguos datan de mediados del siglo XVI. En Inglaterra, las *galliards* florecieron entre los años de 1590 y 1625, tanto para teclado como para conjunto instrumental; muchas forman parte de libros para teclado como el Fitzwilliam

Virginal Book y *Parthenia*, donde aparecen como piezas independientes (es decir, no asociadas a pavaues), excepto por dos *galliards* asociadas con la conocida *Earl of Salisbury's Pavan* de Byrd. Igual que la pavana, la gallarda sobrevivió en Italia, Francia, Alemania e Inglaterra hasta la segunda mitad del siglo XVII, época de la cual data la descripción de Thomas Mace como “danza que se interpreta en tiempo ternario lento y amplio, y (comúnmente) de carácter grave y sobrio” (*Musick's Monument*, 1676). WT/JBE

gallina, La. Véase POULE, LA.

gallo de oro, El (*Zolotoy petushok*). Ópera en un prólogo, tres actos y un epílogo de Rimski-Korsakov con libreto de Vladimir Bel'ski basado en un poema de Pushkin (1834), a su vez basado en “La casa de la veleta” y “La leyenda del astrólogo árabe” de *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving (Moscú, 1909); la completó en 1907, pero su presentación fue prohibida durante la vida del compositor por tratarse de una sátira de la autocracia. La costumbre de referirse a la obra como *Le Coq d'or* derivó de la producción de Diaghilev, con coreografía de Mijail Fokine, donde los papeles fueron interpretados por bailarines y los cantantes aparecían sentados a un costado del escenario (París y Londres, 1914).

Gallus Carniolus, Jacobus. Véase HANDL, JACOB.

gamba (it., “pierna”). Contracción de **viola da gamba*. Véase VIOLA, 2.

gambang kayu. Xilófono de madera o de bambú que forma parte de la orquesta **gamelan* javanesa. El *gambang kayu* es uno de los instrumentos que lleva la elaboración musical, junto con el *suling* (flauta) y el *rebab* (violín), entretejiendo un patrón ornamental en torno a la melodía nuclear que está a cargo de los *sarons* de bronce. JMO

gamelan. Término genérico para conjuntos instrumentales de toda Indonesia y Malasia. Las dos orquestas de *gamelan* pertenecen a Bali y Java Central; ambas consisten principalmente en instrumentos de percusión.

En el *gamelan* de Java Central, los *metalófonos con barras de bronce (*sarons* y *slentem*) interpretan una melodía nuclear (*balungang*) a la par de una ornamentación a cargo de los gongs horizontales (*bonangs*) y otros tipos de metalófonos (*gender*), xilófonos (*gambang*), flautas (*suling*) y un violín (*rebab*); otros gongs horizontales (*kenong*, *ketuk* y *kempyang*) y gongs colgantes (*kempul*, *gong ageng* y *gong suwukan*) tienen a su cargo la puntuación rítmica. Los cantantes, solos y en coro, juegan un papel importante en la orquesta de *gamelan*; el conjunto es dirigido por el ejecutante del

kendang (tambor), quien establece los cambios de velocidad, de carácter y de música. El *gamelan* puede ejecutar su música solo o con bailarines, pero también acompaña el *wayang*: interpretaciones dramáticas comunes en la Java de hoy con títeres de sombra manejados por un solo titiritero (el *dalang*), quien también interpreta todas las voces y dirige a los músicos con una baqueta metálica sujeta entre los tobillos golpeando la caja de madera en la que se guardan los títeres; con el otro pie golpea dos láminas metálicas entre sí para agregar efectos dramáticos a la historia.

El *gamelan* tiene dos sistemas de afinación: *slendro*, con cinco intervalos casi idénticos dentro de la octava, y *pelog*, con cinco intervalos elegidos entre siete intervalos desiguales. Puesto que sólo existe un tono común entre ambos sistemas, en el *gamelan* se duplican todos los instrumentos, excepto los tambores, el violín y los dos gongs grandes. La distribución normal de los instrumentistas es en dos líneas que forman un ángulo recto entre sí, de manera que los músicos queden de frente para la ejecución del *slendro* y puedan mover el frente a derecha o izquierda para el *pelog*. Los instrumentos y escalas balineses siguen un principio similar pero difieren en patrones y detalles. Las diferencias entre los estilos musicales son más marcadas: el *gamelan* de Bali suele ser más sonoro y su música se ejecuta con mayor velocidad que en Java. Los dramas bailados son más comunes que las obras de teatro de sombras.

Otros conjuntos proliferan en las islas con instrumentos y estilos locales, pero la hegemonía javanesa es tal, que su estilo está desplazando a las formas regionales; ésta es la forma más conocida en el extranjero. Pueden encontrarse conjuntos de *gamelan* en universidades, museos y otros centros musicales en los continentes europeo y americano. JMO

📖 N. SORRELL, *A Guide to the Gamelan* (Londres, 1990, 2/2000). M. TENZER, *Balinese Music* (Berkeley, CA, 1991). SUMARSAM, *Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development in Central Java* (Chicago, 1995).

gamme (fr.; it.: *gamma*). “Escala”; véase GAMUT, 3.

gamut. 1. La nota *sol* escrita en la primera línea del pentagrama en clave de *fa*. La palabra es una abreviatura de *gamma ut*, que podría traducirse literalmente como “*sol-do*”, nombre que, en *solmización, recibe la nota más grave posible del *hexacordo medieval.

2. Por extensión, todo el sistema hexacordal. El término fue usado en este sentido (en la forma de “*gamme*”) por John Gower a finales del siglo XIV y aparece también en escritos del siglo XV. Shakespeare lo menciona

(lo discute con cierto detalle en *La fierecilla domada*, tercer acto, escena 1) y en tiempos tan tardíos como los de Pepys. Aunque el sistema hexacordal estaba en desuso a finales del siglo XVII, los nombres hexacordales para las notas eran de uso común y el término “*gamut*”, que parece pertenecer sólo al idioma inglés, seguía usándose para referirse a las notas en general.

3. Por extensión, se aplica también a rango, extensión, escala (como la actual *gamme* francesa y la *gamma* italiana). Por una antigua asociación con el rango de la mano guidoniana (véase GUIDO D’AREZZO), el término se ha usado de manera figurativa para referirse a una extensión cualquiera de sonidos musicales, desde el más grave hasta el más agudo.

Véase también SOLMIZACIÓN. -/AL

Ganassi dal Fontego, Sylvestro (di) (*n* Fontego, cr Venecia, 1492; *m* mediados del siglo XVI). Músico italiano. Fue instrumentista de San Marcos en Venecia. Sus dos tratados —uno sobre la ejecución de la flauta de pico (Venecia, 1535) y otro sobre la técnica de la *viola da gamba* (Venecia, 1542-1543)— constituyen valiosas fuentes informativas sobre el arte de la ornamentación, la afinación, la digitación y otros aspectos instrumentales. DA **ganz** (al.). “Completo”, “todo”; por ejemplo *ganzer Bogen*, “todo el arco”, *gänzlich*, “por completo”; *ganze Note*, “nota completa”, es decir, redonda o semibreve; *ganze Pause*, “silencio completo”, es decir, silencio de redonda o semibreve.

gapped scale (in., “escala incompleta”, “escala con notas faltantes”). En inglés, nombre alternativo de la escala pentatónica; véase ESCALA, 6.

garage. Término originalmente usado en la década de 1960 para denominar cierto tipo de bandas estadounidenses que se apartaban de la corriente central (*mainstream*) de la música *pop*; fueron precursoras de las **indie music* (productoras de discos “independientes”). El uso común de la palabra deriva del Paradise Garage Club de Nueva York y se refiere a un estilo practicado en la cultura del dance-club. KG

Garant, Serge (Albert Antonio) (*n* Ciudad de Quebec, 22 de septiembre de 1929; *m* Sherbrooke, PQ, 1 de noviembre de 1986). Compositor canadiense. Estudió composición con Claude Champagne en Montreal (1946-1950) y asistió a cursos con Messiaen en París (1951-1952). A su regreso a Montreal en 1954 organizó conciertos de música nueva e interpretó la música para piano de Schoenberg. Con influencia de Messiaen y Webern, en su primera etapa desarrolló un lenguaje y un estilo musicales similares a los de Boulez, con uso del serialismo. Como el

primer compositor canadiense que combinó recursos de cinta magnetofónica con instrumentos (*Nucléogame*, 1955), Garant destacó por su música experimental; una de sus piezas aleatorias es *Pièces pour quatuor à cordes*. Durante años estuvo becado en Basilea (donde estudió dirección orquestal con Boulez), Bali y Roma. En 1966 fundó la Société de Musique Contemporaine du Québec (SMCQ), institución que dirigió por el resto de su vida. Fue nombrado profesor de la Universidad de Montreal en 1967. Entre sus obras más importantes destacan *Phrases II* (1968), *Offrande II* (1970), *Cage d'oiseau* (1962) y *Chant d'amours* (1975). También fue un activo director de orquesta. HRE

📖 M.-T. LEFEBVRE, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec* (Montreal, 1986).

garbo, con; garbato (it.). “Con gracia”, “elegante”.

García, Manuel (del Pópulo Vicente Rodríguez) (*n* Sevilla, 21 de enero de 1775; *m* París, 10 de junio de 1832). Tenor, compositor y director español. A los seis años de edad fue miembro del coro de la Catedral de Sevilla e hizo su debut público como solista en Cádiz cuando contaba con casi 17 años de edad, tiempo en el que ya era conocido en España como compositor. Dejó España en 1807 y se instaló en París, donde hizo su debut internacional y, como antes en Madrid, extendió su popularidad y su influencia. En 1811 tomó clases con Giovanni Ansani en Nápoles. Barítono de agilidad y flexibilidad sorprendentes, su destacada voz inspiró el papel de Almaviva en *Il barbiere di Siviglia*, participando en su estreno en Roma en 1816. Durante los nueve años siguientes disfrutó de los máximos elogios en París y Londres, en particular por sus interpretaciones de Rossini.

En 1825 García se trasladó a Nueva York para establecer una compañía de ópera italiana. En una gira por México en 1827-1828 fue víctima de un robo en el que fue despojado de todas sus ganancias. En 1829 regresó a París para continuar su vida profesional como intérprete, compositor y maestro. Aunque sus numerosas óperas y operetas fueron muy populares, muchas siguen siendo inéditas. Maestro de gran renombre, entre sus alumnos destacaron sus hijas María Malibrán y Pauline Viardot, y su hijo Manuel (Patricio Rodríguez) García (1805-1906). Fue autor de *Mémoire sur la voix humaine* y *Traité complet de l'art du chant* (1840), obras que durante muchos años fueron las más importantes publicaciones sobre técnica vocal.

📖 J. RADOMSKI, *Manuel García (1775-1832): Chronicle of the Life of a “bel canto” Tenor at the Dawn of Romanticism* (Oxford, 2000).

Gardano. Familia italiana de impresores de música. En 1538 Antonio Gardano (1509-1569) estableció en Venecia la casa impresora, donde se imprimieron cerca de 450 libros, la mayoría de música secular de compositores como Arcadelt, Lassus, Rore y Willaert. Lo sucedieron sus hijos Alessandro (*n* antes de 1540; *m* ?1591 o 1603) y Angelo (c. 1540-1611). El éxito del negocio de Gardano se basó en sus ediciones baratas con grandes tirajes en una sola impresión, así como en su contacto con los compositores del momento, quienes aportaban obras de fácil venta para su publicación. JWA

Garden, Mary (*n* Aberdeen, 20 de febrero de 1874; *m* Inverurie, 3 de enero de 1967). Soprano estadounidense nacida en Escocia. Tomó clases de canto en Chicago para después trasladarse a París y estudiar con Lucien Fugère. En 1900 hizo su debut en la Opéra-Comique interpretando el papel de *Luise* en una ópera de Charpentier, donde tuvo que sustituir de emergencia a Marthe Rioton, quien había sufrido un colapso nervioso. Aclamada por su voz flexible y ágil, así como por su desenvuelta actuación, en menos de dos años adquirió fama a nivel mundial gracias a su interpretación de Mélisande en la ópera de Debussy; más adelante, con el compositor al piano, grabó un fragmento de su histórica interpretación. Su éxito en la interpretación de Manon inspiró a Massenet a escribir *Chérubin* para ella. En 1907 fue aclamada en su debut en los Estados Unidos por su interpretación de Thäis en la Ópera de Manhattan. A partir de 1910 fue soprano principal de la Gran Ópera de Chicago y durante un año también dirigió la compañía. Regresó a Escocia en 1939. JT

📖 M. T. R. B. TURNBULL, *Mary Garden* (Aldershot, 1997).

Garden of Fand, The. Poema sinfónico de Bax (1913). Fand es una legendaria heroína irlandesa cuyo jardín era el mar.

Gardiner, H(enry) Balfour (*n* Londres, 7 de noviembre de 1877; *m* Salisbury, 28 de junio de 1950). Compositor inglés. Estudió en Frankfurt con Iwan Knorr. Al principio de su vida profesional alcanzó reconocimiento con obras como *Overture to a Comedy* (1906), *Evening Hymn* (1908), *Shepherd Fennel's Dance* (1911) y *News from Whydah* (1912), junto con canciones y piezas para piano. Insatisfecho con su música abandonó la composición, pero aportó sus propios recursos económicos para subsidiar la obra de sus contemporáneos ingleses, organizando una serie de conciertos en Londres en 1912-1913, así como con una función privada de *Los planetas* de Holst en 1918. Figura amable y muy querida, dedicó mucho tiempo a la conservación de los bosques en Dorset. PG/JW

Gardner, John (Linton) (n Manchester, 2 de marzo de 1917). Compositor inglés. Estudió en Oxford y, después de servir en la RAF durante la guerra, se integró al personal de Covent Garden; más adelante fue maestro en la RAM y otras instituciones. Se dio a conocer con su *Sinfonía* (1946-1947), escrita en un gracioso estilo neoclásico; su ópera *The Moon and Sixpence* fue producida en Sadler's Well en 1957. Entre sus últimas obras se encuentra otra ópera, *The Visitors* (Aldeburgo, 1972), y algunas obras litúrgicas. PG

garrapatea (in.: *hundred-and twenty-eighth-note*) (♩). En la nomenclatura estadounidense se refiere a una nota con valor rítmico de 1\16 del valor de una corchea, es decir 1\128 del valor de una redonda o semibreve. AP

Gaspar van Weerbeke. Véase *WEERBEKE*, *GASPAR VAN*. **Gaspard de la nuit**. Tres piezas para piano de Ravel: *Ondine*, *Le Gibet* y *Scarbo* (1908); el título general fue tomado de la obra de Aloysius Bertrand, *Histoires vermoulous et poudreuses du Moyen Âge*.

Gasparini, Francesco (n Camaiore, cr Lucca, 5 de marzo de 1668; m Roma, 22 de marzo de 1727). Compositor italiano. Después de estudiar con Legrenzi en Venecia se trasladó a Roma, donde conoció a Pasquini y a Corelli, con quienes es factible que haya realizado algunos estudios, y escribió sus primeras óperas. En 1701 regresó a Venecia como *maestro di coro* del Ospedale della Pietà (gracias a él, Vivaldi fue designado maestro de violín de la institución). Regresó a Roma en 1713 y fue designado *maestro di cappella* de S. Lorenzo en Lucina en 1717. Si bien fue transferido a San Juan de Letrán en 1725, su delicada salud le impidió asumir el cargo. Sumamente activo como compositor de ópera tanto en Venecia como en Roma, su contribución al repertorio de la cantata fue importante. Tuvo como alumnos, entre otros, a Domenico Scarlatti, Benedetto Marcello y J. J. Quantz. Su libro de técnica e interpretación de bajo cifrado, *L'armonico pratico al cimbalo* (Venecia, 1708), estuvo vigente durante más de un siglo y constituye una valiosa fuente de información sobre la práctica de ejecución del continuo en su época. DA/ER

Gassenhauer (al.). En las ediciones del siglo XVI se refiere a una canción popular. En la actualidad, el término se usa para designar una canción callejera vulgar.

Gassmann, Florian Leopold (n Brüx [hoy Most], Bohemia, 3 de mayo de 1729; m Viena, 20 de enero de 1774). Compositor de Bohemia. Los escasos registros que existen de sus primeros años son inciertos. Es factible que haya sido educado en el Gymnasium jesuita de Komotau (hoy Chomutov) y se cree que estudió con Gluck.

Al parecer estudió con el padre Martini durante su viaje a Italia alrededor de 1732. Pasó algún tiempo en Venecia al servicio del conde Leonardo Veneri y su éxito como compositor operístico lo llevó a Viena en 1763 como compositor de ballet, en sustitución de Gluck. En 1772 fue designado *Hofkapellmeister* imperial, pero falleció sólo dos años después debido a la caída de un carruaje.

Gassmann escribió algunas *opere serie*, pero sus últimas óperas cómicas para Viena fueron más modernas y con un enfoque más claro en los finales de conjunto; en ellas puede detectarse cierta influencia de las primeras óperas de Mozart y son definitivamente sus mejores obras, en particular *L'amore artigiano* (1767) y *La contessina* (1770). Con *Ezio* (Roma, 1770) regresó a la *opera seria* y, por su tratamiento, la obra sugiere que seguramente conoció y admiró las "reformas" operísticas de Gluck. DA/JSM

Gastoldi, Giovanni Giacomo (n Caravaggio, Lombardía, 1554; m Mantua, 4 de enero de 1609). Compositor italiano. Primero fue cantante y después *maestro di cappella* de la capilla Gonzaga de S. Bárbara en Mantua. Fue famoso por sus *ballettos*, publicados en numerosas ediciones en Holanda, París y Escocia, así como en Italia. Esta música también fue muy imitada, principalmente por Thomas Morley, quien tomó prestado (e incluso pirateó) los textos y en ocasiones la música para su propio volumen de balletts. DA

gathering note (in.). Véase *TONO CONGREGACIONAL*.

gato, Fuga del. Sobrenombre de la *Sonata para teclado* en sol menor K30 de Domenico Scarlatti, así llamada porque el sujeto de la fuga consiste en saltos amplios e irregulares, como si hubiera sido creado por un gato saltando sobre el teclado.

Gaucelm Faidit. Véase *FAIDIT*, *GAUCELM*.

Gaultier, Denis (n ?Marsella, 1597 o 1603; m París, 1672). Compositor francés. El más refinado ejecutante de laúd de su tiempo, tocó principalmente en los salones parisinos y jamás ocupó un puesto en la corte. Sus composiciones son muestra de su extraordinario conocimiento del potencial sonoro de sus instrumentos, del **style brisé* y de la estructura de sus suites. Ejerció enorme influencia en compositores de música para teclado como Couperin y Froberger. DA

Gaveaux [Gavaux, Gaveaul], **Pierre** (n Béziers, 9 de octubre de 1760; m Charenton, cr París, 5 de febrero de 1825). Cantante y compositor francés. Cantó primero en Béziers y después en Bordeaux, donde fue designado director y tenor del Grand Théâtre. En 1789 se trasladó a París como intérprete de papeles protagó-

nicos en el Théâtre de Monsieur. Cuando la compañía se trasladó al Théâtre Feydeau, comenzó a componer *opéras comiques* y durante la Revolución escribió una buena cantidad de canciones patrióticas, muchas publicadas por él mismo. Una de sus obras más aclamadas, con libreto de Jean-Nicolas Bouilly, fue *Léonore* (1798), que sirvió de inspiración a Beethoven para el tema de *Fidelio*. SH

gavota. Véase *GAVOTTE*.

gavotte (fr., “gavota”; it.: *gavotta*). Danza folclórica francesa de origen bretón introducida al repertorio de danzas cortesanas en el siglo XVI; en la época barroca también evolucionó en una forma instrumental. Las gavotas barrocas estaban en tiempo binario moderado y generalmente tenían una estructura binaria simple con dos secciones repetidas; no obstante, algunas gavotas están en forma *rondeau*. La *gavotte* suele comenzar en anacrusa con dos notas de negra y las melodías progresan en corcheas por grado conjunto. Así como después del minueto seguía generalmente otro minueto de estilo contrastante (véase TRÍO, 2), a la gavota seguía también una segunda gavota, por lo común en el estilo de la **musette*.

Antes de mediados del siglo XVII después de la gavota se acostumbraba tocar varias **branles*, danzas con las que guarda una estrecha relación, interpretadas de manera lineal o cíclica. Durante la última mitad del siglo surgió un tipo diferente de gavota en la corte francesa: una danza social de pareja que al parecer no se relaciona con el *branle*. Compositores como Lully, Campra y, en particular, Rameau la adaptaron en muchas obras dramáticas y ballets, casi siempre en escenas pastorales. En Inglaterra, Purcell incluyó una gavota en *Dido and Aeneas* y Handel hizo lo mismo en algunas de sus oberturas de ópera y de oratorio.

Como forma instrumental, en particular para teclado, la gavota constituye un movimiento opcional de la **suite* del siglo XVIII, por lo general como pieza independiente después de una sarabande. También sirvió como movimiento de muchas *solo sonatas* y *trío sonatas* del siglo XVIII. Entre los compositores que escribieron gavotas instrumentales están François Couperin, Rameau, Purcell, Pachelbel y J. C. F. Fischer. J. S. Bach incluyó una gavota en sus dos primeras suites inglesas.

En el siglo XIX se escribieron muchas piezas ligeras de salón en el estilo de la gavota. La forma resurgió en el siglo XX en obras de compositores como Prokofiev (*Sinfonía clásica*) y Schoenberg (*Suite para piano* op. 25).

WT/JBE

Gawain. Ópera en dos actos de Birtwistle con libreto de David Harsent basado en el poema medieval inglés, *Sir Gawain and the Green Knight* (Londres, 1991).

Gay, John (n Barnstaple, baut. 16 de septiembre de 1685; m Londres, 4 de diciembre de 1732). Dramaturgo y poeta inglés. Su importancia musical reside en su libreto para *The Beggar's Opera*, obra estrenada el 29 de enero de 1728, que despertó el entusiasmo del público por la balada operística durante toda una década. *The Beggar's Opera* fue inmensamente popular por su colorido retrato de la vida de las clases bajas londinenses de la época, tema que ofreció a Gay la oportunidad perfecta para la sátira política. En su combinación de diálogos en inglés y música basada en melodías simples y bien conocidas (de compositores como Purcell y Handel), el público experimentó un cambio refrescante de la *opera seria*, tan de moda pero en ocasiones incomprensible. Se dice que su éxito hizo “rico a Gay y gay a Rich (el empresario)”. Otra obra similar, *Polly*, fue prohibida por lord Chamberlain y no se estrenó sino hasta 1779. WT/PL

Gazza ladra, La (La urraca ladrona). Ópera en dos actos de Rossini con libreto de Giovanni Gherardini basado en la comedia *La Pie voleuse* (1815) de J. M. T. Badouin d'Aubigny y Louis-Charles Caigniez (Milán, 1817). Aunque la ópera fue prácticamente olvidada hasta mediados del siglo XX, la obertura, que despliega el más brillante estilo de Rossini, siempre fue muy popular.

Gazzaniga, Giuseppe (n Verona, 5 de octubre de 1743; m Crema, 1 de febrero de 1818). Compositor italiano. Estudió con Porpora y Piccinni, pero no pasó de ser un músico menor dentro de la brillante generación de Paisiello y Cimarosa. Después de comenzar su vida profesional en Nápoles en 1768, su siguiente paso fue la presentación de óperas cómicas y serias en diversos teatros italianos. Se le asocia principalmente con Venecia, donde su obra más conocida, *Don Giovanni*, fue representada como parte de un “capricho dramático” en 1787. El libreto de Giovanni Bertati fue útil para Da Ponte, pero ni el texto ni la música son en lo más mínimo comparables con la ópera de Mozart. Gazzaniga fue *maestro di cappella* en Crema en 1791 y compuso varias obras litúrgicas; finalizó su actividad teatral en 1801. JR

Gebrauchsmusik (al., “música utilitaria”). Música compuesta específicamente para niños y aficionados que, por lo mismo, es más sencilla que la música de concierto (*Hausmusik*). El término surgió en Alemania durante la década de 1920, en un momento en que la *Hausmusik* había adquirido importancia política y social. Hindemith escribió muchas piezas dentro de este estilo.

gebunden (al.). “Atado”, “ligado”, es decir, *legato*.

gedämpft (al.). “Apagado”. Indicación para apagar, ensordecir o matar el sonido de un instrumento con la técnica correspondiente, es decir, “con sordina” en los instrumentos de cuerda y metal; “sordo” o “velado” en los tambores; “apagado con sordina” en instrumentos de teclado.

gedehnt (al.). “Prolongado”, “sostenido”, es decir, lento.

gefällig (al.). “Agradable”, “de manera placentera”.

gefühlvoll (al.). “Con sentimiento”.

gehalten (al.). “Sostenido”, “mantenido”.

gehend (al.). “Al paso”, es decir, a paso moderado, **andante*.

Geisslerlieder (al.) “Canciones flagelantes”.

Geistertrio. Véase *TRIO* “*FANTASMA*”.

geistlich (al.). “Espiritual”, “sagrado”; por ejemplo, *geistliches Lied*, “canción espiritual”. Los *Geistliche Konzerte* de Schütz son piezas vocales e instrumentales de uso religioso.

gekoppelt (al.). “Acoplado”, con referencia a los registros del órgano.

gelassen (al.). “Tranquilo”, “sereno”.

Geläufigkeit (al.). “Fluido”, es decir, con habilidad técnica.

Gelinek [Jelínek], **Josef** (*n* Sedlec, cr Sedlčany, 3 de diciembre de 1758; *m* Viena, 13 de abril de 1825). Compositor, maestro y pianista checo. Después de pasar un tiempo en el colegio jesuita de Svata Hora, cerca de Příbram, y estudiar composición en Praga, ingresó al seminario general para ordenarse sacerdote en 1786. Como músico, destacó desde la infancia por sus habilidades como ejecutante de teclado y su destreza para improvisar. Impresionó lo suficiente a Mozart como para obtener su recomendación para entrar al servicio del conde Philipp Kinsky en Viena, con la doble función de capellán y músico familiar. Hacia 1805, época en la que fue muy solicitado en Viena como maestro, compositor y arreglista, Gelinek entró al servicio del príncipe Nicolaus Esterházy también como capellán-con-piano.

Gelinek mantuvo contacto con la mayoría de los músicos más destacados de su tiempo. Muchas de sus obras conocidas, de enorme exigencia técnica para el piano, son variaciones de melodías tomadas de obras escénicas e instrumentales. Sus transcripciones de música de Haydn, Mozart y Beethoven, entre otros, son de alto nivel y sus propias composiciones para piano denotan habilidad y buen gusto. Los tríos para piano que han llegado a nuestros días son prueba de su extraordinario talento melódico desplegado con soltura, aunque pocas veces reforzado con un desarrollo eficaz. La popu-

laridad de Gelinek justificó la publicación de la mayor parte de su música en su tiempo, y la reputación alcanzada entre sus contemporáneos fue causa de que se le atribuyeran erróneamente gran cantidad de obras para teclado.

JSM

gemächlich (al.). “Cómodo”, es decir, sin prisa; *gemächlicher*, “más pausadamente”.

gemässigt (al.). “Moderado”, es decir, con paso tranquilo.

gemendo (it.). “Gimiendo”; es decir, como una lamentación.

gemessen (al.). “Mesurado”, “contenido”, es decir, con valor rítmico preciso, con paso moderado o con estilo pausado.

Geminiani, Francesco (Xaverio) (*n* Lucca, baut. 5 de diciembre de 1687; *m* Dublín, 17 de septiembre de 1762). Violinista, compositor y teórico italiano. Después de estudiar en Roma con Corelli (violín) y Alessandro Scarlatti (composición) fue violinista de la orquesta del teatro de Lucca de 1707 a 1710. En 1711 fue director de la orquesta de la ópera de Nápoles donde, según se dice, los demás músicos encontraban difícil seguir su *tempo rubato*. En 1714 viajó a Londres, donde se estableció como reconocido y aclamado intérprete, compositor y maestro, con el generoso apoyo de patronos aristocráticos; tuvo entre sus alumnos a Charles Avison, Michael Festing y Matthew Dubourg. Con poca fortuna, intentó desenvolverse también en el mercado de arte pictórico. Viajó a Francia y a Holanda y en la década de 1730 realizó dos largas visitas a Irlanda, donde se instaló en 1759; su religión católica le impidió ocupar el cargo de *Master of the State Music* en Irlanda.

Geminiani fue reconocido como uno de los violinistas virtuosos más destacados de su tiempo. Si bien sus sonatas y conciertos siguen el patrón corelliano en cuatro movimientos, las partes de violín desarrollan una técnica más avanzada, con posiciones altas en el diapasón, abundantes silencios súbitos y figuras de tal dificultad que muchas de sus *solo sonatas* rebasaron las capacidades de la mayoría de sus contemporáneos. En sus *concerti grossi* agregó una viola al grupo solista común de dos violines y violonchelo; en términos generales, sus obras destacan por el desarrollo contrapuntístico fluido y la armonía cromática audaz. El más importante y trascendente de sus escritos teóricos fue *The Art of Playing on the Violin*, publicado en 1751, la primera obra de su tipo dirigida a violinistas profesionales avanzados y no a estudiantes o aficionados; muchas de sus propuestas sobre temas como la digitación cromática y el vibrato siguen siendo elementos esenciales de la técnica moderna de violín.

DA/ER

gemshorn. *Ocarina hecha con el cuerno de algún animal, en la que el aire se insufla a través de una ranura practicada en un bloque agregado en el extremo ancho del cuerpo; se le conoce por pinturas del siglo XIV al XVI en las que aparece retratada. El término se refiere también a un registro de órgano con sonido similar. JMO

genau (al.). “Exacto”.

General William Booth Enters into Heaven. Canción de Ives para voz y piano, sobre versos tomados de un poema de Vachel Lindsay (1914); existe también una versión para bajo solista, coro y orquesta de cámara.

Generalbass (al., “bajo cifrado”). Véase CONTINUO.

Generalbasslied (al.). “Lied con continuo”.

Generalì, Pietro (n Masserano, cr Vercelli, 23 de octubre de 1773; m Novara, 3 de noviembre de 1832). Compositor italiano. Estudió en Roma y Nápoles y sus primeras composiciones fueron en su mayoría sacras. Después de 1800 se dedicó primordialmente a la composición de óperas; produjo más de 50 en su larga vida profesional. Sus primeras obras fueron en su mayoría *opere buffe y farse*, como la notable *Pamela nubile* (Venecia, 1804), basada en Goldoni. Sus últimas obras incluyen ejemplos de *opere serie*, pero, para su desgracia, a partir de 1815 fue comparado sistemáticamente con el cautivante Rossini. Pasó sus últimos años como *maestro di cappella* de la Catedral de Novara. RP

Generalpause (al., “pausa general”). Indicación de partituras orquestales, en ocasiones con la abreviatura *G. P.*, para que todos los músicos hagan juntos un silencio expresivo en ese momento. Suele aparecer escrito después de un pasaje culminante y fue una de las principales innovaciones de la escuela de interpretación orquestal de *Mannheim en el siglo XVIII.

Genoveva. Ópera en cuatro actos de Schumann con libreto propio basado en *Leben und Tod der heiligen Genoveva* de Ludwig Tieck y *Genoveva* de Friedrich Hebbel (Leipzig, 1850).

Genzmer, Harald (n Blumenthal, cr Bremen, 9 de febrero de 1909). Compositor y maestro alemán. Estudió en Berlín con Hindemith y trabajó como *répétiteur* de coros y maestro. También participó en una investigación sobre instrumentos electrónicos que lo motivó a componer dos conciertos para *trautonium* (1940, 1952). Después de la guerra fue maestro de composición en la Musikhochschulen de Friburgo y Munich. Su producción, refinadamente trabajada, consiste en ballets, obras orquestales, una *Misa en mi* (1953), música coral, piezas para piano y órgano, y música de cámara para

muchas combinaciones instrumentales diferentes; en varias obras destaca la parte de saxofón. ABUR

Gerhard, Roberto (n Valls, Cataluña, 25 de septiembre de 1896; m Cambridge, 5 de enero de 1970). Compositor inglés nacido en Cataluña, España. Estudió con Granados y Pedrell en Barcelona y con Schoenberg en Viena y Berlín (1924-1928). Su *Quinteto para alientos* (1928) experimenta con las posibilidades de una síntesis schoenbergiana con elementos de música española, intento que no tuvo seguidores sino hasta la década de 1940, época en la que Gerhard vivía en Cambridge. En tres obras escénicas, los ballets *Don Quijote* (1940-1941) y *Pandora* (1944-1945), y la ópera *La dueña* (compuesta en 1945-1947; Madrid, 1992), integró nuevamente elementos de música española con diversos estilos armónicos.

A partir de entonces, Gerhard abandonó gradualmente las influencias ibéricas para forjar un discurso musical muy personal basado no en el desarrollo de temas sino en el contraste de detalles particulares. Representan esta nueva tendencia obras como sus tres sinfonías (1952-1953, 1957-1959, 1960), de las cuales la *Tercera* combina la orquesta con sonidos electrónicos grabados en cinta magnetofónica. A éstas le siguió una serie de obras atrevidas y coloridas que en ocasiones recuerdan a Varèse por su carácter anguloso, pero que reflejan la calidez y el vigor propios del compositor; destacan entre ellas el *Concierto para orquesta* (1965), la *Cuarta sinfonía* (1967) y el ciclo zodiacal de piezas de cámara, del cual sólo completó tres: *Géminis, Libra y Leo*. PG

📖 M. BOWEN, *Gerhard on Music: Selected Writings* (Aldershot, 2000).

German, Sir Edward [Jones, German Edward] (n Whitchurch, Shropshire, 17 de febrero de 1862; m Londres, 11 de noviembre de 1936). Compositor inglés. Estudió órgano, violín y piano en la RAM (1880-1887) y se ganó el sustento tocando y dirigiendo orquestas de teatro. Se dio a conocer con su música incidental para *Henry VIII* (1892) e *English Nell* (Nell Gwyn, 1900), junto con las obras orquestales *Gipsy Suite* (1892) y *Symphonic Suite* (1894). En 1901 completó la música de la última ópera de Sullivan, *The Emerald Isle* (inconclusa a la muerte del compositor), y confirmó su postura como sucesor de Sullivan con la ópera cómica *Merrie England* (1902), una extravagancia isabelina con música melódica y eficaz. De sus últimas obras en este estilo, sólo *Tom Jones* (1907) alcanzó el éxito. También escribió dos sinfonías, otras obras orquestales serias y muchas canciones, como *Glorious Devon* (1905). PG/ALA

german sixth chord. Véase SEXTA ALEMANA, ACORDE DE.
Gershwin, George [Gershvin, Jacob] (*n* Brooklyn, Nueva York, 26 de septiembre de 1898; *m* Hollywood, CA, 11 de julio de 1937). Compositor estadounidense. Estudió piano a partir de 1912 con Charles Hambitzer y recibió lecciones de teoría y composición de Henry Cowell y Joseph Schillinger, entre otros. Sin embargo, realizó estos estudios después de consolidar una reputación como compositor de música popular. En 1916 comenzó a trabajar como “song plugger” (pianista de la casa) en la compañía editora de Jerome Remick, en la que publicó una de sus canciones, *When you Want ‘em you Can’t Get ‘em*. Su primer éxito fue *Swanee*, cantada por Al Jolson en una comedia musical de Broadway, y en 1919 escribió la música completa de una obra propia, *La, La, Lucille*. Gracias a la canción *Blue Monday*, recibió el encargo de una pieza para la orquesta de Paul Whiteman, que cristalizó en un concierto para piano en un solo movimiento, *Rhapsody in Blue* (Rapsodia en azul, 1924). En ese mismo año comenzó a escribir canciones con textos de su hermano Ira. Después de su primer espectáculo, *Lady Be Good*, en la que destacaron “Fascinating Rhythm” y otra canción con el título de la obra, los hermanos produjeron toda una serie de éxitos en Broadway, como *Tip-Toes*, *Oh Kay!*, *Strike Up the Band*, *Funny Face*, *Girl Crazy* y *Of Thee I Sing*.

En Broadway se acostumbraba encargar a una tercera persona la orquestación de estas comedias musicales, como en el caso de la versión para banda y orquesta sinfónica de *Rapsodia en azul*, pero Gershwin estaba deseoso de dominar las técnicas clásicas y consolidarse también como compositor de música de concierto, doble proceso que comenzó con el *Concierto para piano en fa* (1925) y el poema tonal *An American in Paris* (Un americano en París, 1928), éste escrito después de una visita a París en la que buscó sin éxito la tutoría de Ravel. En 1930 los hermanos Gershwin se trasladaron a Hollywood para trabajar en películas como *Girl Crazy* y *Shall We Dance?*, con Fred Astaire y Ginger Rogers. En su cometido por contribuir a la tradición clásica, también produjo la ópera *Porgy and Bess* (Nueva York, 1935), el mayor y uno de sus últimos logros. Al igual que en sus otras obras de concierto, la ópera se sostiene gracias a esa genial inspiración melódica que brilló en sus canciones y prácticamente no tuvo rival, ni siquiera en aquella época de oro de la canción. En las numerosas piezas escritas por los hermanos Gershwin (como *Someone to Watch Over Me*, *Let’s Call the Whole Thing Off*, *Our Love is Here to Stay*, *I Got Rhythm*), la

sofisticada elocuencia de Ira igualaba la ingenuidad musical de George y la sutileza distintiva que éste aportó al estilo jazzístico del teatro musical norteamericano del periodo entre ambas guerras. PG

📖 I. GERSHWIN, *Lyrics on Several Occasions* (Nueva York, 1959). R. GREENBERG, *George Gershwin* (Londres, 1998).

Gervaise, Claude (*fl* París, 1540-1560). Compositor y arreglista francés. Hizo arreglos populares de tonadas de danza para Pierre Attaignant y él mismo compuso todo un libro con este tipo de *Danceries*; Poulenc las usó para su *Suite française* de 1935. DA

Ges (al.). En el sistema alemán, la nota *sol* bemol; *Geses*, la nota *sol* doble bemol (*sol^{bb}*).

Gesamtausgabe (al.). Edición que recopila las obras completas de un mismo compositor. Véase EDICIONES HISTÓRICAS Y CRÍTICAS.

Gesamtkunstwerk (al., “la obra de arte total”). Aun cuando el ideal de una forma artística unificadora de música, poesía y pintura es tan antigua como la ópera y fue particularmente asimilada por compositores y escritores alemanes a partir del siglo XVII, el término se asocia con la obra de Wagner, quien la expuso en su ensayo *Das Kunstwerk der Zukunft* (La obra de arte del futuro, 1849). En estas reflexiones sobre la noción de integrar todas las artes en el teatro, Wagner menciona una sola vez el término “Gesamtkunstwerk der Zukunft”, y también hace referencia al drama como “das künstlerische Gesamtwerk”. Su idea esencial consistía en que las “tres artes puras de la humanidad” (música, poesía y danza) debían unirse con “los asistentes subordinados del drama” (arquitectura, escultura y pintura), no en una asociación simple, sino integradas expresivamente. JW

Gesang (al., “canción”). Véase *LIED*.

Gesang der Jünglinge (Canción de los jóvenes). Obra de música electrónica de Stockhausen en la que una voz de niño que recita y canta el *Benedicite*, se transforma y multiplica combinada con sonidos electrónicos; su interpretación requiere cinco grupos de altavoces repartidos en la sala de conciertos (1955-1956).

gesangvoll (al.). “Como una canción”.

Geschöpfe des Prometheus, Die (Las criaturas de Prometeo). Ballet de Beethoven en obertura, introducción y 16 números, con coreografía original de Salvatore Viganò (Viena, 1801). Beethoven tomó dos temas del final de este ballet para otras obras: un tema en *sol* mayor que usó para la número 11 de sus *12 contredanses* para orquesta (1802), y otro tema en *mi* bemol que usó en la número 7 de sus *Contredanses*, en las *Variaciones “Heroica”* y en el movimiento final de la *Sinfonía*

“*Heroica*”. La obertura de este ballet suele interpretarse como obra de concierto.

geschwind (al.). “Rápido”, “ágil”.

Gesellschaft der Musikfreunde. Sociedad de conciertos fundada en Viena en 1812. Véase CONCIERTO, 2.

Gesellschaftslied (al., “canción social”). Tipo de canción originada en las clases medias de la sociedad renacentista, que contrasta con la *Hoflied* (canción aristocrática o de la corte) y la *Volklied* (canción folclórica). El término se aplica en particular a las canciones polifónicas alemanas de compositores como Senfl y Hofhaimer.

gesteigert (al.). “Aumentado”, es decir, *crescendo*.

gestopft (al.). Sonidos tapados o “bouchés” en el corno; es decir, notas producidas con la campana del instrumento casi totalmente cerrada con la palma de la mano del intérprete. La palabra se usa en ocasiones como sinónimo de **gedämpft*.

Gesualdo, Carlo, príncipe de Venosa (*n*? Nápoles, c. 1561; *m* Gesualdo, Avellino, 8 de septiembre de 1613). Compositor italiano de madrigales. De cuna noble, a la muerte de su padre en 1586 heredó la principalidad de Venosa, año en el que también contrajo matrimonio con su prima Maria d’Avalos. Cuatro años más tarde la mandó asesinar junto con su amante, después de lo cual se retiró a sus heredades en Gesualdo. En 1593 inició las negociaciones para desposar a la nieta de Alfonso d’Este, duque de Ferrara y notable patrono de la música. Al año siguiente viajó a Ferrara para celebrar sus bodas con Lucrezia d’Este, pero el matrimonio fracasó y Gesualdo entró en una depresión patológica que lo acosó hasta el final de sus días.

Las relaciones de Gesualdo con Ferrara lo pusieron en contacto con Luzzasco Luzzaschi, Alfonso Fontanelli y otros compositores que experimentaban con el cromatismo. En sus seis libros de madrigales a cinco voces llevó la armonía cromática hasta el límite, creando disonancias impactantes. Más sorprendentes todavía fueron sus cambios súbitos de tiempo y la yuxtaposición de pasajes en semicorcheas contra mínimas y semibreves de lento movimiento, clara manifestación de su naturaleza maniaco-depresiva. Sus textos, por lo general eróticos, transmiten musicalmente el contenido emotivo de cada frase con la máxima intensidad. Estas obras alcanzaron cierto éxito y se publicaron juntas en 1613 después de la muerte del compositor; su edición constituye una de las primeras ediciones impresas tanto de partituras completas como de colecciones musicales. Gesualdo también escribió música litúrgica en un estilo apenas un poco más restringido que el de sus

madrigales. Su agitada vida ha despertado gran interés; Stravinski, por ejemplo, tuvo una particular fascinación por su música y orquestó y completó algunas de sus obras.

DA/TC

📖 G. E. WATKINS, *Gesualdo: The Man and his Music* (Londres, 1973). D. ARNOLD, *Gesualdo* (Londres, 1984).

geteilt (al.). “Dividido”; lo mismo que **divisi*; su abreviatura es *get*.

getragen (al.). “Solemne”, “lento”.

Gewandhaus. Sala de conciertos de Leipzig. Originalmente era un salón donde se reunían los pañeros de la ciudad, de donde tomó el nombre, y en 1781 se convirtió en la sede de unos conciertos anuales que venían celebrándose desde 1743 en un salón privado, época en la que Bach era *Kantor* de la Thomasschule. En 1884 se inauguró un nuevo edificio con excelente acústica. JBO

gewöhnlich (al.). “Común”, “normal”: se usa para anular una indicación previa de ejecución instrumental poco común, como por ejemplo pasar el arco por encima del diapasón en un instrumento de cuerdas y regresar a la técnica normal.

Ghedini, Giorgio Federico (*n* Cuneo, 11 de julio de 1892; *m* Nervi, cr Génova, 25 de marzo de 1965). Compositor y profesor italiano. Estudió primero en el Conservatorio de Turín (piano, órgano, violonchelo, composición) y más adelante en el Liceo Musicale de Bolonia (composición con Bossi; se graduó en 1911), pero además fue un ávido estudioso autodidacta de partituras de compositores anteriores como Frescobaldi, Monteverdi y Vivaldi. Como maestro de su *alma mater* en Turín (1918-1937) y en los conservatorios de Parma (1938-1941) y Milán (a partir de 1941; institución de la que fue director de 1951 a 1962) persiguió, con sus enseñanzas, integrar lo mejor del pasado a la práctica musical del momento; no es extraño que su propio lenguaje musical haya sido neoclásico, más bien en el sentido busoniano del “nuevo clasicismo”, aunque más tarde comenzó a adoptar técnicas más modernas.

Ghedini fue un compositor productivo que escribió siete óperas (una de ellas basada en *Billy Budd* de Herman Melville) y una abundante cantidad de obras orquestales, corales y de música de cámara. Muchas de sus piezas orquestales son concertantes (16 de 25 partituras), una serie que comienza con el *Concerto Grosso* para quinteto de alientos y cuerdas (1927) y su *Pezzo concertante* para dos violines, viola y orquesta (1931), y termina con *Contrappunti* para violín, viola, violonchelo y cuerdas, y *Musica concertante* para violonchelo y cuerdas (ambas de 1962); entre sus obras para orquesta

sólo compuso una *Sinfonía* (1938). Su momento culminante vino a partir de 1941 con el éxito de su *Architettura* para orquesta (1940). Cuando la música orquestal italiana del siglo XX posterior a Respighi reciba la atención que merece, sin duda Ghedini será visto como una de sus figuras más destacadas. MA

Gherardello da Firenze [Niccolò de Francesco] (n.c. 1320-1325; m Florencia, 1362 o 1363). Compositor florentino. Como sacerdote ordenado estuvo al servicio de varias iglesias de Florencia. A lo largo de su vida fue muy conocido por sus obras litúrgicas, de las que sólo se conservan dos movimientos de misa. Escribió también madrigales, *ballate* y una *caccia*. DA/JM

ghichak. Violín de Asia Central de tres cuerdas, con espiga, resonador en forma de vasija y parche de piel.

Ghiselin [Verbonnet], **Johannes** (*fl* a principios del siglo XVI). Compositor flamenco. El primer registro que se tiene de Ghiselin data de 1491 en la corte de Ercole I d'Este, duque de Ferrara; aproximadamente 10 años más tarde estuvo al servicio de la corte francesa, tiempo en el que conoció a Josquin. Sus obras incluyen una serie de misas publicadas por Petrucci (Venecia, 1503), así como muchos motetes y *chansons*. JM

Ghizeghem, Hayne van. Véase HAYNE VAN GHIZEGHEM.
Ghosts of Versailles, The (Los fantasmas de Versalles). Ópera en dos actos de Corigliano con libreto de William M. Hoffman basado en el drama de Beaumarchais, *La Mère coupable* (1792) (Nueva York, 1991).

Giacetto de Berchem. Véase BERCHEM, JACQUET DE.
Gianni Schicchi. Ópera en un acto de Puccini con libreto de Giovacchino Forzano basado en un pasaje del poema narrativo de Dante Alighieri la *Commedia*, parte I: "Inferno" (c. 1307-1321); conforma la tercera parte de *Il trittico* de Puccini (Nueva York, 1918).

Giardini, Felice (de) (n Turín, 12 de abril de 1716; m Moscú, 8 de junio de 1796). Violinista y compositor italiano. Niño corista de la Catedral de Milán, estudió violín con G. B. Somis en Turín y a los doce años de edad tocaba en una orquesta de ópera en Roma. Más adelante fue director de la orquesta del Teatro S. Carlo en Nápoles, con la que forjó una notable reputación por sus adornos y cadenzas. En 1748 inició una larga gira de conciertos que lo llevó a Inglaterra en 1750. Participó en muchas series de conciertos en Londres, dirigió la Ópera Italiana del King's Theatre, colaboró en varias obras teatrales inglesas y dirigió la orquesta del Three Choirs Festival, 1770-1776. Volvió a Nápoles en 1784, pero regresó a Londres en 1790 para dirigir las funciones de ópera del Little Theatre de Haymarket.

Ante el escaso éxito de esta empresa, retomó sus viajes de conciertos para morir en la pobreza poco después de su visita a San Petersburgo. Escribió tres óperas, el oratorio *Ruth* (con Avison) y abundante música de cámara.

DA

Gibbons, Christopher (n Westminster, baut. 22 de agosto de 1615; m Westminster, 20 de octubre de 1676). Organista y compositor inglés, hijo de Orlando Gibbons. Quizá fue corista de la Chapel Royal inglesa y durante un corto periodo fue organista de la Catedral de Winchester. Durante la Guerra Civil se ganó el sustento como ejecutante y profesor de órgano; después de la Restauración obtuvo puestos en la Abadía de Westminster y en la Chapel Royal. Aunque fue principalmente ejecutante, también compuso *anthems* y música para conjuntos instrumentales. JM

Gibbons, Orlando (n Oxford, baut. 25 de diciembre de 1583; m Canterbury, 5 de junio de 1625). Ejecutante de teclado y compositor inglés. Fue el hijo menor de William Gibbons, músico que había formado parte de los "waits" de Cambridge (músicos de la ciudad). En 1596 ingresó como corista del King's College en Cambridge, donde obtuvo el título de licenciado en música en 1606. A partir de 1603 fue miembro de la Chapel Royal, de la que fue organista junto con Thomas Tomkins quizá desde 1605 y con certeza desde 1615 hasta su muerte. En 1606 desposó a Elizabeth Patten con quien vivió en Westminster. Estuvo bien conectado con los círculos cortesanos y en 1619 fue designado como "uno de los músicos de su majestad para la ejecución del virginal en la cámara privada real". En 1623 compartió con Thomas Day los puestos de organista y director de coro de la Abadía de Westminster; participó en los funerales de Jacobo I en marzo de 1625. Murió a causa de un derrame cerebral durante los preparativos para recibir a Henrietta Maria, novia real de Carlos I, en Inglaterra.

Gibbons fue uno de los compositores más versátiles de su generación. Como madrigalista serio, evitó el estilo pastoral frívolo de influencia italiana seguido por Morley y Weelkes y optó por uno más moralista y estrictamente contrapuntístico en la tradición de Byrd y de la *consort song* (canción con acompañamiento de conjunto instrumental); *The Silver Swan* (El cisne plateado), por ejemplo, es un lamento por la vida moderna en la que "Ahora viven más gansos que cisnes; más tontos que sabios". Compuso música sacra para la Iglesia anglicana y para compromisos de Estado; lo mejor de su obra se encuentra en obras extensas como los *anthems Hosanna to the son of David* y *O clap your*

hands together, sin embargo, incluso sus obras más modestas denotan refinada composición y notable expresividad. Sus habilidades contrapuntísticas se manifiestan claramente en sus piezas para cofre de violas, sin embargo, a lo largo de su vida Gibbons fue aclamado como organista y virginalista. En sus obras para teclado recurrió al virtuosismo con fines expresivos y no por presunción, alcanzando un alto grado de emotividad; de éstas, la más conocida es *The Lord of Salisbury, his Pavan and Galliard*, publicada por primera vez en *Parthenia* (Londres, 1613). DA/JM

📖 J. HARLEY, *Orlando Gibbons and the Gibbons Family of Musicians* (Aldershot, 1995).

Gibbs, Cecil Armstrong (n Gran Baddow, 10 de agosto de 1889; m Chelmsford, 12 de mayo de 1960). Compositor inglés. La solvencia económica procurada por un negocio familiar de pastas de dientes le permitió estudiar música en Cambridge con Dent y Charles Wood. Al cabo de una etapa como maestro de escuela (1915-1919) trabajó con Vaughan Williams en el RCM, donde tiempo después fue profesor (1921-1939). Entre sus obras mayores destacan tres sinfonías orquestales, la sinfonía coral *Odysseus*, seis cuartetos de cuerda, muchas obras para coro y orquesta, música incidental para teatro, óperas cómicas y mucha *Gebrauchsmusik* (música sencilla para niños y aficionados). No obstante, tuvo mayor reputación como compositor de canciones y en particular por sus abundantes puestas en música de Walter de la Mare, entre las que destacan la exquisita *Silver* y las canciones de su música incidental para la obra teatral infantil del propio de la Mare, *Crossings*, de 1919. JDI

giga (it.). Véase *GIGUE*; *JIG*.

Gigli, Beniamino (n Recanati, 20 de marzo de 1890; m Roma, 30 de noviembre de 1957). Tenor italiano. Estudió en Roma con Agnese Bonucci y ganó una beca para el Liceo Musicale, donde estudió con Antonio Cotogni y Enrico Rosati. Después de ganar el concurso internacional de Parma en 1914, debutó en Rovigo con *La Gioconda* de Ponchielli, para un año después ser aclamado en Bolonia por la encendida belleza de su interpretación de Fausto en *Mefistofele* de Boito. En 1918 repitió el papel en La Scala de Milán y, en 1920, su debut en la Metropolitan Opera de Nueva York lo llevó a la fama internacional.

Durante más de 30 años, Gigli gozó del nivel de intérprete privilegiado, principalmente en papeles de tenor lírico, como los papeles principales para tenor de *La bohème*, *La Gioconda*, *Rigoletto*, *L'Africaine*, *Andrea*

Chénier y *Tosca*. En la década de 1930 fue particularmente aclamado en Covent Garden. A pesar de su aparente relación con Mussolini, tuvo un triunfal retorno a Roma con el papel de Cavaradossi en 1945 y a Londres como Rodolfo en 1946. Sucesor de Caruso, la fuerza y la belleza de su melodiosa voz y su afinación perfecta lo convirtieron en uno de los cantantes más populares del siglo XX. JT

Gigout, Eugène (n Nancy, 23 de marzo de 1844; m París, 9 de diciembre de 1925). Compositor y organista francés. Estudió con Saint-Saëns y Clément Loret en la École Niedermeyer de París, donde más adelante fue profesor de órgano y de composición; tuvo entre sus alumnos a Fauré, André Messager y Léon Boëllmann. Desde 1863 hasta su muerte fue organista de St Agustin. Distinguido maestro, sucedió a Alexandre Guilmant en 1911 como profesor de órgano del Conservatorio de París. Escribió mucha música para órgano, como *Poèmes mystiques* (1893), *Album grégorien* (1895) y *Cent pièces nouvelles* (1922), que se interpreta poco en la actualidad salvo por su *Toccatà*, compuesta en el estilo francés convencional. WT/AT

gigue (fr.; in.: *jig*; it.: *giga*). Danza de origen británico exportada a Francia a mediados del siglo XVII (véase *JIG*); como forma instrumental, la *gigue* francesa fue uno de los movimientos comunes de la *suite barroca.

Dos diferentes estilos de esta danza surgieron durante el siglo XVII: la *gigue* francesa y la *giga* italiana. La primera, en compás ternario o binario compuesto, es de tiempo moderado a rápido, con predominancia de notas con puntillo, lo cual la hace más elegante que su predecesora británica. Esta danza fue popular entre laudistas pero, más avanzado el siglo, también apareció en suites para clavecín de compositores como Lebègue y D'Anglebert, así como en obras escénicas de Lully y sus contemporáneos. Algunos compositores franceses del siglo XVIII (como D'Anglebert, François Couperin y Rameau) usaron sólo la versión francesa, pero otros (como Leclair y Mondonville) también adoptaron la *giga* italiana.

La *giga* italiana, casi siempre en compás de 12/8, tiene un tiempo mucho más rápido y menos contrapuntístico que su pariente francés. Existen ejemplos en las *solo sonatas* y *trío sonatas* de G. B. Vitali, Corelli, Geminiani y Tartini, entre otros. En Alemania la versión francesa fue la primera en aparecer y de 1660 en adelante acostumbraba usarse como movimiento final de las suites para teclado. Bach y Handel usaron tanto la forma francesa como la italiana.

Esta danza entró en desuso en el periodo clásico, pero aún es posible encontrar ejemplos de su influencia a finales del siglo XVIII y principios del XIX, como por ejemplo en el finale de la *Sinfonía "Militar"*, no. 100, de Haydn. El título también apareció ocasionalmente a lo largo del siglo XX, como en la primera de las tres *Images* orquestales de Debussy. -/JBE

Gilbert, Anthony (n Londres, 26 de julio de 1934). Compositor y maestro inglés. Estudió en Londres con Mátyás Seiber, Anthony Milner y Alexander Goehr. Fue maestro en Londres, Lancaster y Australia antes de trasladarse al RNCM para convertirse en director del departamento de composición. Sus primeras obras, como *Nine or Ten Osannas* para cinco instrumentos (1967), acusan el impulso y el atrevimiento característicos en los compositores británicos de la generación de Maxwell Davies y Birtwistle. Durante y después de la década de 1970, la música de Gilbert se volvió menos abrasiva, reflejando su interés por las estructuras rítmicas de la música de la India (*Towards Asavari*, 1978) y abriendo espacio para el desarrollo de un lirismo más pronunciado. PG/AW

Gilbert, Henry F (Franklin Belknap) (n Somerville, MA, 26 de septiembre de 1868; m Cambridge, MA, 19 de mayo de 1928). Compositor estadounidense. Estudió en el Conservatorio de Nueva Inglaterra (1886-1887) y con Edward MacDowell (1889-1892), pero no se entregó a la composición sino hasta después de asistir a una función de *Louise* de Charpentier en 1901. Se separó de la corriente central del impresionismo alemán e incorporó a su música espirituales, ragtime y música amerindia en obras orquestales como *Comedy Overture on Negro Themes*, c. 1906, *The Dance in Place Congo*, c. 1908, y en piezas para piano y canciones. PG

Gilbert, Sir W (William) S (Chwenck) (n Londres, 18 de noviembre de 1836; m Harrow Weald, Londres, 29 de mayo de 1911). Dramaturgo y libretista inglés. Al cabo de una infructuosa vida profesional como burócrata y abogado gubernamental, al comienzo de la década de 1860 comenzó sus colaboraciones en la revista cómica *Fun* y poco después empezó a escribir obras teatrales. Para 1871 se había convertido en un escritor productivo, con el estreno de no menos de siete obras teatrales; trabajó por primera vez con Sullivan en *Thespis*. Dos colaboraciones posteriores, *Trial by Jury* (1875) y *The Sorcerer* (1877), tuvieron un éxito modesto, pero el sorprendente éxito comercial de *HMS Pinafore* (1878) y *The Pirates of Penzance* (1879) motivaron a Gilbert a abandonar el teatro serio para inclinarse por la comedia

satírica. De sus 11 estrenos en la década de 1880, siete tuvieron música de Sullivan. Después de *The Gondoliers* (1889), la sociedad se disolvió entre enemistad, rencores y demandas legales; aun así, ambos trabajaron juntos nuevamente en *Utopia Limited* (1893) y *The Grand Duke* (1896), pero la llama creativa de antaño se había extinguido. Gilbert trabajó entonces en colaboración con Alfred Cellier y Edward German, entre otros, y siguió escribiendo teatro hasta el año de su muerte, con obras como *The Hooligan*, en la que resurge su profundo y recalcitrante temperamento iconoclasta. Recibió el título de caballero en 1907. JDI

Gilels, Emil (Grigor'ievich) (n Odessa, 19 de octubre de 1916; m Moscú, 14 de octubre de 1985). Pianista ruso. Ganador de concursos en competencias de la URSS y Europa durante la década de 1930, no se presentó profesionalmente fuera de Rusia sino hasta 1947 (en 1955 en los Estados Unidos). Dotado con una técnica perfecta de gran potencia sonora, también tuvo la capacidad de producir los toques más delicados en sus reflexivas y cuidadosas interpretaciones de un amplísimo repertorio de Bach a Bartók y la música de sus contemporáneos rusos. CF

Giles, Nathaniel (n en o cr Worcester, c. 1558; m Windsor, 24 de enero de 1634). Compositor, organista y director de coro inglés. Al cabo de sus primeros años en la Catedral de Worcester, continuó su vida profesional en la capilla de St George's en Windsor. También fue caballero de la Chapel Royal y participó activamente en la organización de obras teatrales con los niños coristas del Blackfriars Theatre de Londres. En 1585 obtuvo el grado de B. Mus. de Oxford y fue distinguido con un doctorado en 1622. Entre sus obras se incluyen muchos *anthems* en verso, servicios y algunos motetes latinos. JM

gimel. Véase GYMEL.

Ginastera, Alberto (Evaristo) (n Buenos Aires, 11 de abril de 1916; m Ginebra, 25 de junio de 1983). Compositor argentino. Estudió en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires (1936-1938). Salvo por un breve periodo de exilio en Nueva York (1945-1947), pasó prácticamente toda su vida en Argentina como compositor y maestro de enorme influencia. En sus primeras obras, como el ballet *Estancia* (1941) y la *Sonata para piano* (1952), incorporó elementos de música folclórica. Más adelante, estos elementos se integraron en un estilo vital y colorístico con ideas del serialismo schoenbergiano, de Bartók y otros maestros de la música moderna. Las principales obras de este segundo periodo fueron

la *Cantata para América mágica* para voz y orquesta de percusiones (1960), el *Primer concierto para piano* (1961) y el *Concierto para violín* (1963). Las tres óperas compuestas por Ginastera, *Don Rodrigo* (Buenos Aires, 1964), *Bomarzo* (Washington, 1967) y *Beatriz Cenci* (Washington, 1971), explotan emociones perversas y violentas. *Bomarzo* fue descrita por la *Neue Zeitschrift für Musik* como “porno en belcanto”, definición que engloba tanto su impulso lírico como su sensacionalismo. PG/CW

📖 P. SUÁREZ URTUBEY, *Alberto Ginastera* (Buenos Aires, 1967).

Gioconda, La (La chica alegre). Ópera en cuatro actos de Ponchielli con libreto de “Tobia Gorrio” (Arrigo Boito) basado en el drama de Víctor Hugo, *Angélo, tyran de Padoue* (1835) (Milán, 1876); el tercer acto incluye la Danza de las horas.

giocosó (it.). “Juguetería”, “humorístico”.

Gioielli della Madonna, I (*Der Schmuck der Madonna*; Las joyas de la madona). Ópera en tres actos de Wolf-Ferrari con libreto de Carlo Zangarini y Enrico Golisciani (Berlín, 1911); el texto fue revisado en 1933.

gioioso (it.). “Alegre”.

Giordani, Tommaso (n Nápoles, c. 1730-1733; m Dublín, febrero de 1806). Compositor italiano. Realizó giras artísticas con la compañía de ópera de su padre y presentó seis óperas propias en Dublín. En 1768 se trasladó a Londres, donde permaneció 15 años componiendo, adaptando y dirigiendo óperas en King’s Theatre, así como escribiendo otras obras vocales e instrumentales dentro del estilo *galante*. Regresó a Dublín para continuar con la composición e inauguró la efímera English Opera House para después convertirse en director del Theatre Royal en Crow Street (1788). SH

Giordano, Umberto (Menotti Maria) (n Foggia, 28 de agosto de 1867; m Milán, 12 de noviembre de 1948). Compositor italiano. Estudió en el Conservatorio de Nápoles y en 1899, aún siendo estudiante, obtuvo el sexto lugar en una competencia operística patrocinada por el publicista Sonzogno (el ganador fue Mascagni con su *Cavalleria rusticana*). Entre los encargos derivados de este reconocimiento, la obra más exitosa fue *Andrea Chénier* (1896), una de las pocas óperas del verismo que permanecen en el repertorio (principalmente para el lucimiento de tenores de renombre). Otras de sus óperas posteriores también se interpretan ocasionalmente, como *Fedora* (Milán, 1898, basada en un drama de Victorien Sardou) y *Siberia* (La Scala, Milán, 1903). *Andrea Chénier* y *Siberia* tienen libretos de

Luigi Illica, colibretista de los éxitos más aclamados de Puccini de la misma época. Las últimas óperas de Giordano no tuvieron tan buena acogida, aunque *La cena delle beffe* (La Scala, 1924) aún se representa ocasionalmente. RP

Giorno di regno, Un (Rey por un día). Ópera en dos actos de Verdi con libreto de Felice Romani (probablemente revisado por Temistocle Solera) basado en su libreto para la obra de Gyrowetz *Il finto Stanislao* (1818), basado a su vez en el drama de Vincent Pineu-Duval *Le Faux Stanislao* (1808) (Milán, 1840).

Giovanna d’Arco (Juana de Arco). Ópera en un prólogo y tres actos de Verdi con libreto de Temistocle Solera basado parcialmente en el drama de Friedrich von Schiller *Die Jungfrau von Orleans* (1801) (Milán, 1845).

Giovannelli [Giovannelli], **Ruggiero** (n Velletri, cr Roma, c. 1560; m Roma, 7 de enero de 1625). Compositor italiano. A la muerte de Palestrina asumió el cargo de *maestro di cappella* de la Cappella Giulia, de donde pasó a la Capilla Sixtina; fue muy solicitado por otras instituciones y patronos romanos. Escribió abundantes obras de música litúrgica, algunas en el estilo de Palestrina y otras con un enfoque más moderno, así como varios tomos de interesantes madrigales. DA

Giovanni da Cascia [Giovanni da Firenze] (*fl* al norte de Italia, 1340-1350). Compositor italiano. Fue organista de Santa Trinità en Florencia y también estuvo asociado con las cortes de Milán y Verona. Es uno de los compositores más antiguos que se conocen. Han sobrevivido alrededor de 20 obras suyas, compuestas en las formas acostumbradas de la época: el madrigal a dos voces y la *caccia*. JM

Giovanni da Firenze. Véase GIOVANNI DA CASCIA.

Giroust, François (n París, 10 de abril de 1737; m Versailles, 28 de abril de 1799). Compositor francés. Fue designado *maître de musique* de la Catedral de Orléans en 1756 y, 13 años más tarde, de los Saint Innocents de París. En 1775 entró al servicio de la capilla real de Versailles, época en la que compuso una *Missa brevis* para la coronación de Luis XVI. Fue *surintendant* de la música del rey, 1785-1792, pero durante la revolución renegó de su lealtad al régimen real y escribió canciones y coros revolucionarios. Sus obras sacras incluyen más de 70 motetes, seis misas, un réquiem y cuatro oratorios. WT

Gis (al.). En el sistema alemán, la nota *sol* sostenido; *Gisis*, la nota *sol* doble sostenido (*sol* ×).

Giselle, ou Les Wilis (Giselle o las Wilis). Ballet en dos actos de Adam con argumento de Jules-Henri Vernoy

de Saint-Georges y Teófilo Gautier basado en un relato de Heinrich Heine; la coreografía estuvo a cargo de Jean Coralli y Jules Perrot (París, 1841); las producciones actuales se basan en su última representación de 1884 en San Petersburgo. Las Wilis son fantasmas de mujeres jóvenes que mueren poco antes de su matrimonio.

gitano, gitana (it., es.; in.: *gipsy*). *Alla gitana*, “al estilo gitano”.

gittern (in.). Instrumento medieval de cuerdas pulsadas.

Por el frente es parecido a un laúd pequeño pero sin separación entre el cuerpo y el mástil, ambos tallados de una sola pieza de madera, como el *rabel (*rebec*); algunos ejemplares pueden haber tenido la tapa trasera curva (las ilustraciones antiguas suelen mostrarlo de costado). Es posible que sea pariente antiguo de la *mandolina posterior. En ocasiones se le confunde con la *cítola.

La antigua *guitarra de cuatro órdenes también se conocía con el nombre de “gittern” (*guiterne, gytttron*, etc.) en Francia y en Inglaterra en las épocas isabelina y estuarda. JMO

📖 L. WRIGHT, “The medieval gittern and citole: A case of mistaken identity”, *Galpin Society Journal*, 30 (1977), pp. 8-42.

giù (it.). “Abajo”; de tal manera, *arcata in giù* significa “arco para abajo”.

Giuliani, Mauro (Giuseppe Sergio Pantaleo) (*n* Bisceglie, cr Bari, 27 de julio de 1781; *m* Nápoles, 8 de mayo de 1829). Cantante, guitarrista y compositor italiano. De 1806 a 1819 enseñó y tocó la guitarra en Viena, después de lo cual emprendió giras por el extranjero. Como guitarrista más destacado de su tiempo, compuso también abundante música para el instrumento. WT

Giulio Cesare (*Giulio Cesare in Egitto*; Julio César en Egipto). Ópera en tres actos de Handel con libreto de Nicola Francesco Haym, adaptado de *Giulio Cesare in Egitto* (1677) de Francesco Bussani, en una versión posterior del mismo libreto (1685) (Londres, 1724).

giustiniana (it.). Término derivado del nombre del poeta Leonardo Giustiniani. En el siglo XV se usó para identificar colecciones de canciones con textos de su autoría o atribuidos a él; algunos de los ejemplos polifónicos más antiguos son de Ciconia. Otras colecciones, denominadas “justiniane”, aparecen en el libro sexto de *Frottole* de Ottaviano Petrucci (Venecia, 1506). En el siglo XVI el término se usó para identificar un tipo cómico popular de *villanella* o *canzone napolitana*; un ejemplo característico es *Greghesche et iustiniane* a tres voces (1571) de Andrea Gabrieli. Véase también *VILLANELLA*. EW

Giustiniani [Giustinian], **Leonardo** (*n* Venecia, c. 1383; *m* Venecia, 10 de noviembre de 1446). Estadista y poeta italiano. Sobreviven numerosos poemas con música suyos o atribuidos a él, entre ellos un *laude* devocional y algunos versos líricos. Es posible que sus poemas más largos también se hayan interpretado con voz sola y acompañamiento de laúd, lamentablemente la música se desconoce por provenir de una época sin tradición de música escrita. JM

Giustino. Ópera en tres actos de Handel basada en una adaptación anónima del *Giustino* de Pietro Pariati (1711) revisada para Vivaldi (1724), basada a su vez en *Il Giustino* de Nicolò Beregan (1683) (Londres, 1737).

giusto (it.). “Justo”, “exacto”; *tempo giusto*, tiempo distinto al acostumbrado en el tipo de música en cuestión, o bien, indicación para regresar al tiempo normal después de un pasaje en tiempo flexible.

glam rock [*glitter rock*]. Más que un estilo musical, es un tipo de representación teatral con distorsión estilística de los géneros de música *rock* y *pop* (con cierto “glamour”); en ocasiones es visto como una expresión de rechazo a la imagen machista del *rock* pesado (sin necesariamente ser una música menos “pesada”) y también como precursor estilístico del *punk. Son representantes del glam los New York Dolls, T. Tex, Slade, Sweet, Gary Glitter, Roxy Music y David Bowie. Bowie explotó intencionalmente una imagen subversiva como parte de su espectáculo y experimentó con maquillaje y travestismo. PW

Glanert, Detlev (*n* Hamburgo, 6 de septiembre de 1960). Compositor alemán. Estudió composición desde los 12 años de edad; su principal maestro fue Henze. En 1987 se instaló en Berlín. Muchas de sus obras incorporan la música del pasado; él ha afirmando que “una sinfonía de hoy sólo puede verse como resultado de las sinfonías de ayer”. Su música orquestal y de cámara refleja gran intensidad dramática, así como sus óperas *Leyla und Medjnun* (Munich, 1988), “cuento de hadas musical” en un escenario turco, *Der Spiegel des grossen Kaisers* (Espejo del gran emperador; Mannheim, 1995), *Joseph Süß* (Bremen, 1999) y *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (Broma, sátira, ironía y significado más profundo; Halle, 2001). ABUR

Glanville-Hicks, Peggy (*n* Melbourne, 29 de diciembre de 1912; *m* Sidney, 25 de junio de 1990). Compositora australiana. Estudió con Fritz Hart en el Conservatorio de Melbourne y después en el RCM (1931-1935) con Vaughan Williams (composición), Arthur Benjamin (piano), Lambert y Sargent (dirección). También tra-

bajó con Wellesz en Viena y con Boulanger en París. Su reputación como compositora comenzó a extenderse con las *Three Gymnopedie* (1934) y la *Choral Suite* (1938); esta última obra se estrenó en el ISCM Festival de Londres bajo la dirección de Adrian Boult. Entre 1948 y 1959 vivió en los Estados Unidos, donde además de componer destacó como una periodista importante. *Letters from Morocco* (1952), *Sinfonia da Pacifica* (1953) y su primera ópera, *The Transposed Heads* (1953), denotan inclinación por el orientalismo, interés que siguió cultivando después de instalarse en Atenas en 1953. Su interés por la música demótica egea y por el folclor del este asiático es evidente en sus óperas *Nausicaa* (1961) y *Sappho* (1965). También produjo obras orquestales y partituras para ballet. JDI

📖 D. HAYES, *Peggy Glanville-Hicks: A Bio-Bibliography* (Westport, CT, 1990). W. BECKETT, *Peggy Glanville-Hicks* (Sidney, 1992).

glänzend (al.). “Brillante”.

Glarean, Heinrich [Glareanus, Henricus; Loriti] (*n* Molles, cantón de Glarus, junio de 1488; *m* Freiburg, 28 de marzo de 1563). Teórico musical, docente, poeta y humanista suizo. Hijo de un próspero terrateniente, estudió filosofía, teología, matemáticas y música en la Universidad de Colonia. En 1514 hizo su primera visita a Basilea, y en todos sus subsecuentes viajes por Europa entró en contacto con muchos humanistas. Enseñó en las universidades de Basilea y Freiburg y a lo largo de su vida estuvo involucrado en numerosos proyectos educativos, como el plan de fundar una Hochschule católica suiza. Produjo una edición de la obra de Boecio *De musica*, a partir de la cual desarrolló su propio sistema de 12 modos. Sus teorías conforman un vasto tratado, **Dodecachordon* (Basilea, 1547), obra de vital influencia en el pensamiento musical renacentista. LC

Glass, Philip (*n* Baltimore, 31 de enero de 1937). Compositor estadounidense. En la infancia tocó el violín y la flauta y posteriormente estudió en la Universidad de Chicago (1952-1956), en la Juilliard School (1958-1962) y en París con Nadia Boulanger (1964-1966). Durante su estancia en París, un director cinematográfico le pidió una transcripción de la música de Ravi Shankar en notación occidental, experiencia que marcó el inicio de su vida profesional como compositor. Realizó viajes por el norte de África y la India antes de regresar a Nueva York para dar a conocer su característico estilo de figuras arpegiadas repetitivas en una trama sonora constante, larga y prácticamente sin cambios. Al principio componía por placer para sus amigos intérpretes

o para su propio grupo de teclados amplificadas e instrumentos de viento, con el que realizó giras internacionales de conciertos desde su fundación en 1968, presentando obras como *Music in Twelve Parts* (1971-1974).

Einstein on the Beach (Aviñón, 1976), pieza teatral de cuatro horas de duración creada en colaboración con el director Robert Wilson, demostró el alcance de este tipo de música para mantener una atmósfera de dramatismo desacelerado y casi estático, y fue el punto de partida para varias obras cercanas a la ópera convencional, como *Satyagraha* (Rotterdam, 1980, en torno al tema de Gandhi), *Akhmaten* (Stuttgart, 1984), *The Making of the Representative for Planet 8* (1988, basada en una novela de ciencia ficción de Doris Lessing) y *The Voyage* (1992, escenificada en la Metropolitan Opera para conmemorar los 500 años de la llegada de Colón al hemisferio occidental). A raíz del éxito de *Einstein on the Beach* recibió encargos tanto del mundo musical de concierto como de figuras de *rock*, teatro y cine, áreas en las que ha sido considerablemente prolífico. Sus obras incluyen cuartetos de cuerda, sinfonías (*The Low Symphony*, 1992, basada en un álbum de David Bowie; *Sinfonía* no. 8, 2005), un *Concierto para violín* (1987), un *Concierto para violonchelo* (2001), el *Concierto para piano* no. 2 (2004), abundante música cinematográfica tanto para películas recientes (*Secret Window*, 2004; *The Illusionist*, 2006) como antiguas (*La Belle et la bête*, 1996; *Dracula*, 1999), documentales visuales (*Koyaanisqatsi*, 1982; *Powaqqatsi*, 1987; *Naqoyqatsi*, 2002), *Itaipuu* para coro y orquesta (1988), el ballet de cámara *Taoist Sacred Dance* (2003), así como otras colaboraciones con Wilson (*The Civil Wars*, 1982-1984; la ópera video *Monsters of Grace*, 1998) y la ópera en dos actos *Waiting for the Barbarians*, con libreto de Christopher Hampton, basada en la novela de John M. Coetzee (2005). PG

📖 P. GLASS, *Music by Philip Glass*, ed. R. T. JONES (Nueva York, 1987), repr. como *Opera on the Beach*. R. KOSTELANETZ (ed.), *Writings on Glass* (Nueva York, 1997). K. POTTER, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* (Cambridge, 2000).

glass harmonica (in.). Véase ARMÓNICA DE CRISTAL.

Glazunov, Aleksandr Konstantinovich (*n* San Petersburgo, 29 de julio/10 de agosto de 1865; *m* París, 21 de marzo de 1936). Compositor ruso. Tomó clases de teoría y composición con Rimski-Korsakov, quien afirmó que sus progresos “no avanzaban por día, sino por hora”; a los 16 años de edad tuvo enorme éxito con su *Primera sinfonía* (1881-1882, rev. 1885 y 1929), que

refleja una hábil orquestación y una vena melódica agradable que en mucho se debe a la influencia del grupo de Los Cinco. Esta obra atrajo la atención del acaudalado empresario Mitrofan Beliaiev, quien se convirtió en un incansable promotor de la música de Glazunov. Beliaiev se encargó de la publicación de la sinfonía en 1884, año en que llevó al compositor a Europa para reunirlo con Liszt y asistir a la interpretación de la obra en Weimar. La *Primera sinfonía* también sirvió a Beliaiev para instituir la serie de *Conciertos sinfónicos* rusos, permitiendo al propio Glazunov debutar como director de orquesta en 1888; a partir de 1896 Glazunov fue director regular de estas series de conciertos. Poco después de la sinfonía apareció su *Primer cuarteto de cuerdas* (1882).

El estilo de juventud de Glazunov revela el entusiasmo del joven compositor por la música de Borodin, deuda de gratitud que tuvo oportunidad de saldar más adelante al orquestar la *Tercera sinfonía*, obra que Borodin dejara inconclusa al momento de su muerte en 1887; tiempo después colaboró también con Rimski-Korsakov en la producción de una versión de la ópera de Borodin, *El príncipe Igor*. Su siguiente gran influencia fue Chaikovski. La *Tercera sinfonía* de Glazunov (1890), en seguimiento de Chaikovski, denota un paso más relajado y despliega el mismo cálido lirismo del compositor. En los años siguientes, Glazunov pasó por una crisis creativa, pero después emergió con renovado vigor y pronto produjo tres nuevas sinfonías, consideradas entre sus mejores obras, en las que desplegó melodías amplias, hábil dominio de la orquestación, formas equilibradas y un desarrollo temático extenso y elaborado.

Glazunov también se relacionó con Wagner (se sabe que estudió meticulosamente la partitura del *Anillo* durante los ensayos), y sus nuevas sinfonías reflejan claramente esta nueva influencia tanto en el tratamiento armónico y melódico como en la orquestación (como en la *Cuarta* y la *Quinta* sinfonías). Entre 1898 y 1900 San Petersburgo fue escenario del estreno de los tres ballets de Glazunov, *Raymonda*, *Las Ruses d'amour* y *Vremena goda* (Las estaciones), que dieron al compositor un éxito perdurable tanto en el ámbito escénico como de concierto; *Las estaciones* fue particularmente popular gracias a sus memorables *Vals de las flores de maíz*, *Amapolas* y la vigorosa *Bacanal*.

Hacia finales de la década de 1890, Glazunov se había consolidado en la vida musical rusa como compositor y director de orquesta, pero en 1899 agregó una nueva faceta a su profesión artística al aceptar un

puesto académico en el Conservatorio de San Petersburgo. Durante las revueltas revolucionarias de 1905 renunció al puesto en protesta por el despido de Rimski-Korsakov, de claros tintes políticos, pero una vez reestablecida la paz pudo volver, ahora como nuevo director del conservatorio, puesto que conservó hasta bien entrada la era soviética. Durante este periodo, Glazunov produjo algunas de sus obras más representativas: la *Séptima* y la *Octava* sinfonías (1902 y 1906) combinan lo monumental (como el final triunfante de la *Octava*) con un espíritu dramático (como el movimiento lento de la *Séptima*). El *Concierto para violín* (1904) se colocó firmemente en el repertorio gracias a su inspirada escritura y a su severa exigencia técnica para el despliegue virtuosístico del solista; la cadencia incluye una fuga sin acompañamiento que exige el máximo por parte del instrumento.

Sin embargo, durante la siguiente década la productividad de Glazunov fue más esporádica debido tanto a la carga de trabajo como director del conservatorio, como a causa de la primera Guerra Mundial y la Revolución. En la década de 1920 siguió siendo figura pública y su virtual dictadura en el conservatorio jamás se vio amenazada. A pesar de ello, las comodidades de su vida privada se encontraban severamente deterioradas; por ejemplo, se vio obligado a albergar en su propia casa a varias familias desconocidas. Hacia 1928 usaba cualquier pretexto para viajar fuera de la URSS, emprendiendo una gira como director de orquesta por toda Europa y los Estados Unidos.

En determinado momento Glazunov se instaló en París, aunque seguía justificando su ausencia de la URSS aludiendo a su mala salud. Aunque pasó cerca de ocho años antes de morir fuera de su país, su bien justificada excusa lo salvó del estigma de ser considerado emigrado y su música conservó un sitio respetado dentro del repertorio soviético, en contraste con lo acaecido a emigrados oficiales como Stravinski y Rajmaninov. De entre sus últimas obras, sólo el *Concierto para saxofón* (1934) se hizo famosa; sus síncopas al estilo del jazz demuestran que Glazunov no fue ajeno a la cultura de su nuevo entorno occidental. No obstante, las revoluciones musicales de las décadas previas lo habían dejado atrás y nunca se aventuró más allá del estilo pulido que perfeccionara a comienzos del siglo. GN/MF-W

📖 G. ABRAHAM, *On Russian Music* (Londres, 1939/R).

B. SCHWARZ, *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1970* (Londres, 1972).

Glebov, Igor'. Véase ASAF'IEV, BORIS VLADIMIROVICH.

glee (in.). Tipo de **partsong* o canción vocal inglesa a dos o más voces, sin acompañamiento, característica de los siglos XVII, XVIII y XIX. La palabra es un derivado de la voz inglesa antigua *gliv* o *glēo*, que significa “música”. Numerosos “glee clubs” formados para la interpretación de dichas obras vocales aún subsisten en Inglaterra y los Estados Unidos, por lo general anexas a universidades.

El periodo más característico y productivo del *glee* inglés fue de 1760 a 1830. De los aproximadamente 10 000 *glees* compuestos en ese lapso de 70 años, puede seleccionarse un amplio corpus de obras maestras. Los más refinados compositores de *glee* trabajaron en Londres y muchos estuvieron asociados con la Abadía de Westminster, la Catedral de St Paul y la Chapel Royal, fuera como niños coristas, clérigos laicos u organistas. Entre los más notables compositores de *glees* destacan Thomas Arne, el conde de Mornington, Jonathan Battishill, Samuel Webbe (i), John Stafford Smith, Richard Stevens, Thomas Attwood, John Wall Callcott y Samuel Webbe (ii). También se compusieron *glees* fuera de Londres, en las regiones provinciales inglesas, en las tierras bajas de Escocia y en Dublín, pero por lo general fueron de menor calidad.

A comienzos del siglo XVIII, la *partsong* inglesa predominante fue la llamada **catch*, para voces masculinas, una especie de ronda corta y humorística, cuyo texto por lo general trata sobre los placeres de la bebida, el convivio masculino, la cacería o la lujuria. En sus inicios, el *glee* también fue un género para voz masculina, la dotación vocal más común fue TTB, ATB o ATTB (las partes de alto eran cantadas por contratenores). Más adelante se contrataban niños para interpretar las voces agudas en las reuniones de los clubes de *glee* y la dotación más común fue SATB. Aproximadamente a partir de 1740 comenzó el renacimiento de los madrigales ingleses y se volvieron a interpretar; esto inspiró a los compositores para la creación de nuevas canciones a varias voces que serían más largas que las *catches*, más expresivas y elegantes, con una temática más versátil y apta para el público femenino y su participación en ellas. Algunas de estas canciones incluso se llamaron madrigales.

No es de sorprender que el *glee* sea en cierto modo similar al antiguo madrigal inglés. Normalmente se escribían para grupos de tres a cinco voces y excepcionalmente para grupos de seis a ocho voces; los textos no eran estróficos sino que se cantaba una sola frase a la vez, con énfasis particular en el significado de las

palabras e incluían una combinación de escritura homofónica y contrapuntística. Algunos *glees* de este periodo son prácticamente pastiches de madrigales, sin embargo, otros contienen rasgos característicos del siglo XVIII, a menudo con varias secciones contrastantes a la manera de sonatas barrocas reducidas o cantatas en miniatura, con la incorporación de indicaciones expresivas modernas como *sf* y *fp*, y fugas en el estilo de Handel.

Entre 1800 y 1820, los compositores experimentaron con *glees* virtuosísticos, pensados específicamente para cantantes profesionales, así como *glees* con acompañamiento de piano y arpa; pero estos experimentos no prosperaron. Después de 1830, el equilibrio entre los elementos musicales antiguos y modernos del *glee* cambió. Unos cuantos compositores (en particular Robert Lucas Pearsall, 1795-1856) siguieron componiendo a la manera del madrigal, pero en general las *partsongs* inglesas se volvieron más cortas y menos contrapuntísticas, reflejando además la influencia de las dramáticas modulaciones y las armonías cromáticas de Weber y Mendelssohn. Otros descendientes del *glee* son los arreglos de canciones folclóricas con armonía cerrada y el **barber-shop quartet* (cuarteto vocal de barbería) estadounidense.

A partir de finales del siglo XVIII, era práctica común incluir un *glee* en las óperas inglesas. Bishop fue un hábil compositor de este tipo de piezas que pueden encontrarse también en la mayoría de las óperas de Sullivan, en ocasiones bajo el nombre de madrigal (por ejemplo “Strange Adventure” de la ópera *The Yeomen of the Guard*).

DJ/NT

W. A. BARRETT, *English Glee and Part-Songs* (Londres, 1886). D. BAPTIE, *Sketches of the English Glee Composers* (Londres, 1896). D. JOHNSON, “The 18th-century glee”, *Musical Times*, 120 (1979), pp. 200-202. M. HURD, “Glees, madrigals and partsongs”, *Music in Britain: The Romantic Age*, ed. N. TEMPERLEY (Londres, 1981), pp. 242-265.

Glière, Reinhold [Glier, Reyngol'd] **Moritsevich** (n Kiev, 30 de diciembre de 1874/11 de enero de 1875; m Moscú, 23 de junio de 1956). Compositor ruso. Estudió en el Conservatorio de Moscú, donde años más tarde fue maestro de composición (1920-1941). Su reputación internacional se debe principalmente a la épica *Tercera sinfonía*, “Il’ya Muromets” (1909-1911), aunque sus siguientes obras también han tenido cierto éxito en tiempos recientes. Durante muchos años, los ballets *Krasniy mak* (La amapola roja, 1927; rev. bajo el nombre de *Krasniy tsvetok*, La flor roja, 1949) y *Medniy vsadnik*

(El jinete de bronce, 1949) cautivaron la escena de la URSS por su cálido lirismo, efectividad dramática y rica orquestación; sus últimos conciertos también fueron muy populares. Sin embargo, sus obras anteriores a la Revolución, evidentes despliegues románticos tardíos, en la actualidad gozan de un interés que eclipsa sus demás obras. GN/DN

📖 S. D. KREBS, *Soviet Composers and the Development of Soviet Music* (Londres y Nueva York, 1970).

Glinka, Mijail Ivanovich (*n* Novospasskoye [hoy Glinka], cr Smolensk, 20 de mayo/1 de junio de 1804; *m* Berlín, 15 de febrero de 1857). Compositor ruso. Nacido en el seno de una familia noble, tuvo una vida solvente sin necesidad de trabajar. Igual que muchos otros caballeros rusos de su generación, comenzó a componer romances (musicalización de poesía lírica para voz y piano) como digno pasatiempo, pero al cabo de un tiempo descubrió su vocación en la composición. Pasó sus años de juventud en San Petersburgo, donde sus romances tuvieron cierto éxito en los salones aristocráticos. Su educación musical fue algo desordenada; al cabo de unas pocas lecciones de piano con John Field viajó a Italia en 1830 para estudiar composición vocal; más adelante viajó a Berlín para obtener una preparación teórica más sólida con Siegfried Dehn. Durante su estancia en Italia, a pesar de haber escrito algunas arias italianas y de haber sido recibido cálidamente por Bellini y Donizetti, decidió sacrificar las promisorias posibilidades de su vida profesional como compositor de ópera italiana. Tal como menciona en sus memorias, imperativos de índole nacional lo impulsaron a planear la composición de una ópera rusa, para lo cual volvió a San Petersburgo.

Dos años más tarde, en 1836, *Una vida para el zar* (también conocida como *Ivan Susanin* en su adaptación soviética) tuvo un fastuoso estreno en la función inaugural de una nueva casa de ópera con la asistencia del zar Nicolás I. Por diversos motivos se ha tomado este hecho como el inicio de la música nacionalista rusa: *Una vida para el zar* fue la primera ópera cantada en su totalidad escrita por un compositor ruso; su trama patriótica y nacionalista (acerca de la invasión polaca de Rusia y el ascenso al poder de la dinastía Romanov en el siglo XVII) tuvo resonancia en el ánimo de la corte y la élite intelectual del momento; pero lo más importante es que combinaba hábilmente el estilo operístico italiano con los lenguajes del romance de salón aristocrático y la canción popular rusa, dando la impresión de un arte nacional. Su éxito le valió a Glinka la dirección

del coro de la capilla de la corte, puesto al que renunció al cabo de tres años.

Su segunda ópera, *Ruslan y Lyudmila*, aparecida en 1842 y basada en el poema narrativo de Pushkin, fue manifestamente menos rusa en lo que respecta al trazo musical; su lenguaje complejo y lento y sus grandes dimensiones no complacieron ni a la corte ni al público. Esta indiferencia por la obra que Glinka consideraba su verdadera obra maestra —muy superior a *Una vida para el zar*— lo hizo callar. Sumido en la amargura abandonó Rusia y pasó la mayor parte de sus últimos años de vida en el extranjero, primero en París, donde pudo disfrutar de la amistad de Berlioz, y después en España. Sus viajes lo inspiraron para escribir dos oberturas españolas, *Capriccio brillante* (1845) y *Recuerdos de Castilla* (1848; versión final: *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*, 1851). En 1848 volvió a usar material ruso en *Kamarinskaya*, una brillante fantasía orquestal que tiempo después influyó en el grupo de Los Cinco. No fue sino hasta el último año de su vida que retomó su ambición de forjar una música nacionalista rusa; tomando como modelo a Palestrina se entregó a la tarea de transformar la música litúrgica rusa en un arte contrapuntístico, a la espera de que la historia de la música rusa pudiera tomar el mismo curso que la música occidental había seguido tiempo atrás. Para ello regresó a Berlín a retomar sus estudios con Dehn, pero murió poco tiempo después.

Las dos generaciones siguientes de compositores nacionalistas rusos veneraron a Glinka nombrándolo “padre de la música rusa” y recurrieron constantemente a sus obras en busca de ideas. *Ruslan y Lyudmila* se convirtió en el modelo ruso de ópera épica y ópera de cuento de hadas, y su representación musical de lo oriental y lo sobrenatural fue desarrollada por el grupo de Los Cinco. *Kamarinskaya* sirvió al grupo como inspiración para basar sus obras en melodías folclóricas y para adoptar la técnica de variaciones con “cambio del fondo”, característica de Glinka, en que la melodía reaparece intacta con rearmonizaciones diferentes y texturas de extraordinario color. El limitado conocimiento que Glinka tenía de la canción folclórica rusa se consideró, retrospectivamente, parte de un aspecto íntimo de su vida; asimismo, diversos rasgos novedosos de sus composiciones se interpretaron póstumamente como resultado natural de esta supuesta intimidad o bien simplemente de su sangre rusa. Pero la importancia de su contribución a la música rusa radica no sólo en su incursión en el nacionalismo sino en el precedente

artístico que estableció: después de Glinka era imposible un retorno a la banalidad de los músicos nobles aficionados. Sus obras son invariablemente graciosas, de orquestación exquisita y transparente. Autor del primer método ruso de orquestación, buscaba armonías frescas y enriquecía sus texturas con interés contrapuntístico; sus propuestas más novedosas e intrépidas –la escala de tonos enteros y el compás en 5/4– contribuyeron al carácter “progresivo” de la música nacionalista rusa posterior. MF-W

▣ D. BROWN, *Mikhail Glinka: A Biographical and Critical Study* (Londres, 1974). M. FROLOVA-WALKER, “On *Ruslan* and Russianness”, *Cambridge Opera Journal*, 9 (1997), pp. 21-45. R. TARUSKIN, “M. I. Glinka and the state”, *Defining Russia Musically* (Princeton, 1997), pp. 25-47.

glissade. Véase SLIDE, 1.

glissando (it.). Deslizarse de una nota a otra. No es una palabra genuinamente italiana sino la italianización del verbo francés *glisser*, que significa “resbalar”, “deslizar”. Aplicada al piano, el efecto se obtiene deslizando rápidamente el pulgar o el costado del dedo índice a lo largo de una serie de teclas adyacentes, ascendentes o descendentes; hay también *glissandos* dobles, por lo general en octavas, y pueden darse *glissandos* triples también. Ravel y Debussy recurrieron al *glissando* en su música para piano. Esta técnica es muy común en la música para arpa, como en *Introducción y allegro* de Ravel. En los instrumentos de arco y en la voz, el *glissando* recorre un infinito número de microtonos. La técnica es también eficaz en el trombón (como por ejemplo en *Pulcinella* de Stravinski) y en los timbales de pedal (como en *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartók).

La notación de un *glissando* se hace sea escribiendo una escala cromática, ascendente o descendente, usando los valores de nota más pequeños (en cuyo caso el compositor por lo general pretende que se oigan todas las notas), o bien con una línea diagonal u ondulada que une las notas más agudas con las más graves (en cuyo caso se pretende un *portamento). AL

glissé (fr.). “Deslizar”: en la ejecución del arpa significa un **glissando*.

Globokar, Vinko (n Anderny, Meurthe-et-Moselle, 7 de julio de 1934). Compositor y trombonista esloveno. Estudió en los conservatorios de Ljubljana y París y después con Berio, quien con su obra *Sequenza V* fue uno de los muchos compositores en explotar su extraordinario virtuosismo y nuevas técnicas de ejecución en el trombón. Entre 1973 y 1979 estuvo a la cabeza de las

investigaciones vocales e instrumentales del IRCAM en París. Su actividad creativa personal está vinculada con su vida de intérprete, sea como solista de trombón o como miembro del New Phonic Art, un cuarteto de improvisación fundado en 1972. Sus obras, muchas de las cuales incorporan elementos teatrales y humorísticos, incluyen *Fluide* para metales y conjunto de percusiones (1967), *res/as/ex/ins-pirer* para metal solista (1973) y *Discours*, una serie de nueve obras para diferentes combinaciones instrumentales. PG/ABUR

glockenspiel (al., “juego de campanas”; fr.: *jeu de clochettes*, *jeu de timbres*; it.: *campanelli* [campanas tubulares, campanas orquestales]). *Metalófono que consiste en una serie graduada de barras de acero, por lo común ordenadas a manera de teclado de piano, que se golpean con baquetas duras de metal, de plástico o de madera. El rango del instrumento abarca por lo general dos octavas y media y su música se escribe dos octavas más grave que su sonido real. Las bandas de marcha usan la *lira de campanas.

Handel (*Saul*) y Mozart (*Die Zauberflöte*) usaron algunos instrumentos de este tipo que se tocan por medio de un teclado. Compositores del siglo XX como Dukas (*L'Apprenti sorcier*), escribieron para pequeños *glockenspiels* de teclado, aunque la mayor parte de estas obras en la actualidad se tocan en el instrumento común. Un metalófono de teclado más sofisticado es la *celesta. En el siglo XIX los *glockenspiels* a menudo estaban hechos de vidrio y se denominaban “armónica” o “*harmonica*”, como el instrumento que usó Saint-Saëns para representar al “pájaro” en *Le Carnaval des animaux*. JMO

Gloria in excelsis Deo (lat., “Gloria a Dios en las alturas”).

*Doxología Magna o Gran Doxología, antiguo himno cristiano de alabanza que comienza con las palabras dirigidas por el espíritu santo a los pastores (Lucas 2:14). En los *Estatutos apostólicos* (c. 380) se designa una versión del texto para la oración matutina, uso observado también en la Galia en el siglo VI. Una larga versión contenida en el Códice Alejandrino (siglo V) aún se canta en la parte culminante del Orthros bizantino en domingos y días festivos. Desde el siglo VIII ha formado parte del Ordinario de la *misa romana, cantado entre el Kyrie y la colecta; se omite en el Adviento y la Cuaresma. Después de la Reforma se conservaron versiones vernáculos en el sacramento de las iglesias anglicana y luterana. -/ALI

Gloriana. Ópera en tres actos de Britten con libreto de William Plomer basado en *Elizabeth and Essex* de Lytton

Strachey. Fue comisionada por Covent Garden para la coronación de la reina Isabel II, quien asistió a su primera representación el 8 de junio de 1953.

Gloria Patri (lat., “Gloria a Dios”). *Doxología menor, agregada como verso final de todos los salmos.

“**Gloria tibi Trinitas**”, **Missa**. Misa a seis voces de Taverner que hace uso de la antífona *Gloria tibi Trinitas* como *cantus firmus*.

glosa. 1. Término usado del siglo XVI al XVIII para designar un tipo de ornamentación que descompone la melodía en figuras rápidas.

2. Término del siglo XVI que designa una técnica para escribir variaciones, por lo común sobre un tema religioso. Cabezón lo usa en *Obras de música* (Madrid, 1578) para describir variaciones figurativas simples de tonos salmódicos armonizados. Las variaciones de este tipo suelen ser más simples y menos extensas que las *diferencias.

Gluck, Christoph Willibald Ritter von (*n* Erasbach, Palatinado Superior, 2 de julio de 1714; *m* Viena, 15 de noviembre de 1787). Compositor austriaco. Su padre trabajó para la nobleza de Bohemia, contacto que el precoz Gluck supo aprovechar para desarrollarse en las carreras de música y leyes en Praga, quizá bajo el patrocinio del príncipe Lobkowitz. Gluck aprendió a tocar violín y los instrumentos de teclado, pero más adelante se reveló como virtuoso de la armónica de cristal. También es probable que haya estudiado canto; Burney consigna que en 1772 Gluck cantaba “con muy escasa potencia vocal”, pero con una expresividad que “hacía olvidar pronto ese defecto”. Poco después de cumplir los 20 años de edad viajó a Viena y de ahí a Milán, donde probablemente fue discípulo de Sammartini. Sus primeras ocho óperas, cuya música se ha perdido casi en su totalidad, aparecieron en Milán y Venecia entre 1743 y 1744. Todas dentro del género de *opere serie*, seis de ellas tuvieron libreto de Pietro Metastasio; Gluck no incursionó en la *opera buffa*. En 1746 presentó con poco éxito en Londres dos nuevas óperas pero, como tiempo después relatará a Burney, logró mejorar su comprensión de la música gracias al contacto con Handel y al gusto por lo inglés. Es posible que sea apócrifo el disparatado comentario de Handel en el que afirmaba que Gluck no sabía más contrapunto que su cocinero. La música de Gluck fue impresa por primera vez por el editor londinense Walsh; incluía las “arias predilectas” de *La caduta de’ giganti*, una ópera cuyo tema narra el entonces reciente levantamiento jacobita, así como una colección de

trío sonatas que constituyen su única obra instrumental independiente.

Desde sus primeras óperas, Gluck adquirió el hábito de volver a usar sus mejores ideas. De inspiración menos fluida que sus contemporáneos italianos y más dependiente de una originalidad que impactara, se justificaba en la búsqueda de mejores contextos para sus más audaces piezas, como el aria de Sesto, “Se mai senti spirarti” de *La clemenza di Tito*, que bajo el título “O malheureuse Iphigénie” se convirtiera en el momento culminante de su última obra maestra, *Iphigénie en Tauride*. Puesto que la mayoría de las producciones operísticas italianas difícilmente duraba más de una temporada y la impresión de las partituras era poco común, seguramente muy pocas personas fueron capaces de descubrir este económico recurso compositivo. Sin embargo, años después fue puesto en evidencia al presentar sus óperas en París, donde las controversias sobre los posibles plagios musicales de Gluck fueron un ingrediente infaltable en los periódicos del momento.

A su regreso a Alemania, Gluck trabajó con la compañía itinerante de Pietro Mingotti en Dresde, Viena, Dinamarca y Praga. En 1747 produjo una ópera cortesana (*Le nozze d’Ercole e d’Ebe*) en Dresde, y después usó libretos de Metastasio para Viena (1748, *La Semiramide riconosciuta*) y Praga (1750, *Ezio*). En 1750 contrajo matrimonio y se instaló en Viena, donde a pesar del escepticismo de la emperatriz María Teresa y de la hostilidad por parte del poeta de la corte, Metastasio, quien opinaba que su música era extraña, logró establecerse en el centro de la vida teatral. De diversas partes recibió encargos de obras importantes; en 1752, *La clemenza di Tito* fue motivo de controversia en Nápoles por la audaz armonía de “Se mai senti spirarti”. Compuso *Antigono* (1756) para Roma. Escribió diversas obras para la familia imperial, que a menudo participaba en las representaciones, como en *Le cinesi* (1754), con un libreto satírico de Metastasio. Asimismo, con *L’innocenza giustificata* (1755) Gluck participó en las maniobras del conde Durazzo, intendente del teatro, destinadas a minar la supremacía de Metastasio adaptando los textos de sus arias a un argumento distinto; en el aria trascendental del final de esta obra, Gluck demostró su destreza para lograr gran poder dramático mediante la música más simple.

Antes de la celebrada “reforma” de la ópera italiana, el principal cometido de Durazzo fue la producción de ballets y *opéra comique* francesa, para lo cual Gluck

arregló y compuso cada vez más música (apenas recientemente se han logrado identificar algunos de los ballets en los que participó). El ballet dramático, que incluía pantomima, destacó en la colaboración entre Gluck y Gasparo Angiolini en la obra *Don Juan* (1761) y más adelante en *Alessandro, Sémiramis e Iphigénie* (1764-1765). En óperas posteriores se ha identificado música de estos ballets. *Don Juan* sigue siendo sin duda alguna una de las partituras más impresionantes de Gluck; la obra finaliza con una escena fantasmagórica de la estatua y una larga danza en *re* menor (chacóna) a cargo de las furias; es muy probable que estos elementos, plagiados por Boccherini para una sinfonía y reciclados por Gluck en París para el *Orphée*, hayan inspirado a Mozart para el tratamiento del mismo tema en *Don Giovanni*.

La *opéra comique* sirvió a Gluck como entrenamiento para la musicalización de la lengua francesa. Al principio incluyó melodías tradicionales, pero con el tiempo fue incorporando sus propias ideas musicales; más adelante adaptó para *Iphigénie en Tauride* la refinada obertura de la tormenta de *L'Île de Merlin* (1758). *L'Ivrogne corrigé* (El bebedor reformado, 1760) contiene una escena burlona en el infierno en la que el estilo musical, si bien usado satíricamente, anticipa obras como *Don Juan*, *Orfeo ed Euridice* y *Alceste*. La última comedia de Gluck, *La Rencontre imprévue* (El encuentro inesperado o Peregrinos camino a la Meca, 1764) es una obra maestra del género. La trama es un paradigma del estilo oriental que incluye el rescate de un harén; traducida al alemán para el Singspiel nacional de José II, se convirtió en un modelo directo para *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart.

Gluck no emuló a Traetta en la adaptación italiana de la *tragédie lyrique* francesa, pero la influencia de este género serio francés claramente sirvió de inspiración a Durazzo, como también al poeta italiano Ranieri Calzabigi, recientemente llegado de París, quien había participado en el argumento de *Don Juan*. *Orfeo ed Euridice* (1762) es la ópera más antigua que ha perdurado en el repertorio. Lo que retrospectivamente parecía ser una reforma decisiva de la ópera italiana, tuvo en su momento apenas un impacto local. En lo que respecta a la integración dramática, con excepción quizá del final feliz, *Orfeo* trasciende el género, aunque nada tiene de ópera seria, sino más bien de *azione teatrale*, de un género cortesano que ya incluía danza y coros. El elemento más novedoso, su estilo vocal simplificado, debe mucho a la *opéra comique*, mientras que el

recitativo tiene en su totalidad acompañamiento orquestal. El primer Orfeo, el castrato Gaetano Guadagni, había trabajado con Handel y aprendió actuación con David Garrick. La integración de coros y danza (el coreógrafo fue Angiolini) es reflejo de la *tragédie lyrique*, con posible influencia musical de Rameau. La afirmación de Calzabigi de haber sido él quien indicara a Gluck la manera de musicalizar sus versos puede descartarse, pues nada habría logrado sin la inspiración musical de Gluck. Como caso excepcional, la partitura se publicó en 1763. Después, Gluck aumentó como acto adicional de la ópera una versión reducida de *La feste d'Apollo* (Parma, 1769), así como una versión extensa para la versión de París (*Orphée*, 1774).

Después de *Orfeo*, Gluck no compuso más *opéra seria* aunque, comparativamente, algunos encargos posteriores de la corte pudieran parecer igualmente convencionales. *Telemaco* (Viena, 1765, con libreto de Marco Coltellini, otro reformador) retoma el recitativo simple y algo de canto coloratura, pero retiene escenas corales y dancísticas formando un híbrido entre lo reformador y lo convencional dentro del contexto de la ópera cortesana. Con *Alceste* (1767), Gluck y Calzabigi lograron una ruptura más decisiva con el pasado, a pesar de haber retomado el recitativo simple. La monumentalidad y la seriedad rigurosa de esta ópera tuvieron una respuesta dividida, pero en la publicación de la partitura en 1769 Calzabigi escribió, avalado por la firma de Gluck, la dedicatoria al gran duque de Toscana (después Leopoldo II) que se convertiría en el manifiesto de la reforma: como denuncia de los abusos de compositores y cantantes, los autores “se han esforzado en limitar la música a su verdadera función al servicio de la poesía por vía de la expresión y en seguimiento de la situación planteada por el relato, sin interrumpir la acción ni sofocarla con adornos superfluos e inútiles”. De carácter sombrío y uniéndola al primer acto, Gluck hizo de la obertura una parte integral de la ópera. En su primera producción *Alceste* debió prescindir del castrato y la interpretación corrió a cargo de una compañía más entrenada en *opéra buffa*; en una reposición posterior, el castrato Giuseppe Millico reemplazó al tenor. En 1770, *Paride ed Elena* retomó al castrato en el papel de amante e incluyó elementos más ligeros en su trama. En otro prefacio se hacía el reclamo de que *Alceste* no hubiera sido imitado; *Paride*, en cambio, una de sus obras más atractivas, había sido subestimada por el propio Gluck, quien no la adaptó para Francia sino que sólo tomó prestados algunos números.

Los contactos diplomáticos jugaron un importante papel en la última etapa de la campaña de reforma de Gluck en Francia; además, en otro tiempo había tenido como alumna a la delfina María Antonieta, después reina de Francia. Gluck estaba decidido a producir seis óperas serias para París, pues la administración aseguraba que obras tan novedosas y enérgicas sin duda desplazarían el viejo repertorio. Para 1772 ya contaba con una adaptación de la *Iphigénie* de Racine hecha por F. L. G. Leblanc Du Roulet, agregado de la embajada francesa en Viena. La representación de *Iphigénie en Aulide* en París tuvo una respuesta dividida en 1774, pero se sobrepuso a las críticas adversas después del éxito de *Orphée* en ese mismo año. El papel protagónico del castrato fue adaptado para tenor agudo y entre las nuevas danzas se incluyó la celebrada “Danza de los espíritus benditos”, así como la “Danza de las furias” del *Don Juan*; la autoría del aria virtuosa agregada al primer acto fue —erróneamente— reclamada por el compositor Bertoni.

Poco después Gluck adaptó y amplió dos de sus *opéras comiques* y revisó *Alceste* (1776), restándole monumentalidad a favor de una mayor teatralidad. *Armide* (1777) se basa en el libreto prácticamente inalterado de Philippe Quinault que Lully musicalizara casi un siglo atrás. Las escenas mágicas son equiparables a las de *Orfeo*, elemento que en *Iphigénie en Aulide* se manifiesta como la principal asimilación de Gluck de la tradición francesa, adaptada con gran fortuna a su característico y tan personal estilo italiano. En 1778 Piccinni produjo *Roland*, basada en una relativa modernización del libreto de Quinault; el franco éxito de Piccinni tal vez haya motivado a Gluck a incorporar más elementos italianos en *Iphigénie en Tauride* (1779), reciclando varias arias más largas y a la vez incorporando gran parte del ballet *Sémiramis*. En 1781 se presentó en Viena una versión alemana: *Iphigenia auf Tauris*.

En cierto modo, *Iphigénie en Tauride* es un *pastiche* inspirado, pero su fuerza dramática e inteligente hechura la convirtieron en su principal obra maestra, por encima de la exquisita pastoral francesa del mismo año, *Écho et Narcisse*. La mala salud (en ésta época tuvo su primer infarto) y el fracaso de *Écho* propiciaron el retorno de Gluck a Viena antes de la exitosa confrontación entre su penúltima ópera y la *Iphigénie en Tauride* de Piccinni. Gluck agregó algunas canciones con poemas de F. G. Klopstock y un *De profundis* a su escasa producción de obras vocales menores y se retiró de la ópera, aunque permitió el uso de su nombre para promover las óperas parisinas de Salieri y J. C. Vogel.

La grandeza de Gluck reside en su restitución del equilibrio entre música y poesía, con especial cuidado de los elementos visuales; el personal de la Ópera de París se quejaba de sus intervenciones en la dirección escénica. Persiguiendo la “bella simplicidad” de la melodía, trabajando de cerca con sus colaboradores y moldeando su música para acentuar los elementos dramáticos sin consideraciones por lo convencional, logró establecer al compositor como la fuerza dramática dominante de la creación operística, postura asumida desde sus particulares puntos de vista por Mozart, Verdi y Wagner, así como por sus discípulos Spontini y Berlioz. JR

📖 P. HOWARD, *Gluck and the Birth of Modern Opera* (Londres, 1963). P. HOWARD (ed.), *C. W. von Gluck: Orfeo* (Cambridge, 1981). B. A. BROWN, *Gluck and the French Theatre in Vienna* (Oxford, 1991). P. HOWARD, *Gluck: An Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents* (Oxford, 1995). D. HEARTZ, *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740-1780* (Nueva York, 1995). J. A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera* (Chicago, 1998).

Glückliche Hand, Die (La mano afortunada, El truco).

Drama con música en un acto de Schoenberg con libreto propio (Viena, 1924); contiene partes de pantomima para hombre y mujer; el uso que hace de la iluminación de color es de fundamental importancia (véase también COLOR Y MÚSICA; EXPRESIONISMO).

Glyndebourne Festival Opera. Festival inglés establecido en 1934. Véase FESTIVALES, 4.

Gnossiennes. Tres piezas para piano de Satie (1890); su sabor “oriental” le fue inspirado tras una visita a la Exposición de París en 1889.

Gobbi, Tito (n Bassano del Grappa, 24 de octubre de 1913; m Roma, 5 de marzo de 1984). Barítono italiano. Estudió con Giulio Crimi en Roma y en 1935 debutó en dicha ciudad interpretando a Rodolfo en *La sonnambula*. A partir de 1938 cantó de manera regular en la Ópera de Roma, donde su personalidad escénica de gran dramatismo y naturalidad atrajo la atención internacional en muchos de sus papeles. En 1942 cantó el papel protagónico en la primera representación italiana de *Wozzeck*. También destacó en papeles cómicos como el de Belcore en *L'elisir d'amore*, con el que hizo su debut en La Scala en 1942.

A partir de comienzos de la década de 1950, Gobbi fue uno de los artistas más solicitados gracias a su amplísimo repertorio de casi 100 papeles distintos. Fue especialmente aclamado por su interpretación de Scarpia, Gianni Schicchi, Iago, Rigoletto, Falstaff, Posa

y Don Giovanni. Algunos de sus mayores éxitos fueron en Covent Garden, donde una nueva generación de directores, como Luchino Visconti y Franco Zeffirelli, recurrieron insistentemente a su carismática e inteligente actuación. Apareció con frecuencia en televisión, fue director de muchas óperas y actor estelar de 26 cintas cinematográficas. JT

God Save the King [Queen] (Dios salve a la reina).

Himno nacional británico. Sus orígenes son oscuros pero la melodía, que al parecer se imprimió por primera vez en 1744, constituyó el primer himno nacional inglés. Las interpretaciones más antiguas registradas corresponden a un arreglo que Thomas Arne hizo en 1745 para el Theatre Royal de Drury Lane en Londres, después de la derrota de sir John Cope en Prestonpans. En el siglo XIX la melodía se usó como himno nacional de muchos otros países como Dinamarca, Suecia, Suiza, Rusia y los Estados Unidos con diferentes textos. Ha sido incorporada a las obras de varios compositores como Beethoven, Weber, Paganini, Marschner, Brahms y Debussy; Ives la usó como tema de sus *Variations on "America"* para órgano (1891-1892). Diversos compositores han hecho arreglos corales, destacando los de Elgar (1902) y Britten (1961). AL

📖 P. SCHOLÉS, *God Save the Queen! The History and Romance of the World's First National Anthem* (Londres, 1954).

Godard, Benjamin (Louis Paul) (*n* París, 18 de agosto de 1849; *m* Cannes, 10 de enero de 1895). Compositor y violista francés. Estudió composición en el Conservatorio de París y tocó la viola en diversos grupos instrumentales. Tuvo su primer gran éxito en 1878 con la "sinfonía dramática" *Le Tasse*, basada en la vida del poeta Torcuato Tasso y ganadora de un premio. Continuó su producción con óperas no muy destacadas, pero se le recuerda principalmente por la *berceuse* de *Jocelyn* (1888) y un aria de *La Vivandière* (1895). También escribió abundante música instrumental y canciones. Su *Suite para flauta y orquesta* (1890) se sigue interpretando en la actualidad. DA/ALA

Godefroid, Jules (-Joseph) (*n* Namur, 23 de febrero de 1811; *m* París, 27 de febrero de 1840). Arpista y compositor francés. Estudió música con su padre y en 1826 ingresó al Conservatorio de París, donde estudió arpa con Nadermann y composición con Le Sueur. En la década de 1830 dos de sus óperas (*La Diadesté* y *La Chasse royale*) se escenificaron en París pero con poco éxito. Su hermano Félix (Dieudonné Joseph Guillaume) **Godefroid** (*n* Namur, 24 de julio de 1818; *m* Villers-

sur-Mer, 12 de julio de 1897) también fue arpista y compositor. También estudió con su padre e ingresó al Conservatorio de París en 1832 como alumno de Nadermann. Tres años más tarde dejó el conservatorio para estudiar arpa de doble acción con Théodore Labarre. Se convirtió en un ejecutante virtuoso, realizó giras por Europa y el Medio Oriente y compuso mucha música para arpa. Su ópera *La Harpe d'or* (1858) fue representada con relativo éxito en el Théâtre Lyrique de París. WT/SH

Goebbels, Heiner (*n* Neustadt Weinstrasse, 17 de agosto de 1952). Compositor alemán. Estudió sociología y música; ha trabajado con grupos de *rock* y *rock progresivo*. Al comienzo de su vida profesional escribió música para teatro, cine y ballet; a partir de la década de 1980, aunque ha compuesto varias obras para conjuntos de cámara, se ha concentrado en música para teatro en la que destacan colaboraciones con Heiner Müller (en trabajos radiofónicos) y Michael Simon. Entre sus obras escénicas destacan *Ou bien le débarquement désastreux* (1993), *La Reprise* (1995), *Schwarz und Weiss* (1996) y *Max Black* (1998), así como la pieza de teatro musical, *Hashirigaki* (2001). Entre sus obras orquestales destaca *Surrogate Cities* (1993-1994). ABUR

Goehr, (Peter) Alexander (*n* Berlín, 10 de agosto de 1932). Compositor británico nacido en Alemania. Hijo del director de orquesta Walter Goehr, quien trasladara a su familia a Londres en 1933, estudió con Richard Hall en el RMCM y con Messiaen en el Conservatorio de París. Trabajó como productor de la BBC y dio clases en los Estados Unidos antes de convertirse en profesor de música de la Leeds University en 1970. Fue profesor de música en Cambridge de 1976 a 1999.

La música de juventud de Goehr era más próxima a la tradición dodecafónica de Schoenberg que a la de sus colegas de Manchester, Maxwell Davies y Britwistle. Su respeto por los géneros musicales establecidos (*Concierto para violín*, 1961-1962, *Little Symphony*, 1963) le permitieron explotar su fuerte vena lírica junto con conceptos dramáticos más sólidos. Estas cualidades son particularmente evidentes en sus piezas de teatro musical y sus óperas, como *Arden Must Die* (Hamburgo, 1967), *Arianna* (1994-1995), descrita como "ópera perdida de Monteverdi, compuesta nuevamente por Alexander Goehr", y *Kantan and Damask Drum* (2001).

Un fuerte sentido de la tradición representada con una técnica contrapuntística canónica y armonía modal, se manifiesta en las obras de madurez de Goehr y afianza los múltiples rasgos distintivos de composi-

ciones vocales sustanciosas como *Babylon the Great is Fallen* (1979), *Sing, Ariel* (1989-1990) y *The Death of Moses* (1991-1992). Entre sus obras instrumentales más recientes destacan *Symphony-with Chaconne* (1985-1986), *Cuarteto de cuerdas* no. 4 (1990) y *Schlussgesang* para viola y orquesta (1996). PG/AW

📖 B. NORTHCOTT (ed.), *The Music of Alexander Goehr* (Londres, 1980). D. PUFFETT (ed.), *Finding the Key: Selected Writings of Alexander Goehr* (Londres, 1998).

Goetz, Hermann (Gustav) (*n* Königsberg [hoy Kaliningrado], 7 de diciembre de 1840; *m* Hottingen, cr Zürich, 3 de diciembre de 1876). Compositor alemán. Estudió en Berlín, donde recibió comentarios favorables de su maestro Bülow por sus primeras obras. Enfermo de tuberculosis, tomó el puesto de organista en el clima más benigno de Winterthur, donde se las ingenió para seguir la profesión de director de orquesta, compositor, crítico y maestro. Tuvo notable éxito con su ópera cómica *Der Widerspenstigen Zähmung* (La fierecilla domada), obra vital que evade la influencia de Wagner, producida en 1874 y al poco tiempo representada por toda Europa. También escribió una interesante *Sinfonía*, así como música de cámara y conciertos para piano y violín en los que su principal influencia es Mendelssohn. Una segunda ópera, *Francesca da Rimini*, fue terminada por Ernst Frank después de su muerte. DA/JW

Goeyvaerts, Karel (*n* Amberes, 8 de junio de 1923; *m* Amberes, 3 de febrero de 1993). Compositor belga. Estudió en el Conservatorio de París con Messiaen y Milhaud. En 1951 compuso una sonata para dos pianos, un ejercicio precursor del serialismo total; en los cursos de verano de Darmstadt la obra causó gran impresión a Stockhausen. Más adelante, Goeyvaerts experimentó con recursos como la composición con cinta, la combinación de instrumentos y electrónica y con la psicología de la interpretación y la percepción. A partir de 1970 trabajó en el IPEM en Gante, y de 1974 a 1987 fue productor de la radio belga flamenca. Su ópera *Aquarius* se representó en Rotterdam en 1990. ABUR

“**Goldberg**”, *Variaciones*. Obra para clavecín de J. S. Bach, BWV988, 30 variaciones sobre un tema original, publicado en la parte cuarta del *Clavier-Übung* (1741-1742). Bach entregó una copia de las variaciones a Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756), clavecinista del conde Keyserlingk, pero es improbable que hayan sido comisionadas por éste.

Goldmark, Karl [Károly] (*n* Keszthely, 18 de mayo de 1830; *m* Viena, 2 de enero de 1915). Compositor húngaro. Hijo de un cantor judío pobre, a los 14 años fue

enviado a estudiar a Viena, ciudad en la que vivió toda su vida salvo por pequeños periodos. A la par de su trabajo como violinista de teatro, comenzó a enseñar (tuvo como alumno a Sibelius durante una breve temporada), a componer y a desempeñarse como crítico musical. El apoyo que le dio a Wagner le trajo conflictos con Hanslick, entre otros. Su éxito temprano con un *Cuarteto de cuerdas* (1860) dio a conocer su nombre y, más adelante, su obertura *Sakuntala* (1865) lo ayudó a obtener un subsidio estatal para su primera ópera, *Die Königin von Saba* (La reina de Saba, 1875), la más popular de sus seis óperas. También escribió varias obras de concierto, entre las que destaca la popular *Ländliche Hochzeit* (La boda campestre, 1877).

Su sobrino **Rubin Goldmark** (*n* Nueva York, 15 de agosto de 1872; *m* Nueva York, 6 de marzo de 1936) estudió en Viena y en Nueva York con maestros como Dvořák. Fue maestro en el College Conservatory de Colorado y más adelante en la Juilliard School de Nueva York. Entre sus alumnos destacan Gershwin y Copland. DA/JW

Goldschmidt, Berthold (*n* Hamburgo, 18 de enero de 1903; *m* Londres, 17 de octubre de 1996). Compositor y director de orquesta británico nacido en Alemania. Tomó clases privadas de contrapunto y armonía con Werner Wolff, entonces director de la Ópera de Hamburgo. Gracias a Wolff conoció a Busoni. Después estudió composición con Schreker y dirección orquestal en la Hochschule für Musik de Berlín (1922-1924). También tocó instrumentos de teclado en la Filarmónica de Berlín y fue repetidor y ejecutante de celesta en el estreno de *Wozzeck* de Berg, bajo la dirección de Kleiber en 1925. En 1927 Carl Ebert lo nombró director asistente de la Ópera de Darmstadt, ciudad en la que radicó dos años; en 1931, año en que fue director huésped en Leningrado (donde conoció a Shostakovich), se integró a la Städtische Oper de Berlín. Por su origen judío fue destituido por los nazis y llevó una vida llena de penurias antes de emigrar a Gran Bretaña en 1935.

Goldschmidt sobrevivió principalmente de la enseñanza privada hasta que en 1944 fue comisionado para dirigir las transmisiones radiofónicas de música del Servicio Europeo de la BBC para Alemania. En 1947 retomó su vida profesional como director de orquesta; dirigió *Macbeth* de Verdi en el Festival de Edimburgo y en 1960 el estreno de la *Décima sinfonía* de Mahler en una versión completada por Deryck Cooke. Para entonces llevaba cinco años en silencio como compositor, debido a la indiferencia de la crítica ante sus tres *Con-*

ciertos (1953-1955, para violín, violonchelo y clarinete). Prácticamente no compuso nada hasta el *Cuarteto para clarinete* de 1984, cuando contaba con 81 años de edad. Vivió entonces un verano de extraordinaria vitalidad en la India, justo cuando el redescubrimiento de su música se manifestaba en una producción fluida y renovada, principalmente de obras de cámara, que duró hasta su muerte. Como parte de esa última cosecha compuso los cuartetos de cuerdas *Tercero* y *Cuarto* (1988-1989, 1992), que se sumaron a los dos anteriores (1926, 1936).

Aparte de los conciertos de su “periodo intermedio”, la mayor parte de la música orquestal de Goldschmidt data de los inicios de su vida profesional, al igual que su ópera *Der gewaltige Hahnrei* (basada en Fernand Crommelynck, 1929-1930); su segunda ópera, *Beatrice Cenci* (Shelley), compuesta en 1951, no se interpretó sino hasta 1988. Su música se caracteriza por una fuerza contrapuntística metálica, donde la tendencia hacia lo oscuro se mitiga con un firme sentido de la ironía; el siniestro sentido del humor y la falta total de sentimentalismo reflejan la actitud de su creador. MA

📖 S. HILGER y W. JACOBS (eds.), *Berthold Goldschmidt* (Bonn, 1993, 2/1996).

Golem. Ópera en dos partes de Casken con libreto del compositor y de Pierre Audi (Londres, 1989). Varios compositores han escrito óperas basadas en el tema, entre los que destaca Sitski (1993).

Golliwogg's Cake-Walk. Sexta pieza de la *Suite para piano* de Debussy, **Children's Corner*.

Gombert, Nicolas (n. c. 1495; m. después de 1556). Compositor flamenco. Probablemente discípulo de Josquin (a cuya muerte escribió una *déploration*), fue miembro de la capilla real del emperador Carlos V y realizó muchos viajes con la corte, pasando largos periodos en España. Al parecer retornó a su nativa Flandes, ciudad en la que su maestro le había otorgado diversos beneficios, y probablemente murió en Tournai. Si bien era un excelente escritor de *chansons* polifónicas, su música más refinada se encuentra en sus motetes y sus versiones del *Magnificat*, compuestos no sólo con gran dominio de un contrapunto comparable al de Palestrina, sino también con gran riqueza expresiva. A pesar de sus densas texturas, estas obras son perfectamente cantables. Gombert fue una figura prominente de comienzos del siglo XVI y sus obras siguieron publicándose, se imitaron y arreglaron largo tiempo después de su muerte, incluso hasta 1610. Monteverdi eligió uno de sus motetes como base de su *Missa 'In illo tempore'*. DA/TC

Gomes, (Antônio) Carlos (n. Campinas, 11 de julio de 1836; m. Belén, 16 de septiembre de 1896). Compositor brasileño de padres portugueses. Estudió con su padre, un director de bandas, y comenzó a componer a los 15 años de edad. Ingresó al Conservatorio de Río de Janeiro, donde en 1861 compuso su primera ópera. Dos años más tarde viajó a Italia con una beca imperial para estudiar en el Conservatorio de Milán. Allí inició una exitosa vida profesional como compositor de óperas en un firme y lírico estilo italiano. Su obra más conocida, *Il Guarany*, fue producida en La Scala en 1870. Alrededor de 1890 Gomes regresó a Brasil, pero sus inclinaciones monárquicas lo hicieron impopular en la nueva república y no le fue ofrecido ningún cargo significativo sino hasta pocos meses antes de su muerte, cuando fue designado director del Conservatorio de Belén (1895). WT/CW

góndola, canción de (in.: *gondola song*; al.: *Goldlied*). Véase BARCAROLA.

Gondoliers, The (*The Gondoliers, or The King of Barataria*). Opereta en dos actos de Sullivan con libreto de W. S. Gilbert (Londres, 1889).

gong, tam-tam. En términos generales, se considera gong a todo *idiófono o instrumento de percusión que consista en un disco circular de metal con afinación determinada o indeterminada. Su superficie puede ser plana o curva, o bien puede tener una protuberancia elevada en el centro; los bordes pueden ser planos o acampados. Se cuelga verticalmente y se golpea con una baqueta de borla. Los gongs, a diferencia de las campanas, producen más vibraciones en el centro que en los bordes. En la orquesta occidental se hace distinción entre los gongs y los *tam-tam*: los gongs tienen el borde curvo hacia la parte interna, cuentan por lo general con una protuberancia en el centro y están afinados a un tono determinado; los *tam-tam*, que son el tipo de gong más común en Occidente, tienen la superficie plana, el borde delgado y su afinación es indeterminada. El *tam-tam* puede golpearse en cualquier parte de su superficie, a diferencia del gong que debe golpearse en el centro. Los dos instrumentos se usan mucho en las partituras modernas. Su primera inclusión orquestal al parecer fue en la *Marche lugubre* (1790) de Gossec.

Los gongs con protuberancia llegaron a Europa de Indonesia y del sudeste asiático (los gongs son instrumentos importantes en las orquestas **gamelan*), mientras que los *tam-tam* llegaron de China, aunque su nombre es de origen malayo y hay evidencia que indica su uso en las antiguas culturas de Grecia e India, entre otras. JMO

Goodall, Sir Reginald (n Lincoln, 13 de julio de 1901; m Bridge, cr Canterbury, 5 de mayo de 1990). Director de orquesta inglés. Después de estudiar en Munich y Viena, inició su vida profesional en la década de 1920 participando en los London Theatre Mozart Concerts y con la British National Opera Company. Se integró a la Sadler's Wells Opera en 1944 y al año siguiente dirigió el histórico estreno de *Peter Grimes* de Britten. En 1946 se integró a la Covent Garden Opera y viajó al extranjero como asistente de Furtwängler, Clemens Krauss y Knappertsbusch; fue muy solicitado para la preparación de cantantes. El reconocimiento tardó a su labor llegó cuando en 1968 dirigió a Wagner con la compañía Sadler's Wells. Recibió el título de caballero en 1985. JT

📖 J. LUCAS, *Reggie: The Life of Reginald Goodall* (Londres, 1993).

Goossens, Sir (Aynsley) Eugene (n Londres, 26 de mayo de 1893; m Hillingdon, 13 de junio de 1962). Director de orquesta y compositor inglés. Hijo y nieto de directores, estudió composición en el RCM con Stanford y Charles Wood (1907-1910) y violín con Achille Rivarde. Fue violinista y después director asistente de la Queen's Hall Orchestra (1911-1915). En 1921, prácticamente al inicio de su vida profesional como director de orquesta, dirigió el estreno de *La consagración de la primavera* en Inglaterra. Su talento floreció con la Rochester Philharmonic Orchestra (1923-1931) y la Cincinnati Symphony (1931-1946). En 1947 se trasladó a Australia como director del New South Wales Conservatorium y director residente de la Sydney Symphony Orchestra (1947-1956).

En el periodo de entreguerra Goossens fue muy respetado como compositor; obras como la *Sinfonietta* (1922) o *Phantasy Sextet* (1922-1923), escritas para la acaudalada patrona musical Elizabeth Sprague Coolidge, y el *Concertino para octeto de cuerdas* (1928) tienen particular interés por su ecléctica combinación de posromanticismo y vibrante neoclasicismo. También produjo dos óperas, *Judith* (1929) y *Don Juan de Maañara* (1937), y el oratorio *The Apocalypse* (1953), obras de gran exigencia técnica que han sido relegadas injustamente. Sus hermanos fueron el oboísta Leon Goossens (1897-1988) y la arpista Sidonie Goossens (1899-2004). PG/JDI

📖 E. GOOSSENS, *Overture and Beginners* (Londres, 1951).

C. ROSEN, *The Goossens: A Musical Century* (Londres, 1993).

gopak. Véase HOPAK.

Gordon, Michael (n Miami, 20 de julio de 1956). Compositor estadounidense. Creció en Nicaragua y estudió con Martin Bresnick en Yale. Después se instaló en Nueva York, donde en 1983 formó una agrupación propia de

música contemporánea. En 1987 se asoció con David Lang y Julia Wolfe del grupo de música contemporánea Bang on a Can, para fundar una organización de performance que presentaba desde música cercana al *rock* hasta Milton Babbitt. Ha escrito óperas (*Chaos*, 1994) y piezas orquestales (*Sunshine of your Love*, 1999), pero la mayor parte de sus obras son para grupos poco convencionales, como *Trance* para conjunto de alientos, teclados y guitarras eléctricas (1995). PG

Górecki, Henryk (Mikołaj) (n Czernica, cr Rybnik, 6 de diciembre de 1933). Compositor polaco. A finales de la década de 1950, aún siendo estudiante, su música se colocó a la cabeza de la vanguardia polaca, culminando con la obra orquestal *Scontri* (1960). Al cabo de un periodo de intensa reflexión (*Elementi*, 1962), reapareció con una música de mente abierta y expresividad directa (*Refrain*, 1965). A finales de la década de 1960 desarrolló un lenguaje de tendencia modal, con referencias de música sacra y música folclórica polaca, así como citas iconográficas de compositores como Beethoven y Chopin. Esta música se caracterizó en general por su movimiento lento, repetitivo y con una dinámica de bloques o secciones de marcado contraste (*Segunda sinfonía*, "Copernican", 1973).

La *Tercera sinfonía*, "Symphony of Sorrowful Songs" (1976), constituye el epítome de este periodo, con sus tres lentos lamentos para soprano solo y orquesta. La obra se mantuvo al margen del repertorio orquestal contemporáneo hasta la aparición en 1993 de una cuarta grabación —a cargo de Dawn Upshaw y la London Sinfonietta, dirigida por David Zinman— que acaaparó el gusto clásico y popular en varios países, con más de un millón de copias vendidas en todo el mundo. Su éxito tardó, sin precedentes en ninguna otra obra contemporánea, suscitó controversia entre críticos y músicos. Este acontecimiento marcó el punto en que la nueva música dejó atrás su reducido público para alcanzar un público mucho más amplio.

La música de Górecki de la década de 1980 se centró en los géneros coral y de cámara hasta la aparición de dos cuartetos de cuerdas (1988, 1991), en los que proyectó un enfoque más clásico en el desarrollo del material y la estructura. Su *Concierto para clavecín* (1980) es también una muestra de su agudo sentido de la percepción y el movimiento, mismos que se reflejaron en 1993 en *Little Requiem for a Certain Polka*, idiosincrática combinación de reflexión y exuberancia. ATH

📖 B. JACOBSON, *A Polish Renaissance* (Londres, 1996).

A. THOMAS, *Górecki* (Oxford, 1997).

gorgheggio (it., de *gorgheggiare*, “trinar” o “gorjear”).

Término moderno que designa un pasaje vocal rápido y largo en el que una vocal usa muchas notas.

gorgia (it.). Término que designa el arte de la ornamentación vocal improvisada practicado hacia 1600 en la interpretación de madrigales, motetes y otras piezas. Caccini, en el prólogo de *Le nuove musiche* (1602), presenta una detallada descripción de los diferentes tipos de adornos posibles.

Goss, Sir John (*n* Fareham, Hants, 27 de diciembre de 1800; *m* Londres, 10 de mayo de 1880). Organista y compositor inglés. Niño cantor de la Chapel Royal bajo la dirección de John Stafford Smith y discípulo de Attwood, fue tenor operístico antes de dedicarse por completo a la música eclesiástica. Fue nombrado organista de St Paul (1838) y compositor de la Chapel Royal (1856). Su producción consistió principalmente en música sacra, como las refinadas obras *If we believe* (compuesta para el funeral del duque de Wellington en 1852) y *O Saviour of the world* (1869). Goss también editó tres colecciones de himnos y publicó *An Introduction to Harmony and Thorough-Bass* (1833) y *The Organist's Companion* (1864). WT/JDI

Gossec, François-Joseph (*n* Vergnies, Hainaut, 17 de enero de 1734; *m* Passy, 16 de febrero de 1829). Compositor francés de origen valón. Corista de la Catedral de Amberes a partir de 1742, viajó a París en 1751 y, gracias a la influencia de Rameau, se integró a la orquesta del recaudador de impuestos La Pouplinière, misma que Johann Stamitz tuvo a su cargo en 1754-1755. Poco después Gossec comenzó a publicar música de cámara e inició su prolífica vida profesional como compositor de sinfonías. Mostró preferencia por orquestaciones poco comunes, como el uso de clarinetes en una sinfonía de 1761; su *Messe des morts* (1760) explota la distribución espacial de fuerzas orquestales y corales. Su larga asociación escénica comenzó con arias escritas para Sophie Arnould y una *opéra comique* para un teatro privado (1761). Después de la muerte de La Pouplinière (1762) halló otros patronos y compuso varias obras exitosas para la Comédie-Italienne. Siguió escribiendo música instrumental y en 1769 fundó los Concert des Amateurs, en los que interpretó sus propias sinfonías y las de Haydn. Sus sinfonías, en cuatro movimientos, constituyen las obras francesas más importantes de su generación.

En 1773 Gossec fue director de los Concert Spirituel. También tuvo un contrato en la Opéra, para la cual escribió en 1779 un ballet para *Iphigénie en Tauride* de Gluck. El éxito en ascenso de Grétry en la *opéra comi-*

que y de Gluck en la Opéra se interpusieron en el éxito de Gossec, a pesar de la instrumentación innovadora (con trombones) de su obra nacionalista *Sabinus* (compuesta para la boda de la delfina en 1773). Su obra *Thésée* (1782) se basa en una versión de un texto usado por Lully, pero las dos óperas serias y el estilo sentimental muy en boga de *Rosine* (1786) fracasaron y, cosa poco común, no fueron publicadas. A pesar de haber recibido patronazgo real fue partidario de la Revolución y, junto con Bernard Sarrette, dirigió funciones de la guardia nacional en ceremonias revolucionarias, para lo cual compuso refinada música para alientos, como la *Marche lugubre* y varios himnos revolucionarios. Fue uno de los directores fundadores del Conservatorio de París y a partir de 1795 dedicó la mayor parte de su tiempo a la docencia. WT/JR

📖 J. MONGRÉDIEN, *La Musique en France, des Lumières au Romantisme: De 1789 à 1830* (París, 1986; trad. al in. 1996).

“**gotas de lluvia**”, *Preludio*. Sobrenombre del *Preludio* en *re* bemol mayor para piano, op. 28 no. 15 (1836-1839) de Chopin, llamado así por la repetición constante de la nota *la* bemol, sugiriendo el sonido de la lluvia.

Gothic Symphony. *Primera sinfonía* de Havergal Brian (1919-1927); el último de sus cuatro movimientos, para soprano, alto, tenor y bajo solistas, cuádruple coro, coro infantil, cuatro bandas de aliento y gran orquesta, se basa en el “Te Deum”.

Götterdämmerung (El crepúsculo de los dioses). Ópera en tres actos de Wagner con libreto propio; corresponde al “día tercero” de *Der Ring des Nibelungen*.

Gottschalk, Louis Moreau (*n* Nueva Orleans, 8 de mayo de 1829; *m* Tijuca, Brasil, 18 de diciembre de 1869). Pianista y compositor estadounidense. Su vida es como una novela romántica y gran parte de su música contiene rasgos similares de color y fantasía. Con padres de origen judío e inglés y criollo francés, Gottschalk dejó Nueva Orleans a los 13 años de edad para estudiar piano y composición en París. Pronto llamó la atención tanto por su manera de tocar como por sus composiciones de inspiración criolla (*Bamboula*, *La Savane*, *Le Bananier*). Al cabo de varios años de ofrecer conciertos en Europa, en 1853 regresó a los Estados Unidos como celebridad internacional para realizar muchas giras en las que impactaba al público por su prestancia y carisma y por su amplio repertorio. Los últimos 13 años de su vida se caracterizaron por intensos periodos de trabajo y viajes, matizados con interludios de lánguida dispersión en el Caribe. Organizó “conciertos

monstruosos” en Cuba y en América del Sur y murió durante una extenuante gira de conciertos.

Aunque hablaba inglés con acento y jamás se instaló en ninguna parte de los Estados Unidos, Gottschalk fue reconocido como el primer intérprete compositor virtuoso de renombre internacional salido de los Estados Unidos. Además de dos sinfonías y la “ópera” en un acto, *Escenas campestres* (1860), su producción consistió principalmente en obras menores para piano. Su producción abarca desde piezas de salón triviales y de poca inspiración hasta obras maestras en miniatura de efecto fresco y directo (*Souvenir de Porto Rico, Berceuse, The Banjo*); a pesar de esta irregularidad y las muy variadas influencias estilísticas, la música de Gottschalk encuentra unidad en la capacidad evocativa de la vitalidad, la gracia y el arrebatado característicos de los Estados Unidos en el siglo XIX, animados por su espíritu creador. MT

Goudimel, Claude (*n* Besançon, c. 1514; *m* Lyons, 28-31 de agosto de 1572). Compositor francés. Entre sus primeras obras se incluyen misas y motetes para el rito católico, así como muchas *chansons*. Después de su conversión al protestantismo c. 1560, Goudimel enfocó toda su atención en los textos y las melodías del salterio ginebrino (calvinista) tratados dentro de una enorme diversidad de estilos; el más simple de ellos perduró en el uso congregacional francés hasta el siglo XIX. Considerado como uno de los más prominentes compositores franceses de su tiempo, murió asesinado por sus correligionarios en la masacre de los hugonotes el día de san Bartolomé. JM

Gould, Glenn (Herbert) (*n* Toronto, 25 de septiembre de 1932; *m* Toronto, 4 de octubre de 1982). Pianista, escritor, compositor y locutor canadiense. Adolescente prodigio en su natal Canadá, hizo su debut estadounidense en 1955 interpretando en Nueva York las *Variaciones “Goldberg”* de Bach, una intrépida elección que sin embargo le trajo el éxito inmediato y un contrato discográfico. Después realizó giras por Europa y la URSS, pero en 1964 abandonó la vida de concertista para dedicarse exclusivamente a sus grabaciones y a la radio. Sus manierismos interpretativos, comportamiento excéntrico y repertorio poco ortodoxo no ensombrecieron la claridad de su capacidad expresiva al piano; su legado escrito y radiofónico es tan profundo como incitador. CF

📖 T. PAGE (ed.), *The Glenn Gould Reader* (Nueva York, 1984). K. BAZZANA, *Glenn Gould: The Performer in the Work* (Oxford, 1997).

Gould, Morton (*n* Richmond Hill, NY, 10 de diciembre de 1913; *m* Orlando, FL, 21 de febrero de 1996). Com-

positor estadounidense. Estudió en el Institute of Musical Art de Nueva York, composición con Vincent Jones y piano con Abby Whiteside. Durante los años de la depresión económica halló trabajo en teatros de vodevil y cinematógrafos; en la década de 1940, sus programas radiofónicos, en los que combinaba música clásica y popular, tuvieron un inmenso público. Tiempo después, como compositor y director de orquesta, trascendió toda frontera. Realizó memorables grabaciones de la música de Ives, escribió música para espectáculos y cine, y produjo gran cantidad de piezas orquestales basadas generalmente en fuentes estadounidenses (*jazz*, música folclórica, himnos, canciones de salón). PG

Gounod, Charles (François) (*n* París, 17 de junio de 1818; *m* Saint Cloud, 18 de octubre de 1893). Compositor francés. Después de su ingreso al Conservatorio de París en 1836 para estudiar con Halévy (contrapunto) y Le Sueur (composición), en 1839 ganó el *Prix de Rome*. En Roma amplió su conocimiento musical con el descubrimiento de Palestrina y la polifonía del siglo XVI, junto con Bach, Beethoven y Mendelssohn (Fanny Hensel, hermana de Mendelssohn, fue quien lo introdujo a su música). A su regreso a Francia se mantuvo apartado de sus contemporáneos de inclinación operística; las visitas a Viena (1842) y Leipzig (1843) le habían dado una comprensión más amplia de la música europea antigua y moderna. Además, su vida, igual que la de Liszt, fue una interesante mezcla de lo sacro y lo profano, pues se inició en el sacerdocio (1846-1848) a pesar de ser un mujeriego insaciable.

En 1849 conoció a Pauline Viardot, quien le ayudó a ingresar al mundo operístico parisino a cambio de la promesa de interpretar el papel protagónico de su primera ópera, *Sapho* (1851). Igual que su siguiente *grand opéra* al estilo de Meyerbeer, *La Nonne sanglante* (1854), *Sapho* fue un fracaso, y no fue sino hasta que dejó la Ópera de París para vincularse con la visión más abierta del Théâtre Lyrique de Carvalho que produjo las cinco óperas más exitosas (cuatro de ellas con libreto de Barbier y Carré) en las que ahora descansa su reputación: *Le Médecin malgré lui* (1858); *Faust* (1859); *Philémon et Baucis* (1860); *Mireille* (1864, libreto sólo de Carré); y *Roméo et Juliette* (1867). En estas óperas Gounod se alejó de la tradición espectacular al estilo Meyerbeer, dominante en la época, para abrazar una mezcla de delicado encanto lírico, bajo una maestría técnica consumada y una caracterización musical genuina. *Fausto* sigue siendo uno de los puntos culminantes de la ópera francesa del siglo XIX, de magnífica

variedad y con una sensualidad subyacente que, en la búsqueda de una simplicidad eficaz, la libra del sentimentalismo y la banalidad frecuentes en sus obras posteriores, en particular los oratorios. Gounod siempre tuvo la necesidad de recurrir a las palabras para crear su mejor música; en ese sentido sus misas de juventud son su mejor logro, aun cuando en su *Messe solennelle de Sainte Cécile* (1855) se alejó de la austeridad de Palestrina a favor de un estilo operístico más fluido. En términos generales, su música de la década de 1860 se volvió más italianizada, reteniendo sin embargo los atributos franceses de precisión, gusto y elegancia.

El parteaguas en la vida y la música de Gounod fue la guerra de 1870-1871, que lo obligó a buscar refugio en Inglaterra y trajo como consecuencia su desastrosa relación con la posesiva y problemática Georgina Weldon. Después de esto, su música se volvió cada vez más repetitiva y poco original, aun cuando sus abundantes canciones y oratorios habían sido inmensamente populares, como fue el caso de *La Rédemption*, 1881 y *Mors et vita*, 1885. Gounod ejerció una influencia considerable en la música de Bizet y Massenet, en las primeras canciones de Fauré, así como en la música coral inglesa. Faust le dio fama internacional, pero incluso en los momentos más logrados de su fuerza creadora (1855-1865), Gounod rara vez logró pasar de la categoría de *petit maître*. RO

📖 C. GOUNOD, *Mémoires d'un artiste* (Paris, 1896).

M. COOPER, *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré* (Londres, 1951/R1961). F. NOSKE, *French Song from Berlioz to Duparc*, trad. R. BENTON (Londres y Nueva York, 1970). J. HARDING, *Gounod* (Londres, 1973).

S. HUEBNER, *The Operas of Charles Gounod* (Oxford, 1990).

goûts réunis, les (fr., “reunión de gustos”). Véase *RÉUNIS*, 3. **Goyescas** (*Los majos enamorados*; “Piezas al estilo de Goya”; “Jóvenes enamorados”). 1. *Suite para piano* de Granados (1911), conformada por seis piezas en dos grupos, inspiradas en las pinturas de Francisco Goya. Suele interpretarse con la inclusión de “El pelele” (Persona sin carácter).

2. Ópera en un acto (tres escenas) de Granados con libreto de Fernando Periquet (Nueva York, 1916); es una adaptación ampliada de las piezas para piano arriba mencionadas.

Gr. Fl. (al.). Abreviatura de *grosse Flöte* (flauta larga), se refiere a la flauta de concierto común o travesera, diferente del flautín o *piccolo* (*kleine Flöte*, Kl. Fl.).

Gr. Tr. Abreviatura de *grosse Trommel* (al., “gran tambor”, es decir, **bombo*).

grabación y reproducción del sonido. La posibilidad de grabar una interpretación musical y reproducirla en cualquier momento constituyó el medio principal del siglo xx de diseminación de la música, poniéndola al alcance de audiencias cada vez más numerosas. Este procedimiento tecnológico sin precedentes ejerció una influencia fundamental en el desarrollo de la música, pues permitió a intérpretes y compositores tener acceso directo a obras y estilos musicales de sus contemporáneos y sus predecesores en todo el mundo. Como dijo Elgar: “If ever there was a fairy story, the history of the gramophone is one” (Si alguna vez hubo un cuento de hadas, la historia del gramófono lo es).

1. Comienzos de la grabación; 2. De la grabación eléctrica al disco de larga duración (LP); 3. Desarrollos posteriores; 4. La grabación magnética; 5. Cine y televisión; 6. La era digital.

1. Comienzos de la grabación

El inventor estadounidense Thomas Alva Edison (1847-1931) sacó a la luz pública un prototipo de su *fonógrafo de cilindro recubierto con hoja de aluminio en diciembre de 1877. Esta contundente realidad impresionó tan profundamente a sus primeros oyentes que durante 1878 se fabricaron 500 aparatos. Poco después, la cubierta de aluminio se reemplazó con cera de abeja y se convirtió en el medio de grabación principal. Edison siguió introduciendo mejoras y pronto desarrolló su “fonógrafo perfeccionado”: mediante un recubrimiento de cera sólida que podía moldearse y usarse repetidamente produjo una máquina de dictado comercializable que tenía la capacidad de registrar alrededor de 400 palabras (dos minutos) con un giro del cilindro a 120 revoluciones por minuto (rpm), impulsado por un motor eléctrico. Este fue el modelo usado para el registro de muchas de las grabaciones musicales más antiguas que existen, entre las que destaca una versión para piano solo de Brahms ejecutando su *Danza Húngara* no. 1, grabada en Viena en 1889.

Emile Berliner (1851-1929), un alemán que trabajó en Washington, DC, desarrolló el prototipo que habría de convertirse en el predecesor del “disco gramofónico”, como se le conoce en la actualidad. Alrededor de 1899 se introdujo la técnica de grabación en discos de cera de 50 mm de espesor, mismo que se mantuvo como el medio principal de registro durante más de 40 años. Muchos de los aspectos característicos del disco grabado se pueden acreditar a Berliner. Para el registro sonoro, la cabeza de grabación se desplaza de la periferia al

centro del disco a lo largo de un tornillo sin fin rotatorio; de la misma manera, para la reproducción del sonido, un brazo articulado con un pivote externo al disco tiene en su extremo libre la “cabeza de reproducción”, cuya punta de aguja se desplaza a lo largo del surco en espiral de la periferia al centro del disco.

Los procedimientos de reproducción en masa de los primeros discos gramofónicos fueron sorprendentemente similares a los usados durante toda la época de la grabación analógica. La superficie del disco de cera recién grabado, denominado “master”, se introduce en un baño de galvanoplastia para metalizarlo y convertirlo en conductor de electricidad que actúe como uno de los electrodos. La superficie de cobre o molde “negativo” que se forma se remueve de la cera y se usa como molde para estampar un “positivo”, que se puede tocar para comprobar su estado. El proceso de galvanoplastia se repite las veces necesarias para obtener “estampadores” negativos o moldes y producir grandes cantidades de discos.

En marzo de 1902, el joven empresario Fred Gaisberg logró persuadir al tenor Enrico Caruso para que grabara 10 canciones y arias en una grabadora de discos de cera instalada en un cuarto de hotel en Milán. El pago neto reportado alcanzó la suma sin precedentes de 100 libras esterlinas. Esta audaz empresa redituó ganancias en muchos sentidos, pues los discos no sólo encontraron un extraordinario mercado de consumo sino que atrajeron al medio a otros cantantes, impulsando el surgimiento inmediato de muchas compañías discográficas deseosas de tener catálogos artísticos sustanciales. Estos discos y máquinas reproductoras primitivas, de alguna manera lograron reproducir el canto con suficiente claridad, pero no tuvieron la capacidad de registrar la complejidad del sonido orquestal. No obstante, el cuerpo menos sustancial de grabaciones orquestales anteriores a 1925 ha salido a la luz en tiempos recientes a través del monumental catálogo publicado por Claude Graveley Arnold.

La era del sonido grabado, que abarca desde el primer fonógrafo de Edison hasta 1924, se conoce como la era “acústica”. A lo largo de este periodo, la energía usada para impulsar la aguja que reproducía las ondas sonoras grabadas era exclusivamente “energía acústica”, es decir que provenía de las ondas sonoras en sí. Las circunstancias cambiaron dramáticamente alrededor de 1925 con la introducción de nuevos micrófonos y amplificadores de bulbos poco antes de la aparición de las transmisiones radiofónicas. El micrófono con-

vertía la energía acústica en una corriente eléctrica que podía ser amplificada, y la cabeza electromagnética de corte llevaba a cabo la conversión opuesta al transformar la corriente eléctrica en una fuerza controlable que impulsaba la aguja cortadora.

2. De la grabación eléctrica al disco de larga duración (LP)

El año de 1925 fue testigo de la febril incorporación de la tecnología de grabación eléctrica. En su búsqueda por lugares de grabación, las grandes compañías discográficas alquilaron las principales salas de conciertos; esta competencia, junto con el impulso de las grabaciones en vivo de conciertos públicos, legó indirectamente registros grabados de extraordinario valor histórico, como las grabaciones de Columbia del *Messiah* de Handel en el último de los Handel Festivals celebrado en el Crystal Palace en 1926. Estas grabaciones demostraron la capacidad del nuevo medio tecnológico para registrar grandes fuerzas musicales y conciertos en vivo. Directores como Toscanini y Stokowski se volcaron de lleno en el mundo de las grabaciones y, hacia 1927, el segundo comenzó su famosa serie de exitosas grabaciones con su Philadelphia Orchestra, que se vieron beneficiadas con la excelente acústica de la sala de conciertos de la Academy of Music Hall.

El periodo de grabación eléctrica en discos de 78 rpm duró de 1925 hasta aproximadamente 1950. El cambio vino con la introducción del disco de larga duración (LP) en “microsurco” por la Columbia Records en junio de 1948. Este formato tenía el mismo tamaño que el disco de 78 rpm (12” o 30 cm de diámetro) pero ofrecía la posibilidad de reproducir 25 minutos de música en lugar de solamente cuatro. Esto permitió escuchar composiciones completas sin la molestia de tener que voltear y cambiar los discos constantemente y redujo sustancialmente el inmenso e impráctico número de discos requerido para las obras mayores.

El aumento del tiempo de reproducción se logró gracias a dos factores. En primer lugar, la velocidad de giro del disco se redujo a poco menos de la mitad, con 33^{1/3} rpm en lugar de 78 rpm. En segundo lugar, el ancho de los surcos se redujo sustancialmente, lo que permitió introducir alrededor de 250 surcos en el espacio que antes requería aproximadamente 100. Además, la calidad o “fidelidad” de la reproducción musical aumentó sustancialmente. El cambio fue posible en parte gracias a las mejoras y la miniaturización del diseño de las cabezas de corte y las pastillas de reproducción, pero el principal factor fueron los nuevos materiales plásticos

para la fabricación de los discos de larga duración, como el vinilo y el polietileno. La laca usada para los discos de 78 rpm era granulosa y requería de polvos abrasivos para resistir la considerable presión de las pesadas cabezas reproductoras. Asimismo, el sonido estaba acompañado de un molesto zumbido que opacaba sustancialmente la música. Con el nuevo disco de vinilo el sonido de fondo se redujo notablemente, con la ventaja adicional de ser un material más ligero, flexible y prácticamente irrompible.

3. *Desarrollos posteriores*

Una inimaginable libertad de grabación se hizo realidad para productores y músicos por igual cuando la grabación de los grandes maestros en cinta magnetofónica se volvió la regla. Esta innovación facilitó los procedimientos interpretativos de grabación, permitiendo interrumpir y volver a comenzar la grabación y realizar múltiples tomas de una obra. Por otra parte, ofreció a los intérpretes la posibilidad de hacer grabaciones de una hora o más ininterrumpidamente. El productor discográfico independiente apareció en la década de 1970, respaldado en la creciente demanda de grandes artistas que buscaban ansiosamente realizar grabaciones perfectas. La ópera constituye tal vez un caso especial; el productor John Culshaw fue uno de los primeros en demostrar contundentemente que era posible planear y elaborar una interpretación específicamente para el disco grabado; ejemplo de ello fue su grabación completa para el sello Decca del *Anillo* de Wagner bajo la dirección de Georg Solti. Culshaw escribió: “Nuestra idea fue recrear en el estudio la atmósfera de un teatro con la mayor fidelidad posible, con los cantantes actuando sus partes y una producción prácticamente tan elaborada como una representación en vivo”.

Un desarrollo paralelo al disco LP de 33^{1/3} rpm fue un disco de formato más pequeño introducido por RCA Victor. El nuevo disco tenía sólo un diámetro de siete pulgadas (18 cm) y una velocidad de giro de 45 rpm. Al cabo de una breve “guerra de velocidades”, los dos formatos se generalizaron y se fabricaron aparatos reproductores que podían reproducir las tres velocidades: 33^{1/3}, 45 y 78 rpm (esta última velocidad entró en desuso gradualmente). El disco “sencillo” de 45 rpm se convirtió en un medio común y el recurso principal para la difusión de la música *pop*.

El dramático incremento en la venta de discos impulsado por la introducción del LP estimuló a las compañías discográficas a grabar otra vez el repertorio común

clásico y romántico y después a incursionar en una exploración sin precedentes de obras desconocidas. Los precursores de estas innovaciones fueron principalmente compañías nuevas, pequeñas e independientes que encontraron un mercado activo posteriormente explotado por las disqueras “mayores”. Se desarrolló así un repertorio de archivo que se expandió rápidamente, en particular de música barroca y contemporánea que no se había grabado antes.

Una nueva oportunidad para la regrabación de música conocida apareció en 1957 con la introducción del disco estereofónico, una tecnología que llevaba a la práctica las teorías del ingeniero inglés Alan D. Blumlein (1903-1942). En esencia, su idea había sido imitar el mecanismo bidireccional del sistema auditivo humano (véase OÍDO Y AUDICIÓN, 6) mediante un par de micrófonos colocados a derecha e izquierda de la fuente sonora respectivamente. La doble señal queda grabada sincrónicamente en el mismo surco del disco conservando una separación discreta; en la reproducción, cada señal es captada por una corriente eléctrica independiente y transmitida a dos altavoces dispuestos por separado a una distancia conveniente para reproducir el efecto estéreo, de manera que el oyente aprecia el sonido como si los músicos se encontraran distribuidos en forma de arco entre los altavoces. Experimentos posteriores con nuevos efectos como el sonido “surround” (envolvente) y la “cuadrafonía” buscaron recrear la sensación de estar en el interior de una sala de conciertos. Los discos cuadrafónicos aparecieron alrededor de 1972, pero se descontinuaron poco tiempo después.

4. *La grabación magnética*

La primera demostración práctica de la posibilidad de grabar impresiones magnéticas y reproducirlas mediante la conversión electromagnética se llevó a cabo en 1898 y correspondió al ingeniero danés Valdemar Poulsen (1869-1942). Su “telegraphone” en cierto modo se parecía al fonógrafo de cilindro, pero usaba una cuerda de piano de acero con un diámetro de 0.25 mm enrollado alrededor de un cilindro de latón con surcos. Aunque existe una grabación original en alambre de la voz del emperador Francisco José I de Austria elogian-do el telegráfono en la exposición mundial de 1898 en Viena (lo cual comprueba la perdurabilidad de las grabaciones magnéticas), el desarrollo de un aparato confiable no llegó sino hasta 1912.

El alemán Kurt Stille retomó las ideas de Poulsen y hacia 1928 estaba produciendo aparatos de alambre

mejorados, con alambre más delgado que proporcionaba mayor tiempo de grabación y corriente continua que mejoraba notablemente la calidad sonora. Stille logró diseñar un aparato de cinta de acero en 1930 y el productor de cine Ludwig Blattner desarrolló todavía más este sistema. La BBC adquirió dos “blattnerphones”, muy prácticos para sus retransmisiones radiofónicas a diferentes partes del mundo varias veces durante las 24 horas del día. El nuevo aparato usaba cinta de acero de 3 mm de grosor y tenía una capacidad de reproducción de 30 minutos. Todos los sistemas de grabación radiofónica directa fueron desplazados por los “acetatos” (discos grabados en directo en los que el registro sonoro se grababa sobre una película de acetato de celulosa que recubre un disco metálico o de vidrio), ampliamente usados en las estaciones radiofónicas entre 1935 y 1955.

El cambio más importante en la tecnología de la grabación magnética vino con el desarrollo de la cinta recubierta, desarrollada inicialmente alrededor de 1928 por Fritz Pfleumer en Dresde, quien usó un recubrimiento de polvo fino de hierro en una solución orgánica sobre cintas de papel o plástico. Hacia 1934, BASF (Badische Anilin und Soda Fabrik) estaba produciendo cintas de acetato con recubrimiento de óxido férrico (Fe_2O_3). En el curso de un año, AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) había fabricado una grabadora “magnetofónica” avanzada (Magnetophon) para esta nueva cinta, que se usó en 1936 para grabar parte de la *Sinfonía en mi bemol* (no. 39) de Mozart con la London Philharmonic Orchestra bajo la dirección de Thomas Beecham. Una de las mejoras de este aparato realizadas durante la guerra en Alemania fue el redescubrimiento de la polarización supersónica. En el periodo de la posguerra comenzó la diseminación mundial de las grabaciones en cinta magnética. La cinta pronto reemplazó a los discos de cera como medio para realizar las grabaciones maestras tanto en los estudios de grabación como en las radiodifusoras.

Aunque las compañías discográficas editaban cintas pregrabadas desde 1954, sus ventas eran decepcionantemente reducidas; no obstante, a finales de la década de 1960 se lanzó al mercado el “musicassette”, producido para competir con el disco gramofónico. La amplia disponibilidad de grabadoras de carrete abierto y posteriormente de grabadoras de casete, ofreció a los usuarios la posibilidad de hacer grabaciones en vivo, económicas y de relativamente alta calidad, principalmente para uso personal. En 1998, con la finalidad de desarrollar la importante serie histórica “BBC Legends”

(Leyendas de la BBC; reediciones de interpretaciones destacadas realizadas entre 1935 y 1970 por grandes artistas de la época), fue necesario lanzar una convocatoria pública para reunir grabaciones personales de conciertos radiofónicos que no estaban preservados en los archivos de la BBC.

5. Cine y televisión

El desarrollo de la grabación cinematográfica tuvo su impulso a través del cine. Después de la aparición del “cine sonoro” en 1928, la siguiente etapa fue grabar la pista sonora integrada a la propia cinta. Dos fueron los métodos de grabación fotográfica propuestos. En el método de “densidad variable”, las corrientes eléctricas de la fuente sonora se usaban para modular un arco eléctrico que penetraba a través de una ranura incidiendo directamente sobre la película sensible a la luz. El segundo método de grabación, denominado de “superficie variable”, consistía en una fuente de luz continua que incidía en la superficie de un pequeño espejo pegado en la punta de un alambre; la señal de corriente sonora transmitida a lo largo del alambre rebotaba de un extremo a otro en ángulos variables dependiendo de la fuerza de la corriente. Una vez revelado, el negativo era completamente opaco excepto en los lugares donde la luz había incidido y esta pista sonora podía reproducirse haciendo correr el negativo entre una fuente de luz y una celda fotoeléctrica.

Antes de que la cinta grabada se volviera un método común, para transmisiones radiofónicas en ocasiones se grababa la música en negativo cinematográfico. Durante la segunda Guerra Mundial, la BBC usó este método para grabaciones de larga duración, entre las que destaca el drama radiofónico *Christopher Columbus*, con música de Walton, que tuvo enorme éxito en su retransmisión de 1973.

La grabación de programas de televisión (véase RADIODIFUSIÓN) fue perfeccionada por la empresa Ampex Corporation of America desde el año de 1956. A nivel doméstico, las grabadoras de video que usaban casetes de cinta magnética de 25 o 12.5 mm de grosor aparecieron en el mercado en 1972 y, a pesar de su lento comienzo debido a la proliferación de modelos que usaban formatos de casetes y velocidades distintas, pronto se convirtieron en un artículo de consumo común.

La aplicación de técnicas de videograbación a la grabación de sonido puro proporcionó un medio para superar la mayoría de las limitaciones de la grabación común del sonido. La grabación convencional implica

la inscripción de un patrón continuo, es decir una onda sonora, que es “análoga” o imita el cambio de presión de aire de las ondas sonoras originales. Desafortunadamente, toda diferencia en la velocidad de reproducción afecta la altura del tono musical y cualquier granulosidad que pueda tener el material del disco o la cinta se reproduce en forma de ruido, como ocurre con rayones y partículas de polvo. Asimismo, las longitudes de onda de alta frecuencia grabadas son demasiado pequeñas para que la aguja o la cabeza reproductora de la cinta pueda reproducirlas de manera efectiva.

6. La era digital

La grabación digital puede eludir estas dificultades. El procedimiento primero toma un muestreo de la onda sonora a intervalos regulares –alrededor de 50 000 veces por segundo– y relaciona la amplitud con una escala de valores predeterminada. El valor de cada muestra de amplitud de onda grabada se registra bajo una serie de pulsos en sistema binario, que consiste en una sucesión de pulsos y espacios. Para reproducir una grabación digital, se escanea o se lee el flujo de pulsos y la onda sonora original se reconstruye con el grado de exactitud que se desee. Una de las ventajas principales de la grabación digital es que no se ve afectada por la fluctuación de velocidad de reproducción y está casi totalmente protegida en contra de ruido, interferencia o deterioro durante su almacenamiento y constante reproducción. Los pulsos individuales son todos idénticos y quedan grabados al nivel máximo que permite el medio. El sistema de reproducción sólo tiene que identificar en el momento la presencia o ausencia del pulso de cada muestra y no su forma ni su nivel.

El cambio de la industria de las grabaciones analógicas en vinil al disco compacto digital fue sorprendentemente rápido. El disco compacto fue lanzado en Europa en 1983, época en que la grabación digital ya se usaba comúnmente para la producción de cintas maestras. El advenimiento del CD, a pesar de su falta de capacidad inicial, estimuló una extraordinaria expansión de la industria de la grabación, con la aparición a nivel mundial de una enorme cantidad de nuevas marcas discográficas independientes con distribución internacional. Al comienzo del siglo XXI, en el Reino Unido se distribuían alrededor de 350 sellos discográficos diferentes.

Marcas discográficas especializadas de prácticamente todos los países se han avocado a grabar inmensos catálogos de obras que no pertenecen a la corriente

principal del repertorio, incluyendo música sinfónica nacional particularmente del periodo 1850-1950. La música barroca ha sido objeto de una exploración que se incrementa constantemente en la profundidad y sofisticación de la interpretación, mientras que la música del alto Renacimiento y de periodos anteriores se ha difundido entre un público cada vez más amplio. Nunca antes los amantes de la música habían tenido la posibilidad de apreciar un rango musical tan amplio a través de la experiencia directa de los intérpretes.

Estos desarrollos fueron impulsados por una serie de marcas discográficas independientes, que en el Reino Unido incluyen Chandos y Hyperion. Paradójicamente, el CD ha demostrado también ser el medio ideal para la reedición de los discos de 78 rpm, usando sistemas computarizados de reducción de ruido, como Cedar, que mejoran notablemente la calidad sonora. En esta área aparecieron marcas discográficas especiales, destacando en el Reino Unido Dutton y Pearl. La aparición en 1990 de la marca Naxos se ha convertido en un acontecimiento a nivel mundial; establecida en Hong Kong en 1987, desarrolló una lista masiva de grabaciones nuevas, incluso con repertorio nuevo, al precio más económico posible, logrando una participación sustancial en el mercado que inclusive ha opacado a la mayoría de las otras compañías.

En un tiempo en que el CD ha saturado el mercado al grado de crear una crisis en los patrones tradicionales de la música seria, existe aún abundante evidencia que indica que la audición de discos, más que reducir, aumenta el deseo de los amantes de la música a participar en la práctica de la música en vivo. En los albores del siglo XXI, la plétora de nuevos formatos digitales –como minidisc, DAT, DVD, CD-R y la diseminación de música a través de Internet (véase MÚSICA EN INTERNET)– y el resurgimiento de las grabaciones analógicas en disco de vinil, subrayan el deseo que los amantes de la música tienen de oír la música con mayor calidad y en el formato más práctico. A pesar de esta invasión de formatos, hasta ahora ninguno se muestra como un prospecto inmediato que pueda desplazar al CD como el medio grabado más usado por la mayoría de las personas.

JBO/LF

📖 R. GELATT, *The Fabulous Phonograph* (Londres, 1956). O. READ y W. WELCH, *From Tin-Foil to Stereo* (Nueva York, 1959). J. BORWICK, *Sound Recording Practice* (Londres, 1976, 2/1980). P. MARTLAND, *Since Records Began: EMI: The First 100 Years* (Londres, 1997). C. G. ARNOLD, *The Orchestra on Record, 1896-1926* (Westport, CT, 1997).

A. POLLARD, *Gramophone: The First 75 Years* (Harrow, 1998). I. WALLICH, *Recording my Life* (Londres, 2001).

grabado. Proceso de grabar la notación musical en planchas de cobre con las que se imprime la música. Véase IMPRESIÓN Y PUBLICACIÓN DE MÚSICA, 2c.

Grabovski, Leonid [Hrabovs'ki, Leonid (Oleksandrovich)] (n Kiev, 28 de enero de 1935). Compositor ucraniano. Estudió economía en la universidad de Kiev y después composición con Levko Revuts'ki y Liatoshins'ki en el Conservatorio de Kiev, donde más adelante fue profesor. Radicó brevemente en Moscú para emigrar a los Estados Unidos en 1990; en la actualidad vive en Nueva York. Su estilo, desarrollado bajo la influencia de los modernistas europeos de la posguerra como Lutosławski y Penderecki, se caracteriza por la experimentación con combinaciones tímbricas poco comunes. En algunas obras ha abordado innovadoramente la música folclórica ucraniana. JWAL

Grabu, Louis [Luis] (fl 1665-1694). Compositor catalán. Nombrado compositor de Carlos II en 1665, en poco tiempo se convirtió en *Master of the King's Music* y más adelante desplazó a John Banister (i) como director del grupo de violinistas selectos de la corte. Junto con otros católicos romanos, Grabu fue despedido de su puesto en la corte en 1673, después de lo cual escribió gran cantidad de música en el estilo francés para teatros londinenses. En 1694 abandonó definitivamente Inglaterra y se trasladó a los Países Bajos. AA

grace notes (in., "adornos"). Término que designa normalmente las notas ornamentales impresas en tipografía pequeña y que no forman parte del valor rítmico del compás. El ejemplo más simple es la **appoggiatura*, en particular la apoyatura corta, llamada también **acciaccatura*. Algunos compositores, como Chopin, escribieron largos encadenamientos de adornos para ser interpretados con ligereza y libertad dentro de un tiempo general firme y regular.

gradatamente (it.). "Gradualmente".

gradevole (it.). "Agradable", "complaciente".

gradito (it.). "Agradable".

grado. En términos generales, la nota de la escala musical a la que se hace referencia (primer grado, segundo grado, etc.). En análisis musical existen términos especiales para estos grados de la escala que indican sus funciones armónicas cuando son usados como las notas fundamentales de los acordes: tónica (primer grado); super-tónica (segundo); mediante (tercero); subdominante (cuarto); dominante (quinto); submediante o superdominante (sexto); y sensible o subtónica (séptimo). AP

grados y diplomas. En sentido estricto, un grado es una calificación y un diploma es un documento que certifica que una persona tiene derecho de obtener una calificación. Sin embargo, en el Reino Unido se utilizan ambas palabras para referirse a calificaciones, considerando los grados de mayor peso y alcance. Es sólo recientemente que la British Quality Assurance Agency (QAA) for Higher Education ha publicado criterios que ayudan a definir y clarificar esta diferencia. Según la QAA, en la educación superior se utilizan cinco niveles de certificación:

(a) *Certificate level* (nivel certificado). El poseedor de un Certificate of Higher Education tendrá un dominio a fondo de las habilidades y conceptos básicos.

(b) *Intermediate level* (nivel intermedio). El nivel intermedio incluye grados previos a la licenciatura, Diplomas of Higher Education (Dip. H. E.) y otros diplomas superiores. Casi todos los diplomas en música expedidos por conservatorios o instituciones tales como la Associated Board of the Royal Schools of Music o el Royal College of Organists pertenecen a esta categoría (véase Tabla 1). Algunos ejemplos incluyen: (i) Licentiate diplomas of the Royal Academy of Music (LRAM) y del Trinity College of Music (TCL); (ii) diplomas del Associate of the Royal College of Music (ARCM) y del Associate of the Guildhall School of Music and Drama (AGSM) (éstos han sido en gran medida reemplazados o absorbidos por programas de grados); (iii) Certifi-

TABLA 1. *Corporaciones que expiden diplomas en música (conservatorios, etcétera)*

BSM	Birmingham School of Music [Conservatorio]
CLCM	City of Leeds College of Music
GSM	Guildhall School of Music and Drama
LCM	London College of Music
NSM	(antiguo) Northern School of Music
RAM	Royal Academy of Music
RCM	Royal College of Music
RCO	Royal College of Organists
RMCM	(antiguo) Royal Manchester College of Music
RNCM	Royal Northern College of Music
RSM	Royal Schools of Music
RSAM	Royal Scottish Academy of Music and Drama
TCL	Trinity College of Music, London
WCMD	Welsh College of Music and Drama

L = Licentiate, A = Associate, G = Graduate, F = Fellow

(Por ejemplo, ABSM = Associate of the Birmingham School of Music.)

cate in teaching of the Associated Board of the Royal Schools of Music (CTABRSM), creado para la educación profesional continua de maestros experimentados en la enseñanza de ejecución musical; (iv) Associateship and Fellowship diplomas of the Royal College of Organists (ARCO y FRCO).

(c) *Honours level* (nivel licenciatura con honores). Los cursos de licenciatura normalmente requieren tres o cuatro años de estudios de tiempo completo que culminan con el grado de licenciatura con honores. En música esto puede ser una Licenciatura en Música (Bachelor of Music; B. Mus. o Mus. B.) o Licenciatura en Artes (Bachelor of Arts; BA), donde los estudiantes practican la música como única materia o en combinación con otras disciplinas. Las universidades británicas han expedido grados en música por más de 500 años. Sin embargo, hasta la última década del siglo XX, los conservatorios expedían principalmente “Graduate Diplomas”, calificaciones que reflejaban un énfasis más práctico que académico certificando un estatus de “graduado” más que de “licenciado”. Siguiendo el ejemplo de la Royal Academy of Music en 1991, ahora todos los conservatorios han sustituido los diplomas de graduación por los grados con honores. Recíprocamente, casi todos los cursos de música de las universidades británicas incluyen la ejecución práctica instrumental en sus programas de estudio.

(d) *Master’s level* (nivel maestría). Los grados de maestría se expiden después de completar los programas de estudio, los programas de investigación o la combinación de ambos. Los programas más extensos y enfocados en la investigación culminan en un grado de MA, M. Mus., o M. Phil. Éstos requieren por lo menos un año de estudio de tiempo completo por los licenciados (o personas con conocimientos equivalentes). En este nivel también hay cursos avanzados de corta duración que llevan a diplomas de posgrado (PG. Dip.), y calificaciones como el certificado ofrecido por la Royal Military School of Music para licenciados en dirección de bandas que desean ser considerados para una promoción hacia el rango de capitán y al puesto de director de música.

(e) *Doctoral level* (nivel doctorado). Los doctorados en música (Ph. D., D. Phil. o D. Mus.) se obtienen por un trabajo sustancial y original en el campo de la investigación o de la composición. Un doctorado requiere normalmente el equivalente de tres años de estudios de tiempo completo y la elaboración de una extensa tesis doctoral.

Adicionalmente, las universidades expiden doctorados honorarios a distinguidos compositores, ejecutantes y académicos, y los conservatorios otorgan diplomas honorarios, usualmente llamados “fellowships” a ex alumnos distinguidos y miembros de sus cuerpos docentes.

Como resultado de una costumbre que proviene del siglo XIII, el arzobispo de Canterbury (a través de su previo oficio al Legate of the Pope) puede expedir grados. Estos grados se conocen como “Canterbury degrees” o “Lambeth degrees”.

Véase también CONSERVATORIOS.

PSP

gradual (del latín medieval *graduale*, música cantada “en las gradas” (*gradus*) del altar). 1. Libro litúrgico que contiene los cantos de la misa. Lo utilizan los miembros del coro, mientras que las palabras pronunciadas por el sacerdote durante la misa están en el Misal (hoy denominado Sacramental). El gradual moderno se divide en dos secciones: una parte contiene una serie de cantos del Ordinario comunes a prácticamente todas las misas (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, *Ite missa est*), denominada *Kyriale*; la otra parte contiene cantos para la parte cantada de la misa o el Propio (introitos, graduales [véase *infra*, 2], aleluyas, tractos, ofertorios y comunión), agrupados para los diferentes servicios del año litúrgico. Incluye también misas especiales, como la Misa de Réquiem. Los graduales más antiguos que han sobrevivido (siglo VIII) contenían sólo los cantos correspondientes al Propio, pero a partir del siglo X se integraron con los cantos del Kyrial. Muchas de las primeras fuentes de música polifónica (el manuscrito de Chartres del siglo XI, el Winchester Troper, el Codex Calixtinus y la fuente de Notre Dame, más reciente) se centran principalmente en la musicalización de partes del gradual y del Kyriale, en particular aleluyas, graduales y tropos del Ordinario de la misa.

El primer gradual moderno impreso, el *Liber gradualis*, fue producido en 1883 por los monjes de Solesmes. Su trabajo fue aprobado por el papa Pío X en 1904; el primer gradual oficial del Vaticano fue creado en 1908 y se revisó en 1948. Después del Concilio Vaticano Segundo (1962-1965) se hicieron cambios en el contenido y la importancia de determinadas misas; un nuevo misal apareció en 1970 y un nuevo gradual en 1974.

Véase también *LIBER USUALIS*.

-/ALI

2. Canto responsorial que forma parte del Propio de la misa y uno de los cantos que se interpretan entre las lecturas; a partir del Concilio Vaticano Segundo suele reemplazarse con un texto más largo: un “salmo

responsorial”. En ocasiones se le conoce también como *responsorium graduale* o simplemente *graduale*, quizá porque se interpretaba sobre las gradas (lat.: *gradus*) que conducen al altar. Los graduales se encuentran entre los cantos más elaborados y son interpretados alternadamente por solistas y el coro.

Gradualia. Motetes latinos escritos por Byrd: el libro primero (1605) contiene 32 a cinco voces, 20 a cuatro voces y 11 a tres voces; el segundo (1607) contiene nueve a seis voces, 17 a cinco voces y 19 a cuatro voces.

Gradus ad Parnassum (Escalones al Parnaso). Título que hace alusión a la montaña sagrada de Apolo y las musas, usado como nombre para los diccionarios de prosodia latina de comienzos del siglo XVIII en adelante. También se usó como nombre de dos publicaciones musicales, cada una concebida para alcanzar una forma particular de perfección musical: el tratado de contrapunto de *Fux (Viena, 1725, rev. 1842) y la colección en tres volúmenes de estudios para piano op. 44 de Clementi (Leipzig y París, 1817, 1819, 1826). La primera pieza de la obra para piano de Debussy, **Children's Corner* (El rincón de los niños, 1906-1908) se titula *Doctor Gradus ad Parnassum* y es la parodia de un niño que intenta tocar un estudio de Clementi.

Graf, Conrad (n Riedlingen, 17 de noviembre de 1782; m Viena, 18 de marzo de 1851). Constructor de pianos austriaco. A partir de 1804 construyó en Viena pianos finos, casi en su totalidad de madera, que fueron admirados por Beethoven, Chopin, los Schumann y Liszt. AL

Graf von Luxemburg, Der (El conde de Luxemburgo). Opereta en tres actos de Lehár con libreto de A. M. Willner y Robert Bodanzky (Viena, 1909).

grail. 1. Nombre inglés del gradual (véase GRADUAL, 1).

2. El Santo Grial fue la copa en la que supuestamente bebió Cristo en la última cena y sirvió a José de Arimatea para recoger la sangre de Cristo en la Crucifixión; aparece en la ópera *Parsifal* de Wagner.

Grainger, (George) Percy (Aldridge) (n Brighton, Melbourne, 8 de julio de 1882; m White Plains, NY, 20 de febrero de 1961). Compositor, pianista, escritor y etnomusicólogo estadounidense nacido en Australia. Más conocido como pianista durante gran parte de su vida, fue también muy aclamado como compositor de obras que él mismo denominó “fripperies” —piezas orquestales breves, como *Handel in the Strand* (1911-1930), *Molly on the Shore* (1907-1914), *Country Gardens* (1908-1918) y *Mock Morris* (1910-1912)—, que en su momento fueron muy populares en versión para piano solo o en

arreglos instrumentales. No fue sino hasta 1966, año en que Britten presentó música de Grainger en el festival de Aldeburgh, que se conoció su versátil trabajo sobre la canción folclórica, con piezas que abarcan desde la sombría e impresionante energía desplegada en *Shallow Brown* (1910, rev. 1923-1925) hasta el refinado arreglo para banda de vientos, *Lincolnshire Posy* (1937-1938, 1940). Desde la aparición en 1976 de la precursora biografía de Bird sobre el compositor, Grainger se ha consolidado como uno de los compositores australianos más importantes y significativos.

En 1895 Grainger emigró a Europa con su madre. Hasta 1899 estudió composición con Knorr en el Conservatorio Hoch de Frankfurt, en el que se integró al Grupo de *Frankfurt. En 1901 se trasladó a Londres. Después de tomar clases de piano con Busoni en Berlín en 1903, consolidó de inmediato una reputación como concertista de piano; de manera paralela, recopiló cerca de 500 canciones folclóricas inglesas, especialmente en Lincolnshire, y fue precursor de las grabaciones de campo con el fonógrafo de cilindro encerado. Delius basó su rapsodia orquestal en una de las melodías rescatadas por Grainger: *Brigg Fair*.

En 1914 Grainger viajó a Nueva York, principalmente como pianista virtuoso. De 1917 a 1919 sirvió en el ejército estadounidense como integrante de la banda de las fuerzas armadas y en 1918 obtuvo la nacionalidad estadounidense. Después del suicidio de su madre en 1922, desplegó una actividad incansable, viajó por toda Escandinavia recopilando canciones folclóricas en Jutlandia y conoció a Grieg, con quien entabló una íntima amistad; Grainger fue ferviente defensor del *Concierto para piano* de Grieg. En uno de sus viajes de regreso de los Estados Unidos conoció a la pintora y poetisa sueca Ella Ström, con quien contrajo matrimonio en 1928 en el Hollywood Bowl ante miles de asistentes. Fue profesor del Chicago Musical College, 1919-1928, y en 1932-1933 fue presidente del departamento de música de la Universidad de Nueva York. En 1934-1935 regresó a Melbourne, donde en 1938 fundó un centro de investigaciones musicológicas en la universidad y el Museo Grainger, al cual donaría su propio esqueleto.

La música de Grainger destaca por la incorporación de instrumentos poco comunes como el armonio y los saxofones; también escribió y arregló abundante música para banda de vientos. Su obra sinfónica de mayor extensión, *The Warriors*, subtitulada “Música para un ballet imaginario” (1913-1916), está dedicada a Delius; para gran orquesta, la obra despliega una música vital

y dinámica, cuya lenta y angustiante melodía en las cuerdas contrasta con los ritmos incisivos de las otras secciones orquestales.

Precursor de la etnomusicología, Grainger se interesó de manera particular por las culturas del Pacífico. Asimismo, como parte de un proyecto en el que trabajó toda su vida, experimentó con lo que más adelante se denominaría *musique concrète* y con medios electrónicos, con el cometido de redondear su concepto musical de “música libre” mediante una serie de máquinas caseras. La sonoridad de los instrumentos poco comunes fue en él una preocupación constante, como puede apreciarse en su orquestación para conjuntos diversos en que suelen predominar las percusiones con afinación determinada. MK/LF

📖 J. BIRD, *Percy Grainger: The Man and the Music* (Londres, 1976, 2/1999). L. FOREMAN (ed.), *The Percy Grainger Companion* (Londres, 1981). K. DREYFUS, *The Farthest North of Humanness: The Letters of Percy Grainger, 1901-1914* (Melbourne, 1985). T. BALOUGH (ed.), *A Musical Genius from Australia: Selected Writings About and By Percy Grainger* (Perth, W. Australia, 1986). M. GILLIES y B. C. ROSS (eds.), *Grainger on Music* (Oxford, 1999).

gramófono. Aparato de grabación patentado por Emile Berliner en 1888. Como medio de grabación usaba un disco de laca (en sustitución del *cilindro usado por Thomas Alva Edison) del que obtenía un molde metálico o matriz para reproducir copias en serie por medio de estampado. Puesto que Edison tenía los derechos exclusivos del nombre “fonógrafo”, Berliner acuñó el nombre “gramófono”, que se convirtió en el término común para todas las grabaciones discográficas en el Reino Unido. En 1923, la palabra se adoptó como nombre del principal periódico británico de reseñas de grabaciones.

Véase también GRABACIÓN Y REPRODUCCIÓN. LF

gran ópera. En el lenguaje coloquial es una ópera seria sin diálogos hablados. En francés, *grand opéra* (término opuesto a *opéra comique*) designa específicamente una obra épica seria basada en un tema histórico, mítico o legendario. Por lo general, aunque no exclusivamente, consta de cinco actos, el coro tiene una amplia participación e incluye un ballet. El argumento suele hacer una dramatización de los conflictos que surgen entre las emociones personales y las responsabilidades públicas, religiosas o políticas. Hasta finales del siglo XIX fue un género característico de la Ópera de París; su origen se remonta al imperio napoleónico y coincide con el surgimiento de la *grande bourgeoisie* acaudalada y

entregada al espectáculo. Por lo mismo, otorgó enorme importancia a la grandiosidad efectista, tanto escénicamente, a través de las reformas del escenógrafo Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868), como en el reparto de cantantes, con la exclusión de los castrato y el surgimiento de un nuevo tipo de cantante dramático heroico.

El primer compositor que cumplió cabalmente con estos requisitos e impuso nuevos modelos fue Spontini, con *La Vestale* (1807), *Fernand Cortez* (1809) y *Olimpie* (1819). Entre las grandes óperas más importantes de los años posteriores a la Ópera de París destacan *La Muette de Portici* (1828) de Auber y *Guillermo Tell* (1829) de Rossini. La forma arquetípica en cinco actos de la *grand opéra* se consolidó con las obras de Meyerbeer (*Robert le diable*, 1831, *Les Huguenots*, 1836, y *Le Prophète*, 1849) y Halévy (*La Juive*, 1835). La forma y el estilo de la *grand opéra* francesa, impuestos con rigidez por la Ópera de París, se consideran normativos, regidos por fórmulas y en exceso limitantes; a pesar de ello, la influencia del género fue enorme y muchos compositores del siglo XIX produjeron obras que pueden inscribirse dentro del estilo o bien como una adaptación del mismo. El estilo plasmó su huella en las primeras óperas de Wagner, en particular *Rienzi* (1842). Su segunda versión de *Tannhäuser*, arreglada en 1861 para la Ópera de París, es considerada por muchos como un intento radical de ruptura con las limitaciones del género. A pesar de las constantes críticas que hiciera Wagner de la Ópera de París, sus exigencias posteriores para el espectáculo escénico sin duda derivaron de la teatralidad francesa, como claramente lo demuestra su *Der Ring des Nibelungen* (1850-1876).

Dos obras que en su tiempo no tuvieron éxito, en la actualidad se consideran las más trascendentes bajo la forma de *grand opéra*: la versión francesa original de *Don Carlos* (1867) de Verdi y *Les Troyens* (1856-1858) de Berlioz. Muchos compositores italianos produjeron obras que en realidad son variantes eficaces de la estructura francesa, a menudo en cuatro actos, pero con gran fuerza en cuanto al espectáculo, el ballet y la dramatización del conflicto entre las emociones personales y los intereses públicos; muchas de ellas pueden enmarcarse en el género de la gran ópera bajo la acepción inglesa del término. *Aida* (1871) de Verdi es el ejemplo más popular, pero asimismo encajan en esta descripción obras como *La Gioconda* (1876) de Ponchielli, *Mefistofele* (1868) y *Nerone* (1918) de Boito. JW/TA

📖 J. F. FULCHER, *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art* (Cambridge, 1987).

Gran órgano (in.: *Great organ*; fr.: *Grand Orgue*). Sección principal de un órgano acoplado al manual principal o inferior; corresponde al *Hauptwerk* y al *Oberwerk* alemanes. Incluye tubos de diapason y de lengüeta y constituye una sección independiente de las denominadas *cadereta, *fuelle y pedalera (véase también ÓRGANO, 5 y 8).

Granados (y Campina), **Enrique** (n Lérida, 27 de julio de 1867; m en el mar, Canal Inglés, 24 de marzo de 1916). Compositor y pianista español. Estudió composición en Barcelona con Felipe Pedrell y a partir de 1887 piano en París con Charles de Bériot. A su regreso a Barcelona en 1889 ofreció algunos recitales en los que interpretó con éxito muchas de sus obras. A pesar de la popularidad de su zarzuela *María del Carmen* en Madrid (1898), dedicó la mayor parte de su tiempo a la enseñanza, y no fue sino hasta el éxito de su suite para piano, *Goyescas* (1911, inspirada en las pinturas de Goya), que obtuvo reconocimiento como compositor serio. En 1914, a raíz de la presentación de las *Goyescas* en París, recibió la comisión de una ópera basada en dicha música para la Ópera de París, pero la guerra impidió su presentación; finalmente se estrenó en la Metropolitan Opera de Nueva York en 1916 en presencia del compositor. Perdió la vida en su viaje de regreso a Europa cuando el barco en el que viajaba, el *Sussex*, fue torpedeado en el Canal Inglés.

Mucha de la música de Granados es para su propio instrumento, el piano. Con la inevitable influencia de su compatriota Albéniz, su música es menos ardiente, no tan abiertamente nacionalista y además se inspira en el Romanticismo temprano e incluso en modelos no ibéricos. Sus mejores piezas, como las *Goyescas* y las exquisitas *Danzas españolas* (1892-1900), muy admiradas por sus contemporáneos, son de particular simplicidad y denotan un tratamiento sensible y discreto de la figuración decorativa tan abundante en la música nacionalista española. Del resto de su obra sus delicadas canciones permanecen firmes en el repertorio de música española y la versión de las *Goyescas* en ópera, sin ser convencionalmente teatral, evoca magistralmente la sensualidad madrileña del siglo XVIII. El *Quinteto para piano* (1898), obra temprana de Granados, clara y aforística, permanece dentro de las obras de cámara de música española más memorables. JN/CW

📖 C. A. HESS, *Enrique Granados: A Bio-Bibliography* (Nueva York, 1991).

grand choeur (fr.). “Gran coro”, “gran órgano”; en ocasiones se usa como título de una obra para órgano de gran sonoridad; su abreviatura es *gd choeur* o *gd ch*.

Grand Duo. Subtítulo concebido en 1838 por el editor de la *Sonata para dos pianos en do mayor*, D812, de Schubert (1824). Llegó a creerse que era una versión para piano de una sinfonía “perdida”, pero esto no se ha podido corroborar. Existen versiones orquestales de la obra escritas por Joachim y Anthony Collins.

Grand Macabre, Le (El gran macabro). Ópera en dos actos de Ligeti con libreto propio en colaboración con Michael Meschke basado en el drama de Michel de Ghelderode, *La balade du Grand Macabre* (Estocolmo, 1978).

grand piano. Piano horizontal con caja en forma de ala. Véase PIANOFORTE.

Grande Bande. Véase VINGT-QUATRE VIOLONS DU ROI. **Grande-Duchesse de Gérolstein, La** (La gran duquesa de Gerolstein). Ópera en tres actos de Offenbach con libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy (París, 1867).

Grande Messe des morts (Gran misa para los muertos). Título francés del Réquiem op. 5 de Berlioz, para tenor solo, coro de niños varones, coro y orquesta (1837); revisado en 1852 y 1867.

grandezza, con (it.). “Con grandeza”, “con dignidad”.

Grandi Alessandro (n ?1575-1580; m Bérgamo, 1630). Compositor italiano. Ocupó varios puestos en iglesias de Ferrara entre aproximadamente 1597 y 1617, después de lo cual ingresó como cantante de San Marcos en Venecia, donde poco después fue asistente de Monteverdi. En 1627 fue nombrado *maestro di cappella* de S. Maria Maggiore en Bérgamo, ciudad en la que él y toda su familia fueron víctimas de la peste. Quizá fue el primer compositor que usó el nombre genérico de “cantata”, pero su obra más refinada está conformada por sus extraordinarios motetes a una, dos y tres voces. Sin duda uno de los compositores más populares de su tiempo, su música se difundió ampliamente por toda Europa. DA/TC

grandioso (it.). “Con grandeza”.

Grange, Philip (Roy) (n Londres, 17 de noviembre de 1956). Compositor inglés. Estudió composición con David Blake en la Universidad de York y con Maxwell Davies en la Dartington Summer School. En 2001 aceptó un puesto de profesor en la Manchester University. Con una profunda influencia del aspecto expresionista del estilo de Maxwell Davies, Grange se ha esforzado por preservar un lirismo más directo e incluso más simple, en particular en su puesta en música de la poesía de Edward Thomas (*On this Bleak Hut*, 1981, *As it Was*, 1985) y de Robert Louis Stevenson (*A Puzzle of Shadows*, 1997). La inclinación de Grange por deter-

minados textos se manifiesta por igual en sus composiciones instrumentales, a menudo oscuras, volátiles y de texturas complejas (*Cimmerian Nocturne*, 1979, *The Dark Labyrinth*, 1987, *In Spectre Search*, 1994). AW

Graun, Carl Heinrich (*n* Wahrenbrück, cr Dresde, 1703 o 1704; *m* Berlín, 8 de agosto de 1759). Compositor alemán. Perteneció a una familia de músicos. Tanto Graun como su hermano Johann Heinrich fueron dignos servidores de la corte de Federico el Grande. Después de desempeñarse como tenor en el coro de la Ópera de Dresde, en 1725 se trasladó a Brunswick, donde escribió seis óperas para la corte, como *Pharao Tubaetes*, en la que intercaló arias italianas y recitativos alemanes. En 1733 compuso la ópera *Lo specchio della fedeltà* (El espejo de la fidelidad) para las bodas de Federico, príncipe de la corona de Prusia, con la princesa Elisabeth Christine de Brunswick. En 1740, con el ascenso de Federico al trono, Graun fue promovido a *Kapellmeister* de la corte prusiana. Durante los quince años siguientes Graun dominó la escena operística de Berlín, no sin la intervención de su patrono real en las decisiones artísticas; escribió 15 obras nuevas, como *Cesare e Cleopatra* (1742) para la inauguración de la Casa de Ópera Real (mejor conocida como Lindenoper), y *Montezuma* (1755), con libreto del propio Federico, obra poco común para su tiempo por no tratar sobre un tema clásico. En 1756, las actividades de Graun se vieron interrumpidas a causa de la Guerra de los Siete Años, después de lo cual no volvió a componer óperas. Entre su producción de otros géneros, las obras más meritorias son su oratorio de la Pasión *Der Tod Jesu* (1755) y su *Te Deum* para celebrar la victoria de Federico en Praga en 1756. DA/BS

Graun, Johann Gottlieb (*n* Wahrenbrück, cr Dresde, 1702 o 1703; *m* Berlín, 27 de octubre de 1771). Violinista y compositor alemán, hermano de Carl Heinrich Graun. Fue nombrado (c. 1726) *Konzertmeister* de Merseburg, donde conoció a J. S. Bach y durante un breve periodo fue maestro de Wilhelm Friedemann Bach. En 1732 se integró en Ruppín al círculo musical de Federico, príncipe de la corona prusiana y, luego de la coronación del príncipe en 1740 fue nombrado director de la nueva orquesta de la Ópera de Berlín. Sus numerosas obras instrumentales —sinfonías, conciertos y trío sonatas— son de impactante originalidad. DA/BS

Graupner, (Johann) Christoph (*n* Kirchberg, 13 de enero de 1683; *m* Darmstadt, 10 de mayo de 1760). Compositor alemán. Como alumno de la Thomasschule en Leipzig aproximadamente a partir de 1697, estudió

durante nueve años con los *Kantors* Schelle y Kuhnau. En 1706 se trasladó a Hamburgo, donde entabló amistad con Telemann y, a partir de 1707, se desempeñó como clavecinista del Theater am Gänsemarkt. Entre las obras compuestas en Hamburgo, *Bellerophon* (1708) tuvo especial éxito. En 1709 fue nombrado vice-*Kapellmeister* (por debajo de Wolfgang Briegel) de la corte del landgrave Ernst Ludwig en Darmstadt, siendo promovido a *Kapellmeister* en 1712. En 1722 concursó por el puesto vacante de *Kantor* en la Thomasschule, pero desistió a petición de su patrono y dejó libre el camino para la llegada de Bach. Su producción, de impresionantes dimensiones, incluye cerca de 1 400 cantatas, en un estilo cercano al de Bach, junto con 113 sinfonías, 40 conciertos y abundantes obras de música de cámara y para teclado solo. DA/BS

grave (fr.). 1. “Serio”, “solemne”: indicación de tiempo que en el siglo XVII significaba muy lento, pero que hacia el siglo XVIII transformó su significado en un movimiento parecido a *andante*.

2. En referencia a la altura del sonido, significa “bajo”.

grazioso (it.). “Gracioso”; *graziosamente*, “con gracia”.

great service. Véase SERVICIO.

Grechaninov, Alexander (Tijonovich) (*n* Moscú, 25 de octubre de 1864; *m* Nueva York, 4 de enero de 1956). Compositor ruso. Estudió en el Conservatorio de Moscú, pero debido a que su maestro de composición, Anton Arenski, no simpatizaba con su música, se trasladó a San Petersburgo, donde sus estudios con Rimski-Korsakov dejaron en él una huella perdurable. Después de la Revolución se instaló breve tiempo en París (a partir de 1925) y en 1939 se trasladó a los Estados Unidos. Se le conoce principalmente por su música litúrgica, sus obras infantiles para piano y sus abundantes canciones, pero también escribió mucha música para teatro, así como la ópera *Dobrynya Nikitich* (Moscú, 1903), algunas obras de música de cámara y varias obras orquestales; en sus cuatro sinfonías, incluso en la última, compuesta en 1924, es patente el lenguaje musical esencialmente conservador de Grechaninov, marcado sin embargo por un profundo lirismo (en particular el tercer movimiento lento), reforzado con un sentido rítmico dinámico y una orquestación elegante e inteligente. GN

Grecia. 1. Véase MÚSICA GRIEGA ANTIGUA.

2. La música griega actual, notable por su abundancia y diversidad, se ha desarrollado a lo largo de muchos siglos y ha tenido diversas influencias históricas y geo-

gráficas. Las diferentes regiones de Grecia han absorbido elementos musicales de los territorios vecinos de Turquía, los Balcanes e Italia, por lo que resulta imposible hablar de una tradición única. Hasta mediados del siglo XX, la supervivencia de su rica cultura musical se debió principalmente a la persistencia ininterrumpida de antiguas formas de vida pastoral, agrícola y marítima. De la misma manera, aspectos como el relieve montañoso del país, los deficientes sistemas de comunicaciones y el aislamiento de sus comunidades, han contribuido a la preservación de una música distintiva en las diferentes regiones.

Desde el final de la segunda Guerra Mundial, Grecia ha experimentado grandes cambios sociales y económicos; la transformación más significativa ha sido quizá la migración masiva del campo a las ciudades. La música, la danza y el canto siguen jugando un papel central tanto en la vida de los centros urbanos como en los rurales, y las tradiciones musicales se han preservado de manera sorprendente. Entre éstas destaca el repertorio de la canción *rebetiko*, originalmente vinculado con las comunidades urbanas consumidoras de hachís concentradas en áreas de bajo nivel socioeconómico; el acompañamiento de estas canciones corre a cargo de grupos instrumentales de cuerdas pulsadas, principalmente el **bouzouki*.

La música de arte occidental no arraigó en Grecia sino hasta la fundación del reino griego independiente en 1832. Puesto que los esfuerzos para la promoción de esta música se limitaron casi exclusivamente a los círculos privados, el incremento de una audiencia fue lento. A partir de la década de 1830, muchos músicos europeos realizaron giras por Grecia, en su mayor parte compañías italianas de ópera y opereta. Compositores del siglo XIX pertenecientes a la llamada “escuela jónica”, como Nikolaos Mantzaros (1795-1872, compositor del himno nacional griego), Spyridon Xyndas (?1812-1896) y Pavlos Carrer (1829-1896), fueron incapaces de superar las abrumadoras influencias italianas y no lograron establecer estilos personales distintivos. Aun cuando el Conservatorio de Atenas se fundó en 1871, los músicos talentosos se vieron forzados a estudiar y adquirir experiencia fuera de Grecia.

No fue sino hasta después de la primera Guerra Mundial que compositores como Manolis Kalomiris (1883-1962) y Petro Petridis (1892-1977) demostraron la capacidad del país para contribuir de manera valiosa y original a la música occidental. Skalkottas, quien estudiara con Schoenberg, fue sin duda el com-

positor griego de vanguardia más destacado del periodo, aunque los alcances de su producción de música atonal no fueron tomados en consideración sino hasta después de su muerte en 1949.

Después de la segunda Guerra Mundial, Xenakis, quien radicó fuera de Grecia desde aproximadamente los 25 años de edad, alcanzó reconocimiento internacional con una abundante producción orquestal, coral y de cámara, y con una serie de obras para cinta. Entre sus contemporáneos destacan particularmente Jani Christou y Yannis Andreou Papaioannou (1910-1989), quienes adoptaron procedimientos seriales. Arghyris Kounadis (*n* 1924) ha escrito abundante música escénica, pero sus óperas han tenido más éxito en Alemania que en Grecia; se inspiró en las melodías, los ritmos y la instrumentación del canto *rebetiko* al igual que otros compositores de su generación como Manos Hadjidakis (1925-1994) y Mikis Theodorakis, quienes explotaron abundantemente una combinación de estilos tradicionales urbanos y rurales; la música cinematográfica de cintas como *Nunca en domingo* (Hadjidakis) y *Zorba el griego* (Theodorakis), se cuentan entre sus colaboraciones más difundidas.

Las figuras más sobresalientes de la siguiente generación, como Logothetis y Aperghis, se dieron a conocer principalmente a través de las actividades del Studio für Neue Musik (fundado en 1962) y la Asociación Helénica para la Música Contemporánea. Dicha asociación, junto con la sección griega del ISCM, organizaron cinco Semanas Helénicas de Música Contemporánea entre 1966 y 1976.

La mayoría de los conciertos ofrecidos por la Orquesta Estatal de Atenas se lleva a cabo en el Megaro Moussikis Athinon (Sala de conciertos de Atenas), inaugurada en 1991. Entre las producciones de ópera escenificadas en el Megaro se cuentan muchas obras comisionadas, así como los estrenos en Grecia de *Die ägyptische Helena*, *Wozzek* y *Pelléas et Mélisande*. El Instituto de Investigaciones de Música y Acústica, fundado en 1989, se enfoca en la música contemporánea, impulsa proyectos de experimentación tecnológica y funciona como centro de información.

RCM/PFA

Greek. Ópera en dos actos de Turnage con libreto propio y de Jonathan Moore basado en el drama de Berkoff, *Greek* (Munich, 1988).

Greene, Maurice (*n* Londres, 12 de agosto de 1696; *m* Londres, 1 de diciembre de 1755). Organista y compositor inglés. Hijo de un pastor protestante, fue corista de la Catedral de St Paul y posteriormente fue aprendiz del

organista del lugar. Trabajó como organista en St Dunstan-in-the-West, Fleet Street y en St Andrew's en Holborn, para después convertirse en organista de St Paul en 1718. En la década de 1720 entabló amistad con Handel y con el acérrimo rival de éste, Bononcini. A la expulsión de Bononcini de la Academy of Ancient Music, acusado de fraude musical, Greene retiró también su membresía para establecer una sociedad de conciertos propia, la Apollo Academy, en la Devil Tavern, cerca de Temple Bar. Se cuenta que Handel, quien para entonces se había alejado considerablemente de Greene, comentó que Greene se “había ido al diablo”. A la muerte de Croft en 1727, Greene fue nombrado organista y compositor de la Chapel Royal. En 1730 fue profesor de música de la Universidad de Cambridge y, en 1735, sucedió a John Eccles como *Master of the King's Music*.

La reputación de Greene como compositor descansa principalmente en sus *Forty Select Anthems* (Cuarenta *anthems* selectos, 1743). Dedicó los últimos años de su vida a la recopilación de una colección de música inglesa, retomada y completada después de su muerte por su amigo William *Boyce, obra monumental publicada con el título de *Cathedral Music*. Otras composiciones de Greene incluyen odas para ocasiones reales, música litúrgica, tres oratorios, obras para instrumentos de teclado y abundante música vocal secular, como las pastorelas dramáticas *Florimel, or Love's Revenge* (1734) y *Phoebe* (1747). WT/PL

Greensleeves. Antigua canción inglesa citada dos veces por Shakespeare en *Las alegres comadres de Windsor*; la mencionan también otros autores de este y otros periodos. La primera referencia conocida data de 1580 y pertenece al registro de la “Stationers' Company”, donde se menciona como “a new Northern Ditty” (una nueva tonadilla norteña). Existen muchas baladas con esa música y también fue adoptada para uso sacro, como por ejemplo en “Green Sleeves moralised to the Scriptures” (Green Sleeves moralizada para las Escrituras), que data también de 1580. Durante la Guerra Civil del siglo XVII, los caballeros adoptaron la música para sus baladas políticas. A partir de esta época, la canción fue conocida también con el nombre *The Blacksmith* (El herrero); bajo este nombre, Pepys la mencionó en su diario (23 de abril de 1660). En el siglo XX, Vaughan Williams la usó en su ópera *Sir John in Love* y Holst en su *St Paul's Suite* y en la *Suite* no. 2 para banda militar; también Busoni la usó en *Turandot*. AL

grehesca (it.). Canción de música ligera de mediados del siglo XVI. El nombre se debe a que los textos de Antonio

Molino (bajo el pseudónimo de Manoli Blessi) están escritos en una “lengua” derivada del dialecto hablado en las regiones del Véneto y Grecia. En 1564 Molino publicó una colección de *grehesche* con la colaboración de compositores como Willaert, Andrea Gabrieli y Rore.

gregoriano, canto. Véase CANTO LLANO.

Gretchen am Spinnrade (Gretchen y la rueca). Canción para voz y piano de Schubert (D118; 1814) con un poema de la primera parte del *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe.

Grétry, André-Ernest-Modeste (n Lieja, 8 de febrero de 1741; m Montmorency, París, 24 de septiembre de 1813). Compositor francés de origen flamenco. Su padre fue violinista en una iglesia de Lieja en la que Grétry fue corista en la infancia. Compuso seis sinfonías y una misa que le valieron una beca para estudiar en el Collège Darchis de Roma. Su primer *intermezzo* operístico, *La vendemmiatrice*, se interpretó en Roma en 1765. Al año siguiente se trasladó a Génova donde conoció a Voltaire y tuvo su primer contacto con la *opéra comique*. Viajó a París en 1767 y, en cuestión de un par de años, su popularidad era tan grande que recibía encargos para escribir dos o tres óperas por año para diversos teatros. Muy pronto entabló una fructífera relación con Jean François Marmontel, quien años atrás fuera libretista de Rameau. En las décadas de 1770 y 1780 gozaba de renombre internacional y ocupó varios cargos oficiales importantes.

De las óperas cómicas de Grétry, dos de las más famosas fueron *Zémire et Azore* (1771, con libreto de Marmontel) y *Richard Coeur-de-lion* (1784, con libreto de M.-J. Sedaine, otro prominente libretista de la época), ambas relativamente cortas y ligeras. También tuvieron éxito sus óperas serias, en especial *La Caravane du Caire* (1783). Sin embargo, desde mediados de la década de 1780 sus óperas no se apegaron del todo a los cánones imperantes, hasta que finalmente logró renovar su estilo con *opéras comiques* más ambiciosas y con *Guillermo Tell* (1791), un *drame mis en musique*. Muchas de sus últimas obras trataron sobre temas obviamente diseñados para el público de la Francia revolucionaria; el ejemplo más descarado es quizá *Joseph Barra* (1794), un *fait historique* abiertamente propagandístico. Admirado por Robespierre, fue inspector del Instituto de Francia en 1795 y Napoleón le concedió una pensión. Sus *Mémoires* (París, 1789) están repletas de interesantes detalles de la vida y la música de finales del siglo XVIII, así como de teorías sobre la manera correcta de poner en música el drama.

Una de las contribuciones más importantes de Grétry, al igual que muchos de sus contemporáneos, fue la incorporación del estilo operístico italiano a la ópera francesa con la intención de igualar la popularidad de ésta. Esto se vio reflejado en su inclinación por escribir arias con secciones múltiples y principalmente en el uso de conjuntos instrumentales numerosos. Grétry se esforzó siempre por plasmar lo mejor de sí en una música con un sentido distintivo del característico *couleur locale* francés, particularmente en *Richard Coeur-de-lion*, obra en la que hace uso recurrente del material musical para la articulación del drama. El desarrollo de estos elementos hizo de Grétry un importante precursor de lo que se conoce como ópera “romántica”. Muchas de sus obras siguieron interpretándose hasta la irrupción de la Revolución francesa, y algunas incluso volvieron a interpretarse a comienzos del siglo XIX. DA/RP

📖 D. CHARLTON, *Grétry and the Growth of Opéra-Comique* (Cambridge, 1986).

Grieg, Edvard (Hagerup) (n Bergen, 15 de junio de 1843; m Bergen, 4 de septiembre de 1907). Compositor noruego. No sólo fue el más prominente compositor originario de Noruega, sino el primer compositor escandinavo en lograr aceptación mundial; de hecho, es uno de los pocos compositores populares que ha abierto el camino de la música a muchos otros. La familia era originaria de Escocia; su abuelo, al adoptar la nacionalidad noruega en 1779, cambió la ortografía del apellido Greig a Grieg. Hagerup era el apellido de soltera de su madre y de su prima Nina. Desde la infancia mostró talento como pianista y, cuando el violinista y compositor Ole Bull, pariente materno lejano, lo oyó tocar en 1858, convenció a sus padres de enviar al joven Grieg a Leipzig a los 15 años de edad. Allí estudió con E. F. Wenzel, entusiasta seguidor de Schumann, Moscheles y Reinecke, y escuchó a Clara Schumann interpretar el *Concierto para piano en la menor* de su esposo, obra en la que tiempo después se basara para componer el suyo propio. Pero Grieg no era feliz en Leipzig y, en 1860, padeció una pleuritis que desembocó en la pérdida de un pulmón; desde entonces vivió el resto de sus días con sólo un pulmón y padeciendo constantes trastornos respiratorios.

La preparación musical de su infancia y su inmersión en Leipzig en la tradición de Mendelsohn y Schumann, conformaron su gramática musical, pero el verdadero desarrollo de su distintivo lenguaje musical partió de la música folclórica noruega, cuyos tesoros descubriera años después en la obra *Norske Fjeldmelodier* de Linde-

man (Melodías montañosas de Noruega), y a través de su cercana amistad con Rikard Nordraak (1842-1866). Después de Leipzig viajó a Copenhague para estudiar con Gade, quien después de escuchar algunas de sus piezas breves le propuso escribir una sinfonía, misma que terminó en 1864. En años posteriores, se quejaba a menudo de que sus estudios en el Conservatorio de Leipzig le habían dejado escasos conocimientos de la música orquestal, lo cual explica que, después de asistir a una audición de la *Sinfonía en re mayor* de Svendsen en 1867, Grieg sacara de circulación su propia obra orquestal y se rehusara a que fuera interpretada. Sin embargo, ya entrado el siglo XX una fotocopia del manuscrito original fue llevada subrepticamente a la URSS donde se interpretó en la radio de Moscú, contradiciendo los deseos de Grieg. La obra se presentó después en el Festival de Bergen en 1981 y fue grabada; aparece en la edición de sus obras completas en preparación. La obertura del concierto *I Høst* (En otoño), escrita y terminada en Roma (1866), no tuvo mucho éxito. En ese tiempo Grieg estaba entrando a sus 20 años y, años más tarde, contaba que cuando le mostró la pieza a Gade, éste la descalificó considerándola “un montón de basura”, aconsejándole irse a casa y concentrarse en la composición de algo mejor. Antes de presentar la obra en el Birmingham Festival, en 1888, Grieg volvió a orquestar la obra por completo.

En su época fue considerado principalmente miniaturista de música para piano y canciones, lo cual no debe ser un impedimento para apreciar su capacidad en el manejo de ideas musicales más extensas o un pensamiento eficaz en términos de párrafos completos en lugar de oraciones simples, como lo demuestran la *Sonata para violín en sol mayor* op. 13 o el *Concierto para piano* op. 16. Pero este concierto fue la última obra de cualquier escala que Grieg intentara componer, al que sólo siguieron otras tres obras: la *Sonata para violín en do menor* op. 45, la *Sonata para violonchelo* y el refinado *Cuarteto de cuerdas en sol menor*, obra que sirvió como modelo a Debussy para su cuarteto en la misma tonalidad. El *Concierto para piano*, compuesto en 1868, ha superado la prueba de los años y perdura en el repertorio demostrando una frescura perenne e invulnerable, sin embargo su fuerza no radica en su desarrollo, algo ingenuo, sino en sus ricas ideas musicales.

En 1867 Grieg contrajo matrimonio con su prima, la cantante Nina Hagerup, para la que compuso muchas de sus canciones y quien fuera la más ferviente

defensora de su música. Grieg recurrió a muchos de los poetas noruegos más destacados de su tiempo, como Bjørnstjerne Bjørnson y, por supuesto, Ibsen. En 1872 compuso la música para el drama de Bjørnson, *Sigurd Jorsalfar*, producido en Christiania (hoy Oslo). Aunque Grieg conoció a Ibsen en Roma en 1866 no tenían una estrecha relación, sin embargo Ibsen, por los comentarios de Grieg sobre *Brand*, una de sus primeras obras, sabía que el compositor había logrado captar la verdadera profundidad emocional de su obra. Ibsen jamás pensó en adaptar su “poema dramático” *Peer Gynt* para el teatro, pero en 1874, año de la tercera edición del mismo, decidió trabajar en la adaptación teatral y cuando vislumbró en su mente la posibilidad de ponerle música incidental pensó en Grieg. El gran éxito de este trabajo conjunto en 1876 tomó a ambos por sorpresa, quienes jamás pensaron que la obra lograra traspasar las fronteras noruegas. La partitura de Grieg es más extensa de lo que muchos piensan, con no menos de 32 partes que, en total, abarcan alrededor de 90 minutos de música. Producciones posteriores de la obra en Copenhague (1886) y Oslo (1892) ameritaron revisiones de la partitura y la composición de algunos números adicionales.

En la década de 1880 Grieg dirigió por breve tiempo la Bergen Harmonien (hoy denominada Filarmónica de Bergen), pero desde finales de esa década y a lo largo de la siguiente, se entregó a la vida de concertista virtuoso itinerante, interpretando y dirigiendo su propia música. En 1888 visitó Inglaterra, donde ofreció el último concierto de su vida en 1906. Con excepción de Musorgski, Grieg evoca el carácter de la música de una nación como ningún otro artista anterior. Si bien es imposible encontrar en sus canciones citas directas de melodías folclóricas, su espíritu emana de la música misma. Sólo en “La canción de Solveig” hace uso de una melodía folclórica. A lo largo de su vida, tanto en las canciones como en la música para piano, se manifiesta un creciente interés por el lenguaje musical noruego, revestido de una originalidad armónica constantemente renovada. La punzante armonía de *Slåtter* (Danzas noruegas, op. 72, 1902) sugiere por momentos el lenguaje de Bartók. Tanto en esta obra como en los 10 libros que conforman sus *Piezas Líricas*, subyace la frescura de un discurso firme y directo. RLA

📖 J. HORTON, *Grieg* (Londres, 1974). F. BENESTAD y D. SCHJELDERUP-ERBE, *Grieg: Man and Artist* (Londres, 1988). R. LAYTON, *Grieg* (Londres, 1998).

Griffbrett (al.). “Diapasón”.

Griffes, Charles T (Tomlinson) (n Elmira, NY, 17 de septiembre de 1884; m Nueva York, 8 de abril de 1920). Compositor estadounidense. Estudió con Humperdinck en Berlín (1903-1907) y, a partir de 1908, fue maestro en una escuela privada para varones en Tarrytown, Nueva York. En ese tiempo dejó atrás el sólido estilo alemán de sus primeras obras para producir un número reducido de obras con influencia de Debussy y Scriabin así como de música asiática, las mismas influencias de Szymanowski en esa época; entre ellas destacan *Four Roman Sketches* para piano (1916-1918), una *Sonata para piano* (1918-1919), *Tres preludios para piano* (1919) y el poema sinfónico *The Pleasure-Dome of Kubla Khan* (1919). PG

📖 E. M. MAISEL, *Charles Tomlinson Griffes* (Nueva York, 1943).

Griffin, George (Eugene) (n Londres, 8 de enero de 1781; m Londres, 28 de mayo de 1863). Pianista y compositor inglés. En 1813 fue uno de los 30 miembros fundadores de la Sociedad Filarmónica (más adelante Royal Philharmonic). Participó en algunos de los conciertos de la sociedad, en los que interpretó su propio *Cuarteto para piano* en 1817, y fue comisionado para escribir una nueva obra en 1832, misma que al parecer no alcanzó a terminar. Sus obras, de estilo conservador, incluyen dos conciertos para piano, cuatro sonatas para piano y gran cantidad de piezas cortas para piano, arreglos y canciones. En la década de 1830 abandonó la composición para dedicarse a la docencia. AH

Grigny, Nicolas de (n Reims, baut. 8 de septiembre de 1672; m Reims, 30 de noviembre de 1703). Compositor francés. Al igual que su abuelo y su padre, fue organista. De 1693 a 1695 ocupó el puesto de organista de la abadía de St Denis en París y, hacia 1696, pasó a la Catedral de Reims, en la que permaneció hasta su muerte. Fue uno de los compositores de música para órgano más refinados de su época. Su obra denota un diestro manejo del contrapunto, con pinceladas armónicas audaces y expresivas. Bach hizo una copia de su *Premier livre d'orgue* (París, 1699) c. 1703.

Grisélidis. Ópera en un prólogo y tres actos de Massenet con libreto de Armand Sylvestre y Eugène Morand, basado en su dramatización (1891) de la narración francesa medieval (París, 1901).

Grisey, Gérard (n Belfort, 17 de junio de 1946; m París, 11 de noviembre de 1998). Compositor francés. Estudió con Messiaen en el Conservatorio de París (1965-1967, 1968-1972), con Dutilleux en la École Normale (1968) y con Xenakis y Ligeti en los cursos de verano

de Darmstadt. Ganador del *Prix de Rome*, durante su estancia en la Villa Medici (1972-1974) entabló amistad con Murail. En 1973 fundó, con Murail y Michaël Lévinas, el conjunto L'Itinéraire. Enseñó en Darmstadt (1976-1982), en la Universidad de California en Berkeley (1982-1986) y en el Conservatorio de París (1987-1998). Como maestro fue muy admirado por sus discípulos, como Eric Tanguy y Lindberg. Las primeras obras de Grisey, en especial *Dérives* (1973-1974) para orquesta, exploran las propiedades acústicas del sonido y la naturaleza de la percepción musical dentro de la denominada "música espectral". Desarrolló más aún este concepto en el extenso ciclo *Les Espaces acoustiques* (1974-1985), que abarca desde piezas para viola sola hasta gran orquesta. Otra de sus inquietudes fueron los efectos psicológicos del tiempo, el sonido y el pulso, mismos que exploró musicalmente en *Tempus ex machina* (1979) para seis percusiones y, teóricamente, en un ensayo bajo el mismo título (1988). A partir de mediados de la década de 1980, Grisey cambió su estilo musical –*Vortex temporum* (1994-1996), por ejemplo, es más simple armónicamente– y comenzó a escribir para la voz; en *L'Icône paradoxale* (1992-1994) puso en música poesía de Piero della Francesca. Grisey fue uno de los compositores más originales de la generación posterior a Boulez y alcanzó renombre internacional; su relevante vida profesional se vio truncada por su muerte prematura. AL

📖 R. ROSE, "Introduction to pitch organization in French spectral music", *Perspectives of New Music*, 34/2 (1996), pp. 6-39.

Grisi, Giulia (n Milán, 22 de mayo de 1811; m Berlín, 29 de noviembre de 1869). Soprano italiana, hermana menor de la mezzosoprano Giuditta Grisi (1805-1840). Hizo su debut en Bolonia interpretando el papel de Emma en *Zelmira* de Rossini en la temporada de 1828-1829 y causó gran impresión como Rosina en *Il barbiere di Siviglia*. Dos años después debutó en La Scala de Milán en el papel de Adalgisa en *Norma*. Fue la primera Giulietta de *I Capuleti e i Montecchi*, compartiendo el escenario con su hermana. Fuera de Italia, su vida profesional floreció en París (1832-1849) y Londres (1834-1861). Fue una de las cantantes más refinadas de su época y a menudo se presentaba junto a Giovanni Mario, su compañero de toda la vida. JT

📖 E. FORBES, *Mario and Grisi* (Londres, 1985).

groppo (it.). *Trino cadencial.

gros, grosse (fr.). "Grande", "amplio"; en el caso de un registro de órgano, significa "grave", "de tono bajo"; *grosse caisse, gros tambour*, "tambor grave", "bombo".

gross, grosse (al.). "Grande", "amplio"; por ejemplo *grosse Flöte*, "flauta"; *grosses Orchester*, "gran orquesta"; *grosse Trommel*, "bombo". Aplicado a los intervalos, significa "mayor" o "perfecto", en referencia a los intervalos de cuarta y quinta.

Grosse Fugue (Gran fuga). Fuga del *Cuarteto de cuerdas* op. 133 de Beethoven, compuesta como último movimiento de su *Cuarteto de cuerdas* op. 130 (1825-1826). Beethoven escribió otro movimiento final para el op. 130 en 1826 y publicó la *Grosse Fugue* por separado en 1827.

Grosse Orgelmesse (Gran misa para órgano). *Misa* no. 4 en *mi* bemol mayor de Haydn (1768 o 1769). Su nombre se debe a la parte destacada del órgano; su título completo es *Missa in honorem Beatae Virgine Mariae* o *Missa Sancti Josephi*. Véase también *KLEINE ORGELMESSE*.

ground, ground bass. Véase BAJO OBSTINADO.

Groupe de Recherches Musicales. Primer estudio parisino de música electrónica establecido en 1951 por Pierre Schaeffer. En él han desarrollado su trabajo muchos compositores importantes como Messiaen, Boulez, Berio, Stockhausen y Xenakis.

Grove, Sir George (n Clapham, 13 de agosto de 1820; m Sydenham, 28 de mayo de 1900). Escritor inglés sobre temas musicales. Ingeniero civil de profesión, fue constructor de faros en las Antillas y ocupó el cargo de secretario en la Sociedad de las Artes (1850) y en el Crystal Palace (1852). Durante su gestión en este segundo puesto, contribuyó a la labor del director August Manns escribiendo notas para programas de concierto. Colaboró en la publicación del *Dictionary of the Bible* de Smith y fue fundador del *Palestine Exploration Fund*. Escribió artículos y libros sobre temas diversos, entre los que se incluye un libro de introducción a la geografía. Durante 15 años fue editor de la revista *Macmillan's Magazine* hasta que, en 1883, fue nombrado el primer director del RCM, al tiempo que recibía la distinción de caballero.

Su extraordinario *Dictionary of Music and Musicians* apareció en cuatro volúmenes entre 1879 y 1889, y desde su muerte han aparecido otras ediciones aumentadas: 1904-1910 (ed. J. A. Fuller Maitland), 1927-1928, 1940 (ambas editadas por H. C. Colles) y 1954 (ed. Eric Blom; revisada en 1961). En 1980 apareció una nueva edición del diccionario en 20 volúmenes con el título *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie). En 2001, una edición conjunta de Stanley Sadie y John Tyrrell, revisada y aumentada, apa-

reció de manera simultánea en 29 volúmenes impresos y en medios electrónicos de consulta (internet). PS/LC

📖 P. M. YOUNG, *George Grove* (Londres, 1980).

Grua [Pietragrua]. Familia de músicos italianos y alemanes. **Carlo Luigi Pietragrua** (*n* Florencia, c. 1665; *m* Venecia, 27 de marzo de 1726) fue vice-*Kapellmeister* de muchas cortes alemanas. Escribió cinco óperas en el estilo italiano, música sacra y dúos de cámara. Años después regresó a Italia. Su hijo, **Carlo Grua** (*n* ?Milán, c. 1700; *m* Mannheim, 11 de abril de 1773), fue *Kapellmeister* de la corte de Mannheim c. 1734. Compuso oratorios, música y dos óperas, *Meride* (1742) y *La clemenza di Tito* (1748). Su hijo, **Franz Paul** [Francesco da Paula] **Grua** (*n* Mannheim, 2 de febrero de 1753; *m* Munich, 5 de julio de 1833), estudió en Mannheim con Holzbauer y en Italia. A su retorno a Mannheim ingresó como violinista de la capilla de la corte. Se trasladó junto con la corte a Munich en 1778 y fue nombrado *Kapellmeister* en 1784. Compuso música orquestal, abundante música sacra y una ópera, *Telemaco* (Munich, 1780). WT/RP

Gruber, H(einz) K(arl) (*n* Viena, 3 de enero de 1943). Compositor austriaco. Fue miembro del Coro de Niños Cantores de Viena y más adelante estudió composición en la Hochschule für Musik con Hanns Jelinek y Gottfried von Einem. Sus primeras obras, que datan de comienzos de la década de 1960, fueron seriales, pero después cambió de rumbo y desarrolló un estilo propio de tonalidad surrealista con enlaces armónicos tensos y angustiantes. Entre sus obras destacan la grotesca *Frankenstein!!* para recitador barítono y orquesta (1976-1977), varias piezas músico-teatrales, así como conciertos para violín (1977-1978 y 1988), violonchelo (1989) y trompeta (1999). PG

Gruenberg, Louis (*n* cr Brest-Litovsk, 3 de agosto de 1884; *m* Los Ángeles, 9 de junio de 1964). Compositor estadounidense. A los dos años de edad emigró con su familia a los Estados Unidos. A los 19 viajó a Berlín para estudiar con Busoni y permaneció en Europa como pianista y maestro. Entre las composiciones de este periodo destaca la ópera *The Bride of the Gods* (1913; aún sin estrenar), con libreto de Busoni. A su regreso a Nueva York en 1919, fundó la Liga de Compositores y se convirtió en el principal representante del modernismo basado en el jazz; la obra *The Daniel Jazz* para tenor y sexteto (1924) corresponde a esta época. Tanto el jazz como los cantos espirituales ejercieron influencia en su ópera *The Emperor Jones* (Metropolitan, 1931), exitosa en su momento, y en el *Concierto para violín*

(1944). Pasó los años finales de su vida en California, donde escribió música cinematográfica. PG

grunge (in.). Estilo de música *pop* de la década de 1990 que emplea guitarra eléctrica con fuerte distorsión y refleja la imagen y la actitud del estilo **punk*. Se originó en Seattle con la banda Nirvana, máxima representante del género; su álbum *Smells like Teen Spirit* (1991) es característico del estilo.

grupito. Véase *TURN*.

Gruppen (Grupos). Obra para tres orquestas de Stockhausen (1955-1957). Las orquestas se distribuyen en diferentes partes de la sala de conciertos y cada una interpreta una música distinta.

gruppetto (it.). “Pequeño grupo”; “grupito”; en el siglo XVI se usaba para designar un **trino*, pero tiempo después su significado cambió al de **turn* (grupo de cuatro notas).

gruppo (it.). **Trino* cadencial.

guajira. Canción narrativa de origen cubano. Sus rasgos característicos son los textos improvisados sobre melodías tradicionales españolas, compases alternados de 3/4 y 6/8 y armonías de tónica y dominante. La línea vocal suele estar en el registro agudo y se acompaña con guitarras, laúd y percusión menor. KC

Guami, Gioseffo (*n* Lucca, c. 1540; *m* Lucca, 1611). Organista y compositor italiano. Perteneció a una familia muy activa de músicos itinerantes. Organista de la corte de Baviera en Munich por lo menos desde 1568, de la Catedral de San Marcos, en Venecia (1588-1591) y de la Catedral de Lucca, fue un ejecutante notable. Escribió abundantes madrigales y algunas *canzonas* para conjunto instrumental, varias de ellas con adornos escritos. DA

Guarany, Il (*O Guarani*; “El guaraní”). Ópera en cuatro actos de Carlos Gomes con libreto de Antonio Scalvini y Carlo D’Ormeville basado en la novela de José de Alencar (1857) (Milán, 1870).

Guarneri. Familia italiana de fabricantes de violines. Andrea (c. 1626-1698) aprendió el oficio con Nicola **Amati* y en 1654 abrió su taller propio en Cremona. Su hijo Pietro Giovanni (1655-1720), conocido como “di Mantova”, se trasladó a Mantua en 1683, donde trabajó como músico de la corte y fabricante de violines. El hermano de Pietro, Giuseppe Giovanni Battista (1666-1739 o 1740) heredó el taller familiar y desarrolló un magnífico estilo individual. Su hijo mayor, Pietro (1695-1762) “di Venezia”, instaló un taller en Venecia alrededor de 1718. El hermano de éste, Bartolomeo Giuseppe (1698-1744), fue el miembro más destacado

de la dinastía; conocido con el seudónimo “del Gesù”, en sus etiquetas usó las siglas I. H. S. Uno de los constructores de violines más grandes de todos los tiempos, sus instrumentos son notables por la riqueza de tono y su potencia sonora extraordinaria, y han sido los predilectos de violinistas como Paganini y Pinchas Zukerman. AL

📖 C. CHIESA y otros, *Giuseppe Guarneri del Gesù* (Londres, 1998).

Gubaidulina, Sofia (Asgatovna) (*n* Chistopol', Tatarstan, 24 de octubre de 1931). Compositora rusa. Nacida en el seno de una familia rusa de origen tártaro, estudió piano en el Conservatorio de Kazan' y después composición en el Conservatorio de Moscú con Nikolai Peiko y Shebalin. A comienzos de la década de 1960 estudió con avidez la música de los vanguardistas europeos y hacia finales de la década trabajó en el estudio experimental de música electrónica de Moscú con Schnittke y Denisov.

En la mayoría de sus composiciones busca transmitir un mensaje religioso o moral con textos de diferentes culturas. *Noch' v Memfise* (Una noche en Memphis, 1968) se basa en poesía egipcia antigua, *Rubayyat* (1969) con textos de Khakani, Háfiz y Omar Khayyám, *Chas dushi* (La hora del alma, 1974) sobre poemas de Marina Tsvetaieva, y *Posvyashcheniye T. S. Eliotu* (Homenaje a T. S. Eliot, 1987). En sus obras sin palabras también transmite un mensaje no menos expresivo a través de simbolismo musical o elementos de teatro instrumental, donde cada instrumento asume el papel de uno de los personajes del drama, como en *In croce* para violonchelo y órgano (1979) o en *Sem' slov na kreste* (Las últimas siete palabras en la Cruz), para bayán, violonchelo y orquesta de cuerdas (1982). A menudo recurre a simetrías numéricas como elemento compositivo de sus estructuras musicales; *Quasi hoketus* para viola, fagot y piano (1984) y su sinfonía *Slīshu...umolklu...* (Escucho... el silencio..., 1986), están basadas en la serie numérica de Fibonacci. A pesar de que Gubaidulina fue miembro de la Unión de Compositores, sus obras generalmente fueron recibidos con suspicacia e incluso fueron prohibidas. Saltó a la fama internacional a finales de la década de 1980 y en 1991 emigró a Alemania. JWAL

Guerra de los bufones. Véase *BOUFFONS, QUERELLE DES. guerra y la paz, La* (*Voyna i mir*). Ópera en 13 escenas y un epítafio coral de Prokofiev con libreto del compositor y de Mira Mendelson (Prokof'ieva) basado en la novela (1869) de León Tolstói; la ópera tiene una historia

extraordinariamente complicada y existe en cinco versiones distintas de las cuales cuatro han sido puestas en escena. La primera producción importante fue en Leningrado en 1946 y la primera representación relativamente completa se realizó en Moscú en 1959. *La guerra y la paz* se eligió para inaugurar la Ópera de Sydney (1974).

Guerre des Bouffons. Véase *BOUFFONS, QUERELLE DES. Guerrero, Francisco* (*n* Sevilla, 1527 o 1528; *m* Sevilla, 8 de noviembre de 1599). Compositor español. Estudió música con su hermano (también compositor) y tiempo después con Morales, cuya obra emuló en su propia música. Aprendió a tocar diversos instrumentos, como la vihuela, la corneta y el arpa. En 1542 ingresó como cantante de la Catedral de Sevilla y en 1546 fue nombrado *maestro de capilla* de la Catedral de Jaén, pero regresó a la de Sevilla en 1549. La Catedral de Málaga le ofreció el puesto de *maestro* pero él prefirió aceptar la dirección del coro de niños de la Catedral de Sevilla en 1551. Si bien aparecía oficialmente como asistente del viejo *maestro de capilla* hasta 1574, es evidente que Guerrero ejerció las funciones de *maestro* desde mucho tiempo antes, permaneciendo al servicio de la catedral por el resto de su vida.

Guerrero comenzó a publicar su propia música en la década de 1550 y, en poco tiempo, sus misas y motetes le valieron amplio reconocimiento. Le fueron otorgados largos permisos para visitar Italia en 1581-1582 y en 1588-1589 para supervisar la publicación de sus obras. En su segundo viaje, el tiempo requerido por su impresor veneciano le permitió hacer un viaje a Tierra Santa; sus memorias del viaje, publicadas tiempo después, fueron ampliamente comentadas en su época. Fue un prolífico compositor de obras con textos en latín y en español, cuyo propósito dentro de la música sacra era “no acariciar con cantos los oídos de personas piadosas, sino exaltar sus... almas a una digna contemplación de los misterios sagrados” (*Liber vesperarum*, Roma, 1584). Su música combina técnicas sofisticadas, como puede apreciarse en su escritura canónica, con una expresividad intensa. DA/OR

Guglielmi, Pietro Alessandro (*n* Massa, 9 de diciembre de 1728; *m* Roma, 19 de noviembre de 1804). Compositor italiano. Presentó sus primeras óperas en Nápoles y Roma (1757-1763), después de lo cual radicó cuatro años en el norte de Italia, principalmente en Venecia. En 1767 viajó a Londres como compositor asociado y director musical del King's Theatre; su obra *I viaggiatori ridicoli tornati in Italia* (1768) alcanzó éxito conside-

nable. En 1772 regresó a Italia y en 1776 se trasladó a Nápoles, donde compartió la popularidad con compositores como Cimarosa y Paisiello. De sus 50 óperas cómicas, más de una docena trascendió internacionalmente; su oratorio *Debora e Sisara* (1789) también fue admirado en todo el mundo. SH

Guía orquestal para los jóvenes. Véase *YOUNG PERSON'S GUIDE TO THE ORCHESTRA, THE*.

guida (it.). 1. Sujeto de fuga.

2. Signo gráfico conocido en inglés como **direct*.

Guido d'Arezzo (n.c. 991; m después de 1033). Teórico y maestro italiano. Monje benedictino que ideó el sistema de líneas horizontales para la escritura de la altura de las notas musicales del que deriva el pentagrama moderno. En un tetragrama (cuatro líneas) usó colores diferentes para, a manera de clave, indicar la altura correspondiente a las respectivas líneas, escribiendo también las letras *f* y *c'* al comienzo de las mismas o bien usando los dos recursos. Con este sistema

de notación escribió un antifonario completo que le valió una invitación a Roma para presentarlo ante el papa Juan XIX. Guido también usó el sistema de *hexacordos para la enseñanza y el análisis auditivo de las melodías. La combinación del tetragrama y los hexacordos facilitó tanto la lectura del canto escrito como la escritura de las melodías cantadas, por lo que fueron de gran ayuda para la enseñanza y el aprendizaje de los cantos gregorianos. El tratado de Guido, *Micrologus*, describe el método para cantar una segunda voz acompañante de la melodía de canto llano, creando así un **organum* a dos voces. El recurso de enseñanza denominado mano guidoniana (véase la Fig. 1), que distribuye en la palma de la mano puntos específicos correspondientes a las notas de la escala y sus sílabas de *solmización, es anterior a la época de Guido.

DH

📖 D. HILEY, *Western Plainchant: A Handbook* (Oxford, 1993).

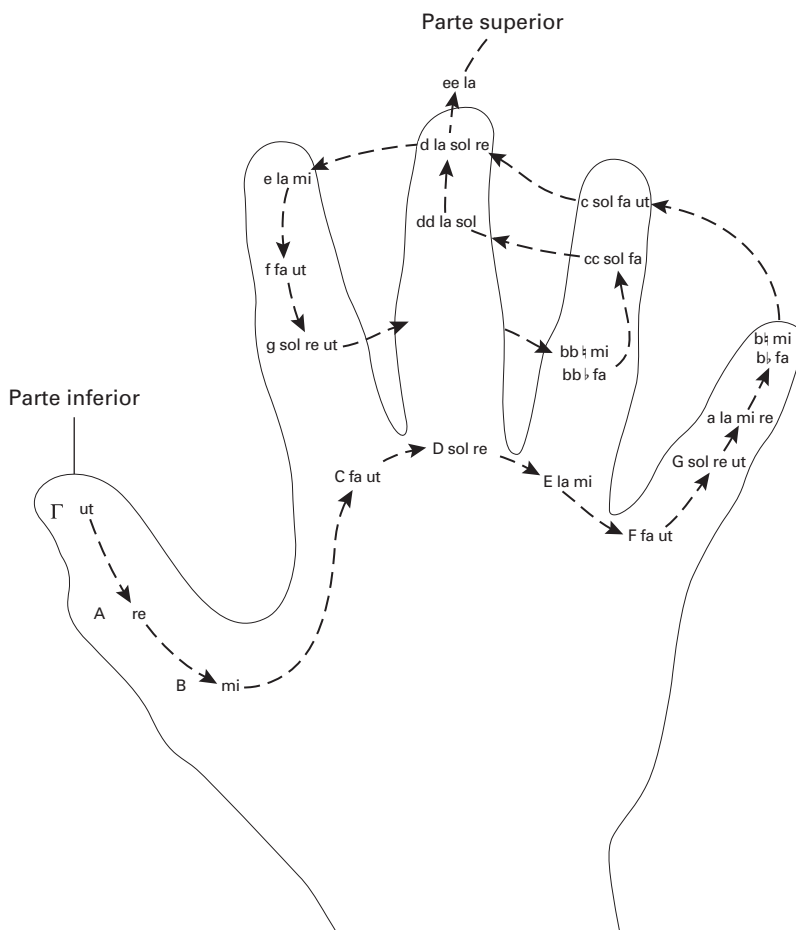


Fig. 1. La mano guidoniana (la línea punteada indica el orden de lectura de las notas).

Guildhall School of Music and Drama. Conservatorio británico fundado en Londres en 1880. Véase GRADOS Y DIPLOMAS.

Guilmant, (Félix) Alexandre (*n* Boulogne-sur-Mer, 12 de marzo de 1837; *m* Meudon, 29 de marzo de 1911). Organista, compositor y editor francés. Perteneció a una familia de organistas y constructores de órganos. Realizó sus primeros estudios con su padre y en 1860 viajó a Bruselas para estudiar con J. N. Lemmens. En la década de 1860 estrenó varios órganos, como los fabricados en París por Cavallé-Coll para St Sulpice (1862) y Notre Dame (1868). Fue organista de La Trinité en 1871. También siguió la profesión de concertista internacional con un repertorio extremadamente amplio que popularizó con sus coloridas interpretaciones y numerosas ediciones. Fue sucesor de Widor como maestro de órgano del Conservatorio de París (1896-1911) y fundador de la Schola Cantorum (1894). Entre sus composiciones destacan ocho sonatas para órgano. AL

📖 L. ARCHBOLD y W. J. PETERSON (eds.), *French Organ Music: From the Revolution to Franck and Widor* (Rochester, NY, 1995).

Guillaume Tell (*Guglielmo Tell*; “Guillermo Tell”). Ópera en cuatro actos de Rossini con libreto de Étienne de Jouy e Hippolyte-Louis-Florent Bis, con supervisión de Marrast y Adolphe Crémieux y basado en el drama *Wilhelm Tell* (1804) de Friedrich von Schiller (París, 1829); la obertura en cuatro movimientos es una pieza común del repertorio de concierto. Grétry escribió en 1791 una ópera basada en el mismo tema.

Guillermo Tell. Véase GUILLAUME TELL.

guimbarda (al.: *Maultrommel*, *Mundgeige*; fr.: *guimbarde*; in.: *jew's harp* [*jaw's harp*, *jew's trump*]). “Arpa judía”. Pequeño aro de metal con dos brazos paralelos entre los cuales se fija una delgada lámina de acero con un doblez en la punta (Fig. 1). Los brazos se colocan entre los labios del ejecutante. Al mover el extremo libre de la lámina como un resorte, el ejecutante puede lograr la resonancia selectiva de armónicos cambiando la forma

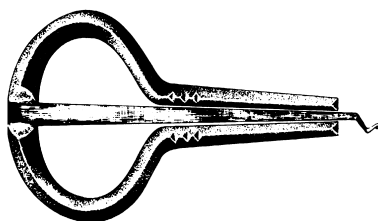


Fig. 1. Guimbarda o arpa judía.

de la boca, como formando diferentes vocales; se produce una serie armónica y se pueden tocar melodías. En Asia y Oceanía se producen guimbardas “idioglóticas” tallando una caña en un trozo de bambú, hueso o palma.

JMO

guimbarde (fr.; in.: *Jew's harp*). “Guimbarda”; “arpa judía”.

güiro [*reco-reco*]. Percusión o idiófono fricativo originario de América del Sur. Consiste en un guaje o calabaza que cuenta con una serie de estrías paralelas grabadas en un costado o alrededor del cuerpo, éstas se frotran en ambas direcciones con una varilla de madera o de metal; también es común frotarlo con un peine. Instrumentos similares hechos de bambú o madera son comunes en grupos de baile, de manera semejante a la “tabla de lavar” o *washboard* de los grupos de *skiffle*. Stravinski lo incluyó en *La consagración de la primavera* con el nombre de *rape*.

JMO

guitarra (al.: *Gitarre*; fr.: *guitare*; in.: *guitar*; it.: *chitarra*; por.: *viola*, *violão*). Instrumento de cuerdas pariente del laúd, con trastes, con costillas curvas formando una cintura en la parte media del cuerpo y con tapa posterior plana o ligeramente curva. Instrumentos muy antiguos de características similares pero por lo general con cuerpo pequeño y mástil largo aparecen representados en esculturas y pinturas murales de las culturas antiguas de Asia Central, Mesopotamia y Egipto; instrumentos de ese tipo aún pueden encontrarse en muchas partes del mundo. Variantes con cuerpo ovalado o con cintura también son frecuentes en la iconografía medieval, pero no fue sino hasta finales del siglo XV que apareció un instrumento reconocible como un prototipo de la guitarra moderna.

1. Guitarras de cuatro y cinco órdenes; 2. Guitarra clásica de seis cuerdas o guitarra española; 3. Guitarras, variantes e híbridos con cuerdas de metal.

1. Guitarras de cuatro y cinco órdenes

Las primeras guitarras eran más pequeñas que la guitarra moderna y que la *vihuela española contemporánea, pero similares en los otros aspectos. Las partes superior e inferior de la caja acústica (los “hombros” y las “caderas”) tenían aproximadamente las mismas dimensiones y la caja era poco profunda; contaba con cuatro cuerdas dobles de tripa afinadas en intervalos de cuarta, tercera y cuarta, un diapasón plano y clavijas proyectadas hacia atrás de la cabeza. Igual que el laúd, tenía trastes móviles de tripa atados alrededor del mástil, un puente, un cordal pegado a la tapa superior y una sola abertura redonda de sonido en el centro de

la tapa superior, adornada con una *rosa decorativa. Estas rosas no se tallaban en celosía sobre la tapa superior como en el laúd, sino que consistían en elaborados trabajos de incrustación, formando un mosaico de diseños geométricos mediante pequeñísimas piezas de madera pegadas a la base. La guitarra de cuatro cuerdas era llamada *güiterne* en Francia y en Inglaterra se conocía como **gittern*, aunque no tenían relación con el instrumento medieval del mismo nombre que contaba con dos aberturas de sonido en forma de *efe*. Instrumentos similares al *gittern*, incluso de menor tamaño, aunque con trastes de metal y una sola abertura de sonido, todavía sobreviven en muchas partes del mundo bajo nombres distintos como **cavaquinho*, *charango, cuatro, *machête*, tiple y **ukulele*.

Han sobrevivido muchos modelos de guitarras de cinco órdenes de cuerdas, las mismas que retrataron en sus pinturas Vermeer y otros pintores. Aunque su uso data de finales del siglo XV, este instrumento suele denominarse guitarra barroca. Era considerablemente más largo que la guitarra de cuatro órdenes, de caja más profunda y, en lugar de una tapa inferior plana normal, la guitarra de cinco cuerdas tenía una tapa trasera ligeramente arqueada hacia afuera, formada por varias tiras de madera (la Fig. 1a muestra un esquema característico de su forma). La quinta cuerda estaba en la región de los graves. Este instrumento fue completamente desplazado por la guitarra de seis cuerdas.

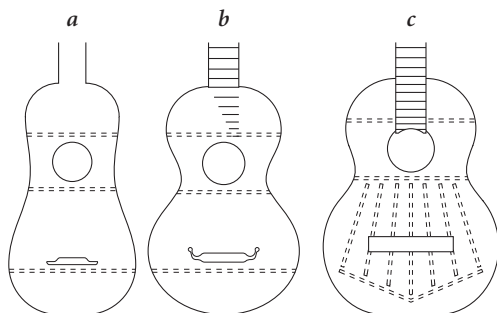


Fig. 1.

2. Guitarra clásica de seis cuerdas o guitarra española

La guitarra adquirió una sexta cuerda a finales del siglo XVIII y, para comienzos del siglo XIX, la mayoría de los constructores había abandonado el encordado doble o triple de antaño para adoptar el modelo moderno de seis cuerdas sencillas. Al mismo tiempo, los trastes móviles de tripa fueron reemplazados por trastes fijos en el diapasón, hechos con materiales como marfil, ébano o metal; asimismo, se aumentó el número de trastes

alargando el diapasón sobre la tapa superior, con lo cual se amplió el registro del instrumento hacia la región aguda. Alrededor de la misma época, las caderas de la caja se ensancharon y, quizá con el fin de contrarrestar el tono grave como consecuencia del agrandamiento, la rosa decorativa se eliminó para dejar la abertura circular del instrumento actual; la boquilla actual que decora el borde de la abertura de sonido es un vestigio del elaborado trabajo de incrustación de la rosa antigua. El esquema de una típica guitarra de comienzos del siglo XIX se muestra en la Fig. 1b.

En España, a comienzos del siglo XIX, José Pagés reemplazó las viejas tiras horizontales del interior por un abanico de tiras que mejoró considerablemente la resonancia del instrumento. Hacia 1870, Antonio de Torres Jurado perfeccionó el instrumento al aumentar considerablemente su tamaño, en particular las caderas de la caja, con lo cual consolidó la forma de la guitarra española o “clásica” (véase la Fig. 1c). El repertorio moderno para guitarra solista se escribió para este tipo de instrumento. La guitarra flamenca del sur de España es similar, pero más ligera, de acción más baja (las cuerdas están más cercanas al diapasón), y por lo general conserva las antiguas clavijas de madera en lugar de la maquinaria moderna de engranes.

3. Guitarras, variantes e híbridos con cuerdas de metal

La *chitarra battente* o guitarra de plectro (pulsada con un plectro o una púa) de los siglos XVII y XVIII comparte muchas características con la *mandolina napolitana, instrumento que apareció unos años después. Igual que la mandolina, tenía cuerdas de metal extendidas hasta el final de la caja de instrumento, en ocasiones cuerdas triples, un puente móvil, trastes metálicos fijos y caja ancha y arqueada, cuya tapa trasera en ocasiones se curvaba desde el puente hasta la parte baja del instrumento. Varios instrumentos de este tipo siguen usándose en el sur de Italia y en Portugal.

A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX apareció una gran variedad de guitarras híbridas. Algunas sólo variaban en la apariencia, como la guitarra de lira que consistía en una caja con forma de lira y un mástil de guitarra entre dos largos brazos que corrían hasta la cabeza (véase GUITARRA DE LIRA); pero también había variantes más radicales, como el arpa laúd, que contaba con un mayor número de cuerdas graves (véase ARPA LAÚD).

También había un grupo de instrumentos que en la actualidad se consideran posibles descendientes del

*sistro, con caja piriforme y de profundidad uniforme como la guitarra. Un instrumento de este tipo muy popular, denominado *guitar* inglesa o *guittar*, se abrió paso hasta Portugal (con el nombre de *guitarra*) quizá con las guerras napoleónicas o bien a través del comercio portuario; se le sigue asociando con el *fado*, género de música portuguesa. La *guittar* inglesa original tenía clavijas normales, pero las versiones posteriores incorporaron maquinarias de tornillo y clavijas con forma de llave de reloj de cuerda. La guitarra portuguesa adquirió el mismo tipo de maquinaria pero con clavijas protuberantes con forma de nudo, colocadas directamente encima de los tornillos. Instrumentos de forma similar pero con clavijas o maquinarias más convencionales también se usaron en Francia (*cistre*), Alemania y Suecia.

A comienzos del siglo XX se hicieron muchas modificaciones al diseño de la guitarra clásica, principalmente en los Estados Unidos, con la finalidad de incrementar el volumen y la profundidad sonora para los guitarristas de géneros populares como *jazz*, *blues*, *folk*, músicaailable y *rock and roll*. Los modelos “Jumbo” y “Dreadnought” (introducidos por Martin of Nazareth de Pensilvania, en la década de 1930, se basaron en instrumentos fabricados hacia 1916), son guitarras “folk” de seis cuerdas, con tapa frontal plana, cuerpo más grande que la guitarra clásica, cintura más ancha y mayor profundidad de caja en la parte del puente. Otras modificaciones importantes fueron el uso de un plectro para tocar, cuerdas de acero de mayor tensión para resistir la constante fricción del plectro y producir un sonido más brillante, cambios estructurales para soportar esta mayor tensión de las cuerdas, entre ellos el reforzamiento del mástil con una barra de acero en el interior y un ensamblado exterior más complejo; el mástil y el diapasón eran más delgados para facilitar la digitación de los acordes; mayor longitud del mástil, al desplazar la unión de éste con la caja —del decimosegundo traste de la guitarra clásica al decimocuarto— y, en consecuencia, el puente quedaba más cerca de la abertura de sonido.

Si bien existen muchas afinaciones posibles, la afinación común es la misma de la guitarra española (*Mi-La-re-sol-si-mi*). Las guitarras “folk” de 12 cuerdas incorporan el antiguo recurso de cuerdas dobles, con los tres pares de cuerdas agudas afinadas al unísono y los otros tres pares de cuerdas graves afinadas en octavas. En la década de 1920 la compañía Gibson diseñó un nuevo modelo de guitarra acústica de seis cuerdas. Igual que su entonces nuevo modelo de mandolina,

esta guitarra tiene la tapa superior curva y cuenta con dos aberturas de sonido en forma de *efe*; las cuerdas de metal se sujetan a un cordal metálico y descansan sobre un puente relativamente alto; además, el mástil cuenta con 14 trastes libres antes de la caja, en lugar de los 12 normales. La guitarra con tapa superior curva (tipo violonchelo) tocada con plectro ganó popularidad en el *jazz* gracias a su penetrante sonoridad de calidad metálica, ideal para los acordes. La sonoridad de este instrumento acústico aumentó de manera extraordinaria con la incorporación de pastillas electromagnéticas (*pickups*), quedando transformado en *guitarra eléctrica “de caja” o electroacústica.

Otro resultado de la búsqueda de mayor volumen fue la *resonator guitar* (guitarra de resonador), comúnmente denominada “Dobro”, nombre de su marca comercial. Este instrumento cuenta con uno o más resonadores en forma de disco en el interior que soportan el puente (algunos modelos son completamente metálicos). Igual que la guitarra *hawaiana, suele recostarse en el regazo y se toca con un “slide” (cilindro metálico en el que se introduce el dedo índice); usa una “afinación abierta”, es decir, con todas las cuerdas afinadas para formar un acorde mayor. Hacia 1935, el sistema eléctrico de pastillas electromagnéticas se incorporó a estas dos guitarras. JMO

📖 D. BROSNAK, *The Steel String Guitar: Its Construction, Origin, and Design* (San Francisco, 1973, 2/1975). H. TURNBULL, *The Guitar from the Renaissance to the Present Day* (Londres y Nueva York, 1974). T. y M. A. EVANS, *Guitars: Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock* (New York, 1977). J. TYLER, *The Early Guitar: A History and Handbook* (Londres, 1980). R. DENYER, *The Guitar Handbook* (Londres, 1982). J. SCHNEIDER, *The Contemporary Guitar* (Berkeley, CA, 1985). J. HUBER, *The Development of the Modern Guitar* (Westport, CT, 1991). J. MORRISH (ed.), *The Classical Guitar: A Complete History* (Londres, 1997).

guitarra de lira (in.: *lyre guitar*). Tipo de guitarra con “alas” en forma de lira, proyectadas desde la caja; se construyó entre 1780 y 1820 aproximadamente, sobre todo en Francia e Inglaterra. Más decorativa que práctica, fue el instrumento característico para el acompañamiento de canciones entre las damas de sociedad aficionadas; se ejecutaba de manera muy parecida y con la misma afinación que la guitarra. Véase también ARPA-LAÚD, 2.

guitarra eléctrica. Guitarra amplificada electrónicamente. Cuenta con conductores o pastillas electromagnéticas

integradas que convierten las vibraciones de las cuerdas en impulsos eléctricos; los impulsos son transmitidos hacia un amplificador externo a través de un cable y de ahí a un altavoz. Las pastillas por lo general están hechas de seis piezas magnéticas polares rodeadas por un embobinado de alambre, una debajo de cada cuerda. Puede añadirse una serie de efectos (*reverb*, *overdrive*, *wah-wah* y *fuzz*, por ejemplo) por medio de “pedales de efectos” conectados entre el instrumento y el amplificador pero que, en algunos casos, pueden estar incorporados al amplificador.

Los experimentos con pastillas rudimentarias y con micrófonos externos en las guitarras se remontan a la década de 1920 y las primeras guitarras eléctricas manufacturadas comercialmente, las Rickenbacker A22 y A23, fueron presentadas en 1931 por la Electro String Instrument Company. Estas guitarras de cuerpo hueco “lap steel” o hawaianas, se tocan con el instrumento descansando sobre el regazo del ejecutante, quien lo toca pisando las cuerdas con una barra de metal sostenida con la mano izquierda. En 1935 o 1936, la compañía Gibson presentó una guitarra española eléctrica. Guitarras eléctricas de cuerpo hueco (o “semiacústicas”) como las que fabricó Gretsch, todavía siguen en uso, particularmente en el *jazz* y en la música *country*, aunque la moda pronto apuntó hacia las guitarras eléctricas de cuerpo sólido. Las guitarras acústicas pueden ser amplificadas colocando un micrófono de contacto dentro de la caja de resonancia. En 1969, Ovation dio a conocer su híbrido acústico-eléctrico, con su delgada caja de resonancia de plástico y pastilla integrada.

Las guitarras eléctricas de cuerpo sólido, donde el cuerpo contribuye poco a la resonancia y más bien sirve para facilitar la tensión de las cuerdas y la posición del puente y las partes electrónicas, fueron comercializadas por primera vez en 1948 por Fender (el modelo Fender Broadcaster, rebautizado Telecaster en 1950). Ésta fue seguida por la guitarra Gibson Les Paul (1952), diseñada por Gibson para el guitarrista de *jazz* e inventor estadounidense Paul y la Fender Stratocaster (1954). Esta última tenía tres pastillas y un “barra de trémolo” para modificar altura del sonido. Estos tres modelos todavía se fabrican casi sin modificaciones, excepto por algunos detalles. Innumerables fabricantes han imitado sus diseños, con o sin variaciones. Quizá el avance ulterior más importante fue la pastilla “hum-bucking”, inventada en 1955 por Seth Lover e incorporada a la mayoría de las guitarras eléctricas Gibson; utiliza dos bobinas en lugar de una para eliminar interferencias

y zumbidos y mejora el sonido reduciendo la respuesta de las frecuencias altas. La guitarra eléctrica ha llegado a tener una presencia ubicua en virtualmente todas las formas de música popular.

RPA

guitarra hawaiana [*lap steel guitar*]. Guitarra cuya tapa posterior se recuesta sobre el regazo del ejecutante, una mesa o un atril; el ejecutante toca las cuerdas con una barra lisa en la mano izquierda. Esta técnica de ejecución se remonta al siglo XIX con la llegada de la guitarra a Hawai y se convirtió en un estilo popular en los Estados Unidos a comienzos del siglo XX, época en la que los fabricantes estadounidenses comenzaron a construir guitarras hawaianas. La guitarra hawaiana eléctrica con caja sólida de forma rectangular apareció en la década de 1930. Una variante común de la guitarra hawaiana es la denominada “pedal steel guitar” o simplemente “steel guitar”, que incorpora palancas y pedales para modificar la afinación.

JMO

guitarra inglesa [*guittar*]. Véase GUITARRA, 3.

Gungl, Joseph (*n* Zsámbék, Hungría, 1 de diciembre de 1809; *m* Weimar, 1 de febrero de 1889). Director de banda y compositor húngaro. Completó su educación musical en Buda y en 1834 comenzó su vida profesional como músico militar y director de banda. Formó su propia orquesta de baile y en 1843 se estableció en Berlín, donde desarrolló el mismo tipo de trabajo que la familia Strauss en Viena. Realizó muchas giras, incluyendo una a los Estados Unidos en 1849 y una a Inglaterra en 1873. Si bien su inspiración no es comparable con la de los Strauss, sus vals fueron muy populares; entre éstos destacan *Träume auf dem Ozean* (1849), *Immortellen* (1849), *Die Hydropathen* (1858) y *Amoretentänze* (1860).

ALA

Guntram. Ópera en tres actos de Richard Strauss con libreto propio (Weimar, 1894).

Guo Wenjing (*n* Chongqing, Sichuan, 1 de febrero de 1956). Compositor chino. Estudió composición en el Conservatorio Central de Beijing, donde fue profesor a partir de 1990. Reconocido como innovador, ganó fama internacional con su ópera de cámara *Wolf Cub Village* (1994). Sus orígenes rurales en el sur de China y su asimilación de los elementos sobrenaturales del folclore chino, con claras influencias de la música occidental, se reflejan en obras como *Suspended Ancient Coffins on the Cliffs in Sichuan* (1983). Su segunda ópera, *Ye Yan*, se estrenó en Londres en 1998.

AL

Guridi (Bidaola), **Jesús** (*n* Vitoria, 25 de septiembre de 1886; *m* Madrid, 7 de abril de 1961). Compositor vasco. Fue discípulo de Vincent d'Indy. Aunque su música

de cámara y para teclado es bien apreciada, en especial la música para órgano, la reputación de Guridi descansa en la sensibilidad nacionalista de su música orquestal y operística, en particular *Euzko irudiak* (Escenas vascas, para coro y orquesta, 1922) y la zarzuela *El caserío* (1926), más cercanas a la música eslava que a la española. Por otra parte sus *Diez melodías vascas* (1941) y *Homenaje* para piano y orquesta (dedicada a Walt Disney, 1955), ambas de magnífica orquestación, suman detalles armónicos ríspidos a su acostumbrado lenguaje lírico.

CW

Gurney, Ivor (Bertie) (*n* Gloucester, 28 de agosto de 1880; *m* Dartford, 26 de diciembre de 1937). Compositor inglés. Fue discípulo destacado de Herbert Brewer en la Catedral de Gloucester (1906-1911). En 1911 obtuvo una beca abierta para estudiar composición con Stanford en el RCM. Luchó en Francia durante la primera Guerra Mundial, pero en 1917 fue víctima de un ataque con gases tóxicos y herido durante un bombardeo. Dado de baja del ejército pudo regresar al RCM para estudiar con Vaughan Williams. Terminó sus estudios en 1921 pero no pudo encontrar trabajo y, con severos trastornos mentales, ingresó a un hospital para enfermos mentales en el que tiempo después murió de tuberculosis. Compositor de canciones de peculiar originalidad y poeta de considerable capacidad, se inclinó más por la tradición del *Lied* alemán que por el estilo de canción popular de su tiempo. Su promisorio talento se reveló en *Five Elizabethan Songs* (1912), canciones de impecable gusto inglés. Las canciones que escribiera durante la guerra en las trincheras, como *In Flanders* y *By a Bierside*, tienen una fuerza expresiva extraordinaria. Entre 1919 y 1922 compuso sus obras quizá más refinadas, entre las que destacan los dos ciclos de canciones Housman para voz y quinteto con piano, *Ludlow and Teme* y *The Western Playland* (ambos de 1919).

JDI

📖 M. HURD, *The Ordeal of Ivor Gurney* (Oxford, 1978).

R. K. R. THORNTON (ed.), *Ivor Gurney: Collected Letters* (Londres, 1991).

Gurrelieder (Canciones de Gurra). Obra para voces solistas, coros y orquesta de Schoenberg basada en una traducción alemana de R. F. Arnold de la poesía de Peter Jacobsen (1900-1911). La partitura es para gran orquesta con 10 cornos, cuatro tubas wagnerianas, seis timbales y cadenas de hierro. Gurra es el castillo del siglo XIV habitado por la heroína Tove. En 1922 Schoenberg hizo una adaptación de la *Lied der Waldtaube* (Canción del ave del bosque) para voz y orquesta de cámara.

gusle (in.). Violín de una o dos cuerdas de origen balcánico que se usa para acompañar cantos épicos.

gusli. Instrumento de la familia de la cítara originario de Rusia Central; se pulsa con los dedos y tiene forma de bicornio (trapecio con bordes redondeados en la región de los agudos y costados prominentes en la región de los graves). Su tamaño varía dependiendo del número de cuerdas (de 11 a 36). En la región báltica de Rusia se denomina *gusli* a otro instrumento de nombre **kantele*.

JMO

gusto (it.). “Gusto”, es decir con la velocidad y el fraseo adecuados; *gustoso*, *con gusto*, “con gusto”, “con estilo”.

Guy, Barry (John) (*n* Londres, 22 de abril de 1947). Compositor inglés. Trabajó como contrabajista a la vez que estudiaba composición con Buxton Orr y Patric Stanford, entre otros. Su inmersión en el mundo del *jazz* y la improvisación tuvo gran impacto en sus composiciones. Se dio a conocer con su obra *D* para cuerdas solistas amplificadas (1972); en obras posteriores, como *After the Rain* para cuerdas, *Bird Gong Game* para improvisación de solistas y conjunto instrumental (las dos de 1992), *Remembering Earth* para tenor, bajo, laúd, bajo de viola o guitarra y sintetizador (1992) siguió explorando las posibilidades de interacción entre elementos sonoros disímolos y fuertemente contrastantes, como instrumentos antiguos y medios electrónicos.

AW

Gwendoline. Ópera en tres actos de Chabrier con libreto de Catulle Mendès (Bruselas, 1886).

gymel [*gimel*] (del latín *gemellus*, “mellizo”). Técnica de composición polifónica de finales de la época medieval y del Renacimiento, en la que una voz o parte contrapuntística se divide para formar dos partes de iguales dimensiones. La palabra apareció por primera vez hacia mediados del siglo XV en manuscritos de música inglesa que circularon por el continente europeo, pero existe una importante fuente de *gymels* en el libro coral de Eton, algo posterior; éste contiene muchos ejemplos de líneas melódicas, evidentemente pensadas para cantarse con dos voces al unísono, que se dividen en dos líneas contrapuntísticas independientes, cada una denominada “gymel” (en lugar de la denominación moderna “divisi”).

Durante mucho tiempo se pensaba que los teóricos del siglo XV habían usado el término *gymel* para describir un tipo de polifonía inglesa de los siglos XIII y XIV caracterizado por el movimiento interválico de terceras consecutivas entre las voces superiores (posiblemente improvisadas como en el **faburden*), pero estudios recientes

tes de los manuscritos musicales sobre el tema han descartado esta interpretación. La palabra “semel”, que antes se creía que indicaba un regreso al unísono después de cantar en *gymel*, simplemente es un sinónimo de éste.

Gymnopédies. Tres piezas para piano de Satie (1888).

Debussy orquestó la primera y la tercera en 1896; la segunda fue orquestada por Roland-Manuel y Herbert Murrill. El título hace alusión al antiguo festival anual celebrado en Esparta en honor a Apolo.

Gyrowetz, Adalbert [Jírovec, Vojtěch Matyáš] (*n* Česke Budějovice, 20 de febrero de 1763; *m* Viena, 19 de marzo de 1850). Compositor y director de orquesta checo. Fue uno de los músicos bohemios que más viajaron en su tiempo y uno de los pocos que hablaba su lengua nativa y mostraba interés por la música de su país. Desde la infancia mostró excepcional talento para la música y estudió tanto con su padre como en Praga. Su extraordinaria facilidad lingüística lo animó a buscar suerte en el extranjero, por lo que viajó primero a Viena y después a Italia, París e Inglaterra donde tuvo la oportunidad de conocer a Haydn, su figura musical más admirada. Se estableció con éxito en Londres en 1789 y, gracias a su conocimiento de la vida de conciertos de la ciudad y a su dominio de la lengua inglesa fue de gran ayuda para Haydn cuando éste visitó Londres por primera vez.

Al cabo de tres años regresó a Bohemia y en 1803 se estableció en Viena, donde un año después se convirtió en compositor y director de la orquesta del Teatro de la Corte. Con un estilo moldeado en Haydn e incluso en la música temprana del siglo XVIII, Gyrowetz logró consolidar un lenguaje musical agradable y sencillo que aseguró la popularidad de sus *Cuartetos de cuerdas* (1788) op. 1 y de las abundantes *Sinfonías*. Con muy escasas modificaciones este refinado estilo clásico le funcionó a la perfección incluso ante los adelantos musicales del siglo XIX, que nunca fueron de su gusto. En el Teatro de la Corte se dio a conocer con *Agnes Sorel* (1806), un intento de gran ópera alemana. Lejos de la profundidad alcanzada en esta obra, supo aprovechar el éxito de las comedias sentimentales de Weigl con una propia, *Der Augenarzt* (El oculista, 1811). Esta obra cálida y cantable, con arias melodiosas y una moderada sobreposición de diferentes conjuntos instrumentales, alcanzó rápidamente gran popularidad, pero cayó en desgracia a raíz de una devastadora crítica de E. T. A. Hoffmann. Si bien era admirador de Beethoven y alentaba de buena voluntad a los jóvenes compositores, tanto el corazón como el estilo de Gyrowetz siguieron fuertemente arraigados en la música convencional del siglo XVIII. JSM/JW

H

H (al.). En el sistema alemán, la nota *si* (*H-dur*, “*si mayor*”; *H-moll*, “*si menor*”); en dicho sistema, la nota *si* bemol se denomina *B*.

Haas, Pavel (*n* Brno, 21 de junio de 1899; *m* Auschwitz [Oświęcim], ?18 de octubre de 1944). Compositor checo. Estudió con Janáček (1920-1922) y, a partir de 1935, fue profesor de música en Brno. Su música acusa enorme influencia de Janáček, como se aprecia con claridad en su segundo *Cuarteto de cuerdas*, que incluye un conjunto de *jazz ad lib* (op. 7, 1925), y en su ópera *Šarlatán* (El charlatán); no obstante, su estilo también está conformado por claros elementos de la música folclórica de Moravia y de cantos gregorianos y judíos. Junto con otros artistas judíos, estuvo preso en el campo de concentración de *Terezín (1941-1944), donde compuso obras que en la actualidad están teniendo cada vez mayor difusión, como el *Estudio para cuerdas* (1943). En 1944 fue trasladado a Auschwitz, donde fue asesinado.

JSM

Hába, Alois (*n* Vizovice, Moravia, 21 de junio de 1893; *m* Praga, 26 de noviembre de 1973). Compositor checo. Estudió con Vítězslav Novák en el Conservatorio de Praga (1914-1915) y con Franz Schreker en Viena y Berlín (1918-1922). En su segundo *Cuarteto de cuerdas* (1920) comenzó a introducir cuartos de tono y, si bien no fue el primer compositor en hacerlo, su nombre se ha asociado con esta innovación desde entonces. Fue fundador y director de un departamento de música microtonal en el Conservatorio de Praga (1923-1951). En obras posteriores trabajó con sextos y quintos de tono y, para posibilitar la ejecución de este tipo de intervalos tan pequeños, diseñó modificaciones para piano, clarinete y otros instrumentos. Su estilo musical está vinculado con la tradición musical folclórica checa representada por Novák y Janáček, con cierta influencia ocasional de los estilos atonal y serial de Schoenberg. Además de su ópera en cuartos de tono *Matka* (La ma-

dre; Munich, 1931), sus obras más importantes fueron para conjuntos de cámara.

PG

habanera (fr.: *havanaise*). Danza cubana, posiblemente de origen africano, que tuvo fuerte arraigo popular en España. De tiempo lento, es una danza en compás de 2/4 con figura de negra con puntillo en el tiempo fuerte. En Sudamérica evolucionó posteriormente en el *tango, danza similar pero de tiempo más rápido. Uno de los primeros ejemplos publicados, *El arreglito*, compuesto por Iradier en 1840, fue fuente de inspiración para la popular canción habanera “L’Amour est un oiseau rebel” de la ópera *Carmen* de Bizet. Debussy, Ravel y Chabrier también escribieron habaneras en una época en la que se acostumbraba incorporar elementos del lenguaje musical español a la música francesa.

PGA

Habeneck, François-Antoine (*n* Mézières, 22 de enero de 1781; *m* París, 8 de diciembre de 1849). Director de orquesta, compositor y violinista francés. Estudió en el Conservatorio de París e ingresó como violinista de la orquesta de la Ópera de París, de la que después fue director artístico (1821-1824) y más adelante director de la orquesta (1824-1847). Tuvo a su cargo estrenos de óperas de Rossini, Meyerbeer, Halévy y de *Benvenuto Cellini* de Berlioz. Fundó la Société des Concerts du Conservatoire en 1828 y dio a conocer en Francia las sinfonías de Beethoven. Fue el director de orquesta más destacado de Francia en su tiempo y desarrolló nuevas técnicas orquestales, aunque Berlioz lo consideraba algo pedante.

JT

Hadley, Patrick (Arthur Sheldon) (*n* Cambridge, 5 de marzo de 1899; *m* Heacham, 17 de diciembre de 1973). Compositor inglés. En la guerra luchó con las tropas francesas y perdió una pierna, lo que le permitió regresar a Cambridge (1919-1922) y después ingresar al RCM (1922-1925) para estudiar composición con Vaughan Williams y dirección de orquesta con Boult. De 1925 a 1938 fue maestro del RCM, para después volver a Cam-

bridge, primero como profesor auxiliar y más adelante como titular (1946-1962). En sus obras más logradas integra elementos de música folclórica y el lenguaje de Delius; entre éstas destacan la balada sinfónica *The Trees So High* (1931), basada en una canción folclórica de Somerset, la exquisita obra sobre la canción navideña *I sing of a maiden* (1936), el *anthem My beloved spake* (1938) y la cantata *The Hills* (1944), profunda e introspectiva. PG/JDI

“Haffner”, *Serenata*. Nombre con el que se conoce la *Serenata en re mayor K250/248b* de Mozart (1776); recibe ese nombre debido a que fue compuesta para una boda en la familia Haffner de Salzburgo.

“Haffner”, *Sinfonía*. Nombre con el que se conoce la *Sinfonía no. 35 en re mayor K385* de Mozart (1782). En un principio, el compositor pretendía escribir una serenata, diferente de la que se conoce como *Serenata Haffner K250/248b*, pero terminó componiendo una sinfonía también por encargo de la familia Haffner.

Hahn, Reynaldo (*n* Caracas, 9 de agosto de 1874; *m* París, 28 de enero de 1947). Compositor, cantante y crítico musical francés nacido en Venezuela. En 1878 se trasladó con su familia a París e ingresó en el Conservatorio de París en 1885 para estudiar con Dubois y Massenet, entre otros. Antes de cumplir los 15 años de edad, su canción *Si mes vers avaient des ailes* le trajo buena reputación como compositor, misma que posteriormente llevó a grandes alturas con su puesta en música de textos de Verlaine, Banville y Leconte de Lisle. Fue muy solicitado como cantante de salón y como maestro de canto. Por fortuna, buena cantidad de grabaciones suyas se ha transferido a formato de disco compacto. Amante de la música de Mozart, en 1906 dirigió *Don Giovanni* en Salzburgo y, a raíz del éxito de *Ciboulette* (París, 1923), en 1925 compuso la opereta *Mozart*. Sus mejores obras serias son quizá el enérgico *Quinteto para piano* (1922) y la ópera *Le Marchand de Venise* (París, 1935). En 1945 ingresó como miembro del Instituto Francés y fue nombrado director de la Ópera de París. RN

Haieff, Alexei (Vasilievich) (*n* Blagoveshchensk, Siberia, 25 de agosto de 1914; *m* Roma, 1 de marzo de 1984). Compositor estadounidense nacido en Rusia. Emigró a los Estados Unidos en 1923 y estudió en la Juilliard School (1934-1938) con Frederick Jacobi y Rubin Goldmark; más adelante realizó estudios con Nadia Boulanger en París (1938-1939). Su música acusa una fuerte influencia del neoclasicismo de Stravinski e incluye ballets, tres sinfonías, conciertos para piano y para violín, música de cámara y canciones. PG

hairpins (in., “horquillas de pelo”, “reguladores”). Término coloquial en inglés para los signos reguladores de **crescendo* y **decrescendo*; véase SIGNOS DE DINÁMICA.

halb, Halbe (al.). “Medio”, “media”, “semi”; por ejemplo, *Halbe-Note*, “media nota”, es decir, blanca; *Halbe Pause*, “silencio de blanca o de medio”.

Halévy, Jacques (François) **Fromental** (Élie) [Levy, Elias] (*n* París, 27 de mayo de 1799; *m* Niza, 17 de marzo de 1862). Compositor francés. De familia judía, ingresó al Conservatorio de París a los 10 años de edad; maestros, estudió armonía con Berton entre otros y contrapunto con Cherubini. Fue ganador del *Prix de Rome* en 1819 después de obtener el segundo lugar en dos ocasiones. A su regreso de Italia decidió concentrarse en la música escénica. Su ópera *L'Artisan* se estrenó en el Théâtre Feydeau en 1827 y, dos años más tarde, *Clari* se escenificó en el Théâtre Italien.

Durante las tres décadas siguientes Halévy compuso más de 35 óperas; *La Juive*, estrenada en la Ópera de París en 1835, sin duda la más exitosa de todas, se encuentra entre los ejemplos de gran ópera francesa más importantes y sigue considerándose su obra más representativa. A diferencia de las óperas de Meyerbeer, *La Juive* —profundo estudio sobre el antisemitismo medieval europeo— fue favorecida por críticos, público y músicos como Wagner y Mahler durante casi un siglo. El papel de Éléazar, un judío perseguido, orfebre del oro y padre de la heroína de la ópera, durante largo tiempo fue considerado el más refinado y demandante del repertorio operístico para tenor. Diez meses después en la Ópera Cómica se estrenó *L'Éclair* para cuatro intérpretes sin coro, primera de la serie de óperas cómicas compuestas por Halévy. El éxito de estas dos obras le abrió las puertas del Instituto Francés, en el que en 1854 fue elegido para ocupar el importante puesto de secretario. En 1840 fue nombrado maestro de composición del conservatorio, donde había enseñado contrapunto desde 1816, puesto que obtuvo seguramente gracias a la influencia de Cherubini, a quien dedicara su ópera *La Juive*. Entre los discípulos de Halévy destacan Gounod, Bizet y Saint-Saëns.

Sus obras más exitosas en la Ópera después de *La Juive* fueron *Guido et Ginevra* (1838), *La Reine de Chypre* (1841) y *Charles VI* (1843). *La tempesta*, basada en la comedia de Shakespeare, fue compuesta en Londres en 1850. Muchas de sus mejores obras tuvieron libreto de Eugène Scribe, pero a raíz del éxito de *Les Huguenots* de Meyerbeer en 1836 (con libreto de Scribe), descuidó un poco la calidad de los textos que elegía, por lo que

los argumentos de algunas de sus últimas obras son confusos y excesivamente complicados.

Hacia el final de su vida, Halévy escribió dos volúmenes con sus memorias y críticas sobre música bajo los títulos *Souvenirs et portraits* y *Derniers souvenirs* (1863), de gran encanto y erudición, que fueron elogiados por los críticos de su tiempo. Halévy murió de tuberculosis. En la actualidad son pocas las obras de Halévy que se interpretan; sin embargo, *La Juive* permaneció en el repertorio regular hasta la década de 1930 y ocasionalmente se interpreta como recurso para lucimiento de tenor. Su sobrino, Ludovic Halévy (1834-1908), novelista y dramaturgo, colaboró con Henri Meilhac en libretos de opereta para Lecocq y Offenbach, como *La Vie parisienne* y *La Belle Hélène*; también es autor del libreto de *Carmen* de Bizet. WT/TA

📖 J. F. FULCHER, *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art* (Cambridge, 1987).

half-close (in., “cadencia imperfecta”). Véase CADENCIA.

half-coloration (in., “semi-coloración”). *Ligadura de dos notas en la que sólo una de las dos lleva *coloración. La nota “sin coloración” conserva su valor rítmico normal, mientras que la nota “con coloración” pierde un tercio de su valor. AP

half-note (in., “media nota”, “mitad”). En la nomenclatura estadounidense, nota con valor de medio o blanca.

half-trill. Véase TRINO.

Halffter, Cristóbal (n Madrid, 24 de marzo de 1930). Compositor español, sobrino de Ernesto Halffter. Estudió con Conrado del Campo en el Conservatorio de Madrid (1947-1951), institución de la que años más tarde fue director (1964-1966). Sus obras de juventud, como el *Concierto para piano* (1953), están escritas en el estilo neoclásico de su tío y de la última etapa de Falla, pero a partir de mediados de la década de 1960, Halffter se inclinó apasionadamente por los estilos europeos de vanguardia. *Líneas y puntos* (1967) para 20 instrumentos y cinta, fue una de las primeras obras en que demostró su característica y delicada paleta abstracta; obras posteriores, como el segundo *Concierto para violonchelo* (1985), son de contenido dramático y dimensiones épicas. CW

Halffter, Ernesto (n Madrid, 16 de enero de 1905; m Lisboa, 5 de julio de 1989). Compositor español. En 1923 conoció a Falla, quien fuera su maestro y su influencia más importante. La música de Halffter, en particular su popular *Sinfonietta* (1923-1927), despliega la transparencia neoclásica de la última época de Falla. A partir de los apuntes de este último, Halffter trabajó muchos

años para completar *Atlántida* (1956-1976), merecido tributo a su maestro. En su música, Halffter desarrolló un misticismo en cierto modo disociado, como en *Canticum para el papa Juan XXIII* (1964), pero hacia el final de su vida emergió una nueva individualidad en obras más luminosas, como el *Concierto para guitarra* (1969) y *Nocturno y Serenata* (1981). CW

Halle, Adam de la. Véase ADAM DE LA HALLE.

Hallelujah. Véase ALELUYA.

Hallelujah Chorus. Nombre popular del coro final de la segunda parte del *Mesías* de Handel, en el que la palabra “aleluya” se repite muchas veces.

halling. Danza popular noruega de ritmo vivo y tiempo doble o cuádruple en la que interviene sólo un bailarín masculino. Grieg escribió muchas danzas de este tipo, como las op. 47 no. 4 y op. 71 no. 5.

Halstan. Nombre de una casa tipográfica inglesa. Véase IMPRESIÓN Y PUBLICACIÓN DE MÚSICA, 2d.

Hamerik [Hammerich], **Asger** (n Copenhague, 8 de abril de 1843; m Frederiksborg, 13 de julio de 1923). Compositor, director de orquesta y pedagogo danés. Tuvo que enfrentar la oposición familiar para seguir una carrera musical (su padre era teólogo), estudió con Gade y J. P. E. Hartmann en Copenhague, con Bülow en Berlín y, finalmente, con Berlioz en París (1864-1869); al parecer fue el único alumno de Berlioz. Su *Hymne à la paix*, escrito para la Exposición Mundial de París de 1867, reflejaba la influencia de Berlioz; la obra, ahora perdida, estaba escrita para banda de vientos, coro, dos órganos y 12 arpas. Después de la muerte de Berlioz, Hamerik visitó primero Italia y después Austria; allí, el cónsul estadounidense en Viena le propuso la dirección del departamento de música del Peabody Institute de Baltimore, por lo que se trasladó a dicha ciudad en 1871 y no volvió a Copenhague sino hasta 1898.

Si bien Hamerik fue el sinfonista danés más destacado entre Gade y Nielsen, al principio de su vida profesional se dedicó a la ópera (escribió cuatro). Al trasladarse a los Estados Unidos, con una orquesta a su disposición, comenzó a escribir música orquestal para dirigirla él mismo; sin considerar los incontables intentos de juventud desde 1860, escribió siete sinfonías y cinco *Suites Nórdicas*. Tras su regreso a Europa, su producción fue muy escasa. Su música parte de los estilos de Gade y Hartmann pero con un ligero toque de Schumann y hace uso frecuente del recurso de la *idée fixe* de Berlioz. Su *Réquiem* (1886-1887) se asemeja al de Berlioz tanto en dimensiones como en concepción espacial. MA

Hamilton, Iain (Ellis) (*n* Glasgow, 6 de junio de 1922; *m* Londres, 21 de julio de 2000). Compositor escocés. Después de cursar la carrera de ingeniería estudió composición con William Alwyn en la RAM (1947-1951) y más adelante trabajó en Londres como compositor, maestro, pianista y administrador musical. En 1962 se trasladó a los Estados Unidos y fue maestro de la Duke University (Durham, Carolina del Norte) y de la City University of New York. Regresó a Inglaterra en 1981. Sus obras de juventud, entre las que se incluyen dos sinfonías (1949, 1951), denotan un estilo enérgico y en ocasiones ríspido, con influencias de Bartók, Hindemith y Stravinski. En la década de 1950 Hamilton adoptó gradualmente los métodos seriales, sin abandonar por completo la tonalidad, en especial en sus obras de la década de 1970. Su abundante producción incluye gran variedad de piezas de cámara y orquestales y varias óperas, como *The Royal Hunt of the Sun* (compuesta en 1967-1969 y estrenada en la ENO en 1977), *The Catiline Conspiracy* (Stirling, 1974) y *Anna Karenina* (ENO, 1981). PG

📖 R. M. SCHAFER, *British Composers in Interview* (Londres, 1963).

Hamlet. Ópera en cinco actos de Thomas con libreto de Michel Carré y Jules Barbier basado en la tragedia de Shakespeare *Hamlet, príncipe de Dinamarca* (c. 1602) (París, 1868).

Hammerich, Asger. Véase HAMERIK, ASGER.

“Hammerklavier” Sonata. *Sonata para piano* no. 29 en *si* bemol mayor op. 106 de Beethoven (1817-1818). El compositor usó la palabra “Hammerklavier” (al., “piano-forte”) como subtítulo de otras sonatas para piano, pero esta denominación sólo se aplica a la sonata referida.

Hammerschmidt, Andreas (*n* Brujas, 1611 o 1612; *m* Zittau, 29 de octubre de 1675). Organista y compositor nacido en Bohemia. Miembro de una familia protestante que a causa de la Guerra de los Treinta Años se vio forzada a abandonar Brujas para emigrar a Freiberg en Sajonia. Como organista el puesto más importante que ocupó fue en la Johanniskirche de Zittau desde 1639 hasta su muerte. Prolífico compositor de música litúrgica, es conocido por sus cuatro *Musikalische Andachten* (Devociones musicales) de 1639-1664, que comprenden más de 150 obras, muchas cercanas al estilo de Schütz, así como su obra *Dialogi, oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seel* (Conversaciones entre Dios y un alma creyente), escrita a manera de diálogos dramáticos sobre temas bíblicos, a dos o más voces representando a los interlocutores. DA/BS

Hammond, órgano. Órgano electrónico inventado por Laurens Hammond en 1933-1934 para uso litúrgico y doméstico, muy usado también en el jazz y en la música popular. El sonido se genera mediante discos o ruedas metálicas dentadas que giran frente a imanes. Mediante una serie de potenciómetros de barra se controla la intensidad de los armónicos y, por lo mismo, la calidad del tono. JMO

hand horn (in., “corno a mano”). Corno común sin válvulas (véase CORNO, 2). De aproximadamente 1750 en adelante la obstrucción parcial de la campana del instrumento con la mano permitía al ejecutante producir un rango cromático ascendente a partir del tercer armónico.

handbell (in., “campana de mano”). Campana pequeña provista de un asa. Inglaterra y los Estados Unidos cuentan con “coros” que tañen campanas afinadas para abarcar un rango de hasta cinco octavas cromáticas o más. Cada ejecutante toca una o dos campanas sostenidas por el asa; dependiendo de las notas requeridas por la música, en ocasiones puede elegir entre una serie de campanas dispuestas en una mesa. Existe un repertorio de música melódica para campanas de mano que consiste en composiciones originales y arreglos. La técnica de ejecución conocida como “cambio de *repique” también se practica con las campanas de mano. El badojo de las campanas cuenta con un mecanismo que sólo permite su movimiento hacia una dirección regresando a su posición de descanso después del golpe mediante un resorte, lo que permite un control más preciso del repique. JMO

Handel, George Frideric (véase la página siguiente).

Handl, Jacob [Gallus Carniolus, Jacobus] (*n* ?Ribnica, 15 de abril-31 de julio de 1550; *m* Praga, 18 de julio de 1591). Compositor esloveno. Puesto que las dos formas de su nombre significan “gallo” (en alemán, “Handl” es diminutivo de gallo), se conjetura que su nombre original pudo haber sido Petelin. Pasó gran parte de su vida viajando por Austria, Moravia, Bohemia y Silesia, permaneciendo en varios monasterios. En 1579 o 1580 fue nombrado maestro de coro del obispo de Olomouc y, alrededor de 1586, *Kantor* de la iglesia de St Jan na Brzehu en Praga, desde donde supervisó la publicación de *Opus musicum* (cuatro volúmenes, 1586-1591), obra conformada por 445 motetes, salmos para todos los santos, tres Pasiones y Lamentaciones; también compuso 20 misas. La mayor parte de su música secular usa textos de poetas latinos clásicos. El estilo compositivo de Handl consistía en una combinación de música nueva y

(continúa en la página 704)

George Frideric Handel

(1685-1759)

George Frideric Handel (registrado como Georg Friederich Händel), compositor inglés nacido en Alemania en la ciudad de Halle el 23 de febrero de 1685 y fallecido en Londres el 14 de abril de 1759.

Halle, Hamburgo e Italia

Handel nació cuando su padre contaba con 63 años de edad; el padre era barbero y cirujano, casado con una mujer mucho más joven, hija de un pastor protestante. Desde muy temprana edad Handel mostró un talento especial para la música. Estudió teclados y composición con F. W. Zachow, organista de su ciudad natal. Durante un viaje a Berlín, en el que conoció a sus futuros colegas Attilio Ariosti y Giovanni Bononcini, causó una impresión tan profunda que el elector ofreció pagar sus estudios en Italia, propuesta que su familia rechazó pues sus planes eran que siguiera la carrera de leyes. Siendo estudiante de la escuela secundaria y de la Universidad de Halle, en 1702 fue nombrado organista de la catedral y un año más tarde decidió probar fortuna con la música en Hamburgo.

El principal entretenimiento público en Hamburgo era la ópera, entonces dirigida por Reinhard Keiser. Antes de convertirse en *maestro al cembalo* de la orquesta, Handel formó parte de los violines segundos. Entabló amistad con el cantante, compositor y después crítico Johann Mattheson, con quien en 1704 se batió en un duelo a causa de una querrela sobre la parte de continuo de una de las óperas de Mattheson. En este tiempo tuvo la oportunidad de escribir sus primeras óperas, de las que *Almira* tuvo éxito notable en 1705, a pesar de su extraña combinación de los estilos alemán e italiano. Después del fracaso de su segunda ópera, *Nero*, estrenada poco después, y con la enorme partitura de su tercera ópera en las manos, hoy perdida casi en su totalidad, Handel decidió viajar a Italia para aprender el oficio más a fondo.

Aunque poco se sabe de la permanencia de Handel en Italia es muy probable que haya visitado Florencia, pero los registros indican que alrededor de enero de 1707 tocó el órgano en San Juan de Letrán en Roma, ciudad en la que recibió el apoyo de varios cardenales distinguidos, amantes del arte, y se relacionó con Corelli, Alessandro y Domenico Scarlatti, así como probablemente también con Pasquini. Compuso muchas cantatas seculares y refinada

música litúrgica como el salmo *Dixit Dominus* (1707), obra en la que despliega una magnífica gama de texturas corales con un impresionante dominio del estilo concertante, que pone de manifiesto la gran calidad y la preparación de los cantantes que tenía a su disposición. También escribió su primer oratorio, *El triunfo del Tiempo e del Disinganno* (1707). Entre sus composiciones de los dos años siguientes destacan dos espléndidas cantatas casi dramáticas, *Ací, Galatea e Polifemo* (1708) y *Apollo e Dafne* (1709-1710). Visitó nuevamente Florencia, así como Nápoles y Venecia, ciudad en la que conoció al cardenal Grimani (quien aportara el libreto para la ópera *Agrippina*) y a los compositores Vivaldi y Albinoni. La producción de *Agrippina* en Venecia durante el invierno de 1709-1710 tuvo un éxito formidable; en esta ópera se vislumbran ya muchos de los elementos del estilo operístico maduro de Handel. En Venecia también conoció al príncipe Ernst August de Hanover, cuyo hermano, elector al trono, estaba en la búsqueda de un nuevo *Kapellmeister*. Handel viajó a Hanover y aceptó el puesto bajo la condición de que antes se le permitiera visitar Inglaterra.

Hanover y los primeros años en Londres

Handel llegó a Londres en el otoño de 1710 para descubrir una ciudad perfectamente preparada para recibir la ópera italiana, a pesar del manifiesto rechazo de la intelectualidad literaria londinense a ese tipo de entretenimiento. Fue empleado por el Queen's Theatre de Haymarket y escribió *Rinaldo*, ópera producida en febrero de 1711. Si bien parte de la música de esta ópera provenía de obras anteriores (a lo largo de su vida, Handel tuvo la costumbre de reciclar tanto su propia música como la de otros compositores), causó sensación por sus refinadas arias y, en particular, por su elaborada escenografía, que incluía parvas de gorriones, cascadas, efectos de truenos y fuegos de artificio; el editor John Walsh padre imprimió las arias más populares de la obra. Cumpliendo su promesa, Handel regresó a Hanover en el verano de 1711 y pasó alrededor

de un año escribiendo música orquestal y de cámara, pero regresó a Londres en octubre de 1712.

Durante tres años Handel vivió en la casa de lord Burlington en Piccadilly. En la temporada de 1712-1713 escribió *Il pastor fido*, que fue un fracaso, no así *Teseo*, basada en la trama de *Thésée* de Lully, que corrió con mejor suerte. En ese tiempo Handel cultivó sus relaciones al margen de la casa de la ópera: su gran *Te Deum and Jubilate*, compuesto para celebrar el Tratado de Utrecht de 1713, así como la *Ode for Queen Anne's Birthday*, contribuyeron a consolidar su buena relación con la corte inglesa y con la reina quien le otorgó una pensión de 200 libras esterlinas.

A la muerte de la reina Ana en 1714, ascendió al trono Jorge de Hanover, el patrono de Handel. Parece poco probable la leyenda que cuenta que Handel escribió *Water Music* como compensación por su prolongada estancia fuera de Hanover (fue estrenada en una serenata real sobre el río Támesis en julio de 1717). De hecho, Jorge duplicó la pensión de Handel, misma que después aumentó al designarlo como maestro de música de los infantes reales. Para la temporada de 1714-1715 se repuso *Rinaldo* y Handel compuso *Amadigi*. Si bien es probable que Handel haya hecho una breve visita a Alemania en 1716, al parecer regresó a Londres en enero de 1717 para las reposiciones de *Rinaldo* y *Amadigi*. Su situación económica durante sus primeros años de estancia en Londres sin duda fue próspera, ya que invirtió 500 libras esterlinas en la South Sea Company.

La vida profesional operística de Handel se vio interrumpida durante un tiempo y no compuso nada nuevo en el género sino hasta 1720; pasó esos años en Cannons, cerca de Edgware, como compositor residente del conde de Carnarvon (duque de Chandos a partir de 1719). Allí compuso los *anthems* de Chandos, que demuestran su capacidad para crear sonoridades espléndidas con recursos pequeños, así como dos *masques* inglesas, *Acis and Galatea* (1718), y la primera versión de *Esther* (?1718).

Ópera

En 1718 y 1719, en un esfuerzo por elevar el nivel de la ópera italiana en Londres, algunos miembros de la nobleza respaldados por el rey formaron un sindicato operístico sobre bases estrictamente comerciales, conocido como Royal Academy of Music. Handel fue nombrado director musical y de inmediato partió a Düsseldorf y Dresde para contratar cantantes. La academia abrió sus puertas en abril de 1720 y durante nueve temporadas presentó tanto óperas nuevas como reposiciones. Existía cierta rivalidad entre los compositores residentes, entre los que estaban

Bononcini y Ariosti; Bononcini fue particularmente exitoso entre 1720 y 1722. La academia fue un importante estímulo para que Handel escribiera una serie de obras maestras. Su primer trabajo para la Academy, *Radamisto* (1720), si bien no fue de sus mejores obras, se presentó con precios de taquilla astronómicamente elevados; obras posteriores como *Giulio Cesare* y *Tamerlano* (las dos de 1724) y *Rodelinda* (1725) fueron escritas para un elenco sorprendente que incluía al célebre castrato Senesino, a Giuseppe Boschi y a Francesca Cuzzoni.

Estudios recientes han revelado que Handel fue un maestro de la técnica dramática dentro de las restricciones estilísticas de la *opera seria* italiana. Aunque sus óperas siguen la estructura convencional de recitativos y arias intercalados con pocos conjuntos instrumentales o movimientos orquestales, el sutil manejo de la forma musical teje un firme soporte para la acción dramática, mientras que la integración de sus caracterizaciones, reforzadas por una gran expresión emotiva, control tonal y diversidad de orquestación, trasciende los límites del género. El rango musical que abarca es sorprendente, desde canciones simples con ritmos de danza hasta movimientos brillantes de tipo concierto.

La contratación de cantantes estelares, uno de los ases de la baraja de la Royal Academy, paradójicamente fue uno de los motivos de su decadencia y subsecuente colapso; los elevados salarios provocaron dificultades económicas y las constantes discusiones triviales suscitadas al interior debilitaron por completo la empresa. El gran éxito de *The *Beggars' Opera* (1728) de Gay tampoco ayudó a su salvación. En la temporada de 1727-1728, además de dos óperas nuevas, Handel presentó una ópera patriótica, *Riccardo primo* (1727), que coincidió con el ascenso del rey al trono; sin embargo, al término de esa temporada la compañía cerró definitivamente sus puertas y se desintegró. Esta situación no mermó la situación económica ni lastimó la reputación de Handel quien, nombrado compositor de la Chapel Royal desde 1723, aún contaba con el apoyo de la corte. Sus cuatro *anthems* para la coronación de Jorge II se cuentan entre sus contribuciones más conocidas al ceremonial de la realeza inglesa. En 1727 le fue otorgada la nacionalidad inglesa.

En 1729, Handel estableció una nueva compañía en el King's Theatre junto con Johann Heidegger, anterior administrador de la Royal Academy, y juntos viajaron al extranjero para la contratación de cantantes. Las primeras óperas de Handel para la nueva empresa, *Lotario* y *Partenope*, no tuvieron éxito; por otra parte, reposiciones de antiguas favoritas, como *Giulio Cesare* y *Scipione*, se intercalaron con óperas nuevas como *Poro* (1731), *Ezio* y *Sosarme* (las

dos de 1732) que tuvieron opinión dividida, mientras que *Orlando* (1733) fue todo un éxito. Hacia el final de la temporada 1732-1733 se inauguró la Opera of the Nobility, compañía rival subvencionada por el príncipe de Gales. Esta compañía atrajo algunos de los mejores cantantes de la empresa de Handel y contrató al famoso compositor Nicola Porpora. A pesar de su rivalidad, hacia el final de la siguiente temporada ambas compañías carecían de público, además, el funcionamiento de otras compañías, una de las cuales ofrecía ópera en inglés, contribuyó a sus dificultades. En julio de 1734 Heidegger disolvió su sociedad con Handel y con el King's Theatre y transfirió el contrato de arrendamiento a la Opera of the Nobility.

Sin dejarse vencer por las adversidades, Handel se cambió al teatro de Covent Garden y produjo varias óperas, entre las que destacaron dos obras maestras: *Ariodante* y *Alcina* (ambas de 1735). Sin embargo, los esfuerzos por producir óperas comenzaban a desgastarse y, a pesar del éxito de *Atalanta* (1736), los problemas financieros condujeron al cierre de ambos teatros (la Opera of the Nobility cerró definitivamente). En abril de 1737 Handel sufrió un infarto, por lo que se retiró en septiembre para un tratamiento en las aguas curativas de Aix-la-Chapelle. A su retorno a Inglaterra en octubre o noviembre, aparentemente recuperado, fue contratado por Heidegger en el King's Theatre y produjo las óperas *Faramondo*, *Alessandro Severo* (un *pasticcio*) y *Serse*.

Oratorio

Aunque Handel persistió con tenacidad en la ópera a pesar de que la aceptación del público era impredecible, encontró un nuevo cauce para volcar su vocación dramática en el oratorio, un género nuevo para Inglaterra que surgió casi de manera accidental. En 1732, Bernard Gates había hecho algunas representaciones privadas en Londres de la *masque Esther* con un éxito tan grande que hizo una representación pública en el King's Theatre en mayo de ese mismo año; sin embargo, a raíz de la protesta del obispo de Londres por la representación de una obra sacra en un espacio secular, la obra se presentó sin montaje escénico. Así, se convirtió en el primer oratorio presentado en Londres y, evidentemente, impulsó la producción de otros, como *Deborah* (1733) y *Athalia*. El primer oratorio presentado en Oxford, en el Sheldonian Theatre, fue *Athalia*, durante una visita de Handel en el verano de 1733, obra por la que le fue otorgado un doctorado honorario.

Libre de los convencionalismos operísticos y de los caprichos egocéntricos de los cantantes italianos protagonistas, Handel pudo desarrollar en sus oratorios un estilo

dramático enérgico y flexible que compensaba a la perfección la falta del elemento visual en el drama. Aunque recurrió esencialmente a las técnicas perfeccionadas en la ópera, tuvo una libertad formal mucho mayor y su caracterización se benefició considerablemente del uso extensivo del coro. Un atractivo adicional del oratorio fue el entretenimiento de los intermedios, en los que Handel interpretaba sus conciertos para órgano. En 1738 Walsh hijo publicó seis de estos conciertos con el op. 4, a los cuales siguieron otros seis en 1761. También se acostumbraba interpretar los 12 *concerti grossi* op. 6, una sobresaliente colección de obras considerada como el punto culminante del género hacia el final del Barroco.

En 1738 Handel escribió *Saul*, una magnífica obra dramática con gran orquesta que incluía unos timbales enormes prestados por la Torre de Londres. A esta obra siguió *Israel in Egypt*, un oratorio atípico que inicialmente no fue bien recibido; en éste predominan los coros y los textos fueron tomados directamente de la Biblia. En el invierno de 1739-1740 Handel presentó una serie de conciertos en el teatro de Lincoln's Inn Fields con oratorios como *L'Allegro, il Penseroso, ed il Moderato* y reposiciones de *Esther*, *Saul e Israel*. Si bien los oratorios tenían suficiente convocatoria, la reacción del público seguía dividida, lo cual tal vez haya influido para que Handel no abandonara la ópera por completo. Retomó la ópera por última vez en 1740 con *Imeneo* y *Deidamia*, las dos recibidas con indiferencia.

En el verano de 1741 circulaban rumores sobre el posible retorno de Handel a Alemania, pero una invitación extendida por el representante de la nobleza de Irlanda para ofrecer una serie de conciertos en Dublín al parecer renovó su fatigado ánimo. Compuso el *Messiah* antes de salir de Londres en el mes de noviembre. Los conciertos en Dublín fueron todo un éxito y, junto con el estreno del *Mesías*, reeditaron grandes ganancias a las casas de beneficencia locales. El *Mesías* se aleja un poco del tradicional oratorio de Handel, en parte porque abandona el carácter dramático en pos de un carácter más contemplativo, y en parte por su texto, tomado de pasajes de la Biblia. En Londres la obra fue un fracaso y su público no supo apreciarla sino hasta las funciones ofrecidas en la década de 1750 en el Foundling Hospital; a partir de entonces se convirtió en el más conocido oratorio poco representativo de Handel.

Handel volvió a Londres con la confianza renovada y terminó un nuevo oratorio, *Samson*, con textos tomados de la obra de Milton y no del Antiguo Testamento. Aunque la obra fue popular entre el público, el nombre de Handel aún no era conocido. En las temporadas de 1743-1744 y 1744-1745 presentó un programa combinado que consistía

en el oratorio secular *Semele*, el poco consistente oratorio *Joseph and his Brethren* y dos espléndidas obras dramáticas, *Hercules* y *Belshazzar*, por mucho uno de sus mejores oratorios. En el verano de 1745 nuevamente enfermó, sin embargo, los sucesos del levantamiento de los jacobinos le sirvieron de inspiración para una serie de oratorios militaristas que comenzó en 1746 con el patriótico *Occasional Oratorio*, apresurada recopilación de obras anteriores, seguido por *Judas Maccabaeus* (1747), como continuación del tema, y *Judas, Alexander Balus* y *Joshua* en 1748.

En 1749 Handel compuso la obra *Music for the Royal Fireworks* para celebrar la firma del tratado de paz en Aix-la-Chapelle, presentó dos nuevos oratorios, *Susana* y *Solomon*, y compuso otro más, *Theodora*. En 1751 comenzó a escribir *Jephtha*, su última obra maestra, con soberbias arias dramáticas y recitativos; a la mitad del trabajo comenzó a perder la vista y, si bien fue capaz de seguir tocando sus propios conciertos para órgano, que por lo demás siempre tuvieron un alto grado de improvisación, en enero de 1753 se quedó completamente ciego. *Jephtha* sin duda marca el final de su producción.

La reputación de Handel

Al momento de su muerte Handel era una figura nacional y fue sepultado en la Abadía de Westminster en pre-

sencia de alrededor de 3 000 personas. Aunque todas sus óperas pronto pasaron al olvido, después de su muerte fue recordado por algunas obras de música instrumental, como sus conciertos y algunas obras de música litúrgica ceremonial, pero principalmente como compositor de oratorios. J. C. Smith y John Stanley siguieron presentando temporadas de oratorios de Handel desde 1760. La música de Handel, principal modelo de sus contemporáneos ingleses, siguió ejerciendo fuerte influencia no sólo en los músicos ingleses de Londres y de las provincias, sino también en compositores como Mozart y Haydn. En 1786 surgió en Inglaterra el proyecto de una edición selecta de sus obras, pero jamás se llevó a cabo; no obstante, la admiración por su música en el siglo XVIII fue patente en los eventos conmemorativos celebrados en 1784 en la Abadía de Westminster, mismos que ayudaron a establecer la costumbre de realizar conciertos con sólo algunas de sus obras corales, en particular el *Mesías*, que moldearon su reputación y han perdurado hasta nuestros días. PL

W. DEAN, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* (Oxford, 1959/R1990). D. BURROWS, *Handel* (Oxford, 1994). W. DEAN y J. M. KNAPP, *Handel's Operas, 1704-1726* (Oxford, 2/1995). D. BURROWS (ed.), *The Cambridge Companion to Handel* (Cambridge, 1997).

antigua, con elementos polifónicos en el estilo de la música de los Países Bajos, quizá por influencia de Lassus, y obras policorales a la manera veneciana. DA/PW

Handy, W(illiam) C(hristopher) (n Florence, AL, 16 de noviembre de 1873; m Nueva York, 28 de marzo de 1958). Compositor estadounidense. Hijo de esclavos libertos, dejó su hogar a los 18 años de edad para perseguir una vida errante como trompetista; con el tiempo formó su propia orquesta, con la que viajó por el sur de Estados Unidos entre 1903 y 1921, y tuvo acciones de una editorial de Memphis. Fue autor de *Memphis Blues* (1912) y *St Louis Blues* (1914), dos de las primeras partituras impresas de blues. PG

Hanover Square Rooms. Complejo de salones ubicado en el sector oeste de Londres, en la esquina noroeste de la Hanover Square. El edificio contaba con un elegante salón de aproximadamente 9 por 27 metros, con altos ventanales, techo con forma de arco y capacidad para albergar hasta 900 personas, que se convirtió en la principal sala de conciertos de Londres. Su acústica era excelente, aunque en ocasiones era criticada por presentar espectáculos de escasa calidad.

El dueño original de los Hanover Square Rooms fue Giovanni Gallini, inicialmente asociado con J. C. Bach y C. F. Abel. Abrieron sus puertas al público en 1775 y fueron sede de los conciertos Bach-Abel hasta la muerte de Bach en 1782; allí se celebraron los denominados Professional Concerts entre 1783 y 1793, y a partir de 1786, los Salomon Concerts, en los que Haydn participó a comienzos de la década de 1790. Otras importantes series de conciertos presentadas en los salones fueron los Concert of Ancient Music, de 1804 a 1848, y los conciertos de la Philharmonic Society, de 1833 a 1869. Entre los artistas que se presentaron en los Hanover Square Rooms estuvieron Mendelssohn, Paganini, Liszt, Clara Schumann, Jenny Lind, Anton Rubinstein y Joachim. Los últimos conciertos, celebrados en 1874, estuvieron a cargo de la Royal Academy of Music, que había tenido acceso a los salones desde 1823. Las instalaciones se vendieron al año siguiente y se convirtieron en un club. SS

Hans Heiling. Ópera en un prelude y tres actos de Marschner con libreto de Eduard Devrient (Berlín, 1833).

Hänsel und Gretel. Ópera en tres actos de Humperdinck con libreto de Adelheid Wette basado en un cuento

de hadas de los hermanos Grimm (1812-1814), Jacob Ludwig y Wilhelm Carl (Weimar, 1893).

Hanslick, Eduard (n Praga, 11 de septiembre de 1825; m Baden, cr Viena, 6 de agosto de 1904). Crítico musical, esteticista e historiador austriaco. Recibió su primera instrucción musical de Tomášek y después ingresó a la carrera de leyes en Viena. Gran parte de su tiempo libre lo dedicó a estudiar música y escribir crítica musical y, a partir de mediados de la década de 1840, colaboró con varias revistas, como *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung*, donde publicó una reseña muy favorable de *Tannhäuser* de Wagner. En 1854 apareció su tratado de *estética musical, *Vom Musikalisch-Schönen*, recibido con gran entusiasmo. A partir de 1856 ocupó diversos puestos en la universidad de Viena, hasta que en 1870 fue nombrado profesor de historia de la música y de estética. Defensor acérrimo de Brahms, fue el principal opositor de Wagner en su tiempo, a pesar de haberlo admirado en su juventud. LC

Hanson, Howard (Harold) (n Wahoo, NE, 28 de octubre de 1896; m Rochester, NY, 26 de febrero de 1981). Compositor estadounidense de origen sueco. Estudió con Percy Goetschius en el Institute of Musical Art de Nueva York y con Arne Oldberg en la Northwestern University. En su larga vida profesional como director de la Eastman School of Music de Rochester en Nueva York (1924-1964), ejerció influencia considerable en muchos jóvenes compositores estadounidenses. Entre sus obras destacan siete sinfonías, en un estilo cercano al de Sibelius. También escribió el tratado *The Harmonic Materials of Modern Music* (Nueva York, 1960). PG

Hanuš, Jan (n Praga, 2 de mayo de 1915; m Praga, 30 de julio de 2004). Compositor checo. Tomó clases privadas de composición con Jeremiáš en 1934 y dirección orquestal en el Conservatorio de Praga. Estuvo a cargo de la edición de las obras completas de Dvořák y Fibich y participó en una edición crítica de la obra de Janáček. También destacó en la Unión de Compositores Checoslovacos y en otras instituciones musicales checas, pero a la caída del régimen comunista devolvió al estado todas sus distinciones. Lejanamente arraigada en la tradición de Smetana y Dvořák, su música parte más bien de la siguiente generación, a la que pertenecieron su maestro Jeremiáš y Ostrčil. Su tratamiento tonal poco estricto le permite un alto grado de libertad para expresar su dramatismo, aunado a un lirismo natural acentuado con abundantes disonancias penetrantes. Su producción incluye siete sinfonías (escritas entre 1942 y 1990), una cantidad considerable de otras obras orques-

tales en las que por lo general explota elementos concertantes, cuatro óperas –*Plameny* (Llamas, 1942-1944; escenificada en 1956), *Sluha dvou pánů* (Sirviente de dos amos, 1959), *Pochodeň Prométheova* (La antorcha de Prometeo, 1965) y *Pohádka jedné noci* (Relato de una sola noche, 1961-1968)– siete misas y otras obras vocales, abundante música de cámara y obras para piano y órgano. MA

Happy End. Comedia musical en tres actos de Weill con libreto de Elisabeth Hauptmann (con el seudónimo de Dorothy Lane) y textos de Bertolt Brecht (Berlín, 1929).

Harawi, chant d'amour et de mort (Harawi, canción de amor y muerte). Ciclo de canciones de Messiaen para soprano y piano, con 12 textos propios (1945). Al igual que *Cinq rechants* y *la Turangalila-symphonie*, se inspiran en la leyenda de Tristán e Isolda y en la mitología peruana.

Harbison, John (Harris) (n Orange, NJ, 20 de diciembre de 1938). Compositor estadounidense. Estudió en Harvard (1956-1960), en Berlín (1960-1961) y en Princeton con Earl Kim y Roger Sessions (1961-1963). En 1969 comenzó a dar clases en el Massachusetts Institute of Technology. Su música es una ingeniosa combinación de discurso lírico en cierto modo tradicional y aspectos modernistas, en una vasta producción que abarca los géneros convencionales, desde música para piano y obras de cámara, con tres sinfonías y diversos conciertos (para violín, viola, violonchelo, piano, flauta y oboe), hasta óperas como *Winter's Tale* (Relato invernal, San Francisco, 1974), *Full Moon in March* (Luna llena de marzo, Boston, 1977) y *The Great Gatsby* (Metropolitan, 1999). PG

hard bop. Estilo de jazz moderno característico de las décadas de 1950-1960, representado por músicos como Art Blakey y Cannonball Adderley. Además de su pulso fuerte y muy marcado, el estilo incorporó más inflexiones del blues (véase BLUE NOTE) que lo acostumbrado en otros estilos más relajados. PGA

hard rock. Véase HEAVY METAL.

Hardanger fiddle. Violín tradicional de Noruega con cuatro cuerdas de alambre que se extienden por debajo del diapasón y vibran por *simpatía, y otras cuatro cuerdas expuestas que se tocan con arco. Su diseño conserva elementos de los primeros violines barrocos, con mástil corto y angosto, diapasón triangular y tapas superior e inferior con forma de arco pronunciado. Suele tener elaboradas incrustaciones de hueso en el cuerpo y la voluta tallada en forma de cabeza de dragón con las fauces abiertas. JMO

Hark, the herald angels sing. Himno originalmente escrito por Charles Wesley en 1743; apareció en varias publicaciones de himnos entre 1760 y 1782. W. H. Cummings, organista de la Abadía de Waltham, usó el texto de este himno para la melodía de la segunda pieza del *Festgesang* de Mendelssohn y, después de su publicación en 1856, la pieza se volvió muy popular.

Harmonie (fr., al.), **Harmoniemusik** (al.). Con este término se designa en Francia y Alemania a una banda de alientos de madera o mixta (a diferencia del término francés *fanfare*, que designa un conjunto de metales). La sección de instrumentos de viento de una orquesta en ocasiones se denomina “harmonie”. En Francia, las llamadas *pièces d’harmonie* eran por lo general colecciones de *airs* de ópera arregladas para instrumentos de aliento. Sin embargo, la aplicación original del término proviene de Alemania y Europa Central. A finales del siglo XVIII, las palabras “Harmonie” o “Harmoniemusik” se referían tanto a una banda de instrumentistas de viento como a la música que interpretaban; a partir de la década de 1780 las bandas por lo general contaban con dos oboes o dos clarinetes (o ambos), dos fagotes y dos cornos, a semejanza de la “Harmonie” del emperador José II formada a comienzos de dicha década (una tradición característica de Viena). Dichos conjuntos, subvencionados por cortes acaudaladas, eran contratados para interpretar serenatas durante la comida o en ocasiones festivas para proporcionar música de fondo de las actividades sociales; fueron imitadas por bandas callejeras, como la usada para llevar a Mozart una célebre serenata con su propia música en su onomástico de 1781.

El repertorio de serenatas para *sexteto u *octeto de Mozart, Haydn, Beethoven, Krommer, Schubert y muchos otros compositores menores se clasifica bajo la categoría de *Harmoniemusik*, que también incluye transcripciones de ópera. Mozart tenía pensado hacer un arreglo de este tipo a partir de su ópera *Die Entführung aus dem Serail*, pero se le anticipó alguno de los destacados arreglistas profesionales del momento en Viena entre los que estaban Johann Wendt y Joseph Triebensee, oboístas de la “Harmonie” imperial, quienes transcribieron también varias de sus óperas posteriores. Con la autorización de Beethoven, Wenzel Sedlak hizo un arreglo de *Fidelio* para este tipo de banda. El mismo Mozart rindió tributo a esta tradición en la escena de la cena de *Don Giovanni* al incluir una banda de viento que en el escenario interpretaba selecciones de su propia ópera *Le nozze di Figaro*, así como de óperas de Sarti y de Martín y Soler.

Selecciones de óperas de Spontini y otros compositores han sido arregladas para bandas de “Harmonie” ampliadas con flauta, *basset horns* (clarinetes tenor), trompetas, y más; el número de instrumentos fue aumentando sucesivamente hasta llegar a la formación de la *banda militar. La *Harmoniemesse* de Haydn recibe su nombre porque en su instrumentación predominan los instrumentos de viento; por su parte, Mendelssohn escribió en 1824 *Harmoniemusik* para 23 instrumentos de viento y percusión. Esta tradición desapareció poco después de esa fecha y fue reemplazada por la gran banda militar. AB/SS

Harmonie der Welt, Die (La armonía del mundo). Ópera en cinco actos de Hindemith con libreto propio basado en la vida del astrónomo del siglo XVII Johannes Kepler, autor de *De harmonia mundi* (Munich, 1957). Hindemith había escrito antes una *Sinfonía* en tres movimientos con el mismo título (1951).

Harmonielehre. Pieza orquestal de Adams (1984-1985).

Harmoniemesse (Misa para banda de vientos). *Misa* no. 14 en *si* bemol mayor de Haydn (1802), llamada así porque el compositor otorga a los instrumentos de viento mayor importancia que en sus otras misas.

Harmonious Blacksmith, The. Sobrenombre con el que se conoce el *aire* y *variaciones* de la *Suite para clavecín* no. 5 en *mi* de Handel, perteneciente al primer grupo de ocho suites (1720). Este nombre se usó por vez primera después de la muerte de Handel y no hace alusión a las circunstancias de la composición de la obra.

Harold en Italie (Haroldo en Italia). *Sinfonía* op. 16 de Berlioz para viola y orquesta inspirada en la obra *Childe Harold* de Byron (1834). Compuesta por encargo de Paganini, quien deseaba una obra para lucir su viola Stradivari recién adquirida, éste la rechazó argumentando que la parte de viola no le ofrecía posibilidades para desplegar su virtuosismo. Véase también MÚSICA PROGRAMÁTICA.

harpichord. Véase CLAVECÍN, CLAVE, VIRGINAL Y ESPINETA.

Harris, Renatus [René] (*n* ?Quimper, c. 1652; *m* Bristol o Londres, 1724). Constructor de órganos inglés. Su padre, Thomas (*m* c. 1684), construyó los órganos de las catedrales de Gloucester, Salisbury y Chichester. Renatus fue una figura pintoresca y rival de “Father” *Smith; construyó 39 órganos, entre los que destacan los de la Catedral de Bristol (1685) y el de St Bride en Fleet Street (1694). AL

Harris, Roy (Ellsworth) (*n* Lincoln County, OK, 12 de febrero de 1898; *m* Santa Mónica, CA, 1 de octubre de 1979). Compositor estadounidense. En Los Ángeles

tomó clases con Arthur Farwell, Modest Altschuler y Arthur Bliss, y en París estudió con Nadia Boulanger (1926-1929). Se dio a conocer con su *Primera sinfonía* (1933), obra que propuso un modelo de composición sinfónica al estilo estadounidense seguido por muchos otros compositores. Su *Tercera sinfonía* (1937) es un clásico del género y una de las obras estadounidenses más interpretadas. El estilo de Harris es fuerte y vigoroso, impregnado de un carácter melódico de música popular y tonadas himnódicas estadounidenses, con una orquestación antifonal en bloques que crea efectos enérgicos. Además de 15 sinfonías, su producción incluye muchas otras obras orquestales y abundantes piezas corales, canciones y música de cámara. Fue maestro en varios colegios y universidades de los Estados Unidos. PG

Harris, Sir William (Henry) (*n* Londres, 28 de marzo de 1883; *m* Petersfield, 6 de septiembre de 1973). Organista y compositor inglés. Ingresó al RCM en 1899 para estudiar órgano con Walter Parratt y composición con Charles Wood y Walford Davies. Ocupó el puesto de organista en Lichfield (1911-1919), New College en Oxford (1919-1929), Christ Church en Oxford (1929-1932) y por último en la St George's Chapel en Windsor (1933-1961). Fue profesor en el RCM (1923-1953) y director del Bach Choir (1926-1933). Sus obras más conocidas son los motetes para doble coro *Faire is the Heaven* (1925) y *Bring us, O Lord* (1959), que siguen el modelo de *Songs of Farewell* de Parry. También escribió música para las coronaciones reales de 1937 y 1953 y para el Three Choirs Festival. PG/JDI

Harrison, Lou (Silver) (*n* Portland, OR, 14 de mayo de 1917; *m* Lafayette, IN, 2 de febrero de 2003). Compositor estadounidense. Estudió en San Francisco con Cowell (1934-1935) y trabajó en esa ciudad con Cage en la composición e interpretación de música para percusión (1939-1941); más adelante tomó lecciones con Schoenberg (1941) y en 1943 se trasladó a Nueva York, donde además de trabajar como crítico, editó e interpretó algunas de las obras de Ives. A su regreso a la costa oeste entró como profesor en la San José State University (1967-1982) y en el Mills College (1980-1985). Su producción, extensa y jovial, incluye obras de estilos diversos en las que suele trazar una línea melódica modal que abarca desde la música popular estadounidense hasta las tradiciones barroca, medieval y asiática, con una instrumentación diversa para orquesta sinfónica, orquesta de *gamelan*, o para instrumentos de percusión inventados, algunos construidos por su

amigo de toda la vida William Colvig. Al cabo de largo tiempo como compositor marginal, en la década de 1980 su obra comenzó a difundirse más ampliamente a través de conciertos y grabaciones. PG

Härtel, Gottfried Christoph. Véase BREITKOPF & HÄRTEL.

Hartke, Stephen (Paul) (*n* Orange, NJ, 6 de julio de 1952). Compositor estadounidense. Fue niño soprano en varios coros y más adelante estudió con James M. Drew en Yale, George Rochberg en la University of Pennsylvania y Ed Applebaum en la University of California en Santa Bárbara, de la que fue maestro de 1981 a 1987 cuando se trasladó a la University of Southern California. Su música evoca la fresca imaginación, el impulso rítmico y el conflicto histórico de piezas de Stravinski como *Agon*, e incluye dos sinfonías, un *Concierto para violín* (1992), así como otras piezas orquestales, música de cámara y solos instrumentales. PG

Hartmann, Johann Peter Emilius (*n* Copenhague, 14 de mayo de 1805; *m* Copenhague, 10 de marzo de 1900). Compositor y maestro danés. Perteneció a una de las familias más importantes de la historia musical en Dinamarca; su abuelo, su padre, su hijo, su yerno (Niels W. Gade) y su biznieto (Niels Viggo Bentzon) fueron todos compositores. Después de obtener el título de abogado se convirtió en un próspero servidor público hasta su jubilación en 1870, pero a la vez estuvo a la cabeza de la vida musical danesa. A los 19 años de edad sucedió a su padre como organista de Garnisons Kirke, puesto que abandonó en 1843 al ser nombrado organista de la Catedral de Copenhague; en total, su vida como organista activo se extendió a lo largo de 76 años. A partir de 1827 fue profesor del Conservatorio de Copenhague. Participó en la fundación de la Musikforening (Sociedad Musical) en 1836 y de la Studentersangforening (Sociedad Coral Estudiantil) en 1839.

Hartmann fue un prolífico compositor, autor de varios centenares de obras en todos los géneros; escribió tres óperas, varios ballets, dos sinfonías, música de cámara e instrumental, gran cantidad de música para piano y canciones. Si bien su música revela una inclinación por el lenguaje de Schumann, con su melodrama de juventud, *Guldhornene* (Los cuernos dorados, 1832), pasó a la historia como uno de los primeros compositores que hicieron uso de melodías nórdicas genuinas. MA

Hartmann, Karl Amadeus (*n* Munich, 2 de agosto de 1905; *m* Munich, 5 de diciembre de 1963). Compositor alemán. Estudió con Joseph Haas en la Academia Musical de Munich (1923-1927) y con Scherchen, quien

desplegó enormes esfuerzos para la difusión de la música de Hartmann en los comienzos de su vida profesional. Durante los años del nazismo se retiró de la vida musical pública para estudiar con Webern en 1941-1942 y siguió componiendo. Mantuvo en secreto su rechazo al régimen nazi, manifiesto en el coral husita “Vosotros que sois guerreros de Dios” que forma parte de su *Concerto funebre* para violín y cuerdas de 1939, escrito en protesta a la invasión de Checoslovaquia por Hitler. En 1945 retomó sus actividades públicas en Munich como dramaturgo de la Ópera Estatal de Baviera y fundó la serie de conciertos Música Viva (que supervisó hasta su muerte) para difundir la música de Schoenberg, Stravinski, Bartók y otros compositores.

El lenguaje esencialmente contrapuntístico con el que Hartmann aborda la música sinfónica lo coloca entre Beethoven y Brahms, la influencia de Hindemith es notoria en su manera de evitar todo sentimentalismo y su orquestación revela un gusto por la música de Stravinski. El abierto impulso intelectual que manifiesta en sus ocho sinfonías se compensa con una energía vibrante que impacta de manera directa en su expresividad musical. Dentro de los géneros escénicos escribió las cinco óperas cortas que integran *Wachsfigurenkabinett* (1929-1930) y *Simplicius Simplicissimus* (1934-1935, rev. en 1956-1957); entre sus conciertos destaca el *Concierto de cámara* para clarinete, cuarteto de cuerdas y cuerdas (1930-1935) y obras para trompeta (1933) y viola (1954-1956); en el género de música de cámara destacan dos cuartetos de cuerdas (1933, 1945-1946). Fue un prolífico compositor, pero a la vez muy autocrítico, por lo que muchas de sus obras no salieron a la luz o se transformaron en otras composiciones. PG/MA

📖 A. MCCREDIE, *Karl Amadeus Hartmann* (Wilhelmshaven, 1980). G. RICKARDS, *Hindemith, Hartmann and Henze* (Londres, 1995). M. KATER, *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits* (Nueva York, 2000).

Harty, Sir (Herbert) Hamilton (*n* Hillsborough, Co. Down, 4 de diciembre de 1879; *m* Hove, 19 de febrero de 1941). Compositor y director de orquesta irlandés. Estudió y trabajó como organista en Irlanda antes de trasladarse a Londres en 1900, donde paulatinamente consolidó su reputación como director de orquesta lo que lo llevó a ocupar la dirección de la Orquesta de Hallé (1920-1933). Su producción incluye obras como la *Sinfonía irlandesa* y muchas canciones, pero sus trabajos más reconocidos fueron sin duda los arreglos para orquesta moderna de las obras de Handel *Music*

for the Royal Fireworks (Música para los reales fuegos artificiales) y *Water Music* (Música acuática). PG

Harvey, Jonathan (Dean) (*n* Sutton Coldfield, 3 de mayo de 1939). Compositor inglés. Sus principales estudios los realizó con Erwin Stein, Hans Keller y Milton Babbitt, y ha enseñado en las universidades de Southampton, Sussex y Stanford. Sus primeras obras reflejan la influencia de compositores tan diversos como Britten, Messiaen y Stockhausen. Fue precisamente sobre Stockhausen, que publicó un estudio en 1974, la principal influencia que encauzó a Harvey en la dirección de las técnicas electrónicas para abordar temas de fuerte dimensión espiritual.

Estas inquietudes, manifiestas en obras tan tempranas como *Cantata IV: Ludus amoris* (1969), alcanzan mayor profundidad en obras más extensas, como la trilogía *Inner Light* (1973-1977) y en muchas otras obras posteriores, algunas de las cuales corresponden al periodo que pasó en el IRCAM (por ejemplo *Mortuos plango, vivos voco*, 1980, y *Advaya*, 1994). Harvey también ha compuesto una serie de composiciones sinfónicas impresionantes, como *Madonna of Winter and Spring* (1986), y conciertos para violonchelo (1990) y percusión (1997), así como la ópera a gran escala *Inquest of Love* (ENO, 1993). PG/AW

📖 A. WHITTALL, *Jonathan Harvey* (Londres, 1999).

Harwood, Basil (*n* Woodhouse, Olveston, Glos., 11 de abril de 1859; *m* Londres, 3 de abril de 1949). Organista y compositor inglés. Estudió en Oxford (1878-1881) y por un breve periodo en Leipzig con Salomon Jadassohn y Robert Papperitz (1882-1883). Fue organista de la Catedral de Ely (1887-1892), pero pasó la mayor parte de su vida profesional en Oxford como organista de la Christ Church (1892-1909) y como director de coros universitarios. Entre sus obras se cuentan un *Concierto para órgano* (escrito para el Gloucester Festival de 1910), cantatas, música litúrgica y un corpus de música para órgano de gran dificultad técnica, como la *Sonata para órgano* no. 1 en *do* sostenido menor op. 5 (1886), *Dithyramb* op. 7 (1892), *Paeon* op. 15 no. 3 (1902) y la *Toccata* op. 49 (1929). En 1909 se retiró de la profesión musical para administrar sus propiedades heredadas en Gloucestershire. PG/JDI

📖 V. RUDDLE, *The Life and Hymn Tunes of Basil Harwood* (Sutton Coldfield, 1996).

Háry János (*Háry János kalandozásai Nagyabonytul a Burgváráig*; “János Háry: sus aventuras desde Nagyabony hasta el burgo de Viena”). Ópera en un prólogo, cuatro aventuras (cinco en las tres primeras representaciones)

y un epílogo de Kodály, con libreto de Béla Paulini y Zsolt Harsányi basado en la obra épica cómica de János Garay *Az obsitos* (El veterano) (Budapest, 1926). Kodály escribió una *Suite* en 1927 con la música orquestal de esta ópera.

Hasse, Johann Adolf (n Bergedorf, cr Hamburgo, baut. 25 de marzo de 1699; m Venecia, 16 de diciembre de 1783). Compositor alemán. A partir de la década de 1730 fue el principal exponente de ópera italiana en Alemania; escribió alrededor de 62 **opere serie* y gran cantidad de obras dramáticas de menor extensión. Después de trabajar como tenor en la ópera de Hamburgo (1718) se trasladó a Brunswick en 1721, donde interpretó el papel protagónico de su primera ópera, *Antioco*. Posteriormente viajó a Nápoles (1722), donde se convirtió al catolicismo romano, estudió con Porpora y Alessandro Scarlatti, y en 1725 produjo su serenata *Antonio e Cleopatra* con Carlo Broschi (Farinelli) y Vittoria Tesi en los papeles protagónicos. Durante los cuatro años siguientes en Nápoles compuso sus siete primeras *opere serie*, como *L'Astarto* (1726) y *Tigrane* (1729). En 1730 produjo *Artaserse* en Venecia, su primera ópera con libreto de Metastasio. En esa ciudad conoció y poco después desposó a la mezzosoprano Faustina Bordoni, una de las mejores cantantes de su tiempo. En 1731, la pareja viajó a Dresde, donde Hasse fue nombrado *Kapellmeister* de la corte real, acontecimiento realzado con el estreno de su ópera *Cleofide* (1731) y al que asistieron J. S. Bach y su hijo Wilhelm Friedemann. A partir de la década de 1730 Hasse y Metastasio entablaron una asociación más estrecha; cada uno sentía profunda admiración por el trabajo del otro, al grado que el compositor musicalizó prácticamente toda la obra del poeta, con la excepción de *Temistocle*.

Con residencia fija en Dresde, Hasse y Bordoni visitaron diversas ciudades europeas como Turín, Roma, Milán y, en especial, Venecia y Viena, en las que presentaron óperas nuevas generalmente comisionadas por la realeza. Con motivo de una visita oficial de Federico el Grande a Dresde en 1745, Hasse compuso un *Te Deum* festivo y la ópera heroica *Arminio*. En años posteriores, el compositor y su esposa recibieron frecuentes invitaciones para presentar su música ante el rey en Potsdam. No obstante, esta armoniosa relación de pareja se vio afectada en 1760 cuando, a su regreso de Viena a Dresde, encontraron destruidas por la artillería de Federico la casa de ópera, la biblioteca de la corte y su propia casa; con la vida musical de la corte desintegrada, Hasse y su esposa fueron despedidos

sin recibir pensión y tuvieron que mudarse a Viena. En 1773, con serios problemas financieros y prácticamente olvidados, se retiraron a Venecia, donde Bordoni murió en noviembre de 1781 y Hasse poco más de dos años después.

El estilo operístico napolitano cultivado por Hasse, con su ordenado esquema de recitativos y arias, fue el vehículo ideal para el impulso del aria del **bel canto*. De armonía simple, delicada orquestación y flexibles líneas melódicas que permiten el lucimiento del cantante solista, Hasse logra a la vez enfatizar de manera sutil los cambios de la acción dramática sugeridos por el texto; por otra parte, en los recitativos se apega a las inflexiones de tono y al ritmo natural del lenguaje, combinando hábilmente tonalidades y cadencias como soporte de los cambios de humor y carácter. JN/BS

📖 F. L. MILNER, *The Operas of Johann Adolf Hasse* (Ann Arbor, MI, 1979).

Hassler, Hans [Johann] Leo (n Nuremberg, baut. 17 de agosto de 1562; m Frankfurt, 8 de junio de 1612). Compositor alemán. Fue el segundo de tres hijos de un organista de Nuremberg, todos ellos también organistas. En 1584 viajó a Venecia para estudiar con Andrea Gabrieli y dos años más tarde regresó a Alemania como organista del banquero Octaviano II Fugger; este fue su período más prolífico como compositor. A la muerte de Octaviano en 1600 dejó la ciudad de Augsburgo para una estancia de cuatro años en Nuremberg, al cabo de la cual se trasladó a Ulm, donde contrajo matrimonio a la edad de 46 años. Pasó el resto de sus días en Dresde como organista del príncipe elector de Sajonia.

Hassler fue uno de los compositores más importantes de su época. Sus obras latinas polifónicas y policorales acusan influencias de Lassus y sus partidarios, así como de la escuela veneciana. Entre sus composiciones seculares se cuentan madrigales italianos y *Tanzlieder* rítmicas (canciones bailables). De religión protestante, publicó importantes himnos y salmos para la liturgia luterana. El conocido coral de la Pasión **O Haupt voll Blut und Wunden* (Oh cabeza, herida y sangrante) es una adaptación de una de sus canciones amorosas alemanas. Schütz usó su obra *All Lust und Freud* para un salmo que se sigue cantando en las congregaciones protestantes actuales. PW

hastig (al.). “Apresurado”, “impetuoso”.

Haubenstock-Ramati, Roman (n Cracovia, 27 de febrero de 1919; m Viena, 3 de marzo de 1993). Compositor austriaco nacido en Polonia. Estudió en Cracovia y en Lvov. De 1947 a 1950 fue director del departamento de

música de la Radio de Polonia, al tiempo que se desarrollaba como escritor de crítica musical. De 1950 a 1957 vivió en Tel Aviv, donde fue director de la biblioteca musical y profesor de música. En 1957 regresó a Europa, trabajó en Viena para la editorial Universal Edition y fue un activo profesor. La música de Haubenstock-Ramati combina diversos estilos de finales del siglo XX, como serialismo, formas cambiantes y partituras gráficas. Su producción incluye la ópera *Amerika* (basada en Franz Kafka; Berlín, 1966), así como obras orquestales, vocales y para conjuntos instrumentales. ABUR

Haupt (al.). “Cabeza”, “principal”; por ejemplo *Hauptthema*, “tema principal” de una composición.

Hauptstimme (al.). “Voz principal”; parte conducente, por lo general a cargo de la voz soprano. Schoenberg usó la palabra para designar la parte principal de una textura polifónica compleja, indicada en la partitura con un símbolo con forma de paréntesis derivado de la letra H (véase MELODÍA).

Hauptwerk (al.) Manual o teclado principal del Gran órgano alemán.

Hausmusik (al.). Véase *GEBRAUCHSMUSIK*.

Haussmann, Valentin (n Gerbstedt, 1565-1570; m c. 1614).

Compositor alemán. Se independizó del patronazgo artístico en una época en la que esto no era frecuente, lo que sin duda se refleja en su elección de géneros compositivos, en el gran número de obras con dedicatorias para burgueses de su tiempo, así como en la gran cantidad de trabajos itinerantes que desempeñó. Publicó 148 danzas polacas recopiladas en sus viajes, así como música vocal italiana, inglesa y polaca a la que incorporaba poemas de su autoría. Fue un brillante exponente del músico poeta al estilo italiano, muy común en Alemania en la época. En la diversidad de su producción puede apreciarse el cambio de música religiosa a música secular que se gestaba en ese tiempo, por lo que, además de música sacra, compuso canciones, *Tanzlieder*, danzas en los estilos alemán y polaco, fugas y fantasías. PW

haut, bas (fr.). Término con el que se clasifican instrumentos y conjuntos instrumentales antiguos por su intensidad sonora y no por su altura. El término *Haut* (fuerte) se usa para instrumentos como los *caramillos y las trompetas a vara que interpretan música festiva al aire libre, mientras que el término *bas* (suave) se usa para instrumentos más discretos e íntimos, como flautas de pico, violines, laúdes y arpas. Algunos instrumentos pueden entrar en ambas categorías, como las cornetas, los sacabuches y las percusiones. JMO

hautbois (fr.). “Oboe” o, antes de mediados del siglo XVII, *shawm* o caramillo. En inglés, antiguamente se usaba el término para ambos instrumentos bajo la forma escrita de *hautboy* o *hoboy*.

haute-contre (fr.). Voz aguda de tenor o de instrumentos con registro similar, diferente de la voz castrato o *falsetto*, con un rango limitado a *re-si*’. Esta fue la voz solista principal en la ópera francesa desde Lully hasta Rameau. Hacia 1820 la voz tenor común la desplazó por completo.

haute danse (fr., “danza elevada” o “en el aire”). Danza en la que se levantaban los pies del piso; el término opuesto, **basse danse* (danza baja o en el piso), describe una danza en la que los pies se mantienen pegados al piso.

havanaise (fr.). *Habanera.

Hawes, William (n Londres, 21 de junio de 1785; m Londres, 18 de febrero de 1846). Músico inglés. Fue niño cantor del coro de la Chapel Royal (1795-1801) y más adelante violinista de la orquesta de Covent Garden. Cantó en los coros de Westminster Abbey y St Paul, y en 1812 fue nombrado *almoner* y *Master of the Choristers* en St Paul; también fue laudista y, en 1817, *Master of the Children* de la Chapel Royal. Entre las diversas actividades que desarrolló dentro de la vida musical inglesa, fue editor en Londres, socio de la Philharmonic Society, director de orquesta en la Madrigal Society, organista de la Lutheran Church en el Savoy y director de la English Opera House con sede en el Lyceum Theatre (1824-1836), donde escenificó muchas de sus adaptaciones de obras como *Der Freischütz* de Weber y *Così fan tutte* de Mozart. Además de editar varias óperas, Hawes publicó madrigales como *The Triumphes of Oriana* y compuso dos colecciones de *glees*, entre las que destaca *The bee, the golden daughter of the spring* (1836). Su hija fue la contralto Maria Hawes (1816-1886). JDI

Hawkins, Sir John (n Londres, 29 de marzo de 1719; m Londres, 21 de mayo de 1789). Historiador de música inglés. Hijo de un constructor de la Haberdashers’ Company, se convirtió en abogado y dedicó parte de su tiempo libre a la música. Fue amigo de Handel. En 1753 desposó a la hija de un abogado cuya cuantiosa herencia le permitió a Hawkins abandonar la práctica legal, aunque siguió ejerciendo como juez hasta convertirse en presidente de las Middlesex Quarter Sessions; como reconocimiento a su labor en el servicio público, fue hecho caballero en 1772.

Por lo menos desde 1761, Hawkins se entregó a la investigación sobre la historia de la música y publicó

A General History of the Science and Practice of Music (Londres, 1776), obra en cinco volúmenes aparecida poco antes que la *History* de Charles Burney. La obra de Burney sin duda estaba mejor organizada, resultado de su mayor conocimiento musical y sus investigaciones en el extranjero. Hawkins fue criticado en su época por haberse inclinado más hacia la música de los siglos XVI y XVII que a los estilos musicales modernos; al parecer consideraba las tendencias de la ópera del siglo XVIII “camino poco naturales y absurdos”; aun así, su obra proporciona mucha información útil, en particular sobre la sociedad musical londinense de comienzos del siglo XVIII. Murió de un infarto cardiaco y fue enterrado en el claustro de la Abadía de Westminster.

DA/LC

hay [*haye, hey*]. Danza de finales del siglo XVI, mencionada por Arbeau en su **Orchésographie* (1588), en la que los danzantes primero formaban una cadena en la que avanzaban interpretando diferentes figuras de baile, para concluir en un círculo o danza en redondo. Se desconoce el origen del nombre de esta danza, pero Samuel Johnson sugirió en su diccionario de 1755 que provenía de la costumbre de danzar alrededor de un montón de paja o heno (dancing round a haycock), mientras que otras fuentes sugieren que derivó de la palabra francesa *haie* (seto), debido a que los danzantes formaban hileras que semejava un cercado de setos.

Haydn, Joseph (véase la página siguiente).

Haydn, (Johann) Michael (n Rohrau, baja Austria, baut. 14 de septiembre de 1737; m Salzburgo, 10 de agosto de 1806). Compositor austriaco, hermano menor de Joseph Haydn. Igual que su hermano, hacia 1745 fue niño corista de la Catedral de San Esteban en Viena, donde estudió canto y composición, así como el tratado de música y contrapunto de Fux. Al perder su bella voz de soprano en la adolescencia, se dedicó a trabajar de manera independiente en la capital austriaca hasta que, en 1757, fue nombrado *Kapellmeister* del obispo de Grosswardein en la población de Oradea (Nagyvárad), ubicada en la frontera entre Rumania y Hungría. En esa época escribió varias misas y comenzó a componer sinfonías.

En 1763 Haydn ocupó el puesto de *Konzertmeister* al servicio del arzobispo de Salzburgo; permaneció en esta ciudad hasta su muerte habiendo servido a dos arzobispos durante 37 años. En 1777 ocupó el puesto de organista de la Dreifaltigkeitskirche y en 1781 sucedió a Mozart como organista de la Catedral de Salzburgo, en la que también tenía a su cargo la educación musical

de los cantores del coro. En 1768 contrajo matrimonio con la soprano Maria Magdalena Lipp, hija del organista de la corte, con quien tuvo una hija que murió en la infancia.

Durante toda su vida, Michael Haydn fue considerado mejor compositor de música litúrgica que su célebre hermano. Verdadero maestro del **stile antico*, escribió alrededor de 400 obras sacras. La más conocida de sus cerca de tres docenas de misas es el *Réquiem* en *do* menor, compuesto con motivo de la muerte del arzobispo Segismundo en 1771 y también interpretado en el funeral de su hermano Joseph Haydn. El *Réquiem* de Mozart, escrito dos décadas después, guarda muchas similitudes con esta obra. Tanto Mozart como su padre copiaron varias obras sacras de Michael Haydn, entre cuyos discípulos destacan Weber y Diabelli. La Misa “española”, comisionada por la corte española en 1786, quizá por recomendación de su hermano, es un magnífico ejemplo de las impresionantes misas ceremoniales con orquesta y solistas compuestas por Haydn.

Haydn compuso muchas sinfonías, divertimentos y piezas de cámara para el entretenimiento secular. Varias de sus últimas sinfonías, escritas en la década de 1780, constan de tres movimientos sin minueto y algunas tienen movimientos finales fugados. Entre sus obras dramáticas se cuentan cantatas italianas, oratorios alemanes y *Singspiele*; también escribió música incidental, como los interludios instrumentales para el drama de Voltaire, *Zaire* (1777), en los que despliega efectos de música turca. En 1804 se convirtió en miembro de la Real Academia Sueca de Música. Al año siguiente murió de una enfermedad que le provocó dolores tremendos y fue sepultado en el cementerio de San Pedro en Salzburgo.

DA/CC

Haym, Nicola Francesco (n Roma, 6 de julio de 1678; m Londres, 11 de agosto de 1729). Violonchelista, compositor y libretista italiano. Entre 1694 y 1700 tocó el “violone” (probablemente se trataba del violonchelo) en la orquesta del cardenal Ottoboni en Roma, bajo la dirección de Corelli, a quien Haym hace referencia en un documento como su maestro. El futuro duque de Bedford, quien se encontraba en Roma realizando una gran gira de conciertos, logró persuadirlo para entrar a su servicio en Inglaterra (1701-1711). A partir de 1718 fue contratado por el patrono de Handel, el duque de Chandos, y se convirtió en uno de los principales libretistas de óperas italianas (inclusive de las de Handel) tan en boga en esa época en Londres. Perteneció a la

(continúa en la página 715)

Joseph Haydn

(1732-1809)

El compositor austriaco Franz Joseph Haydn nació en Rohrau, Baja Austria, el 31 de marzo o el 1 de abril de 1732 y murió en Viena el 31 de mayo de 1809.

Los primeros años

La ascendencia de Haydn en algún momento fue motivo de enorme polémica. Una mezcla de colonos de Europa Central habitó en la región de Baja Austria donde nació, lo que sugiere que en su infancia, sin importar su herencia cultural precisa, estuvo expuesto a una variedad de géneros folclóricos y tradiciones culturales. Nacido en el seno de una familia humilde con ingresos muy modestos, Haydn fue el segundo hijo de Mathias Haydn, fabricante y comerciante de ruedas de carreta y magistrado del pueblo, y Anna Maria Koller, quien se había desempeñado como cocinera del castillo cercano del conde Harrach, un terrateniente local. Recibió sus primeras lecciones musicales en su propio hogar donde, de acuerdo con sus primeros biógrafos G. A. Griesinger y A. C. Dies, su padre solía tocar el arpa y acompañar su canto con ella, pasatiempo que compartía con todos sus hijos. Alrededor de los seis años de edad, Haydn fue enviado a vivir con un pariente lejano, Joseph Mathias Franck, maestro de escuela en la ciudad vecina de Hainburg. En la iglesia de la escuela el joven Haydn, que quizá estaba siendo educado para el sacerdocio, recibió también instrucción musical. Aunque más tarde se quejaría de que en la casa de Franck recibía “más palizas que comida”, su educación musical progresó rápidamente durante su estancia en Hainburg. Además de aprender a tocar varios instrumentos musicales, desarrolló una sonora voz de niño soprano. Reconociendo su “agradable voz” y su “aplicación en el estudio”, Georg Reutter, *Kapellmeister* de la Catedral de San Esteban en Viena, aceptó al joven Haydn en su escuela coral en 1740.

En Viena, capital del imperio Habsburgo, el mundo musical de Haydn se amplió notablemente. Lecciones de canto, violín y clavecín se sumaron al aprendizaje de idiomas y otros temas tradicionales. En San Esteban, donde estaba obligado a prestar dos servicios diarios, cantó misas y composiciones sacras de Caldara, Fux y otros contemporáneos menores del Barroco tardío. Las celebraciones de las múltiples ocasiones y los días festivos se contrarres-

taban con conciertos ocasionales en la corte y otros entretenimientos privados. Aunque Haydn afirmó haber aprendido más de cantar y escuchar la música que interpretaba que de las lecciones formales, sí recibió de Reutter una instrucción limitada en teoría y composición. Travieso por naturaleza, a menudo entraba en conflicto con su maestro quien lo despidió de la escuela coral al perder su voz soprano alrededor de los 16 años de edad.

A finales de la década de 1740, Haydn se encontró súbitamente sin alimento, hospedaje o fuente de ingreso alguna. Los detalles biográficos de su vida durante la década siguiente son escasos y a menudo contradictorios, pero Haydn continuó cultivando su talento con diligencia y perseverancia. En un principio se ganó la vida a duras penas en su ciudad adoptada, impartiendo clases de teclado, ejecutando en orquestas y ejecutando el violín y el órgano en iglesias y capillas privadas. Amplió su educación musical de manera autodidacta, adquiriendo copias de *Der vollkommene Capellmeister* de Mattheson y *Gradus ad Parnassum* de Fux y estudiando las obras y los escritos teóricos de C. P. E. Bach. Muchas de sus composiciones de este periodo se han perdido, entre ellas *Der krumme Teufel*, un *Singspiel* con libreto de Kurz-Bernardon, estrenado en el Kärntnertheater al comienzo de la década de 1750. Durante este periodo entabló amistad con el poeta y libretista de la corte imperial, Pietro Metastasio, y con otros habitantes de la Michaelerhaus donde vivía, entre ellos la princesa Maria Octavia Esterházy, viuda heredera y madre de Paul Anton y Nicolaus, además de la talentosa y joven pianista Marianne von Martinez, quien fuera su discípula, y el napolitano Nicola Porpora, compositor de ópera y maestro de canto. Como acompañante y aprendiz de Porpora, Haydn adquirió un invaluable conocimiento de la composición vocal y de la lengua italiana.

El año de 1759 marcó un momento decisivo en la vida del joven compositor. Por recomendación del conde von Fürnberg, para quien compuso algunos de sus primeros cuartetos de cuerdas (más adelante publicados como opp. 1

y 2), Haydn fue nombrado *Kapellmeister* del conde Carl Joseph Franz Morzin. El conde, quien tenía residencias en Viena y en Lukavec, Bohemia, mantenía una pequeña orquesta de cuerdas y una banda de vientos para las que Haydn compuso serenatas y divertimentos como la *Sinfonia* Hob. I: 1 en *re* mayor (véase HOBOKEN), con un tema inicial muy atractivo. Con alojamiento y comida gratuitos y un salario anual de 200 gulden, Haydn era entonces un músico establecido.

En 1760, habiendo asegurado un empleo de tiempo completo, Haydn contrajo matrimonio con Maria Anna Keller en la Catedral de San Esteban. Hermana mayor de la que fuera su alumna y primer amor, Therese Keller, quien ingresó a un convento, Maria Anna resultó ser una mala pareja para el aspirante a compositor. Aunque mantuvieron un hogar juntos hasta la muerte de ella en 1800, ambos buscaron relaciones extramaritales: ella con el pintor Ludwig Guttenbrunn, entre otros; y él, después de 1779, con Luigia Polzelli, una joven casada y cantante de ópera de la corte de Esterházy. Las circunstancias que rodearon la terminación del empleo de Haydn con el conde Morzin son inciertas, pero se sabe que estuvo al servicio de la corte de Esterházy a partir del 1 de mayo de 1761, fecha de su contrato con el príncipe Paul Anton.

Esterháza, 1761-1790

Durante los casi 30 años que trabajó en la corte de la familia más acaudalada de Hungría, Haydn desarrolló y consolidó muchos de los géneros y los rasgos estilísticos identificables con el estilo clásico de composición. Aunque fue contratado por el príncipe Paul Anton principalmente como compositor instrumental, para quien compuso las innovadoras *Sinfonías concertantes* nos. 6-8, “Le Matin”, “Le Midi” y “Le Soir”, Haydn en realidad asumió la responsabilidad de todas las actividades musicales de la corte. Además de componer “el tipo de música que su Alteza Serenísima ordenase” y dirigir las interpretaciones desde el violín o el teclado, Haydn estuvo al cuidado de la enorme colección de manuscritos e instrumentos musicales y se ocupaba de la administración de los músicos residentes, con quienes debía “abstenerse de entablar relaciones cercanas”. Tenía la obligación de reportarse ante el príncipe, vestido de librea, dos veces al día y, como oficial superior de la casa, debía poner el ejemplo para los otros empleados de la corte. Aunque estas condiciones laborales puedan parecer demasiado estrictas en comparación con los parámetros actuales, eran características de la época y le redituaban al compositor alrededor de 600 gulden anuales, junto con otros beneficios.

A la muerte de Paul Anton en 1762, el control de las vastas propiedades de la familia pasaron a manos de su hermano menor, el príncipe melómano Nicolaus, a cuyo servicio Haydn permaneció hasta 1790. Como vice-*Kapellmeister*, Haydn se había entregado a la composición instrumental en deferencia al viejo *Kapellmeister* de la corte, G. J. Werner, quien se especializaba en la música litúrgica. A petición de su talentoso patrono, Haydn compuso numerosos solos, dúos y tríos para *baryton*, pero con su promoción a *Kapellmeister* después de la muerte de Werner en 1766, asumió también la composición de música sacra, produciendo la *Missa cellensis* (1766), un *Stabat mater* (1767) y la cantata *Applausus* (1768). Novedoso fue también el estilo dramático asociado con diversas sinfonías en modo menor compuestas alrededor de 1768 y 1772, entre las que destacan la no. 49, “La Passione” en *fa* menor, la no. 52 en *do* menor y la sinfonía de “Los adioses”, escrita en la tonalidad muy poco común de *fa* sostenido menor. Dieciocho cuartetos de cuerda datan también de este fértil periodo, de los cuales los seis *Cuartetos “Sol”* op. 20 son sin duda el mejor testimonio de las capacidades crecientes del compositor; *scherzos* rápidos, finales fugados, y el mismo nivel de importancia para los cuatro instrumentistas dan fe tanto del virtuosismo de los instrumentistas contratados por la corte como del logro de Haydn. El violín principal, Luigi Tomasini y el violonchelista Joseph Weigl, músicos de primer nivel, probablemente asistieron a Haydn en sus experimentaciones para “observar qué causaba buena impresión y qué la debilitaba, lo que le permitía mejorar, recortar, agregar música y correr riesgos”. Como el propio Haydn le comentara tiempo después a Griesinger: “me encontraba aislado del mundo, sin nadie alrededor que pudiera confundirme o interferir en mi trabajo; ello me obligó a ser original”.

Para finales de la década de 1760, el príncipe Nicolaus pasaba menos tiempo en las residencias de Esterházy en Viena y Eisenstadt, ubicadas a unos 50 km al sudeste de la capital, dedicando tiempo considerable y grandes sumas de dinero a la renovación de Esterháza, un palacio y coto de caza rural en las cercanías de Süttör. Con este palacio, símbolo de la riqueza y el poder del príncipe Nicolaus “el Magnífico”, están asociadas muchas de las obras de música teatral de Haydn. *Lo speciale*, una ópera bufa, sirvió para la inauguración de una casa de ópera con capacidad para 400 personas en 1768; *Philemon und Baucis*, un *Singspiel*, sirvió para el estreno del teatro de marionetas con diseño de gruta en 1773; y *La fedeltà premiata* (1781) inauguró la nueva casa de ópera, construida para reemplazar la que en 1779 fuera destruida por un incendio. Piezas instrumen-

tales compuestas para dramas alemanes montados por compañías teatrales itinerantes, fueron arregladas por Haydn como sinfonías; de aquí surgió la *Sinfonía* no. 60, subtitulada “Der Zerstreute” o “El distraído”.

Aunque las exigencias de la música teatral, las revisiones, los ensayos y la dirección dejaban poco tiempo a Haydn para la composición instrumental, principalmente a partir del establecimiento de una temporada de ópera regular en la corte en 1776, su reputación siguió en aumento a través de la amplia difusión de sus obras impresas. En 1780 la editorial vienesa Artaria publicó seis sonatas para teclado (XVI: 35-39 y 20) y en 1782 editó seis nuevos cuartetos de cuerda “escritos en un estilo nuevo y especial”: los *Cuartetos “Rusos”* op. 33 que inspiraron a Mozart la composición de los seis cuartetos de cuerda dedicados a Haydn en 1785. En una reunión para interpretar cuartetos de cuerdas celebrada durante una visita de Leopold Mozart a Viena, en febrero de 1785, Haydn conoció al padre del joven compositor y tuvo la oportunidad de oír los tres últimos cuartetos del talentoso músico, que posteriormente le serían dedicados. Después de 1785, Haydn cumplió también con varias comisiones extranjeras de prestigio. La sociedad de Conciertos de la Logia Olímpica de París le comisionó seis sinfonías (nos. 82-87), obras de orquestación brillante y grandes dimensiones en las que el compositor combinó de manera admirable estilos populares y académicos en introducciones lentas. De la Catedral de Cádiz recibió el encargo de siete adagios orquestales, una “passione instrumentale” para el acompañamiento de meditaciones sobre las Siete Últimas Palabras de Nuestro Salvador en la Cruz, que más adelante Haydn arregló para cuarteto de cuerdas y para coro. Para el rey Fernando de Nápoles, Haydn compuso varias obras para la esotérica *lira organizzata*, instrumento similar a una zanfona. A la muerte del príncipe Nicolaus Esterházy en septiembre de 1790, su heredero Paul Anton II disolvió la orquesta y la compañía de ópera, dejando libre a Haydn para regresar a Viena. Aunque permaneció al servicio de la casa de Esterházy, tuvo la posibilidad de aceptar una invitación del violinista y empresario teatral J. P. Salomon para visitar Londres.

Las visitas a Londres, 1791-1795

A su llegada a Londres en enero de 1791 Haydn era toda una celebridad. Al cabo de años de aislamiento el revuelo y la extraordinaria acogida del público que lo esperaba ansioso rejuvenecieron su espíritu y estimularon su creatividad; sus cartas y notas personales de este periodo describen detalladamente muchas de sus actividades y sus nuevas amistades. Su lucrativo contrato con Salomon

estipulaba una nueva ópera, seis “grandes” sinfonías, otras composiciones de menores dimensiones y presentaciones de concierto; de estos compromisos, la ópera *L'anima del filosofo*, obra de estilo serio basada en el tema de Orfeo, es la única que no alcanzó a escenificarse debido a intrigas suscitadas contra John Gallini y la casa de ópera Pantheon. Los conciertos públicos de Salomon, celebrados en los salones de Hanover Square, con Haydn dirigiendo desde el pianoforte, tuvieron un sonado éxito que opacó por completo la presentación de los Conciertos Profesionales con los que rivalizaban. La cálida recepción de la *Sinfonía* no. 92 en *sol* mayor, estrenada en marzo de 1791, se repitió en el mes de julio, cuando la Universidad de Oxford otorgó a Haydn el doctorado honorario en música. En la temporada de conciertos de 1792 se estrenaron el alegre *Concertante en si* bemol para violín, violonchelo, oboe, fagot y orquesta, las *Sinfonías* nos. 93, 97 y 98, y la composición más conocida de Haydn, la *Sinfonía de la “Sorpresa”* no. 94, cuyo sobrenombre se debió al *fortissimo* orquestal súbito que sigue a la presentación en *pianissimo* del tema principal del Andante.

Al cabo de una triunfal estancia de 18 meses en Inglaterra, Haydn regresó a Viena, donde instruyó a Beethoven en composición y presentó a la joven figura en ascenso con varios patronos aristocráticos. Junto con su esposa compró una pequeña casa en el suburbio vienés de Gumpendorf, pero Viena ofrecía muy poco encanto después de la muerte de su colega Mozart. Después del fallecimiento de su amiga íntima y confidente, la pianista Marianne von Genzinger, Haydn negoció un segundo contrato con Salomon y regresó a Londres en febrero de 1794, acompañado por su copista y asistente de muchos años, Johann Elssler.

Con Inglaterra en guerra contra Francia, el público recibió con entusiasmo su *Sinfonía “Militar”* no. 100, obra en estilo turco que retrata burlescamente una batalla. Al término de la serie de Conciertos Salomon en enero de 1795, Haydn unió fuerzas con la gran orquesta de los Conciertos de la Ópera dirigida por el violinista Viotti, con la que estrenó sus tres últimas sinfonías. Estas *Sinfonías* nos. 102-104 completaron la serie de *12 Sinfonías “Londres”* concebidas para complacer al público conocedor y al aficionado por igual, y marcaron el final de la larga y admirable trayectoria de Haydn como sinfonista. Otras obras vinculadas con la segunda visita del compositor a Londres son los *Cuartetos “Apponyi”* (op. 71 y op. 74), los tríos para piano (XV: 24-26), dedicados a su discípula y admiradora Rebecca Schroeter, que incluyen el vivo “Rondo all'ongarese”, y las tres últimas sonatas para piano (XVI: 50-52), compuestas para los resonantes instrumentos ingleses.

Después de mucho tiempo de haber dejado Londres, Haydn continuó haciendo arreglos de canciones populares británicas para satisfacer las demandas de un público de clase media insaciable y de la industria editorial.

Los años finales

Haydn regresó a Viena en 1795 como un hombre acaudalado y con una reputación internacional incuestionable. Repartiendo su tiempo entre Viena y Eisenstadt, a petición de su nuevo patrono el príncipe Nicolaus II, compuso una serie de seis misas para los días del onomástico de la esposa del príncipe entre 1796 y 1802. Aunque en un principio fueron consideradas obras de escaso carácter litúrgico, su estilo sinfónico y su tratamiento coral variado son comparables con *La Creación* (1798) y *Las Estaciones* (1801). Las arias y los conjuntos de estos dos grandes oratorios, compuestos con textos estilizados del escritor oficial de la corte vienesa, el barón Gottfried van Swieten, derivaron de su experiencia londinense con los oratorios de Handel. La evocativa “Representación del Caos” de *La Creación* no tuvo precedentes. El Himno patriótico del emperador, inspirado en el himno nacional inglés, se estrenó en el Burgtheater para celebrar el aniversario del emperador en febrero de 1797, y sirvió como tema de las variaciones del movimiento lento del *Cuarteto de cuerdas* op. 76 no. 3 que, junto con los dos cuartetos del op. 77, coronan la extraordinaria trayectoria de Haydn en el género.

Hacia finales de 1803, obligado a renunciar a las actividades de dirección y composición por su delicada salud, dejando inconcluso el *Cuarteto de cuerdas* op. 103, Haydn se retiró. Con la asistencia de Ellsler comenzó a esbozar un catálogo aproximado de las obras “que recordaba haber compuesto”, mientras recibía un torrente de premios y elogios de toda Europa. Para el aniversario 76 de Haydn en marzo de 1808, Antonio Salieri dirigió una interpretación de *La Creación* en el magnífico salón de mármol del antiguo edificio de la universidad ante un público exclusivo

de admiradores, entre los que se encontraban la princesa Esterházy y Beethoven. En mayo del año siguiente, mientras las tropas napoleónicas bombardeaban Viena, Haydn murió en su pequeña casa y fue sepultado en el cementerio de Gumpendorf. A instancias del príncipe Nicolaus, sus restos fueron trasladados a la Bergkirche en Eisenstadt.

La reputación de Haydn

Puesto que Haydn y su música contrastaban radicalmente con los ideales del Romanticismo, su reputación se desvaneció durante el siglo XIX. Retratado como un hombre inocente y sencillo debido a sus orígenes humildes, sus años de servidumbre, su entrañable ingenio musical y su uso de lenguajes musicales populares y folclóricos, Haydn recibió el apelativo cariñoso de “Papá”, etiqueta que su longeva vida, su enorme fama y fecundidad creativa difícilmente podían contradecir. Los mitos en torno al compositor se disiparon gradualmente conforme los estudiosos del siglo XX se entregaron a la labor de desenterrar documentos de archivo y establecer la autenticidad y la cronología de su producción musical. La edición completa de sus obras (*Joseph Haydn Werke*, 1958-) y el movimiento de interpretación histórica están impulsando muchos nuevos estudios interpretativos, analíticos y contextuales de Haydn y su obra. CC

📖 M. HORÁNYI, *The Magnificence of Eszterháza* (Londres, 1962). H. C. R. LANDON, *Haydn: Chronicle and Works*, 5 vols. (Bloomington, IN, y Londres, 1976-1980). K. GEIRINGER, *Haydn: A Creative Life in Music* (Londres, 3/1982). J. P. LARSEN, con G. FEDER, *The New Grove Haydn* (Londres, 1982). H. C. R. LANDON y D. WYN JONES, *Haydn: His Life and Music* (Bloomington, 1988). J. WEBSTER, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style* (Cambridge, 1991). C. ROSEN, *The Classical Style* (Nueva York, 3/1997). E. SISMAN (ed.), *Haydn and his World* (Princeton, NJ, 1997). W. D. SUTCLIFFE (ed.), *Haydn Studies* (Cambridge, 1998). D. WYN JONES (ed.), *J. Haydn* (Oxford, 2002).

primera oleada de inmigrantes italianos que difundieron el estilo de Corelli en Inglaterra con dos series de trío sonatas basadas en el modelo de su maestro. Fue miembro de la Academia de Música Antigua de 1726 a 1727. PA

Hayne van Ghizeghem (n. c. 1445; m. antes de 1497). Compositor franco borgoñón. Contemporáneo de Ockeghem, estuvo al menos 15 años al servicio de Carlos el Temerario, duque de Borgoña. Sus *rondeaux* fueron particularmente populares a finales del siglo XV y

comienzos del XVI, y sirvieron como modelo para muchos compositores de generaciones posteriores. JM *Hb.* (al.). Abreviatura de *Hoboe*, “oboe”.

Head, Michael (Dewar) (n. Eastbourne, 28 de enero de 1900; m. Ciudad del Cabo, 24 de agosto de 1976). Compositor inglés. Estudió composición con Frederick Corder en la RAM (1919-1925), a la que regresó en 1927 como maestro de piano. También se desempeñó como jurado examinador y miembro del jurado. Su reputación como compositor radica en la producción de cerca de

100 canciones, escrupulosamente escritas en un estilo que recuerda a Gerald Finzi y que por lo general interpretaba él mismo acompañándose al piano. PG

head-motif. Véase TEMA *MOTTO*.

Hear my Prayer (Escucha mi plegaria). Himno escrito por Mendelssohn en 1844 para soprano solo, coro y órgano, compuesto para la serie de conciertos de Bartholomew en el Crosby Hall de Londres, donde se estrenó en 1845.

heavy metal. Variante estilística muy sutil de *hard rock*. Los dos estilos pertenecen a una misma corriente pero tienen rasgos distintivos propios. Características comunes a los dos estilos son el uso de *power chords* (in., “acordes de poder”), el bajo pulsado con notas cortas y rápidas, y la sorprendentemente escasa recurrencia de acordes de *blues* o de la estructura de 12 compases. El *heavy metal* se originó en la década de 1970 con grupos representativos como Iron Maiden, Black Sabbath, Mötör-head, Metallica y Alice Cooper; por su parte, el estilo *hard rock* se desarrolló hacia el final de la década de 1960 y está representado por grupos como Deep Purple, Led Zeppelin, Meatloaf y Bon Jovi.

El estilo *heavy metal* se caracteriza por una atmósfera rítmica saturada y frenética; la instrumentación consiste por lo general en un trío de guitarra, bajo y batería, y los solos de guitarra usan fuerte distorsión. Los textos de las canciones suelen tratar temas de violencia, satanismo u ocultismo. Por otra parte, el estilo de los grupos de *hard rock* suele inclinarse por algo más parecido a la balada e incorporan a la instrumentación un órgano Hammond y sintetizadores para interludios atmosféricos; la voz del cantante es por lo general aguda, con vibrato en las notas largas y los solos de guitarra dan prioridad al virtuosismo más que a la distorsión. Las letras de sus canciones acostumban tratar temas de misoginia y sexualidad machista. PW

📖 M. HALE, *Headbangers* (Ann Arbor, MI, 1993).

Hébrides, Las (*Die Hebriden; Fingals Höhle*, “La cueva de Fingal”). *Obertura* op. 26 de Mendelssohn (1830). La obra tuvo una versión anterior de 1829 llamada *Die einsame Insel* (La isla solitaria); el autor la revisó en 1832. Se dice que Mendelssohn compuso el tema principal durante una visita a las Hébrides y a la isla de Staffa en 1829, pero de hecho lo había esbozado antes de ese viaje.

heckelfón (in.: *heckelphone*). Oboe bajo de pabellón amplio y campana esférica, inventado por los constructores de fagotes Heckel en 1904. Su sonido alcanza una octava inferior al oboe común, con extensión hasta un *la*. Se toca con una lengüeta similar a la del fagot y su

sonido es considerablemente más fuerte y lleno que el oboe bajo francés desarrollado por Guillaume Triébert. Si bien estos instrumentos no son equivalentes, debido a su rareza suelen sustituirse o usarse indistintamente afectando el equilibrio orquestal. JMO

heel (in.). “*Talón del arco”. Véase TALÓN, NUEZ.

heftig (al.). “Violento”, “impetuoso”.

Heidenröslein (Pequeña rosa en el monte). Canción para voz y piano (D257) de Schubert con un poema de Johann Wolfgang von Goethe (1815).

Heifetz, Jascha (n Vilnius, 2 de febrero de 1901; m Los Ángeles, 10 de diciembre de 1987). Violinista estadounidense nacido en Rusia. A los 10 años de edad se integró a la clase de Auer en San Petersburgo. En 1912 tocó bajo la dirección de Nikisch y en 1917 emigró a los Estados Unidos, año en el que hizo su debut en Nueva York. Con la figura erguida, casi inmóvil, el instrumento en alto y el rostro apuntando hacia los dedos, su técnica impecable le permitió abordar y grabar todos los grandes conciertos del repertorio. Comisionó conciertos a Walton y Korngold y destacó como músico de cámara tocando con Piatigorski y Rubinstein. En la década de 1960 se retiró de la vida de concierto para dedicarse a la enseñanza en la University of Southern California. Publicó muchas transcripciones. CF

📖 A. WESCHLER-VERED, *Jascha Heifetz* (Nueva York y Londres, 1986).

heighthed neumes (in.). “Neumas diastemáticos”, es decir, neumas cuya escritura indica una idea aproximada de su altura y sus intervalos relativos. Véase NOTACIÓN, 1.

Heiligmesse (Santa misa). Nombre con el que se conoce la *Misa* no. 10 en *si* bemol mayor de Haydn (1796), llamada así por el énfasis puesto en las palabras “Santo, santo” del Sanctus. Su título completo es *Missa Sancti Bernardi von Offida*.

Heiller, Anton (n Viena, 15 de septiembre de 1923; m Viena, 25 de marzo de 1979). Compositor y organista austriaco. Estudió teoría musical con Friedrich Reidinger y órgano con Bruno Seidlhofer en la Academia de Música de Viena (1941-1942); en 1945 fue nombrado profesor de órgano de dicha institución. Fue un reconocido intérprete de la música de Bach. Como compositor, es clara la influencia tanto de Bach como de Hindemith en una producción musical que incluye piezas corales sacras, obras para órgano y el oratorio secular *François Villon* (1956). PG

Heinichen, Johann David (n Krössuln, cr Weissenfels, 17 de abril de 1683; m Dresde, 16 de julio de 1729). Compositor y teórico alemán. Después de ejercer como abo-

gado en Weissenfels se embarcó en la profesión musical principalmente como compositor de ópera. En 1710 se estableció en Venecia y en el Carnaval de 1713 obtuvo sus éxitos operísticos más logrados con *Mario* y *Le passioni per troppo amore*. Pasó los últimos años de su vida en Dresde como *Kapellmeister* del príncipe elector de Sajonia; en 1728 concluyó su tratado *Der Generalbass in der Composition*, un valioso estudio sobre la realización del continuo a la manera acostumbrada en las casas de ópera italiana de la época. DA/BS

Heininen, Paavo (Johannes) (*n* Helsinki, 13 de enero de 1938). Compositor y docente finlandés. Estudió con Aarre Merikanto en la Academia Sibelius de Helsinki y con Rautavaara, Englund y Kokkonen. Después de graduarse estudió en Colonia con Zimmermann (1960-1961), en Nueva York con Persichetti y Edward Steuermann (1961-1962) y en Polonia con Lutosławski. Al cabo de un año como docente de la Academia Sibelius (1962-1963), fue maestro en Turku (1963-1966) para después regresar a la Academia, donde permanece hasta la fecha. Su vida profesional docente ha ejercido una influencia crucial en la historia del modernismo finlandés; muchos de los compositores más prominentes de las jóvenes generaciones han estudiado con él. Sus composiciones son principalmente serialistas y se caracterizan por su gran sentido de línea, color y luminosidad; destacan la ópera *Silkkirumpu* (El tambor de Damasco, 1984), cuatro sinfonías (1958-1973), abundantes obras orquestales, música de cámara, música para teclado y música vocal. MA

Heinrich von Meissen. Véase FRAUENLOB.

heiter (al.). “Alegre”, “sereno”.

Heldenleben, Ein (La vida de un héroe). Poema tonal op. 40 de Richard Strauss (1897-1898). El héroe de la obra es el propio Strauss; una de las seis secciones que componen la obra contiene varias citas propias.

Heldtenor (al., “tenor heroico”). Tenor de voz robusta, ideal para papeles operísticos de carácter pesante, como Sigfrido en el ciclo del *Anillo* de Wagner.

Hely-Hutchinson, (Christian) Victor (Noel Hope) (*n* Ciudad del Cabo, 26 de diciembre de 1901; *m* Londres, 11 de marzo de 1947). Compositor, pianista y administrador inglés. Hijo del último gobernador de la colonia sudafricana de Ciudad del Cabo, se formó en Eton y Oxford. Fue profesor del South African College of Music (1922-1926) y después se integró al personal de la BBC, primero en Londres y más adelante en Birmingham. Fue sucesor de Bantock como profesor de música en la Birmingham University (1934-1944) y

después director de música de la BBC. Produjo varias obras de cámara, una sonata para piano, unas *Variaciones para orquesta* (1927), música cinematográfica y atractiva música incidental para obras de Edward Lear y Lewis Carroll. Su composición más reconocida es sin duda la *Carol Symphony* (1927), obra maestra del género de música ligera. PG/JDI

Hellendaal, Pieter (*n* Rotterdam, baut. 1 de abril de 1721; *m* Cambridge, 19 de abril de 1799). Violinista, organista y compositor holandés. Estudió en Italia con Tartini y para 1744 se encontraba instalado nuevamente en los Países Bajos, en Ámsterdam. En 1751 viajó a Londres para ofrecer varios conciertos y en 1762 se estableció definitivamente en Inglaterra como organista del Pembroke College de Cambridge. Tuvo gran reputación como maestro y participó activamente en la vida musical de Cambridge, Oxford y Norwich. Entre sus obras publicadas destacan dos libros de sonatas para violín (Ámsterdam, c. 1745, c. 1750), *Six Grand Concertos*, *Six Solos* para violín (Londres, 1758, 1761) y *Eight Solos for the Violoncello with a Thorough Bass* (Cambridge, c. 1780). Las cadenzas escritas en sus manuscritos originales de las sonatas para violín, hoy conservadas en el Museo Fitzwilliam de Cambridge, ofrecen valiosa información sobre la práctica musical de finales del siglo XVIII. WT/LC

Heller, Stephen [István] (*n* Pest, 15 de mayo de 1813; *m* París, 14 de enero de 1888). Pianista y compositor francés nacido en Hungría. A los 14 años de edad realizó una gira de conciertos de dos años por Europa Central, tan intensa y agotadora que le provocó un colapso nervioso. En 1830 obtuvo un puesto como maestro de piano de una familia acaudalada de Augsburgo, ciudad en la que permaneció ocho años y pudo estudiar composición y escribir gran cantidad de *Lieder*. Schumann fue un admirador de sus obras y lo propuso como corresponsal del *Neue Zeitschrift für Musik* en Augsburgo. En 1838 Heller se trasladó a París, donde trabajó como crítico y compositor de música de salón y entabló amistad con Berlioz. Si bien se le conoce hoy en día por sus estudios para piano, Heller fue una importante figura de transición del romanticismo alemán al impresionismo francés, como puede apreciarse en sus piezas de carácter de la década de 1850 (por ejemplo *Im Walde* op. 86, 128 y 136) y en obras posteriores más experimentales, como las *Barcarolas* op. 141 y la *Sonata en si bemol menor* op. 143. DA/SH

hemidemisemiquaver [*semidemisemiquaver*] (in.). Véase CUÁDRUPLE CORCHEA.

hemiola [hemiolia] (del gr. *hemiolios*, “un entero y medio”). Término que representa la proporción 3:2. En notación moderna, se forma una hemiola cuando dos compases ternarios (por ejemplo 3/2) se interpretan como si estuvieran escritos en tres compases binarios (6/4) o viceversa (Ej. 1). Este recurso rítmico es común en la música del periodo Barroco, en especial en la **courante*. También la utilizaron Schumann y, en particular, Brahms.

En la música mensurada antigua, un caso equivalente a la hemiola es cuando tres notas imperfectas se reemplazan con dos notas perfectas (véase NOTACIÓN, 3). En la teoría antigua sobre la altura musical, hemiola significaba un intervalo de quinta, que en términos del intervalo correspondiente producido por una cuerda en vibración, equivale a la proporción 3:2.

Ej. 1

(a)



Bach, Suite francesa no. 3, Courante.

(b)



Sibelius, Concierto para violín, movimiento final.

Henle. Editorial de música alemana. Fundada en Munich en 1948 por el industrial y músico aficionado Günter Henle (1899-1979), su reputación descansa en sus confiables y bellas ediciones **Urtext* del repertorio común para piano y música de cámara de los siglos XVIII, XIX y comienzos del XX. Publica nuevas ediciones completas revisadas por reconocidos académicos de las obras de Haydn, Beethoven y Brahms, así como ensayos de temas afines, una serie de antologías históricas y otras publicaciones académicas de música. HA

Hensel, Fanny. Véase MENDELSSOHN, FANNY.

Henselt, (Georg Martin) Adolf (von) (*n* Schwabach, Baviera, 9 de mayo de 1814; *m* Bad Warmbrunn, Silesia,

10 de octubre de 1889). Pianista y compositor alemán. Fue discípulo de Abbé Vogler y más adelante de Hummel y Sechter. Considerado por muchos uno de los pianistas virtuosos más notables de su época, destacó por el tono sedoso de su interpretación y la capacidad de lidiar con pasajes largos. Su reconocido pánico escénico fue una característica de poco provecho para los numerosos discípulos que tuvo. A partir de 1838 desarrolló su vida profesional en San Petersburgo, donde alcanzó gran reputación como intérprete y maestro. Su producción fue principalmente de música para piano. El sensual pero frágil estudio de concierto *Si oiseau j'étais*, perduró en el repertorio mucho tiempo después de su muerte; sin embargo, su obra más ambiciosa fue sin duda el *Concierto para piano en fa menor*, op. 16, muy extenso y de estructura novedosa, en el que despliega de manera sorprendente el lenguaje musical florido que lo caracterizó. KH

Henze, Hans Werner (*n* Gütersloh, 1 de julio de 1926).

Compositor alemán. Estudió en la Staatsmusikschule de Brunswick (1942-1944) hasta que fue requerido para prestar el servicio militar. Después de la guerra continuó sus estudios en el Instituto Heidelberg de Música Litúrgica (1946-1948) y fue discípulo de Wolfgang Fortner y René Leibowitz. Después de cumplir con diversos compromisos de música para teatro en Konstanz (1948-1950) y Weisbaden (1950-1953), el éxito logrado con sus dos primeras óperas, *Das Wundertheater* (Heidelberg, 1949) y *Boulevard Solitude* (Hanover, 1952), le permitieron salir de Alemania para instalarse en Italia.

Rechazó el **serialismo* estricto que había adoptado en obras como la *Tercera sinfonía* (1949-1950) y comenzó a incorporar a su música la gracia melódica del estilo italiano, junto con una exuberante armonía evocadora del mundo Mediterráneo. Entre las primeras obras en las que se aprecia este cambio de estilo destacan la *Cuarta sinfonía* (1955), la ópera *König Hirsch* (Berlín, 1956; revisada en 1962 bajo el título *Il re cervo*) y las *Fünf neapolitanische Lieder* para voz y orquesta de cámara (1956). La soltura y la confianza dentro del nuevo estilo tuvieron como resultado otras tres óperas —*Der Prinz von Homburg* (Hamburgo, 1960), *Elegy for Young Lovers* (Schwetzingen, 1961) y *Der junge Lord* (Berlín, 1965)— y varias obras vocales de exaltado lirismo. Este estilo alcanzó su apogeo en *The Bassarids* (Salzburgo, 1966), adaptación del *Bacchae* de Eurípides con libreto de W. H. Auden y Chester Kallman, también autores del libreto de la ópera anterior, *Elegía*.

En este punto de su vida profesional, con viajes constantes y una multifacética vida profesional como maestro, director de orquesta y compositor, Henze había alcanzado un paso frenético que lo sumió en una crisis física y emocional que afectaba su creatividad como compositor, por lo que optó por un cambio de dirección. En los años siguientes despertó en él una conciencia política que lo llevó a visitar Cuba y a manifestar su simpatía por el socialismo revolucionario en la mayor parte de sus obras, ensayos y entrevistas. Sus incursiones en la forma concierto con *Musen Siziliens* (1966), obra en la que dos pianos y un conjunto instrumental alternan con coros y orquesta, y los conciertos para contrabajo (1966), oboe y arpa (1966) y piano (1967), fueron resultado de su toma de conciencia de los conflictos que se suscitan entre los individuos y la sociedad. Después de este periodo, que culminó con la ópera *We Come to the River* (1976), los temas políticos se ocultaron tras el sensual atractivo y la sofisticada psicología que ha cultivado y desarrollado desde sus primeras etapas. Entre las obras correspondientes a este periodo destacan *The English Cat* (Stuttgart, 1983), *Das verratene Meer* (Berlín, 1990) y *Venus and Adonis* (Munich, 1997), así como sus *Sinfonías* nos. 7, 8 y 9. PG

📖 H. W. HENZE, *Music and Politics* (Londres, 1982).

G. RICKARDS, *Hindemith, Hartmann and Henze* (Londres, 1995). H. W. HENZE, *Bohemian Fifths* (Londres, 1998).

Herabstrich (al.). En instrumentos de arco, “arco para abajo”.

Heraufstrich (al.). En instrumentos de arco, “arco para arriba”.

Herbert, Victor (August) (n Dublín, 1 de febrero de 1859; m Nueva York, 26 de mayo de 1924). Compositor estadounidense nacido en Irlanda. Enviado a estudiar a Europa, en Stuttgart se convirtió en violonchelista y desposó a una cantante con la que regresó a los Estados Unidos. Fue director de la Pittsburgh Symphony Orchestra (1898-1904) y un prolífico compositor. Entre sus obras destacan *Babes in Toyland* (1903), *Mlle Modiste* (1905), *The Red Mill* (1906) y *Naughty Marietta* (1910).

PGA/ALA

Herbstlied (al.). “Canción otoñal”.

Herman, Jerry [Gerald] (n Nueva York, 10 de julio de 1933). Compositor y letrista estadounidense. Su primera comedia musical de éxito en Broadway fue *Milky and Honey* (1961), pero el verdadero estilo de Herman, accesible y optimista, lo alcanzó con *Hello, Dolly!* (1964; llevada al cine en 1969), caracterizado por la canción correspondiente al título de la obra. *Mame* (1966; llevada

al cine en 1974) dio continuidad a la distintiva combinación de una canción vital como título de la comedia, con baladas emotivas (*If he Walked into my Life*) y números de revista musical (*Bosom Buddies*). *La Cage aux folles* (La jaula de las locas, 1983), con la canción himnódica “I Am what I Am” y la evocativa “Song on the Sand”, reafirmó la aceptación popular de su producción musical. JSN

hermenéutica. Forma de interpretación analítica de la música que considera el significado y el contexto antes que la estructura y la técnica. Derivado de la palabra griega que significa interpretación, el término resurgió en los siglos XVII y XVIII aplicado a estudios de literatura clásica, de la Biblia y de leyes. Su aplicación a la música data del siglo XIX y comienzos del siglo XX, como en el ensayo de Wilhelm Dilthey “Das musikalische Verstehen” (Sobre la comprensión de la música, c. 1910) y en los escritos de Hermann Kretzschmar (1848-1924). El concepto fue revivido por musicólogos de finales del siglo XX como parte de un afán de renovación para reconocer la relevancia del significado y el contexto dentro del análisis musical. AW

Hérodiade (Herodes). Ópera en cuatro actos de Massenet con libreto de Paul Milliet y Henri Grémont (Georges Hartmann) basado en un relato de Gustave Flaubert (1877) (Bruselas, 1881; revisado en París, 1884).

Heroica, Sinfonía. *Sinfonía* no. 3 (1803-1804) de Beethoven; la compuso en honor a Napoleón y planeó llamarla *Bonaparte*, pero cuando se enteró de que Napoleón se había autoproclamado emperador, en 1804, cambió el título a *Sinfonía heroica, composta per festeggiare il souvenire di un grand uomo* (Sinfonía heroica, compuesta a la memoria de un gran hombre) y la dedicó al príncipe Franz Joseph von Lobkowitz. El movimiento final consiste en una serie de variaciones sobre un tema que Beethoven había usado en obras anteriores, en particular en *Die *Geschöpfe des Prometheus* (1801) y en las **Variaciones “Heroica”*.

“Heroica”, Variaciones. Variaciones en *mi* bemol mayor op. 35 (1802) para piano de Beethoven, llamada así porque usó el mismo tema del movimiento final de la **Sinfonía “Heroica”*. Beethoven había usado el tema en la séptima de sus *Contredanses* (1802) para orquesta y en *Die *Geschöpfe des Prometheus* (1800-1801), por lo que la obra también es conocida como *Variaciones Prometeo*.

Hérol, (Louis Joseph) Ferdinand (n París, 28 de enero de 1791; m París, 19 de enero de 1833). Compositor francés. Descendiente de una familia de largo linaje

musical, recibió las primeras enseñanzas musicales de su padre, François-Joseph (1755-1802), quien había sido discípulo de C. P. E. Bach. En el Conservatorio de París estudió violín con Kreutzer y composición con Méhul. En 1812 ganó el *Prix de Rome*, lo que le permitió instalarse en Roma durante un año. Al cabo de una breve temporada en Nápoles, antes de su regreso a París visitó Viena, donde conoció a Hummel y Salieri y tuvo la oportunidad de asistir a óperas de Mozart.

Héroid se inició en la composición operística cuando en 1815 Boieldieu le solicitó ayuda para escribir parte de la ópera *Charles de France* (1816), comisionada por un melómano parisino. Este trabajo fue el inicio de una larga serie de piezas para la Opéra-Comique, escritas en la época en que se desempeñaba como pianista acompañante del Théâtre Italien; *Marie* (1826), una de sus obras más populares, recibió grandes elogios por su elegante estilo y bien lograda orquestación. En 1826, su designación como maestro de canto del gran teatro de la Ópera le brindó la oportunidad de componer varios ballets, de los cuales el más notable fue *La Sonnambule* (La sonámbula, 1827); esta obra, imitada en muchos teatros de menor categoría, es considerada el primer ballet romántico; asimismo, el libreto de la ópera homónima de Bellini, *La sonnambula*, 1831, también se basó en este ballet. Como compositor de ballets supo romper con la tradición de citar arias de ópera conocidas (que originalmente servían para que el público comprendiera las gesticulaciones escénicas), incorporando material original bajo un tratamiento más sutil y refinado. *La Fille mal gardée* (La hija mal cuidada, 1828) y *La Belle au bois dormant* (La bella durmiente, 1829) fueron también obras populares. Lamentablemente, pues murió de tuberculosis poco antes de cumplir 42 años, Héroid no alcanzó a disfrutar del éxito alcanzado por *Zampa* (1831), una versión de la leyenda de Don Juan, y *Le Pré aux Clercs* (La pradera de Cleres, 1832), un tratamiento más íntimo de los acontecimientos que Meyerbeer retrató en *Les Huguenots* (1836). La fuerza expresiva de *Le Pré aux Clercs* sugiere que, de no haber muerto, seguramente habría logrado el ambicioso proyecto de componer una *grand opéra*.

SH

📖 I. GUEST, *The Romantic Ballet in Paris* (Londres, 1966).

Herrmann, Bernard (n Nueva York, 29 de junio de 1911; m Hollywood, CA, 25 de diciembre de 1975). Compositor y director de orquesta estadounidense. Estudió con Bernard Wagenaar en la Juilliard School, para después embarcarse en una doble profesión como locutor de

radio para la CBS y compositor de música cinematográfica. Musicalizó muchas cintas de destacados directores cinematográficos, como Orson Welles (*Citizen Kane* y *The Magnificent Ambersons*) y Alfred Hitchcock (*Vertigo* y *Psycho*), con una música de naturaleza posmoderna, donde el tema reaparece y teje una compleja red de alusiones. También compuso una *Sinfonía*, diversas obras instrumentales y una ópera basada en *Wuthering Heights* (1948-1950; escenificada por primera vez en 1982). En los últimos años de su vida se dedicó a la dirección orquestal, principalmente en Inglaterra e incursionó nuevamente en la música cinematográfica, muy poco antes de su muerte, en la cinta *Taxi Driver*, de Martin Scorsese. TA

Herstrich (al.). En la ejecución del violonchelo y del contrabajo, significa “arco para abajo”.

Hertel, Johann Christian (n Oettingen, 1699; m Strelitz, Mecklenburg, octubre de 1754). Gambista, violinista y compositor alemán. Después de realizar estudios de teología en la Universidad de Halle con el fin de tomar los hábitos sacerdotales, finalmente optó por la música y se trasladó a Darmstadt para tomar clases de viola da gamba con Ernst Christian Hesse. En 1733 fue nombrado *Konzertmeister* y director de música en Eisenach, mismos puestos que desempeñara en Strelitz a partir de 1742. Compuso muchas obras instrumentales, de las que sólo se publicó una colección de seis sonatas para violín (Ámsterdam, 1727). WT/BS

Hertel, Johann Wilhelm (n Eisenach, 9 de octubre de 1727; m Schwerin, 14 de junio de 1789). Violinista, ejecutante de teclados y compositor alemán. Realizó sus primeros estudios con su padre, el distinguido ejecutante de cuerdas Johann Christian Hertel, con quien realizó giras de concierto como clavecinista acompañante. A partir de 1744 ocupó diferentes cargos musicales en Strelitz y en 1754 fue compositor de la corte en Schwerin, puesto que dejó en 1770, aparentemente por problemas de la vista, para convertirse en el secretario particular de la princesa Ulrike de Mecklenburg. Fue un compositor prolífico y altamente apreciado en su tiempo; su producción incluye misas, pasiones, cantatas y música litúrgica para la corte, así como numerosos conciertos para teclado, sinfonías, obras de cámara y dos colecciones de *Oden und Lieder*. Entre sus escritos destaca un tratado de bajo cifrado y dos autobiografías. WT/BS

Hertz. Unidad de frecuencia (abreviada como Hz), que representa un ciclo por segundo. El término deriva del nombre del físico alemán Heinrich R. Hertz (1857-1894). JBO

Hervé [Ronger, Florimond] (*n* Houdain, 30 de junio de 1825; *m* París, 3 de noviembre de 1892). Compositor, director de orquesta, organista y cantante francés. Realizó breves estudios en el Conservatorio de París y fue organista de St Eustache. Después comenzó a escribir y a destacar con representaciones teatrales a pequeña escala que si bien antecedieron las obras de Offenbach, pronto fueron eclipsadas por éstas. Aún cuando su música fue menos ambiciosa que la de Offenbach, sus obras alcanzaron gran popularidad, como *L'Oeil crevé* (1867), *Chilpéric* (1868), *Le Petit Faust* (1869) y *Mam'zelle Nitouche* (1883), que se siguen representando en la escena musical francesa de hoy. Hervé también dirigió sus propios ballets en el Folies-Bergère de París y en el Empire Theatre de Londres. ALA

hervorgehoben (al.). “Con relieve”, “marcado”.

hervortretend (al.). “Expuesta”, “prominente”.

Herz, Henri [Heinrich] (*n* Viena, 6 de enero de 1803; *m* París, 5 de enero de 1888). Pianista, compositor, maestro y fabricante de pianos austriaco. Niño prodigio que demostró su talento musical desde los ocho años de edad, en 1816 ingresó al Conservatorio de París para estudiar piano y composición; después fue maestro de piano en dicha institución durante 30 años. En 1851 fundó su propia fábrica de pianos, en la que construyó instrumentos altamente apreciados por sus contemporáneos. Como intérprete realizó extensas giras por Europa y el continente americano, pero como compositor, su producción —principalmente para piano— estuvo íntimamente condicionada por las necesidades de su vida profesional de virtuoso. Según consta en un artículo de Schumann aparecido en la *Neue Zeitschrift für Musik*, la música de Herz era un simple ejercicio rimbombante, carente de interés, sin originalidad y de calidad efímera. El tiempo ha demostrado la verdad de este último juicio, aunque en las variaciones y los conciertos para piano de Herz es posible apreciar una fecunda imaginación en el manejo del teclado, que sin duda contrasta con su débil inventiva musical. KH

herzlich (al.). “Tierno”, “afectuoso”.

Hes (al.). En el sistema alemán, la nota *si* bemol, aunque en dicho sistema esta nota suele llamarse B (véase también *H*).

Heseltine, Philip. Véase WARLOCK, PETER.

Hess, Dame Myra (*n* Londres, 25 de febrero de 1890; *m* Londres, 25 de noviembre de 1965). Pianista inglesa. Discípula de Tobias Matthay, hizo su debut en 1907 pero tardó muchos años en desarrollar una verdadera vida musical profesional. Debutó en los Estados Unidos

en 1922. Al cabo de años como intérprete de obras de música de cámara, obtuvo reconocimiento en los conciertos de mediodía de la National Gallery de Londres durante la segunda Guerra Mundial. Fue muy admirada por sus interpretaciones de la música de Bach, Scarlatti, Mozart y Beethoven, pero su repertorio también incluía obras desde Schumann y Brahms hasta Debussy. Su estilo interpretativo destacó principalmente por la cálida y encantadora magia de su expresión poética; por otra parte, sus transcripciones (en particular la de *Jesu, Joy of Man's Desiring* de Bach) gozaron de gran popularidad. En 1941 fue distinguida con la orden DBE.

CF

📖 D. LASSIMONNE y H. FERGUSON (eds.), *Myra Hess by her Friends* (Londres, 1966). M. C. MCKENNA, *Myra Hess* (Londres, 1976).

heterofonía. La palabra fue usada por primera vez por Platón para diferenciar entre las partes para voz y para lira en la música vocal con acompañamiento de la antigua Grecia. En la actualidad se usa para describir la simultaneidad sonora de una melodía y una variante elaborada de la misma, y también para la presentación casi canónica de una misma melodía, o de melodías similares, en dos o más líneas vocales o instrumentales. Este tipo de heterofonía constituye un rasgo distintivo de la música del siglo XX que denota la influencia de la música de conjunto de Indonesia y otros países del oriente asiático —como por ejemplo, las parábolas litúrgicas de Britten—, que recurren con frecuencia a este tipo de texturas musicales. AW

Heugel. Editorial francesa de música. En 1839, Jacques-Léopold Heugel (1815-1883) se asoció con Jean-Antoine Meissonnier (1783-1857), un editor de música ligera; a la jubilación de Meissonnier en 1842, Heugel quedó como dueño único. En 1840, la compañía adquirió el semanario popular *Le Ménestrel*, cuya publicación se extendió durante los cien años siguientes. Heugel editó obras instrumentales, sacras y pedagógicas, pero fue su música para teatro lo que convirtió a la compañía en una de las más importantes de París; en este rubro editó obras de David, Offenbach, Thomas, Delibes, entre otros compositores. El negocio quedó en manos de su hijo y después de sus descendientes. Entre los compositores del siglo XX que aparecen en su catálogo destacan Auric, Fauré, Hahn, Ibert, d'Indy, Milhaud, Poulenc y Widor; tiempo después también incluyó a Amy, Boulez, Dutilleux y Jolas. La empresa también formó un catálogo de ediciones académicas sobre música antigua, como la serie de *Le Pupitre* (1967-), así como publicaciones

para la Société Française de Musicologie. Leduc adquirió la compañía Heugel en 1980. AL

Heure espagnole, L' (La hora española). Ópera en un acto de Ravel basada en el drama de Franc-Nohain (París, 1911).

hexacordo (del gr. *hex*, “seis”, *chordē*, “cuerda”). Grupo de seis notas sucesivas que forman parte de una escala. Si bien el término podría aplicarse a una serie de este tipo en cualquier escala (de la misma manera que “tetracordo” se refiere a cuatro notas sucesivas de cualquier escala), desde la Edad Media se ha usado prácticamente sin cambio para referirse a seis notas que forman un patrón interválico de tono-tono-semitono-tono-tono: es decir, el hexacordo “natural” (*hexachordum naturale*) *do-re-mi-fa-sol-la*; el hexacordo “suave” o “mol” (*hexachordum molle*) *fa-sol-la-sib-do-re*; y el hexacordo “duro” (*hexachordum durum*) *sol-la-si-do-re-mi*. Las notas del hexacordo se denominaban originalmente *ut-re-mi-fa-sol-la* en el sistema de solfeo conocido como *solvización. DH

hexacordo duro (in.: *hard hexachord*). Véase HEXACORDO; SOLMIZACIÓN.

hexacordo natural. Véase HEXACORDO; SOLMIZACIÓN.

hexacordo suave. Véase HEXACORDO; SOLMIZACIÓN.

hexáfona, escala. Véase TONOS ENTEROS, ESCALA DE; ESCALA, 5.

Hexaméron. Seis variaciones para piano sobre una marcha de *I Puritani* de Bellini escritas por Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny y Chopin; Liszt también colaboró con una introducción y un final. Las variaciones fueron compuestas para un concierto de beneficencia celebrado en París en 1837, pero no se terminaron a tiempo.

hey. Véase HAY.

Hiawatha. Cantata en tres partes de Coleridge-Taylor basada en el poema homónimo de H. W. Longfellow; las tres partes son: *Hiawatha's Wedding Feast* (1898); *The Death of Minnehaha* (1899) y *Hiawatha's Departure* (1900).

hichiriki. Oboe japonés con cuerpo cilíndrico, siete perforaciones digitales, dos aberturas para el pulgar y lengüeta doble larga; se usa en la interpretación de la música cortesana denominada **gagaku*.

Hidalgo, Juan (n Madrid, 28 de septiembre de 1614; m Madrid, 30 de marzo de 1685). Compositor español. Arpista de la capilla real hacia 1631, era el principal proveedor de música escénica para la corte española y el principal compositor de música para teatro de su tiempo. El libretista con el que más colaboró fue Calderón de la Barca. Hidalgo escribió dos óperas enteramente cantadas, pero la mayor parte de su música fue para obras parcialmente cantadas, como semióperas,

*zarzuelas, comedias y autos sacramentales. Aparte de las canciones de sus obras teatrales y sus *villancicos, se conservan muchas otras canciones (*tonos humanos*). Su música para semióperas incluye recitativos (exclusivos para personajes divinos), arias declamatorias, canciones líricas, canciones de danza (por lo general de carácter popular) y canciones corales. Sus canciones suelen tener forma estrófica con alternancia de refranes. OR

hi-fi. Véase HIGH FIDELITY.

Higglety Pigglety Pop! Ópera en un acto de Knussen con libreto de Maurice Sendak basado en un libro de éste (versión inconclusa, Glyndebourne, 1984; versión preliminar, Glyndebourne, 1985; versión definitiva, Los Ángeles, 1990). Fue concebida como una pieza acompañante de **Where the Wild Things Are*.

high fidelity [*hi-fi*] (in.). Término con el que se denomina la calidad de la reproducción sonora de discos, cintas magnetofónicas y cintas cinematográficas; la palabra ha extendido su aplicación a los propios equipos reproductores. Véase también GRABACIÓN Y REPRODUCCIÓN.

Highland bagpipe (in., “gaita de las tierras altas”). Nombre inglés de la gaita denominada *piob mhór*, con un tubo melódico principal o puntero, dos roncones tenor y un roncón bajo. Se le conoce principalmente como el instrumento distintivo de los regimientos escoceses del ejército británico. Véase GAITA. JMO

highlife (in.). Estilo de música popular africana desarrollado en Ghana y Nigeria, cuyo nombre deriva de la asociación con el concepto “high society” (alta sociedad) y el estilo de entretenimiento de las clases sociales altas. Sus orígenes se remontan al siglo XIX, con la importación de instrumentos para banda militar europea en las guarniciones costeras de Ghana. El estilo está conformado por una mezcla estilística de elementos musicales africanos, afroamericanos y europeos. El advenimiento de las orquestas de cuerda opacó su popularidad en la década de 1960. PW

hi-hat (in.). Dos platillos enfrentados por su parte cóncava y sujetos por el centro a una varilla; los platillos se golpean entre sí mediante un mecanismo de pedal. También se denomina contratiempo o *charleston*. Véase BATERÍA.

hija del regimiento, La. Véase FILLE DU RÉGIMENT, LA.
hija de Pohjola, La (*Pohjolan tytär*). Fantasía sinfónica, op. 49, de Sibelius basada en una leyenda del **Kalevala* (1906).

hijo pródigo, El. Muchos compositores han escrito obras basadas en este tema bíblico; las versiones más conocidas son:

1. Parábola litúrgica op. 81, de Britten, con texto de William Plomer (Aldeburgo, 1968).

2. Oratorio de Sullivan (1869).

3. Ballet de Prokofiev con coreografía de George Balanchine (París, 1929). Su nombre ruso es *Bludniy syn*, pero es mejor conocido con su nombre francés, *L'Enfant prodigue*.

4. Cantata de Debussy; véase *ENFANT PRODIGUE*, L'.

Hildegard von Bingen (n Bermesheim, cr Alzey, 1098; m Rupertsberg, cr Bingen, 31 de octubre de 1179). Abadesa, escritora y compositora benedictina. De origen noble, se inició en la vida religiosa a los 14 años de edad y llegó a ocupar el puesto de madre superiora en su convento de Disibodenberg. En 1150 se trasladó a un convento de recién fundación en Rupertsberg, cercano a Bingen. Experimentó visiones (posiblemente inducidas por migrañas) que registró con la ayuda de su amanuense, Volmar. Escribió obras sobre temas médicos, científicos y hagiográficos, y mantuvo correspondencia con dirigentes políticos y espirituales de su tiempo, inclusive emperadores y papas. Por sus profecías fue descrita póstumamente como la “Sibila del Rhin”. No ha sido canonizada formalmente por la Iglesia católica romana.

La poesía religiosa de Hildegard ha trascendido por sus vívidas imágenes y su cualidades visionarias de profunda espiritualidad. Sus versos, compuestos con fines litúrgicos, se clasifican formalmente en categorías como la antifona, el responsorio, la secuencia y el himno, y abarcan todo el ciclo del año litúrgico. También escribió una obra teatral moralista, *Ordo virtutum*. La música con la que se cantan muchos de estos versos también es de gran originalidad y se cree que fue compuesta por la misma Hildegard, aunque no existen pruebas que demuestren que haya sido poseedora de tan elevados conocimientos de la música y su notación. JM

📖 S. FLANAGAN, *Hildegard of Bingen, 1098-1179: A Visionary Life* (Londres, 1989, 2/1998). F. MADDOCKS, *Hildegard of Bingen* (Londres, 2001).

Hilton, John (i) (m Cambridge, 1609). Músico y compositor de música litúrgica inglés. Fue corista y clérigo laico de la Catedral de Lincoln antes de ocupar el cargo de organista en el Trinity College de Cambridge en 1594. Tres años más tarde hizo su solicitud en Cambridge para obtener el grado de B. Mus. Su obra más conocida es el *anthem Call to remembrance*; también contribuyó con un madrigal para la antología de Morley, *The Triumphes of Oriana* (1601). Algunas de las obras de música litúrgicas atribuidas inciertamente a “Hilton”, probablemente sean de la autoría de su hijo, John Hilton (ii).

Hilton, John (ii) (n ?Cambridge, 1599; m 1657). Músico y compositor de música litúrgica inglés, hijo de John Hilton (i). En 1616 obtuvo el grado de B. Mus. de Cambridge y a partir de 1628 fue organista de St Margaret's Church en Westminster. De las obras cuya autoría disputa con su padre, la mayoría se le atribuyen a él. Además de estos *anthems* y cánticos, también escribió cánones, canciones a varias voces y música para conjuntos instrumentales, así como canciones y diálogos para voz sola que despliegan un idioma musical más moderno. JM

Hill. Familia inglesa de constructores de órganos. La compañía fue fundada en 1825 y administrada por William Hill (1789-1870) en 1832, quien se ocupó de la construcción de los órganos de York Minster (1829-1833) y Birmingham Town Hall (1832-1834). Más adelante implementó importantes cambios en el diseño de los órganos, incorporando elementos tomados de instrumentos alemanes y agregando nuevos registros; un órgano de este tipo se encuentra en la Catedral de Worcester (1842). Su hijo Thomas (1822 o 1823-1893) continuó el negocio y lo legó a su propio hijo, Arthur George (1857-1923). En 1916 se asoció con Norman & Beard. En la actualidad, la empresa sigue dedicándose a la reparación y la construcción de órganos, entre los que destaca el de la Catedral de Norwich. AL

Hill, Alfred (Francis) (n Melbourne, 16 de noviembre de 1870; m Sydney, 30 de octubre de 1960). Compositor, director de orquesta y docente de Australia y Nueva Zelanda. Estudió en el Conservatorio de Leipzig y fue violinista de la orquesta Gewandhaus de Leipzig, después de lo cual pasó el resto de su vida como director de orquesta en Australia y Nueva Zelanda. Fue el primer compositor en usar material de música maorí, en su cantata *Hinemoa* (1896). Su vasta producción supera las 500 obras e incluye 13 sinfonías y nueve óperas.

📖 J. M. THOMSON, *A Distant Music: The Life and Times of Alfred Hill, 1870-1960* (Auckland, 1981).

hillbilly (in.). Canciones de las comunidades agrícolas del sudeste de los Estados Unidos. La palabra se originó en la década de 1920 y posteriormente fue sustituida por el término *country music* después de la segunda Guerra Mundial; en la actualidad se aplica a las canciones del periodo anterior a la comercialización de la *country music*. KC

Hiller, Ferdinand (von) (n Frankfurt, 24 de octubre de 1811; m Colonia, 11 de mayo de 1885). Pianista, director de orquesta y compositor alemán. Estudió con Alois Schmitt en Frankfurt y con Hummel en Weimar. Rea-

lizó giras de conciertos esporádicas y, hacia el final de la década de 1820 y comienzos de 1830, radicó en París, donde ofreció recitales, compuso y formó parte del círculo de artistas en torno a Berlioz, Liszt y Chopin. Su amistad con Mendelssohn, quien además lo había apoyado en su profesión musical, se interrumpió abruptamente cuando lo sustituyó como director de la orquesta Gewandhaus de Leipzig. También dirigió en Dresde (ciudad en la que entabló amistad con los Schumann), Düsseldorf y Colonia. A lo largo de 30 años, organizó y dirigió en muchos festivales y certámenes musicales en la región del Rin y desarrolló una prominente vida profesional como maestro. Sus numerosas composiciones consisten principalmente en canciones y piezas para piano, pero también escribió música coral y orquestal. Entre sus óperas destaca *Die Katakomben* (1867), un ambicioso intento dentro del estilo de la gran ópera alemana. Los escritos críticos de Hiller, de espíritu conservador, muestran su aprecio por la música de Liszt y Wagner y ofrecen un valioso panorama de los círculos musicales alemanes en los que se desarrolló. JN/JW

Hiller, Johann Adam (*n* Wendisch-Ossig, cr Görlitz [hoy Gorlice, Polonia], 25 de diciembre de 1728; *m* Leipzig, 16 de junio de 1804). Compositor y escritor de temas musicales alemán. Estudió en Dresde y Leipzig, y jugó un importante papel en la vida musical de Leipzig como organizador de conciertos por suscripción, fundador de una escuela de canto y director de actividades musicales en diversas ciudades e iglesias. En 1781 fue nombrado director de los conciertos de la Gewandhaus, y en 1789, *Kantor* de la Iglesia de Santo Tomás. Su popularidad se debe principalmente a los vivos y emotivos *Singspiele* que escribió para las comedias de C. F. Weisse; el encanto de estas piezas radica en su habilidad para combinar situaciones simples y mundanas —a menudo sobre amantes jóvenes y rústicos, cuyo amor logra vencer la oposición de sus mayores—, con melodías bien desarrolladas que retratan por igual un carácter popular simple, apegado a la naturaleza, que uno urbano o aristocrático más sofisticado. Hiller supo incorporar la elegancia melódica francesa en el estilo de la canción popular alemana. Muchas de sus piezas, como *Die Jagd* (1770), sin duda la más popular de todas, se incorporaron de inmediato al repertorio en boga. También fue autor de abundante música de otros géneros. Entre sus escritos importantes destacan los artículos sobre música y estética publicados en el periódico musical fundado por él mismo, *Wochentliche Nachrichten*. JN/JW

Hiller, Lejaren (Arthur) (*n* Nueva York, 23 de febrero de 1924; *m* Buffalo, NY, 26 de enero de 1994). Compositor estadounidense. Estudió química en Princeton, pero a la vez realizó estudios de composición con Milton Babbitt y Roger Sessions; en 1952 se incorporó al departamento de química de la Illinois University, donde, junto con Leonard Isaacson, creó la primera composición programada digitalmente, la *Illiac Suite* para cuarteto de cuerdas (1957), nombre tomado de la computadora que usó para componerla. Poco después se trasladó primero al departamento de música de dicha universidad (1958-1968) y después a Buffalo, donde continuó su trabajo de composición por computadora. Fue asistente de Cage en la programación de *HPSCHD*, para clavecines y cinta (1967-1969), y coautor con Isaacson del libro *Experimental Music: Composition with an Electronic Computer* (Nueva York, 1959). PG

Himmel, Friedrich Heinrich (*n* Treuenbrietzen, 20 de noviembre de 1765; *m* Berlín, 8 de junio de 1814). Compositor alemán. Desde temprana edad fue protegido por Friedrich Wilhelm II, quien lo envió a Italia para estudiar música. Fue sucesor de Reichardt como *Kapellmeister* en Berlín, donde sus proyectos operísticos le acarrearón deudas que tuvo que pagar realizando giras de concierto por Rusia y Escandinavia en 1797-1799. De regreso en Berlín, su rivalidad con Reichardt propició una división en la vida musical de la ciudad. Entre sus óperas destacan *Fanchon* (1804), obra ligera y elegante en la vena estilística del *Liederspiel*, y *Die Sylphen* (1806), impactante ópera romántica en la que combina elementos cómicos y misteriosos con evidente influencia de *Die Zauberflöte*. Himmel gozó de apoyo real durante toda su vida profesional, a pesar de constantes las transgresiones a causa de su alcoholismo, inclusive en sus propios ensayos. DA/JW

himno (del gr. *hymnos*; lat.: *hymnus*). Término derivado del canto religioso pagano de la antigua Grecia, aplicado posteriormente a géneros de cantos cristianos latinos (en particular estróficos y métricos) y por lo tanto a cantos cristianos vernáculos.

1. La antigüedad y el himno latino;
2. La Reforma;
3. Los salmos y su música en Inglaterra y Escocia;
4. El himno inglés;
5. Desarrollo reciente.

1. La antigüedad y el himno latino

En la actualidad, el término “himno” suele aplicarse a los cantos cristianos de alabanza a Dios escritos con versos métricos en líneas regulares, mientras que “salmo” se refiere a los “Salmos de David” del antiguo testamento,

que no son poemas ni métricos ni regulares. Sin embargo, en el uso cristiano más antiguo (desde las epístolas del Nuevo Testamento hasta el periodo de los padres de la Iglesia en el siglo IV, incluyendo escritores como san Juan Crisóstomo, Eusebio de Cesarea, Juan Casiano y san Ambrosio de Milán), los términos “himno” y “salmo” se usaron indistintamente. Uno de los cantos litúrgicos más antiguos de este periodo es el *Te Deum* no métrico, que en los libros litúrgicos sigue denominándose “Hymnus”, aun después del Concilio Vaticano Segundo. A este periodo corresponden también los primeros himnos métricos conocidos de la Iglesia occidental, algunos atribuidos a san Ambrosio; consisten en estrofas iámbicas con cuatro versos octosílabos cada una (no ha sobrevivido ninguna melodía de este periodo):

Splendor paterne gloriae,
de luce lucem proferens,
lux lucis et fons luminis,
diem dies illuminans.

Los himnos latinos se cantan en el Oficio Divino y se asignan a diferentes ocasiones litúrgicas dependiendo de la hora del día, la temporada del año o los días santos. La primera de estas asociaciones aparece en las Reglas de Cesáreo de Arles y Aureliano de Arles en el siglo VI. El repertorio más antiguo, que consiste en sólo 16 himnos, fue denominado “himnario antiguo” por Gneuss (*Hymnar und Hymnen im englischen Mittelalter*, 1968). A éste se sumaron el “himnario franco” en el siglo VIII (contemporáneo al establecimiento del canto “gregoriano”) y el “nuevo himnario” en el siglo IX. Hacia el siglo XI se usaban entre 200 y 300 himnos, mismos que aparecen en los libros litúrgicos comunes. A partir del siglo XV, era frecuente que las melodías de los himnos gregorianos tuvieran arreglos polifónicos.

2. La Reforma

Los himnos protestantes más antiguos solían usar melodías gregorianas. En Bohemia, los seguidores del líder religioso Jan Hus (1369-1415), conocidos como la hermandad bohemia, publicaron en 1501 lo que parece ser la primera colección de himnos y salmos protestantes vernáculos. Igual que los corales y los himnos luteranos, sólo algunos cánticos husitas tenían melodías originales y la mayor parte provenía del repertorio gregoriano y los cantos seculares.

Lutero supo sacar gran provecho de los himnos; él mismo fue músico y tuvo un importante apoyo de su

colega musical Johann Walter. Después de la aparición del primer himnario luterano en Wittenberg en 1524, siguieron de inmediato otros más (véase CORAL). La poesía y las melodías de los himnos alemanes han sido una importante fuente de inspiración para los compositores alemanes. Dos siglos después de Lutero y siguiendo la costumbre del momento, Bach introdujo corales en sus cantatas litúrgicas y en sus Pasiones y armonizó muchos de ellos a cuatro voces. No es fácil sobreestimar la importancia del sitio que ha ocupado el coral en la vida alemana (principalmente, claro está, en el norte protestante, sin desdeñar las regiones católicas del país que también han adoptado el coral). Véase también REFORMA, LA.

3. Los salmos y su música en Inglaterra y Escocia

Muchos eclesiásticos ingleses y escoceses, huyendo de las persecuciones de la época, se refugiaron en Ginebra, sede del calvinismo. Llevaron consigo algunas paráfrasis salmódicas inglesas con sus melodías y regresaron con melodías nuevas; de esta manera llegaron de Ginebra muchas de las melodías salmódicas métricas tan gustadas por las congregaciones inglesas y escocesas actuales. Algunos ejemplos son el *Old Hundredth* (que al parecer deriva de una melodía tradicional holandesa contenida en el *Souterliedekens* o “Little Psalm-Songs”, de 1540), el *Old 113th*, el *Old 124th* y otros que aparecen con frecuencia en los himnarios actuales; sus nombres se refieren a las versiones métricas de los salmos a los que estuvieron originalmente vinculados. A diferencia del luteranismo, la práctica calvinista restringía el canto de la congregación a las versiones métricas de los salmos, restricción que se mantuvo en Inglaterra y por un periodo mucho más prolongado en Escocia.

El salterio en verso de Thomas Sternhold y John Hopkins fue completado y publicado por John Day en Londres en 1562. Day lo publicó con melodías tomadas de fuentes francesas y alemanas, y al año siguiente presentó una edición armonizada. Otros libros de melodías que acompañaron posteriormente al de Sternhold y Hopkins fueron los de East (1592), Ravenscroft (1621) y Playford (1677). El de Playford fue el primer libro popular en asignar la melodía a la voz superior.

El himnario de Sternhold y Hopkins fue el principal libro autorizado por la Iglesia anglicana durante más de un siglo hasta 1696, fecha en que apareció la versión de Nahum Tate y Nicholas Brady, que fue preferida por algunas iglesias, aunque muchas otras continuaron usando la de Sternhold y Hopkins durante más

de un siglo, pues su fraseo había adquirido prácticamente la importancia de las sagradas escrituras y llegó a superar las 600 ediciones. Después de 1696 era costumbre referirse al himnario de Sternhold y Hopkins como la “versión antigua” (*Old Version*) y al de Tate y Brady como la “versión nueva” (*New Version*). Esta “versión nueva” o, más bien las dos versiones juntas se mantuvieron hasta la introducción del himnario moderno.

En las iglesias parroquiales ordinarias, los salmos diarios se leían en prosa y en las catedrales se entonaban con los cantos anglicanos; los salmos en verso se entonaban en un servicio a manera de relajación religiosa. Los salterios contribuyeron notablemente a la educación musical del pueblo e incluían instrucciones para la lectura de música vocal mediante un cierto tipo de sol-fa (solfeo). Durante el siglo XVIII, los maestros itinerantes de salmodia eran muy comunes y las comunidades a menudo los contrataban para que dictaran cursos de canto.

Las melodías de los primeros salmos al estilo ginebrino fueron congregacionales y por lo general de estilo silábico simple. A comienzos del siglo XVIII tuvo lugar un nuevo desarrollo: se formaron “quires” (coros) parroquiales y se inició un nuevo y elaborado estilo de canto caracterizado por las *melodías fugadas, que no difería mucho de la música de “arte”. Dichos coros parroquiales también incluían ejecutantes de cuerdas y alientos de madera. Estilísticamente, aun cuando las melodías fugadas no respetaban todas las reglas de la armonía convencional, solían apegarse al lenguaje diatónico mayor-menor de la época. A su llegada a las colonias americanas, la forma se enriqueció con la incorporación de la modalidad de las canciones folclóricas. También existió una tradición evangélica en las colonias americanas equivalente a la desarrollada por Wesley en Inglaterra. El desarrollo de la notación de “figura de nota” a partir de 1800 hizo posible la publicación de ediciones accesibles de salmos, himnos, melodías fugadas y *anthems*, entre las que destacaron *Southern Harmony* (1835) de William Walker y *The Sacred Harp* (1844) de E. J. King. La tradición de los **spirituals* surgió de los “Camp Meetings”, a la par del desarrollo de la himnodia urbana de la música “gospel”, cuya forma afroamericana con el tiempo desembocó en un estilo de música popular (véase *SOUL*).

4. El himno inglés

John y Charles Wesley fueron representantes de un nuevo movimiento, alejado de la práctica del salmo

métrico calvinista, cuya intención era proporcionar a las congregaciones evangélicas un medio que les permitiera expresar su emotividad individual; así, los Wesley buscaron una alternativa a las melodías salmódicas formales y a las melodías fugadas floridas al estilo antiguo. Las antiguas melodías metodistas seguían el estilo *galant* en boga en la época; Wesley, para algunos de sus textos intencionalmente tomó prestadas melodías seculares contemporáneas; sirva como ejemplo el conocido salmo “Love Divine, all loves excelling” (Amor divino, superior a todo amor conocido), cuyo texto es una parodia de “Fairest Isle, all isles excelling” (Isla bella, superior a toda isla conocida) de Dryden, asociada a su vez con una melodía de Purcell.

En la Iglesia establecida era imposible llevar a cabo tales experimentos pues sólo autorizaba los salmos métricos; en algunas iglesias se siguió usando la versión antigua de Sternhold y Hopkins debido a que la nueva versión de Brady y Tate seguía considerándose demasiado “libre”. La inesperada resolución de un juicio en 1819 que permitía a un ministro introducir cualquier himno o salmo a discreción, propició que a partir de ese momento la Iglesia tomara el mando. El obispo Herber escribió un himnario en 1827 en el que asignó un himno diferente para cada día del calendario eclesiástico, principio litúrgico que fue ampliado posteriormente por el movimiento de la Alta Iglesia de Oxford; en 1851, Thomas Helmore y J. M. Neale publicaron versiones inglesas de los himnos para el Oficio Latino anteriores a la Reforma, con sus respectivas melodías de canto llano. Las publicaciones evangélicas incluyen las de los dos Bickersteths (1833 y 1838) y en un terreno neutral se encontraban la Society for the Promotion of Christian Knowledge (Sociedad de Promoción del Conocimiento Cristiano) y otras. Además, se redescubrieron el coral luterano y la melodía salmódica inglesa temprana.

Esta actividad culminó con una publicación que superó a todas: *Hymns, Ancient & Modern* (Himnos antiguos y modernos, 1861). Promovida por la Iglesia anglicana, se acordó que el contenido de esta iniciativa fuera extensivo, dando como resultado que las ideas del movimiento de Oxford se volvieran parte de la tradición general de la Iglesia anglicana. Este himnario promovió la popularidad de un nuevo tipo de melodía himnódica victoriana, tipificada por los himnos de J. B. Dykes. Durante este periodo, tanto en Inglaterra como en las colonias americanas, diferentes denominaciones desarrollaron sus propios himnarios en formatos similares.

La primera publicación que incorporó un elemento “folclórico” en el rito anglicano fue *The English Hymnal* (1906) que, editado por Vaughan Williams, persiguió los más altos niveles musicales. Este libro bien pudo haber reemplazado a *Hymns, Ancient & Modern*, pero para algunos su postura era demasiado inflexible para la Alta Iglesia.

5. Desarrollo reciente

A partir de la década de 1960 ha habido un resurgimiento. En primer lugar, la Iglesia católica romana autorizó el canto congregacional de himnos, lo cual ha conducido al desarrollo de un estilo popular de himno católico; este carismático movimiento ha conducido a su vez al desarrollo de la “canción de alabanza”, que en algunas sedes ha reemplazado al canto congregacional de himnos. Las “canciones de alabanza” siguen diversos estilos populares, inclusive el *rock; el órgano es reemplazado por un pequeño conjunto instrumental que incluye guitarras y se exhorta a la congregación a moverse y palmear el ritmo.

El himno se ha defendido mediante un movimiento de renovación de la forma tradicional; han aparecido himnos nuevos, primero como complemento de los himnarios establecidos y después incorporados a nuevas ediciones. Entre los escritores asociados con este movimiento destacan Fred Pratt Green, Brian Wren y Timothy Dudley-Smith. PW

📖 R. STEVENSON, *Protestant Church Music in America* (Nueva York, 1966). N. TEMPERLEY, *The Music of the English Parish Church* (Cambridge, 1979). E. J. LORENZ, *Glory Hallelujah! The Story of the Campmeeting Spiritual* (Nashville, TN, 1980). E. ROUTLEY, *The Music of Christian Hymns* (Chicago, 1981). M. L. WEST, *Ancient Greek Music* (Oxford, 1992), pp. 288-308, 317-318. I. BRADLEY, *Abide With Me: The World of Victorian Hymns* (Londres, 1997). J. R. WATSON, *The English Hymn: A Critical and Historical Study* (Oxford, 1997). N. TEMPERLEY, *The Hymn Tune Index: A Census of English-Language Hymn Tunes in Printed Sources from 1535 to 1820* (Oxford, 1998).

himnos nacionales. Himnos, marchas o *anthems* que se usan como símbolos nacionales, al igual que una bandera nacional. Se ejecutan o se cantan en ceremonias y actos de Estado, así como en actividades deportivas (señaladamente en los Juegos Olímpicos, donde el ganador de cada competencia es recibido con el himno del país que representa). Ha sido una tradición tocar el himno nacional en los teatros en Europa; en Inglaterra esta costumbre comenzó en 1745, cuando la versión de

**God Save the King* de Thomas Arne –el primer himno nacional– se cantó en el Theatre Royal, Drury Lane, Londres.

Muchos países han adoptado himnos nacionales ya sea en épocas de crisis o durante el siglo XIX, cuando hubo un espíritu de *nacionalismo creciente (especialmente en Europa Central y América Latina). Algunos, por ejemplo la **Marseillaise*, son llamados a las armas o marchas. Otros son himnos de alabanza a reyes o líderes, por ejemplo el **Himno del emperador* de Haydn, o bien brindan tributo a algún héroe nacional (como el *Rey Christian se paró junto al elevado mástil danés*) o a la belleza de algún paisaje del país. Varios estuvieron influidos por lenguajes operísticos y algunos emplean melodías tradicionales o folclóricas. Las naciones del medio oriente adoptaron fanfarrias a mediados del siglo XX, a menudo sin usar textos. Los países de la Commonwealth (Mancomunidad Británica de Naciones) tienen sus propios himnos (por ejemplo, *Advance Australia Fair*, que se eligió por medio de una competencia), pero se utiliza *God Save the Queen* para visitas de la familia británica real.

Con una o dos excepciones, la música de los himnos nacionales es mediocre y a menudo ha tenido otros usos anteriores. Las melodías pueden ser conmovedoras o solemnes. No se distinguen por la calidad de sus textos. AL

📖 P. NETTL, *National Anthems* (Nueva York, 1952). W. L. REED y M. J. BRISTOW (eds.), *National Anthems of the World* (Londres, 9/1997).

Hin und zurück (Ida y vuelta). Ópera en un acto de Hindemith con libreto de Marcellus Schiffer (Baden-Baden, 1927); tanto la trama como una parte de la música se invierten a la mitad de la obra.

Hindemith, Paul (n Hanau, 16 de noviembre de 1895; m Frankfurt, 28 de diciembre de 1963). Compositor alemán. Niño de talento excepcional, fue violinista del Frankfurt Children's Trio, agrupación formada por su padre, hombre empobrecido y explotador. A los 12 años de edad ingresó como becario al Conservatorio Hoch de Frankfurt, en el que estudió composición con Arnold Mendelssohn y Bernhard Sekles. Fue integrante de la orquesta de la Ópera de Frankfurt (1915-1923), actividad que debió interrumpir para cumplir con su servicio militar, desempeñándose como integrante de la banda de un regimiento del ejército alemán (1917-1918). También fue segundo violín del cuarteto de su maestro de violín Anton Rebner. Entre sus primeras composiciones publicadas destacan un cuarteto (no. 1, 1918) y

cuatro sonatas, una para cada instrumento del cuarteto de cuerdas (1918); éstas, junto con otras obras de juventud, como las *Orchestral Songs* (1917) op. 9, despliegan un rico cromatismo con influencia de Reger y principalmente de Strauss.

Entre 1919 y 1921 comenzó una nueva etapa con la composición de una trilogía de óperas en un acto, violentas y expresionistas –*Mörder, Hoffnung der Frauen* (Asesino, esperanza de las mujeres), *Das Nusch-Nuschi* (Nueces; término coloquial para referirse a los testículos), y *Sancta Susanna*– que lo hicieron destacar durante los primeros años de la república de Weimar y que en la actualidad se consideran dentro de sus creaciones de juventud más importantes. En 1922 Hindemith fue segundo violinista, y más adelante violista, del cuarteto de cuerdas Amar, con el que interpretó abundante cantidad de obras contemporáneas. En ese mismo año escribió la suite para piano 1922, en la que incorporó movimientos en los estilos de “shimmy” y “ragtime”, entonces de moda, y *Kammermusik* no. 1 para pequeña orquesta, obra que marcó su retorno al neoclasicismo.

En los años siguientes, Hindemith produjo un gran número de obras similares tipo suite, casi todas en cierto modo apegadas al estilo de Bach pero con una evidente búsqueda modernista de ritmos básicos y abundante uso de armonía cuartal. Tiempo después recurrió al mismo estilo marcadamente antirromántico en su ópera *Cardillac* (1926), aunado a un elemento reflexivo poco antes incorporado a su expresión musical en el ciclo de canciones *Das Marienleben* (La vida de María, 1923), con texto de Rainer Maria Rilke, que también marcó el comienzo de la inclinación de Hindemith por temas más visionarios, casi de carácter místico. Muchas de sus composiciones de la década de 1920 atacan abiertamente los valores burgueses. En estos años trabajó con Bertolt Brecht en la “cantata escénica” *Lehrstück* (Lección, 1929) y con Brecht y Weill en la cantata *Das Lindberghflug* (El vuelo de Lindbergh, 1929); poco después, cuando su relación con Brecht se deterioró, colaboró con el vanguardista de izquierda Gottfried Benn en el oratorio *Das Unaufhörliche* (Lo incesante, 1931).

Prolífico y versátil, Hindemith se preocupó por dar a su música una intención funcional; de tal manera, su serie *Kammermusik* incluyó conciertos de cámara para piano, violonchelo, violín, viola, *viola d’amore* y órgano. La palabra *Gebrauchsmusik* (música funcional o música utilitaria), término que Hindemith detesta-

ba, suele aplicarse a las obras educativas que escribiera para niños y aficionados, que incluyen canciones corales, cantatas, piezas orquestales y música de cámara; gran parte de esta enorme producción fue escrita entre 1927-1938.

Después de 1933 la música de Hindemith fue sistemáticamente rechazada por el régimen nazi aun cuando el compositor no manifestaba en esa época su oposición al régimen, quizá porque creía que sería breve su permanencia en el poder. Su ópera satírica en un acto, *Neues vom Tage* (Noticias del momento, 1929), que incluía desnudos en escena, había ofendido particularmente a Hitler en su estreno y fue una de las primeras obras proscritas cuando los nazis alcanzaron el poder. En su ópera más notable, *Mathis der Maler* (Matías el pintor), escrita en 1934-1935 y de la cual tomó el material para una sinfonía, Hindemith usó un libreto propio; la obra expresa la primacía ética de la labor espiritual creativa del artista que atestigua el sufrimiento humano, y manifiesta un enérgico reclamo por el derecho a la conciencia individual en tiempos de brutalidad política. A pesar de los esfuerzos realizados por Wilhelm Furtwängler, la ópera se prohibió y no se representó en Alemania sino hasta después de la segunda Guerra Mundial; la feroz controversia desatada en la prensa por una transmisión radiofónica de la sinfonía en 1934, llevó a Hindemith a un retiro obligado de seis meses de la Staatliche Musikhochschule de Berlín, en la que desde 1927 tenía una cátedra de composición.

Entre 1935 y 1937 pasó un tiempo considerable en el extranjero: primero en Ankara, invitado por el gobierno turco para colaborar en la fundación de una nueva academia musical y después en Italia, donde trabajó con el coreógrafo Leonid Massine en el ballet *Nobilissima visione*, inspirado en la vida de san Francisco de Asís. Hacia 1937, las amenazas hacia su vida personal (su esposa era judía) y su música se volvieron críticas, por lo que finalmente renunció a su cátedra docente en Berlín y, un año después, partió de Alemania con destino a Suiza. En 1940 se estableció en los Estados Unidos como profesor de teoría musical en Yale, para seis años más tarde obtener la ciudadanía estadounidense.

La obra teórica más importante de Hindemith fue *Unterweisung im Tonsatz* (1937-1938), traducida al inglés con el título *The Craft of Musical Composition* (El arte de la composición musical), en la que reflexiona profundamente sobre imágenes planetarias y cosmológicas, propone la noción de la escala cromática

como un reflejo de la armonía divina y aboga por un replanteamiento de la tonalidad suprimiendo la distinción entre las tonalidades mayores y menores como base compositiva; este libro, que refleja las cualidades plasmadas con anterioridad tanto en el libreto como en la partitura de *Mathis*, fue sin duda el preámbulo del estilo más lírico y menos estridente de su música posterior. Entre las obras compuestas en los Estados Unidos destacan *The Four Temperaments* (Los cuatro temperamentos) para piano y cuerdas (1940), *Ludus tonalis*, un ambicioso ciclo de “estudios de contrapunto, organización tonal y técnica pianística” (1942), la apasionada obra *Symphonic Metamorphosis on Themes of Carl Maria von Weber* (Metamorfosis sinfónica sobre temas de Carl Maria von Weber, 1943), el ballet *Hérodiade* (1944, comisionado por Martha Graham) y la sinfonía *Die Harmonie der Welt* (La armonía del mundo, 1951), obra que después del regreso de Hindemith a Europa en 1953, fue ampliada para conformar una ópera bajo el mismo título sobre la vida del astrónomo Johannes Kepler. También revisó otras obras anteriores suyas, como *Das Marienleben y Cardillac*, bajo el nuevo criterio de sus teorías armónicas. Hindemith pasó sus últimos años como profesor de la Universidad de Zürich, siguiendo un ritmo de composición más pausado; su última obra, compuesta en 1963, fue una Misa sin acompañamiento instrumental.

PG/TA

📖 P. HINDEMITH, *The Craft of Musical Composition* (trad. al ing., Londres, 1941-1942); *A Composer's World* (Cambridge, MA, 1952). I. KEMP, *Paul Hindemith* (Londres, 1952). G. SKELTON, *Paul Hindemith: The Man Behind the Music* (Londres, 1975). D. NEUMEYER, *The Music of Paul Hindemith* (New Haven, CT, 1986). G. RICKARDS, *Hindemith, Hartmann and Henze* (Londres, 1995).

Hingston, John (n. York, comienzos del siglo XVII; m. Londres, sep. 17 de diciembre de 1683). Organista, gambista y compositor inglés. Discípulo de Orlando Gibbons, estuvo al servicio de la familia Clifford hasta 1645 y más adelante (c. 1654-1657) al servicio de Oliver Cromwell. Después de la Restauración, Hingston se convirtió en afinador de órganos y gambista al servicio de Carlos II. Presentó a la Music School de Oxford seis volúmenes con sus composiciones, que incluyen algunas refinadas fantasías para violas.

WT/AA

Hinrichsen. Véase PETERS.

hinsterbend (al.). “Muriéndose”, “desapareciendo”.

Hinstrich (al.). En la ejecución de violonchelo y contrabajo significa “arco hacia arriba”.

hip-hop (in.). Término que se refiere a diversos aspectos de la vida cultural de la raza negra estadounidense, como el género del *rap, música creada por DJ, que integra el arte del graffiti y la danza acrobática conocida como *break dancing* (requiebro del cuerpo). A partir de 1979 surgió la asociación común del término con el *rap.

KG

📖 S. H. FERNANDO, *The New Beats: Exploring the Music Culture and Attitudes of HipHop* (Nueva York, 1994).

Hippolyte et Aricie (Hipólito y Aricia). Ópera en un prólogo y cinco actos de Rameau con libreto de Simon-Joseph Pellegrin basado en las obras *Phèdre* (1677) de Jean Racine, *Hippolytos* (428 a. C.) de Eurípides y *Phaedra* de Séneca (París, 1733).

Hirt auf dem Felsen, Der (El pastor en la roca). Canción de Schubert para soprano, piano y clarinete obligado, sobre un poema de Wilhelm Müller y posiblemente de Helmina von Chézy (1828).

His (al.). En el sistema alemán, la nota *si* sostenido; *Hisis*, la nota *si* doble sostenido (*si* ×).

Histoire du soldat (La historia de un soldado). Obra en dos partes de Stravinski, “para ser leída, ejecutada y danzada”, con textos franceses de Charles-Ferdinand Ramuz, basada en una leyenda rusa; está escrita para tres actores, bailarina femenina, clarinete, fagot, corneta, trombón, percusión, violín y contrabajo (Lausanne, 1918). Stravinski hizo un arreglo de suite en cinco movimientos para violín, clarinete y piano (1919) y otra en ocho movimientos con la instrumentación de la versión original (1920).

Histoires naturelles (Historias naturales). Ciclo de canciones de Ravel, para voz y piano, con poesía de Jules Renard (1906). Manuel Rosenthal hizo una versión para voz y orquesta.

historia del soldado, La. Véase HISTOIRE DU SOLDAT.

Hlzbl. (al.). Abreviatura de *Holzbläser*, “sopladores de maderas”, es decir, la sección de alientos de madera.

HMS Pinafore (*HMS Pinafore, or The Lass that Loved a Sailor*). Opereta en dos actos de Sullivan con libreto de W. S. Gilbert (Londres, 1878).

Hoboken. Abreviatura del *catálogo temático de las obras de Joseph Haydn elaborado por el coleccionista y bibliógrafo holandés Anthony van Hoboken (1887-1983), publicado en Mainz, 1957-1978. Las obras de Haydn, en particular las que carecen de título reconocido o número de opus, suelen asociarse con el número del catálogo Hoboken, como por ejemplo “Hob. XVII: 6” (las llamadas *Variaciones para piano en fa menor*).

höchst (al.). “Lo más elevado”, “en el grado más alto”.

Hochzeitsmarsch (al.). “Marcha nupcial”. Algunos célebres ejemplos son las marchas de Mendelssohn de la música incidental de *Sueño de una noche de verano* y de Wagner en *Lohengrin*; *Hochzeitszug*, procesión nupcial.

hocket [hoquet]. Véase HOQUETUS.

Hoddinott, Alun (n Bargoed, 11 de agosto de 1929).

Compositor galés. Estudió en el University College de Cardiff y con Arthur Benjamin en Londres. A partir de 1951 enseñó en el Cardiff College of Music and Drama de Gales y fue profesor de música en la Cardiff University desde 1959 hasta su retiro. El éxito alcanzado en su juventud con obras que sugieren la influencia de Bartók y Hindemith (por ejemplo el *Concierto para clarinete*, 1950), fue el punto de partida para una prolífica producción de composiciones orquestales y vocales que, además de muchos conciertos y sinfonías, incluye las óperas *The Beach of Falesá* (Cardiff, 1974), *The Trumpet Major* (Manchester, 1981) y *Tower* (Swansea, 1999). Mientras que en ciertas obras incorpora de manera eficaz música y textos del folclor galés, el estilo de Hoddinott se caracteriza por su síntesis de técnicas progresivas postonales con formas tradicionales. PG/AW

📖 B. DEANE, *Alun Hoddinott* (Cardiff, 1977).

Høffding, Finn (n Copenhague, 29 de marzo de 1899; m Frederiksberg, 29 de marzo de 1997). Compositor y maestro danés. Después de aprender violín, estudió composición y armonía con Knud Jeppesen (1918-1921) y tomó cursos de órgano e historia de la música. En 1921-1922 estudió con Joseph Marx en Viena. Su larga vida profesional como maestro del Conservatorio Real de Música de Dinamarca (1931-1969; director a partir de 1954), lo llevó a ser una de las figuras más influyentes en la música danesa del siglo XX; no obstante, su producción compositiva de considerable fuerza expresiva, buen sentido del humor y consumada maestría, no tuvo una repercusión tan notable. Su producción incluye cuatro sinfonías (1923, 1924, 1928, 1934) y cuatro *Fantasías sinfónicas*, de las cuales la segunda, *Det er ganske vist* (Es totalmente cierto, 1940), es su obra más conocida. También fue autor de abundante música de cámara y coral, así como de música para uso escolar. MA

Hoffmann, E(rnst) T(heodor) A(madeus) [originalmente Wilhelm; adoptó el nombre de Amadeus en homenaje a Mozart] (n Königsberg, hoy Kaliningrado, 24 de enero de 1776; m Berlín, 25 de junio de 1822). Si bien ha pasado a la historia principalmente como escritor de historias fantásticas, Hoffmann también fue

compositor, director de orquesta y destacado escritor sobre temas musicales. Después de trabajar como funcionario del gobierno alemán en Polonia y Prusia, fue nombrado director del Teatro Bamberg, en el que dirigió un amplio repertorio que incluyó sus propias óperas. Tiempo después vivió en Berlín. Entre sus obras destacan una alegre comedia, *Die lustigen Musikanten* (Los alegres músicos, 1805), una impresionante gran ópera alemana, *Aurora* (compuesta en 1811-1812), con influencia considerable de Gluck, y una obra clave de la ópera romántica, *Undine* (1816), en la que sigue el modelo de Mozart. También compuso una sinfonía, sonatas para piano, canciones y música de cámara.

La influencia de Hoffman en la literatura fue profunda. En dos importantes historias, *Ritter Gluck* (1809) y *Don Juan* (1813), recurrió a la ficción para situar a la música como mediadora entre la experiencia humana y lo misterioso e infinito, y manifiesta la propuesta de considerar a Mozart y Gluck como modelos representativos de compositores de ópera alemana. En *Der Dichter und der Komponist* (1813) recurre a un diálogo ficticio para debatir acerca de la interacción de las palabras y la música en la ópera. También defendió la noción de la ópera como una obra de arte unificada. Sus artículos críticos sobre Beethoven y Gluck fueron de gran trascendencia. Muchos de sus relatos, narrados en un tono fantástico que combina lo común con lo real, en ocasiones de carácter misterioso, sirvieron como tema de muchas obras posteriores, como la ópera *Les Contes d'Hoffmann* de Offenbach y el ballet *El cascanueces* de Chaikovski. WT/JW

Hoffmeister, Franz Anton (n Rothenburg am Neckar, 12 de mayo de 1754; m Viena, 9 de febrero de 1812). Editor musical y compositor austriaco. Después de cursar estudios de leyes en Viena, se inclinó por la música para convertirse en un conocido compositor de *Singspiele* y de música instrumental. Su editorial, fundada en 1784, incluyó en su catálogo algunas obras de Mozart; el *Cuarteto de cuerdas en re K499* de Mozart, es también conocido como *Cuarteto* “Hoffmeister”. Hacia finales del siglo XVIII fundó en Leipzig un “bureau de musique” en colaboración con Ambrosius Kühnel, empresa que con el tiempo se transformó en la casa editorial C. F. *Peters Verlag. -/JWA

Hoffnung, Gerard (n Berlín, 22 de marzo de 1925; m Londres, 28 de septiembre de 1959). Comediante británico de origen alemán. Forjó su fama primero como comediante musical y, a partir de 1956, como organizador de los festivales “Hoffnung” de música, en los

- que se ofrecían conciertos de parodias, pastiches y bromas musicales. PG
- Hoffstetter, Roman** (n Laudenbach, Württemberg, 4 de abril de 1742; m Miltenberg, 21 de junio de 1815). Compositor alemán. Ingresó al monasterio benedictino de Amorbach en 1763 en el que permaneció hasta su disolución en 1803, año en que se trasladó a Miltenberg. Entre sus composiciones destacan seis *Cuartetos de cuerdas* op. 3 (antes atribuidos a Haydn), tres conciertos para viola, diversas obras sacras y 10 misas. DA/SH
- Hoflied** (al.). Canción renacentista surgida de círculos cortesanos o aristocráticos, distinta de *Gesellschaftslied*, canción de la clase media, y de *Volkslied*, canción folclórica.
- ho-hoane**. Corruptela de la voz gaélica *ochóin* (oh, ¡ay!), es decir, un lamento (véase LAMENTO, 2).
- hoja de álbum** (al.: *Albumblatt*, pl. *Albumblätter*; fr.: *feuille d'album*; in.: *album-leaf*). Nombre usado en el siglo XIX para una breve pieza instrumental, generalmente de carácter íntimo, dedicada a algún amigo o patrono. Las hojas de álbum solían ser para piano, como *Albumblätter* op. 124 o *Bunte Blätter* op. 99 de Schumann.
- Holanda**. Véase PAÍSES BAJOS.
- holandés errante, El**. Véase FLIEGENDE HOLLÄNDER, DER.
- Holborne, Anthony** (m c. 1 de diciembre de 1602). Cortesano y músico inglés. Su biografía es oscura, pero quizá se trata del mismo Anthony Holborne que fuera educado en Cambridge y admitido al Inner Temple en 1565, y desposado en Westminster en 1584. Se sabe que actuó a beneficio de sir Robert Cecil en 1599; en sus publicaciones se describe a sí mismo como “caballero y sirviente” de la reina Isabel. Sus composiciones, en su totalidad instrumentales, incluyen piezas para *cittern*, laúd y *bandora*, así como una colección de música de danza “tanto solemne como ligera” para *consort* a cinco partes, publicada en 1599. También se conservan tres piezas breves compuestas por su hermano, William Holborne, del que no se conoce nada en absoluto. JM
- Holbrooke, Joseph** (Charles) (n Croydon, 5 de julio de 1878; m Londres, 5 de agosto de 1958). Compositor inglés. Estudió con Frederick Corder en la RAM y estuvo fuertemente influenciado por Wagner y Richard Strauss. En su enorme producción predomina la música escénica y la música orquestal y para conjuntos de cámara. Obsesionado con la obra de Edgar Allan Poe, logró su primer éxito con el poema sinfónico *The Raven* (El cuervo, 1900). Sus obras se interpretaron en Leeds (*Queen Mab*, 1904) y Birmingham (*The Bells*, 1906), y compuso

- cuatro sinfonías (otras permanecen en manuscrito), conciertos para piano, violín y violonchelo, así como muchos poemas sinfónicos, todos para gran orquesta. Su proyecto más ambicioso fue el encargo de lord Howard de Walden para escribir la música del poema épico escrito por éste, *The Cauldron of Annwn*, que resultó en una trilogía de óperas: *The Children of Don* (1912), *Dylan* (1914) y *Bronwen* (1929). JDI
- hold** (in.). Voz inglesa alternativa para un *calderón o *fermata*, principalmente en la nomenclatura estadounidense.
- Holidays** (*New England Holidays*). Obra orquestal de Ives, elaborada en c. 1917-1919 a partir de cuatro piezas previamente publicadas por separado: *Washington's Birthday* (c. 1915-1917), *Decoration Day* (c. 1915-1920), *The Fourth of July* (c. 1914-1918) y *Thanksgiving and Forefathers' Day* (c. 1911-1916).
- Höller, York** (n Leverkusen, 11 de enero de 1944). Compositor alemán. Estudió en Colonia con Bernd Alois Zimmermann y Herbert Eimert. En 1971 trabajó con Stockhausen en el estudio de música electrónica de Colonia, del que fue director en 1990. También tuvo una estrecha relación con Boulez y ha producido diversos trabajos en el IRCAM. Höller ha desarrollado una técnica en la que una célula básica sirve como inspiración para el desarrollo libre de todos los aspectos de una obra. En muchas de sus composiciones combina instrumentos con cinta o con medios electrónicos en vivo. Su ópera *Der Meister und Margarita*, basada en Mijail Bulgakov, se representó en París en 1989. Entre sus obras orquestales se incluyen conciertos para piano (1970), para piano MIDI (*Pensées*, 1991) y para dos pianos (*Widerspiel*, 2000). ABUR
- Holliger, Heinz** (n Langenthal, 21 de mayo de 1939). Oboísta y compositor suizo. Estudió en los conservatorios de Berna, Basilea y París; sus maestros de oboe fueron Émile Cassagnaud y Pierre Pierlot, y de composición Sándor Veress y Pierre Boulez. Considerado uno de los más destacados virtuosos de su época, cuenta con un repertorio de obras escritas para él por Berio, Henze, Penderecki y muchos otros compositores. En sus propias composiciones muestra una particular fascinación por situaciones extremas, tanto psicológicas como musicales; entre éstas destacan varias obras para su propio instrumento, óperas (*Schneewittchen*, Zürich, 1998, y otras de menor extensión basadas en obras teatrales de Samuel Beckett) y *Scardanelli-Zyklus* (1975-1991), un concierto de piezas corales e instrumentales con poemas de Friedrich Hölderlin. PG

Holloway, Robin (Greville) (*n* Leamington Spa, 10 de octubre de 1943). Compositor inglés. Hizo sus estudios principales en Cambridge, donde obtuvo la cátedra de profesor con la presentación de su tesis doctoral *Debussy y Wagner*. Sus primeras composiciones reflejan el carácter de serialismo integral de su maestro principal, Alexander Goehr, y de la etapa tardía de Stravinski, pero Holloway pronto desarrolló un lenguaje más lírico, romántico y directo (*Scenes from Schumann*, 1970; *Evening with Angels*, 1972), que ha evolucionado a lo largo de los años hasta abarcar un amplio rango de fuentes, que van desde Wagner y Brahms hasta Britten y Gershwin. Entre sus obras más importantes destacan la ópera *Clarissa* (compuesta en 1968-1976; ENO, 1990), el *Concierto para violín* (1990) y el *Concierto para orquesta no. 3* (completado en 1994). AW

Holmboe, Vagn (*n* Horsens, Jutlandia, 20 de diciembre de 1909; *m* Ramløse, 1 de septiembre de 1996). Compositor y maestro danés. Estudió teoría musical con Knud Jeppesen y composición con Høffding en el Conservatorio Real de Copenhague (1926-1930) y con Toch en la Hochschule für Musik de Berlín (1930). En 1933-1934 viajó por Rumania para estudiar su música folclórica, influencia tan importante en sus composiciones como lo fuera Bartók. A su regreso a Dinamarca se desempeñó como maestro y publicó artículos, muchos de ellos sobre temas de etnomusicología. En Copenhague fue maestro en el Instituto para la Ceguera (1940-1949) y en el Conservatorio Real (1950-1965), y fue crítico musical del periódico *Politiken* (1947-1955). Después de su jubilación en 1965 se entregó por completo a la composición.

El estilo musical de Holmboe se opuso tanto al romanticismo nacionalista como a la tradición sinfónica de Nielsen. Si bien retuvo la energía de las técnicas sinfónicas de Nielsen, recurrió a una orquestación más vacía, creando texturas de magnífica transparencia; también fue un contrapuntista de extraordinaria destreza. Desarrolló una técnica a la que denominó “metamorfosis”, en la que estructuras largas evolucionan gradualmente hasta formar pequeños grupos de notas. Su producción fue prodigiosa: 13 sinfonías y muchas otras piezas orquestales, dos óperas, un ballet, obras concertantes entre las que se incluye uno de los primeros *Conciertos para orquesta* (1929), 20 cuartetos de cuerdas (además de otros 10 inconclusos), música coral, que incluye la obra a gran escala *Réquiem para Nietzsche* (1963-1964), y 12 cantatas, canciones para solista y abundante música para piano, como la “suite

sinfónica” *Suono da bardo* (1949-1950). Holmboe fue el compositor danés del siglo XX más importante después de Nielsen y maestro de enorme influencia; Nørgård fue uno de sus alumnos. PG/MA

📖 P. RAPOPORT, *Vagn Holmboe* (Londres, 1974; Copenhague, 3/1996, con el título *The Compositions of Vagn Holmboe*). V. HOLMBOE, *Experiencing Music: A Composer's Notes*, trad. P. RAPOPORT (Londres, 1991).

Holmès [Holmes], Augusta (Mary Anne) (*n* París, 16 de diciembre de 1847; *m* París, 28 de enero de 1903). Compositora francesa de origen irlandés. Existen motivos para pensar que su verdadero padre fue su padrino, el poeta Alfred de Vigny. Niña prodigio en el piano, comenzó a ofrecer conciertos desde muy temprana edad, así como a componer canciones bajo el pseudónimo de Hermann Zenta. Siendo discípula de Frank, sus composiciones fueron más ambiciosas y escribió cuatro óperas, varios poemas sinfónicos, la sinfonía dramática *Les Argonautes* y algunas cantatas. De estilo convencional, la fuerza cruda de su música la salva de lo banal. Una verdadera belleza social, fue amante de Catulle Mendès y, en cierta ocasión, se vio obligada a rechazar una propuesta matrimonial de Saint-Saëns. MA

hológrafo. Manuscrito elaborado en su totalidad por el compositor. Véase también AUTÓGRAFO.

Holst, Gustav [Theodore] (*n* Cheltenham, 21 de septiembre de 1874; *m* Londres 25 de mayo de 1934). Compositor inglés. Hijo de un maestro de piano, a los 17 años de edad dirigía coros menores y, al cabo de un segundo intento, en 1895 logró obtener una beca para estudiar en el RCM con Stanford. Tocó el trombón en bandas costeras antes de integrarse a la orquesta de la Ópera de Carl Rosa. En 1903 comenzó a enseñar y dos años después fue nombrado director musical de St Paul's Girls' School en Hammersmith, puesto que ocupó hasta el final de su vida. En 1907 también ocupó la dirección musical del Morley College. Una canción popular amorosa, resultado de su amistad con Vaughan Williams, se transformó en la *Somerset Rhapsody* (1906-1907). Con el fin de musicalizar poesía Hindú, tomó clases de sánscrito, lo cual le permitió hacer una traducción propia para sus *Choral Hymns from the Rig Veda* (Himnos corales del Rigveda; cuatro grupos, 1908-1912). Otra creación en esta línea fue la ópera *Sāvitrī* (1908; estrenada en 1916). No gozó de popularidad sino hasta 1919, gracias a la presentación de su gran suite orquestal *The Planets* (Los planetas, 1914-1916). A esta obra le siguió la presentación de su obra maestra en 1920, *The Hymn of Jesus* (1917).

Holst padeció de la vista y de neuritis en un brazo, y en 1923 su salud se deterioró considerablemente a causa de una caída. Las consecuencias en su música fueron evidentes: los esfuerzos y dificultades para escribir se reflejaron en una economía artística que algunos juzgaron excesiva. Su *Sinfonía coral* (Leeds, 1925), con influencia de Keats, tardó muchos años en ser reconocida, mientras que la austera bitonalidad del *Concierto fugado* (1923) y el *Doble concierto para dos violines* (1929) confundió inclusive a sus admiradores. Una vena lírica de mayor riqueza reapareció en su paisaje orquestal *Egdon Heath* (1927), así como en *Moorside Suite*, para banda de metales (1928) y en *Lyric Movement* para viola y orquesta de cámara (1933).

Además de Sāvitrī, Holst compuso tres óperas: *The Perfect Fool* (Covent Garden, 1923), *At the Boar's Head*, un episodio sobre Falstaff (Manchester, 1925) y *The Wandering Scholar* (1929-1930; Liverpool, 1934). Parte de su música más representativa y expresiva se encuentra en sus obras corales, como la *Choral Fantasia* (1930) para soprano, coro, órgano y orquesta, y *Ode to Death* (1919); por otra parte, la belleza de sus canciones para voz sola, en particular las 12 canciones de 1929 con textos de Humbert Wolfe y las 12 canciones populares galesas para coro sin acompañamiento (1930-1931), demuestran que el juicio de falta de calidez de su música es superficial y carente de fundamentos.

Inclusive hacia el final de su vida, los editores rechazaron las obras de Holst, pero con su repentina muerte después de una operación, sus obras gradualmente fueron atrayendo a toda una nueva generación de oyentes que reconocían en Holst las fuentes de la música de sus admirados Britten y Tippett. No sería exagerado afirmar que, como maestro, supo transmitir a principiantes y aficionados la inquietud de alcanzar los más altos niveles de calidad artística, sin concesiones de ningún tipo. Esta integridad se refleja en algunas de las piezas corales compuestas para sus alumnos, obras que suelen demandar una sutil disciplina interpretativa que inclusive constituye un reto para los profesionales. Sin embargo, en canciones a varias voces, como *This Have I Done for my True Love* (1916), el músico práctico y el idealista visionario alcanzan un equilibrio. MK

📖 I. HOLST, *Gustav Holst: A Biography* (Londres, 1938); *The Music of Gustav Holst* (Londres, 1951, 2/1975, 3/1986 junto con *Holst's Music Reconsidered*). M. SHORT (ed.), *Gustav Holst (1874-1934): A Centenary Documentation* (Londres, 1974); *Gustav Holst: Letters to W. G. Whittaker* (Glasgow, 1974). M. SHORT, *Gustav Holst: The Man and*

his Music (Oxford, 1990). A. E. F. DICKINSON, *Holst's Music: A Guide*, ed. A. GIBBS (Londres, 1995).

Holt, Simon (n Bolton, 21 de febrero de 1958). Compositor inglés. Después de cursar estudios de arte estudió composición en Manchester con Anthony Gilbert. De todos los compositores ingleses de las generaciones posteriores a Maxwell Davies (1934) y Brian Ferneyhough (1943), Holt ha sido uno de los que más recursos ha desplegado para el desarrollo de una tradición esencialmente expresionista, intensa y concreta, que evita la fragmentación excesiva y preserva estructuras equilibradas, a menudo con texturas excitantes. Obras sobresalientes son sus composiciones de cámara *Shadow Realm* (1983) y *Sparrow Night* (1990); por otra parte, el *Concierto para viola* (1990-1991) y la ópera *The Nightingale's to Blame* (Opera North, 1998), basada en Lorca, muestran la capacidad de Holt en el trabajo con formas mayores. AW

Holz (al., "madera"). *Holzbläser*, "ejecutantes de alientos de madera"; *Holzblasinstrumente*, "instrumentos de aliento de madera"; *Holzflöte*, "flauta de madera", un registro de órgano; *Holzharmonika*, "xilófono"; *Holzschlägel*, "baquetas de madera".

Holzbauer, Ignaz (Jakob) (n Viena, 17 de septiembre de 1711; m Mannheim, 7 de abril de 1783). Compositor y director de orquesta austriaco. Principalmente autodidacta, desarrolló sus habilidades compositivas como director musical del Burgtheater de Viena. Al cabo de tres años de residir en Italia con su esposa, la cantante Rosalie Andriedes, se trasladó primero a Stuttgart y después a Mannheim (1753-1778). En esta etapa escribió su ópera más importante, *Günther von Schwarzburg* (1777), obra precursora de la gran ópera alemana tanto en la elección de un tema histórico alemán como en su discurso fluido bajo un tratamiento orquestal expresivo y bien llevado. Mozart admiró esta obra, que influyó en su música de diferentes maneras (por ejemplo, en *Idomeneo* y *Die Zauberflöte*). Holzbauer también compuso mucha música litúrgica y de cámara bien lograda. JW

Home, Sweet Home (Hogar, dulce hogar). Melodía escrita en 1821 por Bishop como parte de un álbum de aires nacionales descrito como "siciliano". Con texto de J. H. Payne (1791-1852), en 1823 Bishop la usó en su ópera *Clari*. Donizetti usó una versión modificada de esta melodía en *Ana Bolena*.

Homme armé, L' (El hombre armado). Melodía del siglo XV ampliamente usada como **cantus firmus* de misas polifónicas entre 1450 y 1600, por compositores como Dufay, Busnois, Ockeghem, Obrecht, Tinctoris, Josquin,

La Rue, Senfl, Morales y Palestrina. Carissimi también la usó en una composición del siglo XVII. También existen diversas versiones en canciones polifónicas de Morton y Josquin, entre otros. Los orígenes de la melodía son inciertos; se cree que apareció por primera vez en una *chanson* francesa compuesta por Robert Morton, músico inglés de la capilla borgoñona, 1457-1475, pero también ha sido atribuida a Busnois. Estudios indican la posibilidad de que el nombre derive de una taberna popular (véase DUFAY, GUILLAUME, 1). Maxwell Davies usó la melodía como base de una pieza dramática de cámara (1968), después revisada para narrador y conjunto instrumental (1971). AL

homofonía. Música en la que una voz es claramente melódica, mientras que las demás son de acompañamiento, principalmente armónico. El término opuesto es *polifonía, en la que las voces tienden a la independencia y la igualdad. La palabra homofonía también se ha usado para describir música a varias voces en la que todas las partes siguen un mismo ritmo; un término más preciso para describir este tipo de movimiento de las voces es *homorritmia.

Véase también MONOFONÍA.

homorritmo, homorritmia. Música en la que todas las voces siguen un mismo ritmo, como en himnos, corales y el *organum* antiguo.

Honegger, Arthur (*n* Le Havre, 10 de marzo de 1892; *m* París, 27 de noviembre de 1955). Compositor suizo. De padres protestantes suizos, estudió en los conservatorios de Zürich (1909-1911) y París, con maestros como Widor en composición, y d'Indy en orquestación. Durante su estancia en el Conservatorio de París entró en contacto con un grupo de jóvenes compositores, integrado entre otros por Poulenc y Milhaud, bautizado en 1920 como el grupo de *Les *Six*. Sin embargo, Honegger jamás se unió a la preferencia de los demás miembros por Satie y nunca se afilió a la fórmula estética propuesta por el vocero autonombrado del grupo, Jean Cocteau, aunque en ocasiones su música desplegara momentos frívolos, como en la *Sonatina para clarinete* (1922) y el *Concertino para piano* (1924).

Alcanzó su primer gran éxito con el “salmo dramático” *Le Roi David* (1921), obra calificada por colegas compositores como Milhaud y Poulenc como demasiado convencional. *Pacific 231* (1923), retrato orquestal de una locomotora de vapor, *Rugby* (1928) y *Movement symphonique* no. 3 (1933), conforman un tríptico que muestra el apetito de Honegger por un carácter de fuerza casi física, reforzado por su armonía cromática. Una

fuerza similar en diseño, idea y sentimiento, hace de su ciclo de cinco sinfonías uno de los más importantes del siglo; la tercera, *Symphonie liturgique* (1945-1946), evoca el momento histórico en su frenética búsqueda de la paz, contrastando con la ligereza de la cuarta, *Deliciae basilienses* (1946), mientras que la quinta, *Di tre re* (1950), toma su nombre de que cada uno de sus movimientos se basa en la nota *re*.

Otras obras compuestas por Honegger incluyen algunos ballets y óperas, así como el “oratorio dramático” *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935), imponente fresco para narrador, cantantes, coro y orquesta. Fue el precursor de un estilo francés de musicalización de textos en el que se acentúan las sílabas débiles para dar mayor claridad y crear un forcejeo poco común. También escribió numerosas partituras para obras teatrales y cinematográficas en especial en la década de 1930. Fue un artista meticuloso y extremadamente dedicado; en la puerta de su estudio de Montmartre se leía la advertencia “No molestar”, escrita en más de 50 idiomas. Su libro *Soy un compositor* (trad. al in., Londres, 1966), escrito en 1951 siendo ya un hombre muy enfermo, ofrece un análisis pesimista de la perspectiva que pueden esperar los compositores serios, en contradicción con el hecho de que él mismo obtuviera gran fama en su juventud. PG/RN

📖 G. K. SPRATT, *The Music of Arthur Honegger* (Cork, 1987). H. HALBREICH, *Arthur Honegger* (París, 1992).

Hook, James (*n* Norwich, ?3 de junio de 1746; *m* Boulogne, 1827). Organista y compositor inglés. Apareció como solista de concierto a los seis años de edad y compuso una balada operística a los ocho. En Londres trabajó en los Marylebone Gardens y después, durante cerca de 50 años, en los Vauxhall Gardens, componiendo numerosos conciertos para órgano y más de 2 000 canciones. También fue autor de obras dramáticas, como la exitosa ópera cómica *The Double Disguise* (El doble disfraz, 1784), de una enorme cantidad de música instrumental y un reconocido libro para la enseñanza, *Guida di musica* (editada en dos partes, c. 1785, c. 1794). Fue un destacado exponente del estilo *galante*. WT/PL

Hooper, Edmund (*n* North Halberton, Devon, c. 1553; *m* Londres, 14 de julio de 1621). Músico litúrgico y compositor inglés. Es posible que haya sido niño corista de la Catedral de Exeter. Hacia 1582 fue cantante del coro de la Abadía de Westminster, de la que fue nombrado *Master of the Choristers* seis años después. En 1604 fue hecho caballero de la Chapel Royal, y en 1615 fue promovido al puesto de organista principal junto con

Orlando Gibbons. Además de *anthems* y cánticos, escribió canciones sacras para uso doméstico y algunos movimientos de danza para teclado. JM

hopak [*gopak*]. Danza folclórica ucraniana cuyo nombre al parecer deriva de la interjección “hop”, que se exclama durante la interpretación. Es una danza por lo común en tonalidad mayor y tiempo binario. Originalmente para ser danzada por hombres, en la actualidad participan parejas mixtas y hombres solistas; la parte solista es improvisada y acrobática. Pueden hallarse ejemplos de esta danza en la ópera inconclusa de Musorgski, *La feria de Sorochintsy* (1874), en *Mazeppa* (1881-1883) de Chaikovski y en *Noche de mayo* (1878) de Rimski-Korsakov. Forma parte del repertorio de numerosas compañías de danza folclórica y, por tradición, es la danza con la que termina una presentación. GN/JH

Hopkins, Bill [George William] (*n* Prestbury, 5 de junio de 1943; *m* Newcastle upon Tyne, 10 de marzo de 1981). Compositor inglés. Estudió con Egon Wellesz y Edmund Rubbra en Oxford y tomó clases con Messiaen y Jean Barraqué en París. Sus composiciones, derivadas de los mundos de vanguardia tanto de Barraqué como de Boulez, lograron un tono de voz distintivo de bien lograda intensidad extática. Entre sus obras más notables destacan *Sensation* (1965) para soprano y cuatro instrumentos, y *En attendant* (1976-1977) para cuarteto instrumental. AW

hopser. Véase GALOP.

hoquetus (lat., “hoqueto”; fr.: *hoquet*; in.: *hocket*; it.: *ochetto*). Recurso de la polifonía medieval en el que una melodía se reparte entre dos voces contrapuntísticas y ocasionalmente entre tres. Consiste en un reparto melódico en el que una nota de una voz coincide con un silencio de otra, en una alternancia rápida de notas (o pequeños grupos de notas) y silencios que produce el efecto de una línea vocal que “salta” de una voz a otra (Ej. 1).

Muchos motetes de Machaut y de otros compositores de los siglos XIII y XIV hacen uso del *hoquetus* en las voces superiores; a partir de 1400 este procedimiento fue desplazado por otros desarrollos contrapuntísticos y tendió a reservarse como un recurso especial. El *hoquetus* fue retomado por diversos compositores del siglo XX

Ej. 1



como Webern y Maxwell Davies; también forma parte de las prácticas interpretativas antifonales de algunas partes de África e Indonesia.

Horas, Liturgia de las. Véase OFICIO.

Horas canónicas. Nombre alternativo para las *Horas del Oficio.

horas, Danza de las. Ballet del segundo acto de *La *Giacconda* de Ponchielli, a menudo ejecutada como pieza orquestal independiente; un divertimento escenificado por uno de los personajes para sus huéspedes, simboliza el conflicto entre la luz y las tinieblas.

Horn, Charles Edward (*n* Londres, 21 de junio de 1786; *m* Boston, 21 de octubre de 1849). Compositor y cantante inglés de padres alemanes. Estudió con su padre, Charles Frederick Horn (1762-1830), y con Venanzio Rauzzini. Fue intérprete profesional de violonchelo y contrabajo en teatros londinenses, debutó como cantante en junio de 1809. En 1827 viajó a Nueva York para cantar y dirigir ópera, inclusive una propia, *The Devil's Bridge*; al año siguiente visitó Boston y Filadelfia. Al cabo de tres años de residencia en Londres, tiempo en el que fue director musical del Olympic Theatre (1831-1832), regresó a los Estados Unidos como director del Park Theatre de Nueva York. En este tiempo también se convirtió en exitoso editor de música y director de orquesta, y participó en la fundación de la Philharmonic Society de Nueva York (1842). Dio a conocer su nombre entre el público estadounidense con su oratorio *The Remission of Sin* (1835), el primero del género escrito en los Estados Unidos. En 1843 se trasladó nuevamente a Inglaterra, pero al cabo de cuatro años regresó a los Estados Unidos como director de la Handel and Haydn Society en Boston. La técnica de Horn no fue la adecuada para el manejo de las grandes formas musicales como puede apreciarse en su segundo oratorio, *Daniel's Prediction* (1847), pero tenía un don particular para componer melodías encantadoras (notable en *Cherry Ripe* y *On the Banks of Allen Water*) y para emular la canción popular, aunado a un atractivo manejo de la orquestación dentro de un estilo armónico característico del siglo XVIII, con fuerte influencia de Mozart. JDI

Horne, David (*n* Tillicoultry, 12 de diciembre de 1970).

Compositor y pianista escocés. En 1988 fue distinguido con el premio anual de la BBC al músico joven del año en el área de teclado, y en 1990 se presentó en los Promenade Concerts. Estudió composición con Rorem en el Curtis Institute (1989-1993) y después en Harvard (1993-1999). Gran parte de su música, abstracta, instru-

mental y alejada de la corriente modernista central, denota un gran lirismo. También ha escrito dos óperas de cámara y música incidental para una pieza teatral, así como la ópera *Friend of the People* (Glasgow, 1999) que trata sobre el reformista parlamentario del siglo XVIII, Thomas Muir. AL

hornpipe (in.). 1. Instrumento que consiste en un tubo de madera o carrizo con lengüeta simple y hasta seis perforaciones digitales. Es probable que su nombre derive de un cuerno que emite el sonido por su campana o bien de la embocadura que cubre la lengüeta de un cuerno. Ejemplos de *hornpipe* son el *pibcorn* o *pibgorn* galés, el instrumento vasco de tubos gemelos *alboka* y la *zakra* tunecina, que cuenta con una bolsa de aire como la *gaita. JMO

2. Danza británica similar a la *jig*, pero por lo general en compás de 3/2, 2/4 o 4/4, particularmente popular entre los siglos XVI y XIX. Se trata de una danza individual (aunque existen versiones para varios bailarines) con acompañamiento de gaitas y violines. A partir del siglo XVI aparecieron *hornpipes* en suites de danza y en música incidental escénica de compositores como Anthony Holborne, Byrd, Purcell, Arne y Handel (los números 9 y 12 de *Water Music*). Hacia finales del siglo XVII, la variante en 2/4 o 4/4 se instituyó como modelo común.

La asociación que se hace por tradición de esta danza con los marineros británicos parece haberse originado hacia finales del siglo XVIII. Sin duda, el ejemplo más conocido de *hornpipe* es el denominado *College Hornpipe*, también llamado “El hornpipe del marinero”, pieza que suele tocarse en los Promenade Concerts aunque no de forma obligatoria. WT/JBE

Hornwerk (al.). Pequeño órgano tubular que se instalaba en una torre para tocar las horas y llamar para los servicios eclesiásticos importantes en Alemania y Austria en los siglos XVI y XVII. Un instrumento de este tipo es el *Stierorgel* (al. *Stier*, “toro”) que se conserva en Salzburgo y data de 1502; su nombre se debe a que todos los tubos debían sonar juntos al final de cada pieza.

Horowitz, Vladimir (Samoylovich) (*n* ?Kiev, 18 de septiembre/1 de octubre de 1903; *m* Nueva York, 5 de noviembre de 1989). Pianista estadounidense nacido en Ucrania. Comenzó su vida profesional en la década de 1920, pero a partir de 1936 se retiró varias veces de la actividad de concertista. Sus presentaciones constituían espectáculos sensacionales pues en su personificación del virtuoso excéntrico cautivaba al público por su inquebrantable control, sus momentos climá-

ticos y su sorprendente técnica. Si bien era notorio que su interpretación de Beethoven no fluía como es debido y, de forma mucho más evidente, muy poco auténtica en la música de Scarlatti, su interpretación de los grandes románticos fue extraordinaria, en particular de Liszt, Chaikovski, Rajmaninov, Prokofiev y Scriabin, todos ellos compositores cuya música coincidía a la perfección con su temperamento. CF

📖 G. PLASKIN, *Horowitz: A Biography* (Nueva York y Londres, 1983). H. C. SCHONBERG, *Horowitz: His Life and Music* (Nueva York y Londres, 1992).

Hosanna. Voz hebrea de alabanza a Dios, adoptada también en griego y latín. Era el grito coreado por las multitudes a la entrada de Cristo a Jerusalén (Mateo 21:9) y ha sido incorporada en muchas liturgias. En la *misa romana aparece como conclusión del Sanctus y el Benedictus.

Hosokawa, Toshio (*n* Hiroshima, 23 de octubre de 1955). Compositor japonés. Estudió piano y composición en Tokio y continuó sus estudios en Alemania con Isang Yun, Klaus Huber y Brian Ferneyhough. En 1989 fue nombrado director artístico del Seminario y Festival Internacional de Música Contemporánea Akiyoshidai. Entre sus obras destacan una serie de piezas llamadas *Fragmente*, *Vertical Time Study* y *Landscape*; *Landscape V* (1993) combina un cuarteto de cuerdas con el shō japonés. ABUR

Hotteterre, Jacques(-Martin) [“Le Romain”] (*n* París, 29 de septiembre de 1674; *m* París, 16 de julio de 1763). Ejecutante de alientos, constructor de instrumentos y compositor francés. Hacia 1708 fue fagotista y flautista de la corte francesa; también dominaba la *musette*. Fue un maestro muy solicitado, autor del primer tratado conocido de flauta, *Principes de la flûte traversière* (1707; trad. al in. 1968), un tratado de improvisación para la flauta (1719) y un método para *musette* (1737). Entre otras obras, compuso suites para flauta y bajo (1708, 1715), las primeras piezas francesas para flauta sin acompañamiento y trío sonatas. Perteneció a una familia de larga tradición como instrumentistas y constructores de alientos de madera, reconocidos por innovaciones en el *hautbois* que contribuyeron al desarrollo del oboe moderno. AL

Housatonic at Stockbridge, The. Tercer movimiento de la primera versión orquestal de *Three Places in New England* compuesta por Ives c. 1912-1917; en ocasiones se interpreta como pieza independiente.

house (in.). Estilo de música de baile para club (*club dance music*) que tomó su nombre del club Warehouse de

Chicago. Surgido de la música *disco, cuya característica es que está basada en la canción y se interpreta con diversos instrumentos; las primeras grabaciones del estilo *house* consistieron por lo general en ritmos comunes producidos con una máquina de ritmos y con acompañamiento de bajo sintetizado. Muchos estilos posteriores han derivado de esta música de baile. PW

Hovhanness [Chakmakjian], **Alan** (Vaness Scott) (*n* Somerville, MA, 8 de marzo de 1911; *m* Seattle, 21 de junio de 2000). Compositor estadounidense de origen armenio y escocés. Estudió con Frederick Converse en el New England Conservatory y con Martinů en Tanglewood (1942). Su enorme producción, con más de 400 números de opus que abarcan todos los géneros, incluye más de sesenta sinfonías (más de la mitad compuestas antes de los 60 años) y abundantes obras programáticas de carácter exótico, religioso o filosófico; también escribió 12 óperas, la mayoría con libretos propios, seis ballets y obras de cámara para una gran variedad de combinaciones instrumentales. Enriquecida con la modalidad armenia, su música tiende al colorido y la espectacularidad. PG

Howells, Herbert (Norman) (*n* Lydney, Glos., 17 de octubre de 1892; *m* Londres, 23 de febrero de 1983). Compositor inglés. Aprendiz de música con Herbert Brewer en la Catedral de Gloucester (1909-1912), después estudió con Stanford y Charles Wood en el RCM (1912-1917); en 1920 se incorporó al cuerpo docente de dicha institución, en la que permaneció hasta 1979. Sucedió a Holst como director musical de la escuela para mujeres de St Paul en Hammersmith (1936-1962), y durante el tiempo en que Robin Orr prestó sus servicios en la segunda Guerra Mundial, lo sustituyó como organista del St John's College de Cambridge, del cual fue nombrado miembro de la junta de gobierno en 1962.

Gran parte de la música más refinada de Howells fue compuesta entre 1915 y 1930. Su música de cámara destaca por su magnífica facilidad e inventiva, en particular obras como el *Cuarteto para piano* (1916), *Rhapsodic Quintet* (1917), *Fantasy String Quartet* (1918), tres *Sonatas para violín* (1918-1923) y el cuarteto de cuerdas *In Gloucestershire* (1923); por otra parte, sus obras orquestales, como *Tres danzas para violín y orquesta* (1915), la suite *The B's* (1916), *Merry Eye* (1920), *Pastoral Rhapsody* (1923) y el *Concierto para piano* no. 2 (1924), denotan su talento natural y originalidad en el manejo de la instrumentación y de la forma musical. La conexión espiritual intuitiva con sus antece-

sores Tudor es evidente en muchas de sus obras vocales y para órgano, como también su interés en la concepción estructural espaciosa de Parry en obras como *Hymnus paradisi* (1938), la *Missa sabrinensis* (1954) y el *Stabat mater* (1963). Sus obras menores son refinadas y están cuidadosamente trabajadas. *King David* (1921), *Come Sing and Dance* y el ciclo *In Green Ways* (las dos de 1928) destacan como las mejor logradas de ese periodo en su producción de canciones, como también lo son sus exquisitos *Three Carol-Anthems* (1918-1920), que incluye la conocida "A Spotless Rose". Después del éxito de sus cánticos compuestos para el King's College (*The Collegium regale*, 1944), escribió muchos servicios corales catedralicios y colegiales que se suman al legado de las obras sinfónicas de Stanford. JDI

📖 C. PALMER, *Herbert Howells: A Centenary Celebration* (Londres, 1992). P. SPICER, *Herbert Howells* (Bridgend, 1998).

Hoyland, Vic (*n* Wombwell, 11 de diciembre de 1945). Compositor inglés. Entre sus estudios de composición destacan los realizados con Bernard Rands en York, cuyo contacto con los compositores italianos ejerció enorme influencia en sus alumnos. Hoyland comenzó a destacar como compositor de obras de cámara de textura sutil, como *Jeux-thème* (1973) y *Andacht zum Kleinen* (1980). También ha compuesto piezas corales de intenso dramatismo, como *Michelagnolo* (1984), obra en la que somete a la trasmutación y el desarrollo las claras influencias de Berio y Franco Donatoni. Hoyland también es autor de obras orquestales como *In Transit* (Proms, 1987) y *Vixen* (Cheltenham, 1997). AW

Hr. (al.). Abreviatura de "horns", es decir, "cornos".

Hrabov's'ki, Leonid. Véase GRABOVSKI, LEONID.

Hrf. (al.). Abreviatura de *Harfe*, es decir, "arpa".

Hubay [Huber], **Jenő** [Eugen] (*n* Budapest, 15 de septiembre de 1858; *m* Budapest, 12 de marzo de 1937). Violinista y compositor húngaro. A partir de 1870 fue discípulo de Joseph Joachim en la Hochschule für Musik de Berlín. Más adelante regresó a Budapest y en 1878 viajó a París para trabajar con Henri Vieuxtemps. En 1882 sustituyó a Henryck Wieniawsky como maestro de violín del Conservatorio de Bruselas, pero en 1886 regresó nuevamente a Budapest, donde tiempo después fue director de la Academia de Música (1919-1931). Su violín era un fino instrumento Amati. Entre sus alumnos destacaron Jenő Vécsey, Josef Szigeti y Jelly d'Aranyi. Fue autor de óperas, sinfonías, cuatro conciertos para violín, canciones y muchas obras de música de cámara.

Huber, Klaus (n Berna, 30 de noviembre de 1924). Compositor suizo. En el Conservatorio de Zürich estudió teoría de la música con Willy Burkhard y, de 1947 a 1949, violín con Stefi Geyer; más adelante tomó clases particulares de composición con Burkhard y en 1955-1956 con Boris Blacher. Sus obras, con estructuras elaboradas, suelen vincularse con las especulaciones del pensamiento teológico y metafísico del siglo XVI; un ejemplo característico es el oratorio *Soliloquia* (1959-1964), basado en escritos de san Agustín. Como maestro, ha sido una importante influencia en compositores jóvenes de Suiza y de otras partes, principalmente en el Conservatorio de Basilea, en el que comenzó a dar clases en 1961. PG

Hucbald de Saint-Amand (n norte de Francia, c. 840; m Saint-Amand, 20 de junio de 930). Monje, compositor y teórico musical. Entre los diversos cantos litúrgicos que compuso destacan una secuencia, una colección de tropos sobre el Gloria, un oficio en verso para san Pedro y dos himnos. Se le conoce principalmente por su tratado *Musica* (con el título *De harmonica institutione* en la edición de Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici*, i, 1784), en el que trata aspectos prácticos para la enseñanza de la salmodia, la notación de los cantos y, lo que quizá sea su máxima aportación, un sistema para definir los tonos del repertorio del canto llano. Diversos tratados atribuidos a Hucbaldo, como *Musica enchiriadis*, *Commemoratio brevis* y *Alia musica*, en la actualidad se piensa que no son de su autoría. JBE

Hugh the Drover (*Hugh the Drover, or Love in the Stocks*). Ópera balada en dos actos de Vaughan Williams con libreto de Harold Child (Londres, 1924).

Huguenots, Les (Los hugonotes). Ópera en cinco actos de Meyerbeer con libreto de Eugène Scribe y Émile Deschamps (París, 1836).

Hullah, John (Pyke) (n Worcester, 27 de junio de 1812; m Londres, 21 de febrero de 1884). Educador inglés. Creador del método de solfeo de *do* fijo (in.: *fixed-doh*) usado en Europa, extremadamente sencillo para principiantes, pero que se complica gradualmente. Este sistema fue desplazado por el de *tónica-sol-fa, desarrollado por John Curwen. Hullah ocupó varios puestos de enseñanza destacados en Londres y se desempeñó como inspector gubernamental de música en 1872. Escribió también libros de historia de la música, editó colecciones de música vocal antigua y compuso canciones que alcanzaron gran popularidad, como *O that we two were a-Maying* y *The Three Fischers*, con poemas de su amigo, el poeta Charles Kingsley. -/LC

humanismo. Movimiento que enarbolaba y transmitía los ideales y las aspiraciones del *Renacimiento basado en el estudio formal de los textos literarios clásicos.

Humble, (Leslie) Keith (n Geelong, Victoria, 6 de septiembre de 1927; m Geelong, 23 de mayo de 1995). Compositor, pianista y director de orquesta australiano. Estudió en Melbourne, en Londres con Howard Ferguson y en París con René Leibowitz. Fue maestro en Europa, Australia, principalmente en la La Trobe University, y en los Estados Unidos. Fue también un activo intérprete y promotor de la música contemporánea. En sus obras más experimentales, Humble usó medios combinados, collage con cintas magnetofónicas, medios electrónicos y técnicas aleatorias; compuso también una serie de sonatas para piano. ABUR

Hume, Tobias (n ?c. 1579; m Londres, 16 de abril de 1645). Soldado, músico y compositor inglés. Estuvo al servicio de los ejércitos sueco y ruso y consideraba a la música como “la única parte afeminada que hay en mi persona”. Publicó dos colecciones de música: *The First Part of Ayres* (Londres, 1605), una serie de piezas largas e ingeniosas para lira de viola, y *Captaine Humes Poeticall Musicke* (Londres, 1607), “so contrived, that it may be plaied 8 severall waies upon sundry Instruments” (de tan grande ingenio, que se pueden tañer de ocho maneras distintas en instrumentos diversos). Las dos colecciones son interesantes tanto por su idiosincrasia como por su variado despliegue de recursos inventivos. DA/JM

Humfrey [Humphrey], Pelham (n 1647; m Windsor, 14 de julio de 1674). Compositor inglés. Perteneció a uno de los primeros grupos de niños coristas formados en la Chapel Royal en tiempos de la Restauración de Carlos II. Compositor precoz (sus primeros *anthems* datan de c. 1663), fue enviado a Francia e Italia alrededor de 1664 para estudiar música moderna del momento. Regresó a Inglaterra en 1667 “mostrando la actitud, la confianza y la vanidad de un completo *monsieur*, y despreciando todo talento que no fuera el suyo”, según palabras de Pepys; de inmediato ocupó el puesto para el que había sido nombrado desde antes de su regreso como cantante y ejecutante de laúd de la Chapel Royal, en sustitución de Nicholas Lanier, músico y caballero de dicha capilla. A la muerte de Henry Cooke en 1672, Humfrey heredó los cuatro puestos musicales de éste, uno de los cuales era el de *Master of the Children* de la Chapel Royal; en ese mismo año desposó a la hija de Cooke, Katherine. Por si esto fuera poco, a partir de 1672 compartió con Thomas Purcell dos puestos como

“Composer for the Violins”. Murió a los 27 años y fue sepultado en la Abadía de Westminster.

Lo mejor de la obra de Humfrey fue su música litúrgica que muestra su dominio de los estilos tanto francés como italiano. Tuvo un talento especial para la musicalización de textos, mostrando un profundo conocimiento del estilo recitativo italiano y del lenguaje melódico de sus antecesores ingleses; esto puede apreciarse con claridad en una obra maestra en miniatura, su versión del *Hymne to God the Father*, de John Donne. Su música para *The Tempest*, compuesta en el año de su muerte, denota un gusto particular por las atmósferas dramáticas y hace pensar que su muerte prematura privó a Inglaterra de un talentoso compositor de ópera. Su influencia musical fue importante y abrió el camino a Purcell para la incorporación de los estilos continentales europeos a la tradición musical inglesa. DA/AA

📖 P. DENNISON, *Pelham Humfrey* (Oxford, 1986).

Hummel, Johann Nepomuk (*n* Pressburg [hoy Bratislava], 14 de noviembre de 1778; *m* Weimar, 17 de octubre de 1837). Compositor y pianista austriaco. En 1785 su familia se trasladó a Viena, ciudad en la que adquirió considerable experiencia gracias al puesto de su padre como director del Theater auf der Wieden. Fue un niño prodigio que impresionó favorablemente a Mozart, su maestro. Acompañó a su padre en una gira de conciertos de cuatro años por Bohemia, Alemania, Dinamarca y Gran Bretaña. Radicó en Londres de 1790 a 1792 y al año siguiente regresó a Viena para estudiar con Albrechtsberger, Salieri y Haydn, e iniciar una tormentosa relación con Beethoven; fueron amigos cercanos y rivales hasta la muerte de Beethoven. En 1804, Haydn recomendó a Hummel para el puesto de *Konzertmeister* del príncipe Nicolaus Esterházy en Eisenstadt, mismo del que fue relevado en 1811 a su regreso a Viena. En 1813 contrajo matrimonio con la cantante Elisabeth Röckel, quien fuera de vital importancia para su triunfal regreso a la vida de concertista en 1814 en tiempos del congreso de Viena. Después de su fallida experiencia como *Kapellmeister* en Stuttgart se trasladó a Weimar en 1818, donde permaneció hasta su muerte. Finalmente se reconcilió con Beethoven y, cumpliendo con el deseo de éste, Hummel improvisó en el concierto de su funeral. Por otra parte, su amistad con Schubert lo hizo merecedor de la dedicatoria de las tres últimas sonatas para piano del compositor.

Por su formación en el mundo musical de Haydn y Mozart, su estancia en la Viena de Beethoven y su residencia final en Weimar, ciudad en la que floreció el

Romanticismo, se comprenderá que Hummel fue un músico que no sólo abarcó muchos países europeos como concertista virtuoso, sino también varias épocas musicales. Su música de juventud surgió del Clasicismo, cuya esencia perduró en su estilo a lo largo del tiempo a pesar de la incorporación de diversos rasgos románticos, en particular armónicos; la calidez nata de su música, en ocasiones verdaderamente original, le permitió moverse con facilidad en el mundo del romanticismo. Esta cualidad, claramente manifiesta en su música para piano, se aprecia también en la música de cámara. Siempre con una escritura impecable, su música tiene un atractivo particular, aun sin la profundidad que un mejor manejo de la forma le hubiera permitido alcanzar. WT/JW

📖 J. SACHS, *Kapellmeister Hummel in England and France* (Detroit, 1977).

humoresque (fr.; al.: *Humoreske*). Palabra que en el siglo XIX sirvió como título para un tipo de composición instrumental alegre, no “graciosa”, sino “con buen humor”. Schumann, Dvořák y Grieg, entre otros, usaron la palabra en francés o en alemán. Las humoresques suelen ser obras cortas en un solo movimiento, sin embargo, el op. 20 de Schumann con ese título y una de sus obras para piano más largas, es semejante a una suite.

Humperdinck, Engelbert (*n* Siegburg, cr Bonn, 1 de septiembre de 1854; *m* Neustrelitz, 27 de septiembre de 1921). Compositor alemán. Hijo de un maestro de educación secundaria, fue niño corista de la catedral de su ciudad y ganó varios premios que le permitieron estudiar en Colonia y Munich. En esta última ciudad conoció a Wagner, quien lo invitó a Bayreuth para participar en el montaje de *Parsifal*. Al cabo de un tiempo en España, donde se interesó por la música morisca, regresó a Alemania. Fue director de orquesta, crítico musical y maestro hasta el gran éxito de su ópera *Hänsel und Gretel*, estrenada en Weimar en 1893 bajo la dirección de Richard Strauss. A pesar de ser una ópera de cuento de hadas para público infantil, tuvo gran repercusión en el público adulto, en parte por su hábil uso de canciones folclóricas o a la manera folclórica, tratadas con la técnica motivica simple aprendida de Wagner. Su única otra obra que alcanzó un éxito significativo fue *Königskinder* (1897, rev. 1910). DA/JW

hundred-and twenty-eighth-note (in.) (🎵). Véase GARRAPATEA.

Hungría. 1. Introducción; 2. De la Edad Media a 1848; 3. De 1848 a 1945; 4. A partir de 1945.

1. Introducción

Hungría fue fundada por el pueblo magiar en el siglo IX. István (Esteban) introdujo el cristianismo en el siglo XI, coronándose rey con una corona enviada por el papa Silvestre II. Durante la Edad Media el país fue colonizado por extranjeros provenientes de países vecinos y, hacia el siglo XIII, la lengua ugrofinesa húngara era sólo una de las muchas lenguas habladas en el país. Después de la derrota del ejército húngaro por los turcos en Mohács en 1526 y de la caída de Buda en 1541, el país quedó repartido entre el imperio turco otomano, los Habsburgo y un principado independiente en Transilvania.

Libre de la dominación turca a finales del siglo XVII, el país fue colonizado por los Habsburgo y desde entonces vivió una profunda y duradera influencia alemana. La Reforma a mediados del siglo XIX y el resurgimiento de la lengua húngara, alcanzaron su punto culminante con la Revolución de 1848, que llegó a su fin con un tratado entre Austria y los Habsburgo (el *Ausgleich* o Compromiso de 1867) mediante el cual se instauró una doble monarquía. En 1873, con la integración de Buda y Pest en una capital única, Budapest, comenzó una etapa de urbanización e industrialización.

Tras la derrota y el colapso del Imperio austro-húngaro en la primera Guerra Mundial, se sucedieron dos breves repúblicas, seguidas del gobierno autoritario de Horthy de Nagybánya, quien estableció una alianza con Alemania. Tras la caída de Hitler en 1945 se instauró una nueva República y, en 1949 se estableció la República Comunista Popular. Al levantamiento revolucionario de 1956, sofocado por las tropas soviéticas, siguió en 1968 una reforma económica que, a partir de 1985, se aceleró hasta conducir a la apertura de las fronteras del país a Occidente en 1989.

2. De la Edad Media a 1848

En la Edad Media, Hungría era un país campesino gobernado por un rey y algunas familias nobles. La presencia de músicos extranjeros del siglo XII en adelante indica que en la corte se cultivó la música tanto de los **trobadors* como de los **Minnesinger* alemanes. El rey Matthias Corvinus (1458-1490), importante patrocinador de las artes, tenía al servicio de su corte a músicos italianos, borgoñones, flamencos y alemanes. Durante la ocupación turca de los siglos XVI y XVII, muchos músicos húngaros optaron por trabajar en el extranjero y no se conservan registros de la música cortesana secular de dicho periodo; no obstante, existen colec-

ciones impresas antiguas de Transilvania, región en la que el protestantismo y, en particular, el calvinismo tuvieron arraigo durante la dominación turca; estas colecciones se cuentan entre los primeros ejemplos de música húngara impresa.

En el siglo XVIII, muchos músicos alemanes estuvieron activos en los grandes centros urbanos, desde Pozsony (Bratislava), sede del gobierno, hasta Nagyvárad (Oradea). La música se cultivaba en las magníficas mansiones de la nobleza, principalmente en el opulento palacio de los Eszterháza, al oriente de Sopron, construido por el príncipe Nicolaus Esterházy; este palacio fue el hogar de Haydn durante casi tres décadas (1761-1790). En el siglo XVIII surgió la característica danza al estilo húngaro, más adelante conocida como *verbunkos*; un siglo después, a raíz de su adopción por los músicos gitanos y de su explotación por compositores como Liszt y Brahms, esta danza se convirtió en la música folclórica distintiva del país.

Los eventos y las instituciones más importantes del periodo de la Reforma estuvieron asociados principalmente con la ciudad de Pest. A partir de la década de 1830 se celebraban en la ciudad conciertos regulares y en 1837 se inauguró el Nemzeti Színház (Teatro Nacional), cuyo director a partir de 1838 fue Ferenc Erkel (1810-1893), compositor del himno nacional y creador de un lenguaje musical húngaro que fusionaba elementos italianos y vieneses con las *verbunkos* y las *csárdás*, un estilo de danza más reciente. Berlioz, en su visita a Pest en 1846, hizo el arreglo de la marcha Rákóczi, que después usó en *La Damnation de Faust*.

3. De 1848 a 1945

La importancia de Pest en la vida musical siguió creciendo hasta que la Revolución de 1848 fue sofocada por Austria y a pesar de los Conciertos Filarmónicos que comenzaron en 1853 bajo la dirección de Erkel, el régimen opresor prohibió la creación de una Sociedad Filarmónica hasta 1867 y a Erkel sólo le fue permitido escenificar su ópera basada en la obra teatral nacionalista *Bánk bán* (1861). Visitaron el país muchos músicos extranjeros como Wagner y Mahler, que durante una temporada fue director de la casa de la Ópera Real de Hungría, inaugurada en 1884. Liszt nació en Hungría pero vivió en el extranjero la mayor parte de su vida y no hablaba húngaro; aun así, tuvo gran impacto en el desarrollo de la música húngara. Hacia 1869 residía más tiempo en Budapest y, en 1875, fue el primer presidente de la recién formada Academia de Música, que

posteriormente llevó su nombre. De todos sus discípulos en la Academia, Bartók y Kodály ocupan un sitio especial en la historia de la música húngara del siglo XX; juntos se entregaron a la investigación de las tradiciones musicales del folclor húngaro dentro de las fronteras anteriores a 1918, que incluía las actuales regiones de Eslovaquia y Rumania, publicaron el fruto de su labor (*A magyar népzene de Kodály*, 1937) y absorbieron los estilos folclóricos en su lenguaje musical contemporáneo personal. Algunos de los músicos más sobresalientes que estudiaron en la Academia Liszt de Música forman parte de los grandes nombres de la música del siglo XX, como el violinista Joseph Szigeti, la pianista Annie Fischer y los directores de orquesta Eugene Ormandy, Fritz Reiner, Antal Dorati y Georg Solti.

4. A partir de 1945

Bartók emigró a los Estados Unidos en 1940, pero Kodály permaneció en Hungría y sus sistemas docentes basados en la canción dejaron profunda huella en el periodo de la posguerra. Mucha de la música contemporánea de otros países, e inclusive algunas de las partituras de Bartók, no se escucharon en todos los países integrantes del Pacto de Varsovia sino hasta después de la década de 1950; por esta razón, igual que muchos artistas húngaros, György Ligeti abandonó el país en 1956 para desarrollar su vida profesional en otras partes del mundo. Cambios políticos subsiguientes trajeron un clima más relajado y Hungría se abrió tanto a la música más exigente de Bartók como a los estilos de vanguardia. En años recientes, la música de György Kurtág (nacido en Rumania en 1926, pero residente en Hungría), contemporáneo de Ligeti, ha alcanzado un mayor público internacional. Una figura sobresaliente de una generación inmediata es Peter Eötvös (*n* 1944), reconocido como compositor y director de música contemporánea; destaca también toda una generación joven y activa de compositores húngaros nacidos en las décadas de 1950-1960. PS/KC

📖 *Studia musicologica Academiae scientiarum hungaricae* (Budapest, 1961-) [publicación trimestral con artículos en al., fr., in. e it.]. L. DOBSZAY, *Magyar zenetörténet* [Historia de la música húngara] (Budapest, 1984; trad. al in. 1993). R. GATES-COON, *The Landed Estates of the Esterházy Princes: Hungary during the Reforms of Maria Theresa and Joseph II* (Baltimore, 1994).

Hunnenschlacht (La batalla de los hunos). Poema sinfónico de Liszt (1856-1857) inspirado en la pintura de Wilhelm von Kaulbach que retrata el combate aéreo entre

los fantasmas de los hunos asesinados y los ejércitos cristianos del emperador Teodorico, después de la batalla de los campos de Catalonia en el año 451 a.C.

hüpfend (al., “saltando”). En la ejecución de instrumentos de arco, se refiere a un movimiento o articulación con saltos de arco equivalente al término italiano **spiccato*.

hurdy-gurdy (in.). Véase ZANFONA.

hurtig (al.). “Veloz”, “ágil”.

Husa, Karel (*n* Praga, 7 de agosto de 1921). Compositor estadounidense nacido en la República Checa. Estudió en el Conservatorio de Praga (1941-1945) y con Nadia Boulanger y Honegger en París (1946-1951), ciudad en la que permaneció hasta que se embarcó en su larga vida profesional en la Cornell University (1954-1992). Su estilo musical es neoclásico con una dinámica rítmica intensa y con influencias de Honegger, Bartók y, más adelante, del serialismo vienés. Prácticamente todas sus obras son instrumentales, destacando dos sinfonías, varios conciertos, piezas para banda de concierto, cuatro cuartetos de cuerda y otras obras de cámara. PG

Hüttenbrenner, Anselm (*n* Graz, 13 de octubre de 1794; *m* Oberandritz, 5 de junio de 1868). Compositor austriaco. Estudió en Viena con Salieri y se forjó una modesta reputación como compositor. Entabló amistad con Beethoven y Schubert. Posiblemente en 1823, Schubert le entregó al hermano de Hüttenbrenner, Félix, la partitura de su *Sinfonía “Inconclusa”*, misma que finalmente llegó a manos de Anselm, quien hizo un arreglo para dos pianos. En 1865, éste entregó la partitura a Johann Herbeck quien dirigió su estreno tardío en Viena. JW

Huygens, Constantijn (*n* La Haya, 4 de septiembre de 1596; *m* La Haya, 29 de marzo de 1687). Diplomático, poeta y compositor holandés. Como parte de su amplia educación, aprendió a tocar laúd, viola da gamba, órgano y clavecín. Asegura haber escrito alrededor de 1 000 obras, pero muy pocas de ellas se conservan. *Pathodia sacra et profana* contiene poemas de su autoría. En la actualidad se le recuerda principalmente por su correspondencia con Chambonnières, Froberger y Gaultier, entre otras personalidades de la época, que arroja interesante información sobre la vida musical en las diversas ciudades que visitó. DA/JM

hydraulis. Es la forma más antigua que se conoce del órgano. Su invento se atribuye a Ctesibios de Alejandría alrededor del año 300 a.C. Tenía hasta cuatro hileras de tubos con entre cuatro y 18 tubos cada una. Se desco-

noce la afinación original del instrumento. Un fuelle a cada lado del instrumento insuflaba aire a un tanque con agua, de donde derivó su nombre (gr.: *hydor*, “agua”, *aulos*, “tubo”); el agua regulaba la presión del aire y las teclas que destapaban los tubos contaban con un mecanismo de resorte. Existen mosaicos antiguos en los que se retrata el *hydraulis* en el circo romano, a menudo acompañado con trompetas, sin embargo no se cuenta con información detallada sobre su uso.

Véase también ÓRGANO, 1 y Fig. 1. JMO

Hymn of Jesus, The. Obra coral op. 37 de Holst, para dos coros, pequeño coro femenino y orquesta, con su propia traducción de un texto tomado de las actas apócrifas de san Juan (1917).

Hymn to St Cecilia (Himno para santa Cecilia). Obra coral op. 27 de Britten, con textos de W. H. Auden (1942).

Hymnen (Himnos). Obra de Stockhausen para cinta de cuatro pistas (1966-1967), compuesta con himnos nacionales. Stockhausen hizo también una versión con instrumentos solistas (1966-1967) y una versión abreviada con orquesta (1969).

Hymns, Ancient & Modern (Himnos antiguos y modernos). Himnario inglés publicado por vez primera en 1861. Su incorporación pretendía minimizar las diferencias que había entre las iglesias de diferente denominación existentes en su época, por lo que incluía himnos y melodías himnódicas tomadas de fuentes diversas. Su enorme popularidad hizo que, hacia comienzos del siglo XX, se usara en la mayoría de las iglesias parroquiales. JBE

Hymns from the Rig Veda (Himnos del Rigveda). Conjunto de piezas escritas por Holst entre 1907 y 1912, con su propia traducción de textos en sánscrito; consiste en 23 piezas en cinco colecciones, para diferentes combinaciones vocales e instrumentales.

Hymnus paradisi (Himno del Paraíso). Réquiem de Howells con textos tomados de la misa latina de difuntos, de los salmos 23 y 121, del servicio de sepultura y del Diurnal de Salisbury (traducidos por G. H. Palmer). Compuesta en 1938 en memoria de su hijo no se interpretó sino hasta 1950.

H_z. Abreviatura de Hertz.

Iberia. Suite de 12 piezas para piano de Albéniz, publicada en cuatro grupos de tres (1906-1908), cuyos títulos evocan escenas o lugares españoles; Albéniz orquestó dos de ellas, pero las más conocidas son las que orquestó su amigo Enrique Arbós.

Ibéria. Obra orquestal de Debussy, la segunda de sus **Images*.

Ibert, Jacques (François Antoine Marie) (n París, 15 de agosto de 1890; m París, 5 de febrero de 1962). Compositor francés. Estudió en el Conservatorio de París (1909-1913) con Paul Vidal, Émile Pessard y André Gedalge. Sus primeras obras orquestales, en particular la suite *Escapes* (1922), tienen un exuberante estilo impresionista, aunque se le conoce fundamentalmente por obras que manifiestan una ingeniosa frivolidad, por ejemplo en el *Divertissement* para pequeña orquesta (1930) y el *Concierto para flauta*. También escribió una farsa operística corta, *Angélique* (1927) y colaboró con Honegger en la ópera *L'Aiglon* (1937). Son menos conocidas sus piezas para cuarteto de cuerdas, que demuestran maestría e individualidad de la armonía, además de un lado más serio de su personalidad musical. La vida profesional de Ibert incluyó periodos como director de la Academia Francesa en Roma (1937-1960) y de la Ópera de París (1955-1956). PG/RLS

Ice Break, The. Ópera en tres actos de Tippett con libreto propio (Londres, 1977).

iconografía. La iconografía musical se ocupa de la representación visual de temas musicales. Entre los materiales primarios que se estudian hay retratos de intérpretes y compositores, ilustraciones de instrumentos y de ejecuciones musicales, además del uso de imagería musical que tiene el propósito de hacer alusiones metafóricas o alegóricas. Así, la iconografía representa un valioso recurso para el estudio de la música y las artes visuales, incluyendo asuntos de patrocinio, historia de la recepción, historia social e intelectual, filosofía y esté-


tica, así como asuntos más estrictamente musicales como organología, teoría musical, contextos e interpretación musical y el estudio de estilos artísticos y significados simbólicos. Los retratos de las escenas musicales pueden incluir asimismo representaciones de artes escénicas como la danza y el género dramático, como también los tipos de espacios donde dichas actividades se llevaban o se llevan a cabo. Acercar el conocimiento musicológico al análisis de imágenes puede aportar valiosos juicios tanto a la historia del arte como a los estudios del teatro y el género dramático.

La música como icono visual puede estudiarse en tres contextos: (1) organología: la historia y la tecnología de los instrumentos musicales; (2) la interpretación musical y los aspectos socioculturales; (3) los usos simbólicos de las imágenes musicales. Ambos asuntos, el organológico y el de la interpretación musical, pueden beneficiarse ampliamente del estudio iconográfico, pero también requieren de otros tipos de información documentada. Esto es totalmente decisivo en el caso de la organología, por ejemplo para identificar el número de cuerdas en un arpa, la posición del arco en un violín o una viola, el número de ejecutantes en un ensamble, o, de hecho, el agrupamiento preciso de los ensambles instrumentales. Los recuentos visuales por sí mismos a menudo pueden estar determinados por restricciones de espacio, las limitaciones del medio o el hecho de que el propósito del artista al emplear dicha imagería era extramusical, por ejemplo, como motivo en un diseño abstracto, como en el caso de los coros angélicos en algunas fuentes medievales y renacentistas, o para conseguir la simetría, como en las vasijas geométricas griegas. La imagería también se utiliza para subrayar la importancia de un simbolismo numérico: los 24 sabios del Apocalipsis (sobre el portal principal de Santiago de Compostela); el número místico 9: nueve coros angélicos, nueve musas, una *lira da braccio* con nueve cuer-

das, o los Diez Mandamientos simbolizados por un salterio o un arpa de 10 cuerdas.

Independientemente de si los instrumentos y las escenas musicales están representadas con detalles técnicos precisos, el propósito principal de la representación visual de la música (a no ser que las fuentes tengan una función teórica o pedagógica) es transmitir mensajes extramusicales —por ejemplo, en la representación de bailarines que ejecutan danzas en círculo o encadenadas que simbolizan la armonía cívica o—, en imágenes de bodegón, que encarnan cierta atmósfera o ilustran una metáfora. De allí que los instrumentos musicales puedan utilizarse para expresar algún aspecto del simbolismo cultural *per se*, restándole importancia a sus detalles técnicos precisos. Algunos ejemplos de lo anterior son las asociaciones eróticas de los instrumentos de aliento (el oboe en el antiguo Egipto, la flauta en la Grecia clásica) o la de ciertos instrumentos con un estatus social (la gaita con los pastores, los organillos para representar a los mendigos). La iconografía musical, como todas las artes visuales, es entonces primordialmente un medio que se usa para transmitir mensajes socioculturales particulares, incluyendo información sobre contextos e ideas culturales sobre la música; como una fuente de información precisa de los aspectos técnicos de la música, depende necesariamente de otros tipos de información a los que puede complementar.

ABU

 H. M. BROWN y J. LASCELLE, *Musical Iconography: A Manual for Cataloguing Musical Subjects in Western Art before 1800* (Cambridge, MA, 1972). E. WINTERNITZ, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology* (New Haven, CT y Londres, 1979). A. BUCKLEY, "Music iconography and the semiotics of visual representation", *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, I/1-2 (1998), pp. 7-12.

idée fixe (fr., "idea fija", "obsesión"). Nombre que Berlioz le dio al tema en su *Symphonie fantastique* (1830) que representa a "la amada". Aparece en todos los movimientos, en los que sufre varias transformaciones. El uso de este recurso está relacionado con la *forma cíclica y es un antecedente de la técnica del **Leitmotiv* de Wagner.

idiófono. Término que se usa en *organología para todos los instrumentos contruidos de materiales lo suficientemente rígidos para sonar por ellos mismos sin pieles o cuerdas; son fundamentalmente instrumentos de percusión. Véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS. JMO

Idomeneo, re di Creta (Idomeneo, rey de Creta). Ópera en tres actos de Mozart con libreto de Giovanni Battista Varesco basado en *Idoménée* (1712) de Antoine Danchet (Munich, 1781).

idilio. Descripción literaria (en prosa o en verso) de la alegre vida rural; se aplica por extensión a una composición musical de carácter pastoral sosegado, por ejemplo el *Idilio de Sigfrido* de Wagner o el *Idilio* de Janáček para orquesta de cuerdas.

Illuminations, Les (Las iluminaciones). Ciclo de canciones op. 18 (1940) de Britten para soprano o tenor solo y orquesta, musicalización de nueve poemas en prosa (1872-1873) de Arthur Rimbaud.

Images (Imágenes). 1. Obra orquestal de Debussy compuesta de *Gigues* (1909-1912), *Ibéria* (1905-1908) y *Rondes de printemps* (1905-1909).

2. Seis piezas para piano de Debussy en dos grupos de tres: el primero (1905), *Reflets dans l'eau* (Reflejos en el agua), *Hommage à Rameau* y *Mouvement*, el segundo (1907), *Cloches à travers les feuilles* (Campanas a través de las hojas), *Et la lune descend sur le temple qui fut* (Y la luna descende sobre el templo que fue) y *Poissons d'or* (Peces de oro).

Imaginary Landscape (Paisaje imaginario). Título de cinco piezas de Cage (1939, 1942, 1942, 1951, 1952) para diferentes dotaciones, incluidos tocadiscos y otros aparatos eléctricos; la cuarta es para 12 radios con dos ejecutantes cada uno, uno operando el volumen y el otro la sintonía; la quinta es para cinta.

Imbrie, Andrew (Welsh) (n Nueva York, 6 de abril de 1921). Compositor estadounidense. Estudió con Roger Sessions en Princeton y Berkeley, donde se sumó al plantel docente en 1948. Su música sigue a la de Sessions en cuanto a su lúcida armonía dodecafónica y sus amplias formas bien definidas, si bien su sensibilidad es más suave. Ha explorado todos los géneros comunes de repertorio; ha producido óperas, música coral (*Réquiem* para soprano, coro y orquesta, 1984), tres sinfonías, tres conciertos para piano y cinco cuartetos de cuerda. PG

Imeneo. Ópera en tres actos de Handel con libreto adaptado de forma anónima del *Imeneo* (1723) de Silvio Stampiglia (Londres, 1740).

imitación. 1. La representación en música de sonidos extramusicales. Existen analogías obvias entre sonidos musicales y frases y sonidos en la naturaleza y en el mundo en su conjunto, desde el canto de los pájaros y el agua que corre hasta el tráfico que retumba y las inflexiones de la voz humana. Entre los aspectos más lla-

mativos de la música está el grado en el que sus gestos y estructuras están diseñados en gran medida para imitar, o cuando menos reflejar, los estados mentales y las emociones identificables, y hasta qué punto se espera que las obras musicales creen estados emocionales apropiados en el escucha. Debe reconocerse, por lo menos, que la imitación en este sentido es altamente subjetiva y que para muchos amantes de la música su belleza reside en su resistencia a la traducción directa a las especificidades del sentimiento, dada la extrema improbabilidad de que cualquier persona responda siempre a la misma música de exactamente la misma manera.

2. La repetición –un proceso más técnico que estético– de un motivo o idea en otras voces: en las exposiciones de la fuga, por ejemplo, lo que propone el tema obtiene una respuesta y se repite como una forma de reforzar su importancia dentro de la estructura contrapuntística. La controversia puede surgir en este contexto cuando la relación entre los temas y sus variantes imitativas es poco precisa. Sin embargo, es poco probable que se genere la discusión sobre cuándo algo deja de ser una variante y se transforma en una nueva idea, dentro de contextos donde la imitación es un rasgo fundamental del argumento musical. AW

immer (al.). “Siempre”, “cada vez”, “aún”, por ejemplo, *immer belebter*, “aún más vivo”; *immer schnell*, “siempre rápido”.

Immortal Hour, The. Drama musical en dos actos de Boughton con libreto propio basado en obras y poemas de “Fiona Macleod” (el sinónimo de William Sharp) (Glastonbury, 1914).

imperial, La (*L'Impériale*). Sobrenombre de la *Sinfonía* núm. 53 en re mayor de Haydn (1778 o 1779); el nombre se usó por primera vez, por una razón desconocida, en un catálogo de París del siglo XIX de las sinfonías de Haydn.

impresario, El. Véase *SCHAUSPIELDIREKTOR, DER*.

impresionismo. Estilo de pintura francesa de finales del siglo XIX y por extensión, música de la siguiente generación. El cuadro de Monet *Impression: Lever du soleil* (Impresión: amanecer), exhibido en 1874, fue una obra clave que condujo a la acuñación del término por el crítico Louis Leroy. Primero se usó de modo peyorativo para referirse a una escuela de pintura que se ocupaba de temas de paisaje urbanos (a menudo parisinos) con un tratamiento particular: luz impregnada y reflejada (la impresión), algunas veces difusa o llena de humo, que es más importante que el diseño o el detalle. Entre sus principales exponentes estuvieron Camille

Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley y Edgar Degas. El movimiento se imitó fuera de Francia, en especial en Inglaterra y los Estados Unidos.

El término se aplicó a la música francesa de principios de siglo XX que del mismo modo se ocupaba de la representación de paisajes o fenómenos naturales, especialmente el agua y la imagería lumínica tan querida para los impresionistas, a través de texturas sutiles impregnadas de color instrumental. Debussy tradicionalmente ha sido descrito como “impresionista” (aunque él mismo desaprobaba el término); él escribió muchas piezas para piano con títulos evocativos de la naturaleza, por ejemplo *Reflets dans l'eau* (Reflejos en el agua, 1905), *Les Sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (Los sonidos y los perfumes giran en el aire nocturno, 1910), y *Brouillards* (Niebla, 1913). El uso que hicieron los impresionistas de pinceladas cortas o de puntos (puntillismo) también se refleja en la música de Debussy y Ravel, por ejemplo en el ballet *Daphnis et Chloé* (1912) de Ravel, en el que secciones estáticas se arman a partir de armonías arpegiadas que se mueven lentamente con rápidos “puntos” de sonido, de manera similar a las pinceladas gruesas de color en las pinturas. El término “impresionista” ha sido aplicado de manera amplia a varios compositores posteriores, en particular a Bartók, Delius y Szymanowski. RLS

📖 C. PALMER, *Impressionism in Music* (Londres, 1973).

R. BYRNSIDE, “Musical Impressionism: The early history of the term”, *Musical Quarterly*, 66 (1980), pp. 522-537.

impresión y publicación de música. 1. Introducción; 2. Técnicas principales de impresión; 3. Europa: historia antigua; 4. Europa: siglo XVI; 5. Europa: 1600-c. 1750; 6. Europa: c. 1750-c. 1945; 7. Estados Unidos; 8. Compositores y editores; 9. La publicación de música en la actualidad.

1. Introducción

La historia de la impresión y la edición de música abarca tres áreas básicas: tecnológica, social y artística. La historia de la tecnología cubre los recursos que a lo largo del tiempo han servido para solucionar los problemas de impresión de la música y su complejo simbolismo visual. La historia social estudia la manera en que los cambios de gustos, de estilos y de audiencia han impulsado la prominencia de diferentes géneros musicales; cómo surgieron los editores de música diferenciados de los impresores y de qué manera ambos han ido complementando sus funciones, y cómo las editoriales llegan a acumular fortunas explotando la obra de un compo-

sitor, de una escuela de composición o del fanatismo de las masas populares. Por último, la historia artística de la tipografía musical se centra en la música impresa, disciplina que ha trascendido las fronteras de lo artesanal y producido ejemplares de diseño extraordinario.

No es fácil familiarizarse con estos tesoros musicales del pasado y en muy raras ocasiones es posible manipularlos. Algunos están en bibliotecas; amistades y conocidos pueden poseer ediciones antiguas muy valiosas; las casas de subasta sólo permiten ver el material una vez que ha sido puesto a la venta; y ocasionalmente se pueden encontrar admirables volúmenes en ventas de objetos usados en las grandes ciudades. No obstante, gran parte de la música de finales del siglo XVIII y del siglo XIX aún está por descubrirse. Una colección privada, por modesta que sea, puede atesorar ediciones antiguas que constituyen invaluable testimonio históricos de papel, encuadernado y textura imposibles de reproducir en las ediciones facsimilares.

2. Técnicas principales de impresión

A lo largo de su historia, la impresión musical ha usado tres técnicas principales. Primero, la impresión con tipografía móvil, que sigue el mismo principio de la palabra impresa. Segundo, el grabado con buril en placa de cobre; posteriormente se usaron punzones para estampar los caracteres en una placa de peltre en la que después se grababan a mano todos los signos variables, como las ligaduras. Tercero, la *litografía, que fue el método de impresión que predominó hasta muy avanzado el siglo XX. Es difícil describir por separado estos procedimientos técnicos, por lo que instamos a quien desee conocerlos mejor a visitar colecciones conservadas en museos, editoriales y otras instituciones. Aunque las técnicas de impresión actuales son casi en su totalidad litográficas o con procesos fotográficos similares, algunos impresores conservan archivos y hasta pequeños museos que muestran los métodos de impresión musical con tipografía y grabado. Una cuarta técnica que se ha venido desarrollando a lo largo de los últimos 30 años es el *software* computarizado para la escritura musical (véase *infra*, 9), usado por muchos compositores para publicar sus obras de manera independiente.

La música no ha contado jamás con la amplia variedad de fuentes tipográficas disponibles para la literatura. Una revisión de la música impresa a lo largo de los siglos muestra la tendencia a usar solamente unos pocos diseños estándar, aun cuando muchos diseñadores, grabadores y artistas talentosos han hecho serios intentos

por cambiarlos. Una tipografía musical bien diseñada guarda una relación proporcional satisfactoria entre la forma de la cabeza de nota y sus otros elementos gráficos, como el grosor y ángulo de inclinación de la plica y la forma de los corchetes y las barras. Claves, silencios, signos expresivos de ligadura y dinámica, e incluso las líneas de pentagrama con su grosor indicado, conforman una compleja unidad gráfica y tipográfica.

(a) *Tipo musical*: La fabricación del tipo musical usa la misma técnica que para las letras del alfabeto. El diseño del signo musical es dibujado y tallado en relieve en la cara superior de un paralelepípedo de metal llamado punzón. Se elabora una matriz con un pequeño bloque generalmente de cobre en el que se imprime a presión el signo. La matriz obtenida se introduce en un molde de fundición de altura fija y ancho graduable, que cuenta con una abertura por la que se vierte plomo derretido en su interior para formar un paralelepípedo con el carácter (ojo del tipo) en relieve. Por último, se retira el molde, se rectifica y se pule la pieza por todos sus lados y el tipo queda listo para usarse. Este procedimiento usado por Gutenberg, a quien se atribuye la invención de la imprenta en Mainz a mediados del siglo XV, se ha mantenido prácticamente sin cambios desde entonces. Los tipos se pueden recorrer y distribuir como se desee y su espaciado es ajustable para dar a las notas la separación requerida. Los moldes de tipos musicales más antiguos que han sobrevivido se encuentran en el museo Plantin-Moretus de Amberes.

Para la composición de las páginas musicales, el compositor o cajista dispone de una caja de madera con todos los caracteres de notas y signos, como también de un manuscrito de referencia que le indica el final de las líneas musicales y otros detalles importantes. El cajista compone cada línea musical en una barra de composición que va colocando en la caja de formación que sirve para imprimir la página en papel. Los primeros impresores requerían un número relativamente pequeño de "tipos" o notas individuales, pues solían trabajar con seis o siete tipos, además de los signos de silencio. No así en el siglo XIX, cuando una forma (página) de música podía tener más de 400 piezas separadas; para imprimir tres corcheas ligadas, por ejemplo, llegaban a usar hasta 16 tipos individuales. El procedimiento de composición requería mucho tiempo y las correcciones eran costosas, por lo que el compositor debía tener los suficientes conocimientos musicales. Las impresiones musicales antiguas solían requerir dos o más impresiones: las notas y los pentagramas se imprimían por

separado, como también las secciones, los textos y las capitulares que requerían colores separados.

El ejemplar de música impresa con tipografía más antiguo que ha sobrevivido, y uno de los más refinados, es el *Constance Gradual* (c. 1473, conservado en la British Library). Desde finales del siglo XV los impresores y diseñadores han buscado constantemente mejores métodos para la impresión musical, desarrollando ingeniosos sistemas como los de Breikopf en Alemania (c. 1755), Eugène Duverger en París (1820) y Edward Cooper en Londres (1827). Un punto culminante se alcanzó con la fuente diseñada por V. & J. Figgins de Londres, que usaba 452 tipos distintos y materiales especiales para el espaciado. Con estos métodos más complejos, conocidos como sistemas de “mosaico”, los tipos no se introducían línea por línea sino por páginas individuales. En sus inicios, la impresión musical se hacía directamente con el tipo, lo cual inevitablemente terminaba dañándolos. Esto logró evitarse a comienzos del siglo XX con la introducción de placas estéreo, un método más adecuado para los rápidos métodos contemporáneos de impresión.

La tipografía musical, junto con el grabado, floreció en Londres, en otras ciudades europeas y en los Estados Unidos, pero se volvió obsoleta a mediados del siglo XX, excepto por su uso ocasional en libros con ejemplos musicales.

(b) *Xilografía o grabado en madera*: Para finales del siglo XV el método de grabado de ilustraciones en madera o metal estaba establecido, por lo que lógicamente se usó para imprimir obras musicales breves y no muy complicadas. Aunque la mayor parte de la música antigua impresa en xilografía es de muy baja calidad, pues los orfebres no habían logrado la maestría de la talla de los intrincados signos musicales y los impresores seguían sin resolver los problemas de las tintas y su aplicación, existe una cantidad considerable de obras de buena calidad y algunas realmente magníficas. La impresión xilográfica alcanzó su apogeo en el siglo XVI y continuó en menor escala hasta el siglo XIX. La obra de Andrea *Antico es un magnífico ejemplo del trabajo xilográfico musical antiguo.

(c) *Grabado al aguafuerte*: El grabado musical se desarrolló a partir de técnicas usadas exitosamente por artistas plásticos y mapistas. La técnica consiste en grabar la música con un buril de punta fina en una placa de cobre que posteriormente se somete a un baño de vapores de ácido. Este método era mucho más manejable que la impresión con tipos móviles y permitía impri-

mir notaciones musicales más elaboradas. El arte del grabador musical era altamente valorado; los grabadores desarrollaban estilos artísticos propios y acostumbraban trabajar de cerca con los maestros escribanos imitando sus floridas caligrafías.

El ejemplar más antiguo que se conoce de grabado musical es quizá la *Intabatura da leuto del divino Francesco da Milano*, publicado sin fecha ni mención del impresor probablemente antes de 1536. En el siglo XVII, el grabado a mano en plancha de cobre era un método muy común para la producción de música impresa pero, hacia finales de siglo, apareció otro método más rápido y económico: en una plancha de peltre se estampaban con punzones los símbolos fijos, como notas y claves, mientras que el grabador tallaba a mano los signos variables, como indicaciones de fraseo y plicas de las notas. El peltre (en Austria el zinc) se adoptó por ser un material más barato y fácil de trabajar que el cobre, mientras que el método de estampado con punzones introdujo un elemento rutinario y artesanal en lo que antes fuera el coto reservado de un artista talentoso.

Se trabaja primero en el manuscrito para determinar las dimensiones de la plancha y los punzones, el número total de páginas y los finales de página. Trabajando en imagen invertida al espejo y de derecha a izquierda, el grabador forma la plancha; con separadores marca el lugar que deben ocupar los pentagramas, dibuja líneas finas y procede a trazarlas con una herramienta de cinco puntas (in.: *score*). De manera similar se dibujan las guías para claves, indicadores de compás, barras divisorias y notas. El siguiente paso es “escribir la música”, lo que requiere mayor destreza. El grabador usa separadores para marcar el espaciado de negras y corcheas y traza el boceto de notas, silencios, alteraciones y demás elementos de la notación, de manera que todo el manuscrito quede plasmado en la plancha. Para estampar el texto o las indicaciones de tiempo y expresivas se usan punzones. Sigue después la parte “ruda” del proceso, que es grabar claves y corchetes, junto con indicadores de compás, silencios, alteraciones y figuras de blanca; las otras notas se dejan para el final ya que pueden provocar que la plancha se combe fácilmente.

Con un buril se graban después las barras divisorias, plicas, ligaduras, líneas adicionales, indicaciones expresivas, etc. Se limpia y prepara la plancha para una prueba en prensa manual, que se hace tradicionalmente con tinta esmeralda o verde olivo. Para corregir los errores, se voltea la plancha y se rasca el área a corregir con una herramienta de punzón; se voltea la plancha nueva-

mente, se pulen las áreas corregidas y se martilla suavemente la superficie hasta dejarla plana y tersa para proceder a grabar las correcciones. Cuando las correcciones son demasiadas, generalmente se requiere una nueva plancha. Aun cuando a comienzos de 1800 una cantidad considerable de música se imprimía directamente con la plancha de peltre, posteriormente se acostumbró transportar una prueba de la plancha grabada a una piedra litográfica para su impresión final.

(d) *Litografía y procesos fotográficos relacionados*: Alois Senefelder (1771-1834) experimentó con un método revolucionario de impresión que con el tiempo se denominó *litografía. En la búsqueda de un método más económico que el grabado en cobre para difundir sus propias obras teatrales, descubrió que usando una tinta especial hecha de cera, jabón y negro de lámpara para escribir en una piedra pulida de las canteras de Solnhofen, podía obtener una nítida impresión. Las áreas libres de la superficie eran talladas para removerlas, lo que hacía de éste un método parecido al grabado en madera.

Experimentos posteriores basados en el principio de repulsión recíproca entre la grasa y el agua, le sirvieron para desarrollar el verdadero proceso litográfico. Para 1825, Senefelder usaba planchas metálicas en lugar de piedras, proceso conocido como “transferencia litográfica” que se difundió rápidamente por toda Europa. Era el método más eficiente, rápido y barato de impresión musical y fue adoptado por los principales editores de la época, como Schott en Mainz, Breitkopf en Leipzig y Ricordi en Milán. Bajo distintas formas, el método sigue en uso en la actualidad.

La música litografiada carece de la mordida de la técnica del grabado y tiene una marcada tendencia a la suavidad, en especial en los bordes; sin embargo, si la prensa se mantiene bien entintada puede obtenerse una imagen muy nítida. Este proceso ofrece libertad y variedad para las ilustraciones, admitiendo un rango de colores sutiles e impactantes que los editores de canciones populares del siglo XIX supieron explotar brillantemente. Ofrecía también a los compositores un método conveniente para la publicación de sus obras. En 1845 Wagner escribió las 450 páginas de la partitura completa de *Tannhäuser* en el papel de transferencia litográfica que se usa para transportarlo directamente a la piedra.

El nuevo método litográfico no desplazó las técnicas de grabado y de impresión con tipos móviles. Pasado el furor por la novedad, el proceso simplemente se sumó a los otros dos métodos de impresión. En combi-

nación con métodos fotográficos, la litografía sigue siendo parte esencial de gran parte de la impresión de música comercial. La música puede escribirse de izquierda a derecha en el papel de transferencia litográfica para su transporte directo o bien en papel fotográfico normal para transportar la imagen a la piedra o a una plancha de zinc para su impresión, el método más común en la actualidad. El proceso litográfico permite perforar, sacar pruebas, transportar e imprimir enormes cantidades de material musical; se usa ampliamente en toda Europa y se describe en infinidad de manuales.

Un proceso gráfico similar basado en la técnica original del estencil fue inventado y desarrollado en 1919 por los hermanos Harold y Stanley Smith. En este proceso denominado “Halstan” y usado por la compañía Halstan de Amersham en Inglaterra, un músico se encarga de trazar bosquejos detallados que posteriormente son reproducidos a mayor escala por técnicos con instrumentos de dibujo (pantógrafos) y estenciles. La nítida ampliación se reduce fotográficamente y se imprime en una plancha litográfica de zinc. La compañía Halstan ha producido sobresalientes trabajos para muchos editores de música como Faber Music y Oxford University Press.

(e) *Desarrollos recientes*: A lo largo de la segunda mitad del siglo XX las técnicas de transporte en seco fueron usadas ampliamente por diseñadores, estudiantes y el público en general; predominaron marcas comerciales como *Letraset* y *Notaset*, entre otras. Los signos musicales de las plantillas se transportaban directamente al papel frotando el signo por la cara opuesta de la plantilla; en caso necesario, se podía retocar la imagen con tinta. Aunque práctico, este proceso resultaba relativamente lento y fue desplazado rápidamente por programas computarizados de notación musical como *Score*, *Notator*, *Finale* y, en particular, *Sibelius*.

A lo largo del siglo XIX se hicieron grandes esfuerzos para desarrollar una máquina de escribir con tipos de notación musical. Una patente francesa registrada en 1833 demuestra el potencial que algunos veían en este tipo de máquinas. A pesar de la gran cantidad de máquinas inventadas en el siglo XIX, sólo algunas lograron establecerse, destacando el modelo Lily Pavey, comercializado por la Imperial Typewriter Co. de Inglaterra, el modelo de Robert H. Katon fabricado en San Francisco y las máquinas patentadas por Armando Dal Molin y Cecil Effinger, que adquirieron reconocimiento internacional. Dal Molin desarrolló posteriormente un sistema computarizado denominado *Musicomp*, que fue

usado con gran éxito por la Music Reprographic de Nueva York. La máquina para escribir música de Effinger tenía además aplicaciones computarizadas y podía ser operada por profesionales y aficionados.

3. Europa: historia antigua

La historia antigua de la impresión musical se relaciona estrechamente con la impresión en general y con las artes subordinadas del grabado, la elaboración de mapas y el acuñado de monedas y medallas. Gutenberg tiene el crédito de la invención en 1440 de un método de fundición de tipos que impulsó el desarrollo de la imprenta. Después de la famosa Biblia de 42 líneas impresa en Mainz alrededor de 1453-1455, probablemente por Gutenberg, Fust y Schoeffer, siguió el *Salterio Latino* impreso por Fust y Schoeffer en 1457. A partir de ese momento, la imprenta se extendió a lo largo del río Rin y en toda Alemania, para llegar a Italia y el resto de Europa.

Los ejemplares impresos más antiguos se conocen como incunables (“incunabula”, del latín *incunabulum*, que significa “cuna” o “inicios”), palabra usada por librerías y bibliógrafos para referirse a la música y los libros impresos antes de finales del año 1500. Los manuscritos musicales sirvieron como modelos para el diseño de la tipografía musical, como lo demuestra claramente el *Gradual de Constance*, el ejemplar más notable del arte de la impresión de finales del siglo XV, cuya única copia se conserva en la British Library. Se usaron dos impresiones con tipos musicales de notación “gótica” (forma de rombo) y se agregaron a mano las iniciales en tinta roja. El ejemplar no consigna la fecha ni el nombre del impresor, pero se cree que fue producido en Constance, al sur de Alemania, alrededor de 1473. El “registro” (alineación de las notas en el pentagrama) es excelente y la tinta oscura y uniforme. Otro fino ejemplar de impresión musical es el *Misal Romano* de Ulrich Hahn (Roma, 1476), tan notable como el propio *Gradual de Constance*. La maestría técnica de Hahn influyó en otros impresores europeos, incluyendo los ingleses. El fino *Misal de Sarum* fue impreso en Londres por Pynson en 1500, aunque muchos consideran superior la edición de 1520.

Dos estilos de notación estuvieron en uso en esa época: la notación “gótica” o alemana, preferida en las regiones germanoparlantes de Europa y usada en el *Gradual de Constance*; y la notación “romana”, normalmente cuadrada, preferida en los países latinos, Inglaterra y los Países Bajos. Los impresores requerían tan sólo dos tipos (algunos sólo uno) de formas de nota.

Pocos impresores podían costear la fundición y el uso de los tipos musicales, un método de impresión lento y costoso. Afortunadamente, la impresión del canto llano fue posible porque no implicaba grandes cambios, no así la polifonía, una música elaborada en la que no se aventuraron los primeros impresores.

4. Europa: siglo XVI

A finales del siglo XV, Venecia era el centro de la impresión en Italia. En 1498, un joven impresor de nombre Ottaviano *Petrucci obtuvo de las autoridades venecianas un privilegio de exclusividad por 20 años para imprimir “canto figurato” (música mensural o medida) y tablaturas para órgano y laúd. Petrucci pensaba que finalmente había logrado perfeccionar el método de impresión con tipos móviles para imprimir música polifónica, por lo que el 15 de mayo de 1501 publicó su *Harmonice musices odhecaton A* (conocido como el *Odhecaton*) en un formato oblongo de cuarto, el mismo que usaría en todos sus libros de música. Conformado por 96 piezas de compositores franceses y flamencos en arreglos polifónicos a varias voces, la magnífica calidad de la impresión y del diseño de los tipos hacen de esta obra un ejemplar sobresaliente. Petrucci había logrado un registro perfecto de las notas y control absoluto del efecto visual del espaciado de las partes; sus letras capitulares, de excepcional belleza, estaban en perfecto equilibrio con la composición gráfica y su tinta era de un negro fino y elegante.

Con sus innovaciones, Petrucci puso a la disposición del público veneciano ediciones refinadas y costosas con una inmensa variedad de música polifónica que abarcaba desde misas, motetes y lamentaciones hasta *frottolas* y tablaturas para laúd. En algunos libros usó tres impresiones: una para los pentagramas; otra para las notas y otros signos musicales; y una tercera para el texto. Posteriormente logró simplificar el proceso a sólo dos impresiones con resultados de muy alta calidad. El cuerpo de sus ediciones, de las que se conocen 61, ejerció una importante influencia tanto en otros impresores musicales como en la vida musical de su tiempo.

Francia no tardó en seguir el camino que Petrucci mostró. Pierre *Attaignant se estableció como librero en París alrededor de 1514, época en que la ciudad era un prominente centro de edición y producción de libros. Al cabo de varios años de experimentar con tipos musicales, en 1527/8 produjo el libro de canciones a varias voces *Chansons nouvelles*, en formato oblongo de cuarto, que mostraba los importantes adelantos

alcanzados en la técnica de una sola impresión. Cada tipo había sido fundido individualmente, integrando en una misma unidad tipográfica la figura de nota, la plica y las líneas de pentagrama correspondientes. Attaignant desarrolló una nota con forma de rombo con la claridad y el estilo adecuados para el diseño general del pentagrama; su método de impresión única redujo los costos y el tiempo de producción por lo menos a la mitad.

En 1537, Attaignant obtuvo el privilegio de impresor musical del rey y, con su producción de grandes cantidades de música a precios accesibles, se convirtió virtualmente en el primer impresor musical que operó a gran escala. Difundió las obras de los compositores parisinos de *chansons* (Sermisy, Janequin y Certon) y publicó brevarios, misales y los primeros libros de salmos con música. Su imprenta se convirtió en un centro de intercambio de ideas y forjadora de gustos. Las técnicas de Attaignant fueron retomadas por otros impresores franceses, como Jacques *Moderne en Lyon, quien basó la forma de sus notas en las de Petrucci, y Robert Granjon, destacado tallador, cuya contribución a la tipografía principalmente con la fuente *civilité*, tuvo gran importancia histórica; su elegante tipografía musical refleja sin lugar a dudas su alta maestría caligráfica.

A la muerte de Attaignant en 1551/2, el privilegio real pasó a manos del laudista y compositor Robert Ballard, cuyos descendientes continuaron con el negocio hasta 1825. La editorial *Le Roy & Ballard desarrolló su propia tipografía musical, tallada por el notable grabador Guillaume Le Bé; y era más redonda que la austera forma *losange* usada por Attaignant y otros. En sus mejores tiempos, Le Roy & Ballard fue una de las principales imprentas, defensora acérrima de su monopolio y satisfaciendo los gustos y exigencias del momento. Publicó *chansons*, motetes, salmos, *chansons spirituelles* y tablaturas para instrumentos de cuerda pulsada; disfrutó además de cálidas relaciones con los principales compositores de la época. Fue la primera editorial que publicó partituras orquestales en el siglo XVII.

El ejemplar más antiguo de notación musical impreso en Inglaterra que se conoce es *Polychronicon* (Londres, 1495; un resumen de la historia mundial y del conocimiento científico) de Ranulphus Higden. La parte del libro con notación musical trata sobre la teoría de Pitágoras sobre las consonancias. Wynkyn de Worde, el impresor, formó las notas musicales uniendo cuadratinas (posiblemente mayúsculas invertidas) y líneas para imprimir junto con el texto. En la época en que

Attaignant experimentaba con el método de impresión única, en Londres apareció solamente un tiraje impreso por John Rastell con ese método, *A New Interlude and a Mery of the Nature of the iiii Elements* (c. 1525). Rastell imprimió la primera música mensural en Inglaterra, el ejemplar apaisado de música impresa con tipografía más antiguo de Europa y el ejemplo más antiguo de una canción dentro de una obra dramática impresa en Inglaterra. Fue también el primero en Inglaterra que intentó usar cualquier método de impresión para imprimir una partitura orquestal.

El libro de partes separadas de música vocal inglesa más antiguo que se conoce, *The Book of XX Songes* (1530), fue obra de un impresor desconocido que indudablemente dominaba su oficio. Imprimió todos los pentagramas juntos en una primera impresión y las notas y las palabras en una segunda, con excelentes resultados. Hasta antes de la década de 1570 solamente se imprimieron alrededor de 60 volúmenes, la mayoría de música sacra, pero en 1570, Thomas Vautrollier comenzó a editar música secular; lo mejor de su trabajo es comparable en calidad con sus contrapartes continentales. En 1575, Isabel I otorgó a Tallis y Byrd una patente real por 21 años como impresores de música y distribuidores de papel; no obstante, el negocio no redituó ganancias y se vieron obligados a pedir subsidio a la reina. El impresor y editor Thomas *East adquirió la tipografía musical de Vautrollier e imprimió algunas colecciones de libros de partes separadas entre 1588 y 1596. Otra notable publicación inglesa es *First Books of Songes or Aires* (Londres, 1597) de John Dowland, con el formato de “libro de mesa” continental europeo, donde las partes se imprimen en el mismo volumen pero con orientación distinta para que los intérpretes puedan leer sus partes correspondientes sentados alrededor de una mesa con el libro en el centro.

En este periodo hubo algunos hábiles impresores en el norte de Europa, principalmente en Frankfurt (Christian Egenolff), Nuremberg (Hieronymus Formschneider, o “Grapheus”) y Wittenberg, entre otros. Los seguidores venecianos de Petrucci, como Antonio Gardano y la familia *Scotto, mantuvieron a Venecia al frente de los impresores italianos. En los Países Bajos, Tylman *Susato en Amberes y Pierre *Phalèse el viejo en Leuven establecieron imprentas florecientes.

En 1555, Christopher *Plantin instaló su imprenta “El compás de oro” en Amberes, entonces un centro de comercio editorial, iniciando una dinastía de impresores y editores que perduró hasta finales del siglo XIX.

La editorial, en la actualidad convertida en el Museo Plantin-Moretus, constituye una incomparable fuente de información con sus prensas, los tipos coleccionados por el propio Plantin y todos los documentos e instrumentos que se usaban en el pasado. Esto demuestra que el trabajo bien organizado y el ritmo de producción constante de la imprenta, junto con el agudo sentido comercial de Plantin, contribuyeron sustancialmente a su éxito. El propio Plantin era quien generalmente decidía el diseño, formato y tiraje de las ediciones, proporcionando páginas de prueba a los autores y compositores, quienes entregaban una lista de erratas que, en caso de ser imposibles de corregir en el original antes de la impresión, se imprimían después por separado para acompañar a la obra. El primer volumen de música impreso por Plantin, *Missae* (1578) de George de la Hèle, se vendía al alto precio de 18 florines. Plantin a menudo financiaba sus impresiones vendiendo anticipadamente a los propios compositores 100 y hasta 150 ejemplares. Aunque la música ocupaba sólo una pequeña parte de su producción, publicó la obra de los mejores compositores que pudo encontrar (como Monte, Pevernage y Kerle), por lo general en ediciones con diseños espléndidos. Su imprenta se convirtió en un centro de cultura humanista y, como impresor oficial del rey Felipe de España, fue muy valorado por sus contemporáneos.

5. Europa: 1600-c. 1750

La historia de la música impresa con grabado comienza formalmente en el siglo XVII, aunque los ejemplos más antiguos de grabado con plancha de cobre datan del siglo XVI. Aparte del volumen de tablatura para laúd de Francesco da Milano (c. 1536; véase *supra*, 2c), existen algunas impresiones devocionales de las décadas de 1580 y 1590 que integran música e ilustraciones grabadas por artistas, como *Virgin and Child* de Sadeler (1584), con un motete de Verdonck, y *Encomium musices* de Philippe Galle (c. 1590). El grabado se difundió gracias a la obra del grabador y calígrafo Simone Verovio, quien produjo en Roma en 1586 sus obras *Diletto spirituale* y *Primo libro delle melodie spirituali*. La técnica del grabado se difundió paulatinamente por otros países. William Hole (fl Londres, 1612-1618) grabó *Parthenia, or The Maidenhead of the First Musicke that ever was Printed for the Virginalls* (c. 1612), la primera música impresa con este método en Inglaterra. Es un volumen espléndido con caligrafía libre, aunque quizá demasiado comprimida para la ejecución, famoso por su portada que presenta la imagen de una joven muchacha sentada frente a un

teclado. Otras notables colecciones de música inglesa grabada son *Parthenia In-violata* (1614), obra en la que al parecer intervinieron varias manos, la hermosamente grabada *Fantazies of III Parts* (c. 1620) de Orlando Gibbons y *Sonnatas of III Parts* (Londres, 1683) de Purcell, elegantemente grabada por Thomas Cross.

El grabado de música se adoptó en los Países Bajos en 1615, pero en Francia tardó en arraigar hasta c. 1660 y en Alemania en 1689. Mucho después, en la *Encyclopédie* (1761-1765) de Diderot, la grabadora de música Madame Delusse describió el proceso completo de la técnica del grabado, citando óperas de Lully y Mouret, motetes de Campra y Lalande y cantatas de Bernier y Clérambault como ejemplos tempranos de grabado francés. Para comienzos del siglo XVIII, el grabado se había establecido por completo, coexistiendo con la impresión de tipos musicales movibles en un constante ir y venir entre ambos procesos y una búsqueda continua de técnicas mejoradas.

En Inglaterra, la publicación de música de mediados del siglo XVII a mediados del XVIII en manos de las imprentas de Playford y Walshe ejemplifica el estado de este negocio, aunque tanto sus ideales como sus métodos diferían radicalmente. John *Playford y su hijo Henry imprimieron la mayor parte de sus volúmenes con tipos movibles, mientras que John *Walsh el viejo comenzó como grabador y posteriormente adoptó la técnica de planchas de peltre y punzones. Los Playford fueron hombres cultos que editaron música adecuada para la taberna, el club musical y el teatro, tanto para aficionados como para profesionales. John Playford desarrolló un estilo editorial ingenioso con atractivos diseños y vivas ilustraciones. Su talento y su carisma personal distintivos se reflejaron desde sus primeros libros, *The (English) Dancing Master* (1651), *A Musically Banquet* (1651) y *A Breefe Introduction to the Skill of Musick* (1654). Una lectura de sus anuncios, sus exhortos dirigidos a compradores y lectores, y sus comentarios sobre las cualidades (no reconocidas) de los compositores ingleses, permiten captar el entusiasmo y el espíritu de un editor emprendedor y astuto.

Los Walsh estuvieron entre los impresores más importantes de Europa pero, a diferencia de los Playford, más inclinados por la música que por los negocios, pusieron mayor énfasis en el potencial comercial de sus productos, legando a la posteridad muchos enredos bibliográficos que quedan por resolver. John Walsh el viejo desarrolló nuevas técnicas editoriales basándose principalmente en el método rápido y económico del

estampado con punzones en planchas de peltre. Por su imprenta pasaron muchos aprendices y abarcó un amplio espectro de negocios, firmando acuerdos con impresores europeos continentales como el reconocido grabador de Ámsterdam, Estienne *Roger, practicando la libre piratería, costumbre arraigada en la época, y anunciando su inmensa lista de ediciones en los periódicos y mediante sus propios catálogos. Editó canciones individuales, antologías, música instrumental, métodos musicales económicos y fue el principal editor de la música de Handel. Sus métodos editoriales poco escrupulosos son evidentes en el descuido que muestran muchas de sus ediciones de Handel, en especial la música para clavecín. En 1711, su relación con Handel terminó a raíz de la edición de *Rinaldo* y el compositor no volvió a solicitar sus servicios hasta pasados 30 años, época en la que John Walsh el joven estaba al frente de la imprenta.

John Heptinstall introdujo mejoras en el aspecto y versatilidad de la tipografía musical en su *Vinculum societatis, or The Tie of Good Company* (Londres, 1687), usando formas redondas de nota en lugar de *losange* y agrupando las corcheas y dobles corcheas con barras, procedimiento que se denominó “the new tied note” (la nueva nota ligada). En 1698, Peter de Walpergen imprimió cuatro canciones en un folio denominado *Musica oxoniensis*, que por primera vez mostraba un nuevo tipo musical “tallado y fundido en hierro”, cuya claridad y estilo de diseño justificaba por completo los grandes elogios externados por sus promotores.

Varias páginas de título de este periodo se admiran con merecida justicia: el trabajo de Walsh en su edición de *The Judgement of Paris* (1702) de Daniel Purcell; la impactante portada de John Pine en *The Morning Hymn of Adam and Eve* (1728) de J. E. Galliard; la carátula de Walsh para *Divine Harmony* (c. 1730) de John Weldon, con su imagen inventada del interior de la Chapel Royal; y las páginas de título de John Cluer y Walsh para las óperas de Handel, muchas de ellas usadas también en otras publicaciones.

Muchas ediciones musicales del siglo XVIII tienen una gracia y distinción que no ha sido igualada. En Inglaterra, la colaboración entre el compositor y el grabador musical, que había iniciado con la edición de *Parthenia* de William Hole, fructificó en una serie de libros de canciones; el más refinado es la espléndida edición de *The Musical Entertainer* (Londres, 1737-1739) y todavía es posible hallar en casas de anticuarios hojas sueltas de esta edición. La colección de canciones *Amaryllis* (c. 1750) de

Thomas Jeffery y la encantadora colección de arias de ópera de John Cluer, *A Pocket Companion for Gentlemen and Ladies* (1724-1725), fueron igualmente destacadas.

El grabado musical del siglo XVIII en Francia en general fue de muy alta calidad. Couperin disfrutó de los servicios de un excelente grabador para sus *Pieces de clavecín* (1713), mientras que su método *L'Art de toucher le clavecín* (1716, 2/1717), por momentos da la impresión de ser como un cuaderno de notas de grabador. Las ediciones póstumas en grabado de las óperas de Lully alcanzaron altos niveles artísticos; por su parte, *Choix de chansons* (1773) de Laborde destacó entre los libros de canciones francesas. El grabado musical atrajo a muchas mujeres francesas destacadas como mademoiselle Vendôme (después Mme Moria), Mme Labassée y Mme Lobry.

6. Europa: c. 1750-c. 1945

Entre 1749 y 1755, en un intento precursor para solucionar los problemas no resueltos de la impresión musical con tipos movibles, Jacques-François Rosart talló una serie de punzones para un método de impresión mejorado. Lo ofreció inicialmente a Johannes Enschedé en Haarlem, quien no mostró interés alguno en el método. Por otra parte, el fundidor de tipos e impresor alemán J. G. I. *Breitkopf, quien trabajaba bajo los mismos principios que Rosart, comenzó a experimentar a mediados de la década de 1740 hasta crear una tipografía musical superior; desde entonces, el crédito de la invención ha sido suyo. La impresión nítida de las notas, el fluir de la lectura, el equilibrio general y la elegancia de la notación impresa fueron característicos de la tipografía de Breitkopf.

En lugar de usar un carácter único conformado por la nota, su plica y líneas de pentagrama, Breitkopf usó tipos individuales para la nota y la plica unidas a segmentos de línea de pentagrama de longitud variable y piezas adicionales para las notas de valores pequeños. Este método se denominó sistema de “mosaico” y alcanzó su más alto nivel de complejidad hacia finales del siglo XIX. Requería un trabajo muy meticuloso por parte del componedor, además de conocimientos de lectura musical. La tipografía de Breitkopf se puso a prueba por primera vez en la edición de *Il trionfo della fedeltà* (1756), drama pastoral de la electora Maria Anna Walpurgis de Baviera, y a partir de entonces se usó en muchas ediciones mayores del repertorio clásico.

En Francia, el distinguido tipógrafo Pierre-Simon Fournier (1712-1768) había estado realizando experimentos similares con buenos resultados que aparecieron

en su *Essai d'un nouveau caractère de fonte* (1756). Su agradable tipografía fue usada en la *Anthologie française* (1765) de Jean Monnet y se encuentra ocasionalmente en ediciones de bolsillo de libretos de *airs*. No obstante, el férreo monopolio de Ballard en Francia impidió que el diseño tipográfico de Fournier alcanzara una influencia comparable al de Breitkopf. Breitkopf fue precursor de la impresión de grandes tirajes que vendía a precios económicos y distribuía ampliamente. Desarrolló también un mercado para copias manuscritas de un amplio repertorio de obras que no ameritaban su edición impresa y para su publicidad editó catálogos temáticos. Sus propios esfuerzos y su fructífera asociación con G. C. Härtel contribuyó a que Leipzig se estableciera como el centro de la publicación musical en Europa.

A raíz del auge de la gran escuela vienesa de composición (Haydn, Mozart, Beethoven) y el crecimiento de las prácticas musicales en toda la comunidad, se fundaron nuevas editoriales. Las principales fueron Schott (Mainz), Simrock (Bonn) y *Artaria (Viena). Sus prensas produjeron grandes cantidades de todo tipo de música, partes de conciertos y sinfonías, arreglos, piezas para piano y canciones. El uso ampliamente difundido del grabado redujo los costos, aunque la calidad de las ediciones impresas era variable y el desarrollo de la litografía a finales del siglo XIX permitió satisfacer la creciente demanda con grandes tirajes de música impresa. El auge de los conciertos públicos y la demanda de “partituras de estudio” impulsaron la publicación de partituras en miniatura, editadas por Payne en Leipzig (el primero que las produjo a gran escala) y posteriormente por *Eulenburg.

Aunque Leipzig se mantuvo como centro principal de la publicación de música a lo largo del siglo, se establecieron editoriales fuertes y productivas en otras ciudades (como *Ricordi en Milán, Bote & Bock en Berlín y *Novello y *Cramer (ii) en Londres). El tremendo aumento de la producción musical impresa a lo largo del siglo es comparable con el inmenso tamaño de las editoriales importantes entre mediados y finales del siglo, como Röder en Leipzig.

No obstante, la impresión y publicación musical en Alemania se mantuvo a la vanguardia. En 1895, el editor londinense Joseph Spedding Curwen analizó las obras impresas de Röder y Brandstetter en Leipzig y quedó impresionado con su alta calidad, así como con la habilidad para trabajar de sus empleados, cuyos ingresos eran menores que los de sus contrapartes en Inglaterra. Hasta 1914 hubo muchos alemanes empleados en los talleres

de grabado de compañías inglesas como *Augener, Novello, Curwen y Lowe & Brydone, cuyo departamento de grabado se convirtió en uno de los más grandes del país, en sus mejores tiempos conocido como “the greatest music printing firm in the Empire” (la casa editorial de música más importante del imperio).

El siglo XIX vio también el florecimiento de la página de título o carátula. A comienzos del siglo, los editores franceses incluyeron atractivos grabados de viñetas y litografías en sus páginas de título, anticipando con ello el uso posterior de dibujos a color, retratos e ilustraciones con escenas domésticas y acontecimientos nacionales como exhibiciones, entre otros, y surgió toda una serie de notables artistas (como Nanteuil, Packer, Brandard y Concanen). Las ediciones musicales de Louis Jullien desplegaron colores exuberantes e incluso espectaculares. Las páginas de título en blanco y negro no desaparecieron: *The Musical Bouquet* (c. 1846-1848), elaborado en series con más de 5 000 piezas musicales, representa lo mejor del trabajo editorial de la escuela inglesa.

Leipzig perdió su predominancia como centro de impresión y publicación musical después de la segunda Guerra Mundial. Los bombardeos destruyeron grandes cantidades de obras impresas y la incorporación de la ciudad a la República Democrática Alemana dividió muchas empresas prestigiosas; algunas se trasladaron a la parte occidental y otras fueron absorbidas por el Estado. La reputación de Leipzig se había basado principalmente en el grabado, que en esa época se limitó a editar obras selectas de prestigio. Conforme las técnicas litográficas se fueron imponiendo, los impresores de toda Europa comenzaron a cerrar sus talleres de grabado.

Los patrones de la vida musical también habían cambiado en todas partes. Las prácticas musicales de aficionados declinaron como también las ventas de pianos, los instrumentos domésticos por excelencia del siglo XIX. La mayor parte de la música de vanguardia era demasiado difícil para los aficionados, quienes la consideraban una música inaccesible. Surgieron nuevas técnicas compositivas, como la música electrónica, que exigían al editor hallar nuevas técnicas de mercado. Los editores se reagruparon, reestructuraron sus papeles, buscaron el desarrollo de nuevos mercados e hicieron recortes y ajustes para sobrevivir, estrategias que siguen vigentes en la actualidad.

7. Estados Unidos

De la tradición puritana inglesa del canto de salmos surgió la primera edición impresa en los Estados Unidos,

el *Bay Psalm Book*. Las primeras ediciones no tuvieron música escrita, pero la novena (Boston, 1698) presentaba 13 melodías salmódicas en arreglos a dos voces impresas rústicamente con caracteres tallados en madera con forma de rombo, e incluía indicaciones elementales de interpretación. El panfleto de 12 páginas impreso por John Tufts, “An Easy Method of Singing by Letters instead of Notes”, contenía 37 melodías a tres voces; después imprimió su *Very Plain and Easy Introduction to the Singing of Psalm Tunes* (Boston, 3/1723). Más exitosa aun fue *Grounds and Rules of Musick Explained* (Boston, 1721), primera edición de música impresa en los Estados Unidos en la que se usaron barras divisorias de compás.

De mediados del siglo XVIII en adelante varias colecciones de salmos ampliaron el repertorio, algunas con melodías de compositores nativos. La *Collection of the Best Psalm Tunes* (Boston, 1764) de Josiah Flagg y *The New-England Psalm-Singer* (Boston, 1770) de William Billings, el compositor más rudo e impulsivo del periodo colonial, tenían planchas o carátulas grabadas por Paul Revere, el orfebre más importante de Nueva Inglaterra. Prácticamente toda la música del periodo colonial se imprimió con planchas de cobre pulido, grabadas libremente a mano por grabadores y plateros locales; la mayoría de estos grabadores permaneció en el anonimato, con excepciones como Thomas Johnston, quien grabara también mapas, vistas, láminas ilustradas para libros, certificados y monedas.

Los dos primeros libros impresos con caracteres móviles, sistema poco usado en esta época, fueron *Geistreiche Lieder* (Germantown, PA, 1752) y *Neu-verbmehrt und vollstaendiges Gesang-Buch* (Germantown, 1757). La tipografía fue fundida probablemente por el propio impresor, un inmigrante alemán llamado Christopher Sower (o Saur). Estas ediciones contenían solamente unas cuantas melodías breves y simples. La primera página completa de melodías apareció en *The Youth's Entertaining Amusement, or A Plain Guide to Psalmody* (Filadelfia, c. 1754) de William Dawson. *The Worcester Collection of Sacred Harmony* (Worcester, MA, 1786) de Isaiah Thomas, impresa con tipografía Caslon comprada en Londres, estableció un nivel de calidad más alto y además marcó el primer intento de mantener una continuidad en las ediciones. Después de la Revolución aumentó el flujo de inmigrantes europeos y la vida musical estadounidense se amplió. El enfoque de la música sacra y secular se ensanchó y surgieron espectáculos de entretenimiento de todo tipo que requerían

música. El número de músicos y maestros de música que arribó al país fue muy superior al de otros tiempos, entre los que se encontraban también músicos grabadores que usaban la técnica del estampado de punzones en planchas de peltre; ellos sentaron las bases de un estilo editorial nacional distintivo que floreció inicialmente en Filadelfia.

La obra de Alexander Reinagle *Selection of the Most Favourite Scots Tunes* (Filadelfia, 1787), grabada por John Aitken, fue la primera edición de música totalmente secular en los Estados Unidos. Benjamin Carr, descendiente de un largo linaje de impresores musicales ingleses, se convirtió en la figura más importante y prolífica de la década de 1790. Además de ser un importante compositor, su *Musical Journal for the Piano Forte* de finales de la década de 1790 influyó y moldeó el gusto durante más de 20 años. Filadelfia mantuvo su predominancia hasta los albores del siglo XIX a través del negocio de hojas musicales individuales impresas por Moller & Capron y, sobre todo, gracias a las dinámicas actividades de George Willig y George E. Blake, célebres impresores de su época. Otros destacados impresores fueron Gottlieb Graupner en Boston, Joseph Carr en Baltimore y, en Nueva York, George Gilfer y James Hewitt, quienes establecieron una biblioteca musical rodante. En poco tiempo, Nueva York se convirtió en el principal centro editorial de música en los Estados Unidos.

Desde la costa este del país, la impresión musical se propagó al oeste y al sur, con empresas editoriales establecidas en Cincinnati, Louisville, Chicago (Root & Cady) y San Luis (Balmer & Weber) con lo cual la influencia de los estilos y gustos londinense y europeos declinó paulatinamente. Con el surgimiento del *minstrel show* (espectáculo de canciones), los editores estadounidenses buscaron atraer músicos diletantes a través de una abundante producción de espirituales, canciones *gospel*, polcas y *Schottisches*, como también innumerables baladas sentimentales y piezas de salón. Se publicaron baladas para celebrar ocasiones como la conclusión del canal Erie en 1825, el primer ferrocarril de Nueva York, los primeros carros urbanos tirados por caballos y así sucesivamente. Muchas de estas ediciones tenían portadas con imágenes litográficas lo suficientemente originales y valiosas como para que surgiera una escuela estadounidense. El flujo constante de inmigrantes hizo necesario editar mayor cantidad de libros de melodías, himnarios, libros corales y *anthems*. Los editores de Nueva York Firth, Pond & Co. distribuyeron cientos

de canciones sentimentales escritas por compositores populares, como Stephen Foster, las cuales alcanzaron a tener una difusión internacional.

En la segunda mitad del siglo XIX más inmigrantes alemanes establecieron tiendas de música y empresas que posteriormente crecieron hasta convertirse en importantes editoriales como: Gustav *Schirmer (Nueva York, 1861), Joseph Fischer (Dayton, OH, 1864), Carl *Fischer (Nueva York, 1872) y Theodore *Presser (Filadelfia, 1884). Además de alimentar las necesidades populares, algunos de ellos publicaron excelentes ediciones de los clásicos y corrieron riesgos financieros editando a compositores estadounidenses que para finales de siglo habían logrado establecer una “escuela” propia, con Chadwick, Arthur Foote, Horatio Parker y, el más conocido de todos, Edward MacDowell.

El crecimiento de las orquestas sinfónicas, las casas de ópera y las instituciones educativas de calidad estimuló todavía más la vida musical del país y, junto con ella, la industria editorial. No obstante, el primer indicador del desarrollo de una nueva cultura musical se debió al fenómeno del *ragtime* y posteriormente del *cakewalk*. John Stillwell Stark, editor de Sedalia, Misuri, publicó los *rags* para piano de Scott Joplin. Por su parte, *Tin Pan Alley (nombre de los editores de hojas musicales en Nueva York), principalmente a través de empresas como Harms y Witmark, explotaron el género de canciones de vodevil usando nuevos métodos de publicidad. Cuando en 1911 apareció *Alexander's Ragtime Band* de Irving Berlin, el *ragtime* estaba prácticamente muerto, pues había sido desplazado por el *blues* y el *jazz*.

Los compositores estadounidenses interesados en la música folclórica e indoamericana fueron acogidos por la Wa-Wan Press (1901) de Arthur Farwell, entonces en boga como un medio para crear música estadounidense auténtica. Pero la mayoría de los compositores pertenecía a una tradición más ecléctica, con Charles Ives a la cabeza, teniendo a su disposición suficientes editores estadounidenses dispuestos a promover sus obras. Algunas editoriales tomaron los musicales de Broadway, género que sigue vivo en la actualidad, y obras de la década de 1930 como *Porgy and Bess* de Gershwin, obra clásica estadounidense, y justificaron sobradamente su fe y su intuición para los negocios. Las editoriales de música estadounidenses, algunas estrechamente vinculadas con las europeas, siguen su papel de vínculo indisoluble para la escena vital que es la música estadounidense actual.

8. Compositores y editores

La editorial de música inicialmente sirvió como un estímulo para la vida musical de los albores del siglo XVI, cuando Pierre Attaignant se rodeó en París de reconocidos compositores como Sermisy, Certon y Janequin, así como músicos y amantes de la música de todo tipo. La recompensa financiera que ofrecía a los compositores era pequeña, pero su refinado trabajo de impresión y su amplia distribución podían retribuirles fama y honor. En lugar de dinero, los compositores solían aceptar un número determinado de ejemplares impresos, pero cuando inicialmente ellos se acercaban al impresor por lo general sabían que tendrían que financiar todo el proyecto. Sin una legislación que garantizara la protección de los derechos de autor y con la piratería ampliamente difundida, algunos compositores prefirieron conservar sus obras en manuscrito y negociar por su cuenta para la ejecución.

Un acuerdo firmado el 2 de enero de 1531 por el distinguido orfebre de Aviñón Jean de Channey y el compositor Carpentras ilustra los procedimientos editoriales de la época. Conocidos con el nombre de Contratos de Aviñón (y analizados detalladamente en el estudio de Daniel Heartz sobre Attaignant, 1969), establecían los derechos y obligaciones de ambas partes y muestran las dificultades enfrentadas por Channey cuando pretendió hacer una edición monumental de las obras de Carpentras.

Los problemas de Handel con los Walsh ya han sido expuestos en este artículo (véase *supra*, 5). Sin la protección de los derechos de autor los compositores debían negociar directamente con los editores, tratando de asegurar el pago inmediato más alto posible. La piratería debía frenarse, como también las actividades de copistas sin escrúpulos que ofrecían el crédito de obras nuevas al mejor postor. Del siglo XVIII en adelante, las relaciones compositor-editor se encuentran claramente estipuladas en su correspondencia. En las cartas de Haydn a partir de 1781 con la editorial vienesa de Artaria predomina el tono amistoso, pero el agudo sentido de negociación de Haydn lo hacía reaccionar cuando sentía que estaba en desventaja, por lo que prefirió mantener en privado sus acuerdos financieros con su editor. El trabajo de impresión de baja calidad lo hacía enfurecer. En sus años posteriores no estaba satisfecho con Artaria y empezó a negociar con Breitkopf & Härtel, quienes con el tiempo se convirtieron en sus editores principales.

La experiencia de Mozart fue todo lo contrario. Su padre no pudo interesar a Breitkopf & Härtel en la obra

temprana de su hijo, pero éste sí logró que Artaria publicara muchas de sus obras de cámara. A la muerte del compositor, el editor J. A. *André de Offenbach le compró a su viuda Constanze algunos manuscritos de obras que editó posteriormente.

Una parte importante de la correspondencia de Beethoven se relaciona con sus editores (Alan Tyson hizo un admirable estudio en dos capítulos de su obra, *The Beethoven Companion*, editada por Denis Arnold y Nigel Fortune, Londres, 1971). Beethoven estaba determinado a frenar la piratería y a los copistas sin escrúpulos, y en 1801 sintió que estaba en posibilidades de elegir a su propio editor de entre seis o siete candidatos y establecer su propio precio por cada obra. En ocasiones evitó ceder obras que podía publicar él mismo, como sus conciertos más finos. Mantuvo ocupado a un buen número de copistas y correctores, se encargó personalmente de los errores de las pruebas de impresión y tuvo un ojo agudo para detectar alteraciones, faltantes o cambios de clave omitidos pero, como la mayoría de los compositores, reconocía que el autor no podía ser el corrector de originales ideal.

La relación de Verdi con *Ricordi fue en sí un drama fuera del escenario perfectamente delineado en su correspondencia. Peleó con Tito Ricordi el joven, hijo de Giovanni (fundador de la empresa) sobre los errores de impresión en sus óperas e incluso lo obligó a retirar su primera edición de *La traviata*. Con el tiempo, Giulio, hijo de Tito, quien pusiera en contacto a Verdi con el libretista Boito para la ópera *Otello*, logró reestablecer buenas relaciones con el compositor.

Las tremendamente contrastantes personalidades y necesidades de los compositores crearon patrones de constantes cambios con los editores. Elgar y su editor en Novello, August Jaeger (el "Nimrod" de las *Variaciones "Enigma"*), establecieron un acuerdo artístico único, una amistad cálida y espontánea, por lo que su correspondencia (1897-1908) refleja los estados anímicos y sentimientos volubles del compositor. A la muerte de Jaeger en 1909 a los 49 años de edad, Elgar escribió: "Despondent about himself, he was full of hope for others, and spent himself in smoothing their path to fame" (Pesimista consigo mismo, ponía toda su esperanza en otros y se desvivía por suavizar su camino a la fama).

Los editores deben ser personas adaptables, diplomáticas, audaces, buenos negociantes y, sobre todo, sensibles a los talentos emergentes y a los cambios que experimenta la escena musical. No es buena profesión para el pusilánime. Algunos editores de música alemanes aún

no han podido perdonar a Richard Strauss por la imagen burlona que hizo de ellos en su extraño ciclo de canciones *Krämerspiegel* (El espejo del tendero). La clara exigencia que Schoenberg dirigiera en 1911 a Emil Hertzka, director de *Universal Edition en Viena, bien podría estar en boca de todo verdadero compositor: "Yo también he escuchado sus alabanzas. Ahora, ¡por favor imprima mi obra! ¡Sé que es buena! ... Bueno, usted bien sabe cómo somos los músicos, y nadie lo sabe mejor que yo".

9. La publicación de música en la actualidad

Gran parte de los antecedentes comerciales de la publicación de música en el siglo XXI se ha centrado en los constantes cambios de las leyes de *derechos de autor y de ejecución, en el crecimiento de la industria discográfica, de la radio y la televisión, y en el advenimiento de la computadora personal.

El ingreso de los editores musicales generalmente proviene del cobro de cuotas de ejecución, reproducción mecánica, regalías, alquiler y venta de música. Por su parte, el compositor recibe regalías por las ventas y la ejecución de su música. Los derechos de autor (in.: *copyright*) de una obra, que originalmente son propiedad del autor pero que en la actualidad por lo general pertenecen al editor, tienen vigencia sólo a lo largo de la vida del autor y, en Europa, hasta 70 años después de su muerte. En los Estados Unidos se sigue un sistema similar. Las tarifas de alquiler de música son establecidas por la Music Publishers' Association. Las grandes orquestas suelen tener acuerdos de renta permanente por las obras que interpretan con frecuencia, conservando las partituras en sus archivos a cambio de una tarifa regular. Los directores suelen llegar a acuerdos especiales para comprar una partitura de alquiler.

De la venta de música, el editor paga regalías al compositor. Esta cantidad de ninguna manera se compara con las inmensas sumas monetarias que en el siglo XIX y comienzos del XX solían recibir los compositores por la venta de las ediciones de música en hojas sueltas. En 1898, por ejemplo, *The Soldiers of the Queen*, obra publicada durante la Guerra de los Bóers, tuvo una venta superior a las 250 000 copias, y en la década de 1920 *That Old-Fashioned Mother of Mine* vendió más de 704 000 copias con lo cual su autor, Lawrence Wright, recibió 4 900 libras esterlinas. Las grabaciones y las transmisiones de radio y televisión son en la actualidad las fuentes de ingreso principales y los editores se percatan de la importancia que tiene explotar los derechos de autor para generar ganancias.

Las estadísticas de los tirajes de las principales editoriales hablan por sí mismas. Si imprimen un tiraje de 1 000 ejemplares de la partitura vocal de una nueva ópera, reservan 500 para su biblioteca de alquiler de música. También producen juegos de partes y cuando menos tres partituras completas para los directores y la promoción de la obra. En el caso de una obra orquestal, pueden editar juegos de partes individuales y partituras completas sólo para su biblioteca de alquiler, ya que la mayoría de las agencias organizadoras de conciertos prefieren rentar la obra que comprarla, y editar también partituras en miniatura para referencia y estudio que pueden generar ganancias razonables pero no inmensas. La venta de música de cámara contemporánea (solos para piano, conjuntos pequeños, etc.) es más lenta y de menor tiraje (entre 500 y 1 500 ejemplares), cifras que se elevan cuando la obra se incorpora al sistema educativo. La música para el mercado educativo conforma una parte significativa de la producción e ingresos totales de algunos editores.

La disminución gradual de las ventas ha obligado a los editores a centrarse en áreas más redituables como casas de ópera, orquestas internacionales, radiodifusoras, el mercado educativo, sociedades corales y bandas de metales, entre otras. Durante algún tiempo, la música de vanguardia ahuyentó a los intérpretes aficionados, pero algunos compositores y editores han desplegado decididos esfuerzos para recuperarlos, en ocasiones con bastante éxito. En la década de 1970 aparecieron varias editoriales muy pequeñas especializadas en música, que usaron los métodos más económicos posibles y dependieron de las ventas directas. Algunos compositores, como Stockhausen, fundaron sus propias editoriales. Los ingresos de los editores se han visto seriamente mermaados por las reproducciones ilegales en fotocopia. Este tema, que podría ser controlado a través de un sistema de licencias, es uno de los más controversiales entre editores e intérpretes.

El cambio principal en la impresión y edición de música desde el último cuarto del siglo XX ha sido la computadora personal (véase COMPUTADORAS Y MÚSICA). La compañía estadounidense A-R Editions, fundada en 1962 en New Haven, Connecticut, con sede actual en Madison, Wisconsin, fue precursora del método de fotocomposición para la impresión musical. Esta exitosa tecnología ha absorbido una parte importante del negocio de la impresión musical, desplazando a otros editores. El *Oxford Music Processor* (Procesador musical Oxford), desarrollado a partir de finales de la década

de 1970 por Richard Vendome y el British Technology Group, fue uno de los primeros intentos de creación de un *software* con notación musical de alta calidad conectado a un teclado controlador “QWERT” (qwerty keyboard). Para mediados de la década de 1990, aún estando en desarrollo, el OMP fue superado por otros programas como “Score” para IBM, “Notewriter” para AppleMac y “Finale” para PC y Macintosh, junto con toda una serie de productos relacionados con el sistema MIDI de transmisión de información digital a través de un teclado electrónico.

Estas innovaciones permitieron a los compositores escribir su obra en archivos computarizados e imprimir la música, lo que lógicamente abrió el espacio para la publicación personal, tanto impresa como en archivo electrónico para su distribución a través de Internet (el compositor estadounidense Philip Glass distribuye gran parte de su música por este medio). Musicólogos y editores pudieron crear páginas e incluso ediciones completas con este método sencillo y rápido. Se desarrollaron también algunos programas altamente especializados para notación de canto llano y tablaturas. El programa “Sibelius”, desarrollado originalmente para el modelo Acorn de PC, se convirtió en uno de los principales del mercado de finales de la década de 1990 en una versión simplificada para PC. Las editoriales evidentemente también explotan esta tecnología con fines comerciales; radiodifusoras como la BBC, en la que frecuentemente se ejecutan obras nuevas o poco escuchadas, la usan para reproducir las partes musicales individuales a partir de partituras impresas o manuscritas. En lugar de escribir la música a mano, las partituras se elaboran en la computadora y se almacenan en formato digital. Los editores indudablemente están analizando a fondo estos nuevos desarrollos.

No obstante, a pesar de las tremendas dificultades económicas y artísticas que presenta el panorama actual, se siguen llevando a cabo monumentales proyectos editoriales, como magníficas ediciones académicas que abarcan un amplísimo espectro de aspectos musicales sustentados por investigaciones meticulosas y creativas. Mientras sigan apareciendo compositores nuevos, habrá siempre editores sensibles que sepan apreciar su talento, dando así continuidad a la edición musical como parte inseparable de la tradición de la música occidental.

JMT/JWA

📖 W. GAMBLE, *Music Engraving and Printing: Historical and Technical Treatise* (Londres, 1923/R1971). C. HUMPHRIES y W. C. SMITH, *Music Publishing in the British Isles*

(Londres, 1954, 2/1970). A. B. BARKSDALE, *The printed Note: 500 Years of Music Printing and Engraving* (Toledo, OH, 1957). A. H. KING, *Four Hundred Years of Music Printing* (Londres, 1964, 2/1968). G. FRAENKEL, *Decorative Music Title Pages, 1500-1800* (Nueva York, 1969). E. ROTH, *The Business of Music: Reflections of a Music Publisher* (Londres, 1969). D. y S. SPELLMAN, *Victorian Music Covers* (Londres, 1969).

L. VOET, *The Golden Compasses: A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana*, 2 vols. (Ámsterdam, 1969). R. PEARSALL, *Victorian Sheet Music Covers* (Newton Abbot, 1972). M. WILK, *Memory Lane 1890-1925: Ragtime, Jazz, Foxtrot, and Other Popular Music and Musicians* (Londres, 1973). D. W. KRUMMEL, *English Music Printing, 1553-1700* (Londres, 1975). A. PEACOCK y R. WEIR, *The Composer and the Market Place* (Londres, 1975). R. J. WOLFE, *Early American Music Engraving and Printing: History of Music Publishing in America from 1787 to 1825* (Urbana, IL, 1980). D. W. KRUMMEL y S. SADIE (eds.), *Music Printing and Publishing* (Londres, 1990). M. K. DUGGAN, *Italian Music Incunabula: Printers and Type* (Berkeley, CA, 1992).

impromptu. Composición instrumental, no necesariamente de carácter improvisatorio (a pesar de su nombre). “Impromptu” fue usado como título para piezas cortas para piano en el siglo XIX; las más tempranas que se conocen son del compositor checo Voříšek (1822). Las más famosas son las de Schubert (él adoptó el nombre solamente después de que su editor, Haslinger, había nombrado sus primeras cuatro piezas de 1826 “impromptus”) y Chopin (opp. 29, 36, 51 y 56; la última se conoce como “Fantasía Impromptu”. “Fantasía” fue un término agregado al título por el editor de Chopin).

Improperia (lat., “improperios”, “reproches”). Serie de cantos que se ejecutaban en el rito romano durante la Veneración de la Cruz en Viernes Santo. En los libros modernos hay tres grandes Reproches basados en los pasajes de los Profetas, que están precedidos por el verso “Popule meus, quid feci tibi?” (Oh pueblo mío, ¿qué le he hecho?) y que se responden por medio del *Trisagion en griego y latín, y nueve Reproches menores que normalmente tienen el verso “Popule meus” como refrán.

-/ALI

improvisación. Las definiciones de diccionario de este término invariablemente ponen el énfasis en la idea de composición o interpretación “extempore”, es decir, sin preparación. Con ello se implica que la improvisación es el tipo más libre de actividad creativa, en la que la espontaneidad y la falta de planeación sustituyen a

los largos y frecuentemente tortuosos procesos que se considera que los actos compositivos por lo regular incluyen, así como también hace a un lado el trabajo de aprendizaje y procesamiento de un texto impreso que la ejecución normalmente presume.

Sin embargo, como a menudo ocurre con las categorizaciones en la música, las distinciones absolutas entre improvisación y actividades no improvisatorias no pueden sostenerse. En cuanto a lo que se refiere a ejecución, es obvio que los textos compositivos impresos dejan gran cantidad de aspectos interpretativos sin definir. Por ello sucede que las ejecuciones válidas del mismo texto pueden diferir de manera importante, sin que una de ellas sea considerada, indiscutiblemente, más precisa o auténtica que otra.

A pesar de ello, así como se considera que una composición escrita brinda a los ejecutantes algo sólido con lo cual trabajar, de modo que todas las interpretaciones del mismo texto, sin importar qué tan diferentes sean en los detalles de expresión, cuenten como la misma pieza; así mismo, las ejecuciones llamadas “improvisaciones” difícilmente pueden eludir apoyarse en modelos formales o materiales generativos que, en proporciones significativas, constriñen el resultado musical. Esto es particularmente cierto en las interpretaciones de *jazz*, que regularmente incluyen un balance entre materiales o marcos establecidos y líneas y patrones específicos que los intérpretes proyectan contra o alrededor del marco.

Los compositores a veces se deleitan en la paradoja de proporcionar el título “Improvisación” a algo que está completamente escrito (incluso si algunos aspectos de la coordinación y el orden de los eventos pueda variar de ejecución a ejecución), como en *Improvisations sur Mallarmé* (1958-1959) de Boulez. Lo que está implícito en este caso no es sólo que el carácter de la música tiene algo de la calidad no restringida de la “verdadera” improvisación, sino que los pensamientos mismos del compositor son de una naturaleza improvisatoria que busca reemplazar lo lógico y racional con algo más espontáneo y de libre asociación.

La habilidad para improvisar se ha considerado desde hace mucho tiempo una indicación de buen oficio musical, pero la destreza que representa tiene tanto que ver con memoria como con genuina creatividad. La mayoría de las improvisaciones, especialmente las que efectúan los organistas que necesitan llenar el tiempo durante los servicios y las ceremonias, es probable que se asemejen, aunque sea vagamente, “al estilo de” Bach,

redondeó el *In nomine* alrededor de 1680 con dos arreglos, en seis y siete partes, de una intensidad arcaica apropiada y extraordinaria.

Entre los ejemplos más tempranos dentro de la tradición del teclado, se encuentran los seis arreglos de Blitheman. El teclado *In nomine* a menudo aspiraba al virtuosismo (y el canto firme normalmente se basaba en la semibreve más que en la breve). Los 12 arreglos de Bull incluyen uno que, de hecho, está en 11/4. Los últimos ejemplos que sobreviven son de Tomkins y datan de mediados del siglo XVII.

Entre los compositores actuales, Peter Maxwell Davies ha demostrado una fascinación especial por el *In nomine*: el canto llano y varios de sus arreglos intervienen en gran parte de su producción, en particular las dos fantasías sobre Taverner, *Seven In Nomine* y la ópera *Taverner*.

In seculum (lat.). **Cantus firmus* popular en los siglos XII y XIII, que consiste en el melisma de las palabras “in seculum” del gradual de Pascua *Haec dies*.

incalzando (it.) “Presionando”, “persiguiendo”, es decir, aumentando el tiempo.

incipit (lat., “comienzo”). 1. Palabras o música del comienzo de una obra como figura en un catálogo o índice.

2. En ocasiones, sinónimo de entonación (véase ENTONACIÓN, 1).

3. El pentagrama preliminar en ediciones de música antigua donde se proporcionan las claves originales y las indicaciones de tiempo y tonalidad, la nota o notas iniciales en su notación original y, a veces, el rango de la parte.

“Inconclusa”, Sinfonía. *Sinfonía* no. 8 en *si* menor D759 (1822) de Schubert, de la que sobreviven dos movimientos y el bosquejo de un tercero. Hay muchas sinfonías inconclusas, por ejemplo de Chaikovski, Mahler, Elgar y Shostakovich, pero este título se refiere generalmente sólo a la de *Schubert.

Incontro improvviso, L' (El encuentro inesperado). Ópera en tres actos de Haydn con libreto de Carl Fribeth basado en la *opéra comique* de L. H. Dancourt, *La Rencontre imprévue* (Esterháza, 1775).

Incoronazione di Poppea, L' (La coronación de Poppea). Ópera en un prólogo y tres actos de Monteverdi con libreto de Giovanni Francesco Busenello basado en Tácito; fue producida por primera vez en Venecia en 1642.

Incorporated Society of Musicians (ISM). (Sociedad Incorporada de Músicos). Asociación británica fundada en 1882 para representar los intereses de los músicos profesionales y mantener los estándares de la educación musical. Adoptó su título actual en 1892.

Indes galantes, Les (Las indias galantes). *Opéra-ballet* en un prólogo y cuatro *entrées* de Rameau, con libreto de Louis Fuzelier (París, 1735); se ejecutó por primera vez con tres *entrées* mientras que la cuarta se agregó en 1736.

India, Sigismondo d' (*n* Palermo, c. 1582; *m* ?Módena antes del 19 de abril de 1629). Compositor y noble italiano. Se desconoce el origen de su inusual nombre; se ha sugerido que India pudo haber sido el nombre de un pueblo cerca de Palermo, pero no existe ningún rastro de dicho lugar en ningún mapa. En 1606 estuvo en Mantua, donde quizá conoció a Monteverdi y entre 1608 y 1611 estuvo en Florencia, Roma, Nápoles, Parma y Piacenza. Fue director de la música de cámara en la corte de Carlo Emanuele I, duque de Saboya, en Turín en 1611. En 1623 se mudó a la corte Este de Módena, después de que un chismorreo malicioso forzó su partida. En 1624 fue a Roma donde se ejecutó su ópera sacra *Sant'Eustaquio* en el palacio del cardenal Maurizio de Saboya, sin embargo regresó a Módena y probablemente falleció allí, aunque pudo haber tomado un puesto que le ofrecieron en la corte de Maximiliano I de Baviera.

D'India fue un compositor importante de canciones y madrigales monódicos; son notables por su poderoso uso de la disonancia y melodía angular, y han sido comparados con los madrigales de Gesualdo. Su música vocal secular, monódica y polifónica, está contenida fundamentalmente en cinco volúmenes de *Musiche* (Milán, Venecia, 1609-1623) y 10 volúmenes de madrigales y *villanillas* (Milán, Nápoles, Venecia, Roma, 1606-1624).

-/TC

Indian Queen, The (La reina india). Semiópera en un prólogo y cinco actos de Purcell, adaptada de la obra teatral de John Dryden y Robert Howard, con una mascarada final de Daniel Purcell (Londres, 1695).

indicador de compás, indicador de tiempo (in.: *time signature*). Signo de notación que se escribe al comienzo de una pieza musical, después de la clave y la armadura, o bien a lo largo de la pieza en los momentos en que se requiere indicar un cambio de *metro en la música. Normalmente consiste de una fracción numérica en la que el denominador (número inferior) indica la unidad de medida del pulso en relación con la redonda o semibreve, y el numerador (número superior) indica el número de pulsos o tiempos de dicha unidad contenidos en cada compás. Por lo tanto, el indicador de compás 3/4 significa que un compás tiene tres pulsos con valor de negra (cuartos o notas con valor de un cuarto de redonda) y el de 6/8 indica que cada compás tiene seis corcheas (octavos o notas con valor de un octavo de

redonda). La Tabla 1 muestra los indicadores de tiempo más comunes de la música mensural occidental desde alrededor de 1700. Algunos signos (como *c* y *♩*) son vestigios de la notación medieval proporcional, que tenía su propio y muy complejo sistema de indicadores de tiempo (véase NOTACIÓN, Fig. 4). En la actualidad, el signo *c* corresponde a una medida de 4/4 (compás normal); *♩* corresponde a la medida de 2/2 e implica un tiempo rápido con dos pulsos (o **alla breve*).

Los tiempos “simples” tienen una subdivisión binaria de la unidad (dos, cuatro, ocho, etc.), mientras que en los tiempos “compuestos” la subdivisión es ternaria (tres, seis, nueve, etc.). En todos los indicadores de compás, la agrupación o “ligadura” de valores de nota pequeños dentro de la unidad se hace de manera convencional en grupos de dos o tres notas, bajo los principios expuestos para cada indicador. Puesto que la unidad básica de medida en los tiempos compuestos corresponde siempre a un valor con puntillo, mismo que no puede escribirse en el indicador de compás como fracción de un valor de redonda, los indicadores de compás compuesto usan como punto de referencia la fracción más pequeña siguiente (un compás de dos negras con puntillo, por ejemplo, se indica con seis corcheas, 6/8). Aunque



























































dentro de las diferentes medidas de tiempo los compases pueden tener la misma duración total con relación con el número de pulsos, existen diferencias de efecto rítmico entre, por ejemplo, un compás de 3/2 (dividido en tres valores de blanca) y uno de 6/4 (dividido en dos valores de blanca con puntillo: véase la Tabla 1).

Se usan también indicadores de compás que no aparecen en la tabla. El tiempo quintuple (dividido en 2 + 3 o 3 + 2 y que se utiliza desde el siglo XVI) y otros metros “irregulares”, como 7/16 y 11/8, son comunes en la música folclórica de algunos países. Los compositores de música contemporánea, cuando no evitan por completo el uso de indicadores de compás, tienden a adoptar una diversidad de símbolos, convencionales o no, más adecuados para expresar el metro de su música. PS/JN

índice acústico de octavas [índice de registro]. Conjunto de símbolos usado para representar la altura de las notas prescindiendo del pentagrama. Las nomenclaturas más comunes son las de Riemann, Helmholtz, francesa, inglesa, científica, MIDI, etcétera. Véase la tabla correspondiente en la sección ABREVIATURAS.

indie. Término que se refiere a marcas discográficas más que a un estilo musical. Hasta mediados de la década de 1970, seis grandes marcas discográficas monopolizaban

TABLA 1

TIEMPO \ UNIDAD BÁSICA		UNIDAD BÁSICA		
				
BINARIO	SIMPLE	$\frac{2}{2}$ <i>c</i>   	$\frac{2}{4}$  	$\frac{2}{8}$  
	COMPUESTO	$\frac{6}{4}$   	$\frac{6}{8}$   	$\frac{6}{16}$   
TERNARIO	SIMPLE	$\frac{3}{2}$   	$\frac{3}{4}$   	$\frac{3}{8}$   
	COMPUESTO	$\frac{9}{4}$   	$\frac{9}{8}$   	$\frac{9}{16}$   
CUATERNARIO	SIMPLE	$\frac{4}{2}$    	$\frac{4}{4}$ <i>c</i>    	$\frac{4}{8}$    
	COMPUESTO	$\frac{12}{4}$   	$\frac{12}{8}$   	$\frac{12}{16}$   

la distribución de música *pop* y *rock*. “Indie” se refiere a las compañías “independientes” que, al surgimiento del *punk*, rompieron este monopolio, especialmente Stiff Records, Rough Trade, Creation, 4AD y Kitchenware. A finales de la década de 1980 el término se asoció particularmente a una nueva ola de grupos de Manchester: Inspiral Carpets, Happy Mondays, New Order y Stone Roses. Los grupos *indie* fueron el soporte de los festivales de *rock* de la década de 1990, como Glastonbury y Reading en el Reino Unido y Lollapalooza en los Estados Unidos. KG

📖 C. LARKIN, *The Virgin Encyclopedia of Indie & New Wave* (Londres, 1998).

Indy, (Paul Marie Théodore) **Vincent d'** (n París, 27 de marzo de 1851; m París, 2 de diciembre de 1931). Compositor francés nacido en una familia aristocrática militar. Entró al Conservatorio de París, donde la muy especial clase de órgano y composición de Franck le dejó una honda impresión que le afectaría toda la vida. Estaba ansioso por ampliar su experiencia, por lo que visitó a Liszt en Weimar y escuchó el *Anillo* y *Parsifal* de Wagner en Bayreuth. Fue sumamente crítico de los limitados métodos y enfoque general del conservatorio, por lo que se unió a Charles Bordes y Alexandre Guilmant en 1894 para fundar la rival Schola Cantorum. Sus propias clases de composición se basaban sólidamente en fundamentos históricos de canto gregoriano, polifonía palestriniana y de Bach, el lenguaje sinfónico de Beethoven y la técnica de los temas cíclicos de Franck. Este hecho vio su culminación en el sumamente influyente tratado *Cours de composition musicale* (1903-1951).

D'Indy, que profesaba la religión católica romana y ostentaba una postura política de derecha, estuvo involucrado en gran cantidad de controversias y su nombre se ha vuelto injustamente sinónimo de reacción y dogma. Sin embargo, en realidad una buena parte de su obra era admirablemente abierta y progresista. Entre sus alumnos existía una interesante variedad como Roussel, Albéniz, Turina, Satie y Varèse, y como secretario de la Société Nationale, impulsó generosamente a otros compositores jóvenes de tendencias avanzadas, en particular Debussy y Dukas. También tomó acción para revivir las óperas de Monteverdi y Rameau, haciendo nuevas ediciones y dirigiendo ejecuciones.

Las primeras composiciones de d'Indy son básicamente derivativas, pero la ruptura llegó con *Symphonie sur un chant montagnard français* para piano y orquesta (1886), inspirada por su Cevennes nativa. En efecto,

fue especialmente exitoso en su evocación de la naturaleza y su imaginativo uso de la orquesta. Estos aspectos se encuentran también en *Jour d'été à la montagne* (1905) y las últimas obras *Poème des rivages* (1921) y *Diptyque méditerranéen* (1926). *Istar* (1896), inspirada en Oriente, se caracteriza por atrevidos experimentos formales: una serie de variaciones sinfónicas en orden invertido que terminan con el tema mismo. Por otra parte, la *Sinfonía* cíclica en *sib* (1903) ejemplifica los aspectos más conservadores de sus enseñanzas. Entre otras composiciones suyas hay tres óperas y cierta cantidad de música de cámara. AT

📖 A. THOMSON, *Vincent d'Indy and his World* (Oxford, 1997).

inégales. Véase *NOTES INÉGALES*.

Inés de Castro. Ópera en dos actos de MacMillan con libreto basado en J. Clifford (Edinburgo, 1996).

inextinguible, La (*Det Uudslukkelige*). *Sinfonía* núm. 4 op. 29 (1914-1916) de Nielsen.

infancia de Cristo, La. Véase *ENFANCE DU CHRIST, L'*.

Infedeltà delusa, L' (La infidelidad burlada). Ópera en dos actos de Haydn con libreto de Marco Coltellini, posiblemente revisada por Carl Friberth (Eszterháza, 1773).

inflexión. Partes de la melodía que se alejan del tono recitado en las formas más simples de canto llano, recitación o cantilación; véase *CANTUS FIRMUS*, 5.

Ingegneri, Marc' Antonio (n Verona, después de 1547; m Cremona, 1 de julio de 1592). Compositor y organista italiano. Trabajó la mayor parte de su vida en Cremona, donde se volvió *maestro di cappella* alrededor de 1579. La mayoría de sus madrigales que sobreviven se publicaron en siete volúmenes en Venecia entre 1572 y 1587 (se sabe que un volumen se perdió), y uno se publicó póstumamente en 1606. Son bastante anticuados, si bien en ocasiones se usa el cromatismo, sin embargo fueron populares durante la vida de Ingegneri y también después de su muerte, además de que, con sus estructuras claras y bien desarrolladas influyeron en su alumno más importante, Monteverdi. Su música sacra está igualmente limitada, aunque esto posiblemente tiene que ver más con las reformas sugeridas por el *Concilio de Trento que con un conservadurismo innato. Sus 27 responsorios para Semana Santa fueron durante algún tiempo atribuidos a Palestrina. -/TC

Inglaterra. 1. Introducción; 2. Desde los orígenes hasta la Reforma; 3. De la Reforma a la Restauración; 4. De 1660 al ascenso de la reina Victoria; 5. La Inglaterra de Victoria y Eduardo; 6. El siglo XX; 7. Conclusiones.

1. *Introducción*

La extensa y peculiar historia musical de Inglaterra ha sido matizada por tres factores: sus complejas relaciones con otros estados vinculados con lazos históricos; el patrón cambiante de sus relaciones con sus vecinos inmediatos en las islas británicas e Irlanda; y una poderosa tradición centralista que a menudo ha hecho que Inglaterra se tome como sinónimo de Londres. Después de las invasiones que dieron inicio al proceso de transformación de Britania en Inglaterra el territorio fue invadido primero por los escandinavos y después por los normandos para ser regido por una monarquía y una nobleza de habla francesa hasta el siglo XV. La unidad de la Europa católica facilitó el intercambio de música y de músicos, siendo Inglaterra un exportador neto durante el siglo XV; después de la Reforma, cuando las alianzas cambiaron, su música comenzó a ejercer influencia en Holanda y Alemania, a la vez que estas naciones recurrían a la música italiana en busca de inspiración.

Del siglo XVII al XIX Londres fue una Meca para los músicos europeos, muchos de los cuales permanecieron ahí por el resto de sus vidas. El Imperio británico demostró, sin embargo, no ser una fuente de unidad cultural y las naciones otrora dependientes proclamaron desde entonces su independencia cultural. Por otra parte, el enorme incremento de los medios de comunicación en el siglo XX cuestionó la legitimidad de un marco puramente nacional aplicado a la historia de la música, factor que puede tomarse en cuenta apelando a la inspiración específicamente local de muchos compositores ingleses. Gales, Escocia e Irlanda tienen sus propias tradiciones distintivas que se han resistido a la integración con las de Inglaterra, a pesar de que a partir de la segunda Guerra Mundial ha habido una tendencia a promover la causa de la música “británica”.

En cuanto al centralismo de Londres, una investigación más a fondo revela que hasta la Reforma se mantenía un nivel profesional muy alto en muchos otros centros; después de la Reforma, cuando la profesión se centró en una corte cada vez más estática y en las iglesias, teatros y (eventualmente) salas de conciertos de las principales capitales, se puede observar una cierta marginalización. Durante el siglo XX, una vez más las buenas comunicaciones y los avances en la radiodifusión condujeron al país entero hacia una simbiosis benéfica.

2. *Desde los orígenes hasta la Reforma*

El cristianismo fue reestablecido en Gran Bretaña por san Agustín, quien llegó en el año 597. Beda registra los

frecuentes esfuerzos realizados para asegurar que el canto litúrgico fuera acorde con la práctica romana; con el tiempo, el *canto “gregoriano” en su forma típica, junto con un repertorio parcialmente local de *tropos y *secuencias, se convirtió en la norma, como lo demuestran numerosos manuscritos anteriores a la conquista de Inglaterra. Durante el siglo X varias catedrales recibieron una constitución monástica, entre ellas Canterbury, Winchester y Worcester, principio extendido después de la conquista a otras como Durham. El resto fueron catedrales seculares, gobernadas por un capítulo constituido por un deán y canónigos cuya obligación de mantener el *Oficio Divino en el coro fue llevado a cabo por diputados o vicarios normalmente a las órdenes de sacerdotes, diáconos y vicediáconos. Tiempo después sus propias obligaciones musicales fueron realizadas por empleados de menor rango, junto con los niños cantores, como lo establecían los estatutos fundamentales.

Otras iglesias colegiadas fueron fundadas sobre este modelo o sobre alguno parecido que permitía a un número de capellanes cubrir su obligación de celebrar misas para difuntos. Muchas iglesias de este tipo ofrecían un tipo de educación que para el siglo XV había llevado a un alto nivel de maestría musical a los niños cantores de todo el país; esto a su vez permitió un cultivo más extenso de la *polifonía en la liturgia y un estilo polifónico de composición cada vez más sofisticado. Los monasterios principales mantuvieron sus propios coros polifónicos y hacia los tiempos de la Reforma muchas iglesias parroquiales también hicieron sus aportaciones a la música polifónica, ya fuera regular o esporádicamente. Hermandades y hospitales religiosos a menudo hacían aportaciones similares, junto con los colegios educativos de Oxford, Cambridge, Eton y Winchester y las capillas de la realeza y la nobleza. La misma *Chapel Royal fue transformada por Eduardo IV en una institución permanente.

Los manuscritos medievales de *canto llano y polifonía son más bien escasos, principalmente dada la ola de destrucción que siguió a la Reforma, aunque también deben considerarse factores como la obsolescencia y la natural degradación física. Sin embargo, se conserva lo suficiente del canto tradicional de la Inglaterra medieval como para ser reconstruido casi en su totalidad, siendo las principales prácticas las de Salisbury (usadas en la mayor parte del sur de Inglaterra), Hereford y York, junto con la de los monasterios y catedrales benedictinas. Solamente en el caso de York hay una laguna importante.

La polifonía fue cultivada en Winchester antes de la Conquista (véase EDAD MEDIA, LA) y en otras iglesias monásticas. El manuscrito de san Andrés (siglo XIII) contiene una versión del repertorio polifónico de Notre Dame en París, junto con un apéndice de música compuesta localmente. Aunque este manuscrito indudablemente perteneció al monasterio de St Andrews en el siglo XIV, no se puede afirmar que la música se haya originado únicamente ahí. La mayor fuente de fragmentos de los siglos XIII y XIV es Worcester, habiéndose desmembrado los manuscritos en la Edad Media con el fin de reforzar las encuadernaciones de los libros entonces pertenecientes a la biblioteca de la catedral. Sin embargo, la música en sí parece haber sido recolectada de una zona más extensa. El estilo de esta música y de otra música de fuentes similares es notable por el uso de triadas completas, cuando el intervalo de tercera era considerado por los teóricos como una disonancia. Las formas musicales son las del Ordinario y el Propio de la misa, el **conductus* y el **motete*, siendo este último casi siempre una forma sacra en Inglaterra.

Existen testimonios de que durante el siglo XIV se practicó un estilo de composición más simple, estrictamente funcional, de forma paralela a un tipo de motete cada vez más sofisticado. Este último en gran medida debido a la influencia francesa, aparentemente a raíz de la captura del rey francés Juan II y el establecimiento de su corte en Londres (1357-1360). Estas tendencias son muy claras en el manuscrito más antiguo, más o menos completo, que ha sobrevivido a partir del de Winchester. Se trata del **Old Hall Manuscript*, ahora en la British Library, que data de principios del siglo XV y que parece haber pertenecido originalmente a Leonel, duque de Clarence, hermano de Enrique V. Los compositores incluyen a Leonel Power y, como una adición tardía, a John Dunstaple, los dos más famosos de una pléyade. La música es para el Ordinario de la misa (aunque con la ausencia del Kyrie) junto con un pequeño número de antífonas y motetes.

La música de Dunstaple gozó de una reputación considerable en Europa continental y él fue señalado por el poeta de la corte borgoñona Martin le Franc (c. 1440) como modelo de *contenance angloise* (aspecto inglés, identificable quizá con la eufonía) y, posteriormente, por **Tinctoris* como la luz principal de una generación mayor. Gran parte de su música, como la de algunos de sus contemporáneos, sobrevive únicamente en manuscritos italianos. Un grupo ligeramente posterior que incluye a Walter Frye está representado en manuscritos

que se conservan actualmente en Bruselas y Lucca, ambos de origen borgoñón.

Si bien ha sobrevivido una cierta cantidad de música de mediados y finales del siglo XV, ésta denota un cierto carácter parroquial. Entre los géneros cultivados destaca el **carol* polifónico, una derivación formal de la *carole* francesa, canción de danza popular con refrán. Sin embargo, la forma inglesa polifónica fue usada principalmente con propósitos serios, con textos en inglés o latín o una combinación de los dos, y ya no se utilizó para bailar. No obstante, su estilo es melodioso y accesible, al menos en sus inicios; ejemplos posteriores son más contrapuntísticos, mientras que aquellos del siglo XVI suelen ser profundamente conmovedores. Su función ha sido muy controvertida; seguramente hubo un lugar informal para algunos de ellos en la liturgia, pero igualmente debieron haber servido para el entretenimiento doméstico de comunidades religiosas y clericales. El refrán "Deo gratias" de la **Agincourt Song* (Owre kinge went forth to Normandy, Nuestro rey partió hacia Normandía) ha sugerido para algunos la expansión de una respuesta litúrgica, pero un texto de esta naturaleza, sin ser estrictamente secular, denota muy poco sentimiento religioso. Ha sobrevivido una cierta cantidad de canciones polifónicas completamente seculares, algunas en el estilo de la *chanson* contemporánea francesa.

Algo de la mejor música inglesa de finales del siglo XV y principios del XVI fue poco conocida, si es que lo fue, fuera de Inglaterra y tampoco se nota en ella la influencia de compositores de Europa continental. Se desarrolló un estilo muy florido en manos de compositores como William Cornysh (casi seguramente el más joven de los dos compositores del mismo nombre) y Robert Fayrfax, ambos miembros de la Chapel Royal. Ellos y muchos de sus contemporáneos están representados en el *Eton Choirbook* (MS 178 de la college library) de alrededor del año 1500, uno de los pocos manuscritos medievales que permanece en posesión de la institución para la que fue compilado. Este volumen está dedicado casi exclusivamente a puestas en música del *Magnificat* (para las Vísperas) y antífonas (o motetes), estos últimos se cantaban en la conclusión del Oficio diario ante la imagen o en la capilla del santo al que estaban dirigidos (usualmente Nuestra Señora). Los estatutos de muchas instituciones, entre ellas Eton, especificaban el canto de una antífona al final del día litúrgico, aunque no necesariamente en polifonía.

La otra forma musical más importante fue la misa grande. El mejor compositor de la época fue, sin duda,

John Taverner, *Master of the Choristers* en Cardinal College (más tarde Christ Church), Oxford, de 1526 a 1530. Compuso para esa institución las tres magníficas misas a seis voces que están entre las glorias del periodo; entre sus otras composiciones destaca su *Misa sobre *Western Wynde*, una canción secular usada después para el mismo propósito por John Sheppard y Christofer Tye. Gran cantidad de música también se escribió para otras formas litúrgicas como los himnos responsoriales y para el Oficio.

La música polifónica más elaborada no parece haber sido escrita para las catedrales sino para fundaciones más recientes, como la Chapel Royal, iglesias colegiadas, los colegios y, en algunos casos, los coros seculares de los monasterios principales. Sus cantantes también pudieron ser prestados para ocasiones especiales por instituciones menores, o por organizaciones como el Guild of the Holy Name, que se reunía en la cripta de la Catedral de St Paul y hacía uso tanto de los cantantes de la Chapel Royal como de su propio coro de niños. Los estándares del dominio musical debieron ser impresionantes, siendo leída la música a partir de partes individuales escritas en un complejo sistema de notación. Nunca antes o después una educación musical rigurosa ha sido tan penetrante en una sociedad; y a tales ejecutantes y compositores se deben añadir los músicos seculares (ministriles) de la corte y de las principales ciudades, educados bajo un sistema de aprendices y organizados en compañías o sociedades con sus propios privilegios y responsabilidades. Fueron estos músicos, reforzados en ocasiones con los niños y hombres cantores de la iglesia local, quienes aportaron el elemento musical en las representaciones populares de teatro, entre las que destacan los ciclos religiosos al aire libre celebrados en torno la fiesta del Corpus Christi en ciudades como York, Coventry y Chester. La colaboración entre músicos de capilla y otros músicos de algún establecimiento secular, incluyendo aquellos de la misma casa real, se llevó a cabo con frecuencia para ofrecer el espectáculo de entretenimiento en vivo que fue tan importante en la vida medieval.

3. De la Reforma a la Restauración

La *Reforma inglesa fue un asunto muy largo. Inicialmente político, fue buscado por el deseo de Enrique VIII de divorciarse (en términos modernos, la anulación de su matrimonio) de Catalina de Aragón, lo que produjo la reprobación del papado y su sustitución por la Royal Supremacy; esto a su vez allanó el camino para la refor-

ma religiosa, combatida al principio pero permitida ampliamente durante el corto reinado de Eduardo VI, 1547-1553. Cuando María llegó al trono, se tomaron algunas medidas para restaurar el rito latino y la autoridad papal; sin embargo, a su muerte en 1558 le sucedió Isabel, hija de Ana Bolena, quien finalmente estableció el anglicanismo. No puede negarse la habilidad de Isabel de lograr un equilibrio entre los sentimientos católico y protestante, pero su instauración resultó inaceptable para los católicos y dio inicio una división religiosa que ha existido desde entonces.

Enrique VIII vio una oportunidad para volver a llenar sus arcas y recompensar a sus sirvientes a través de la disolución de los monasterios, comenzando por los pequeños en 1536 y terminando con los más grandes en 1538-1540. La última ronda de supresiones resultó especialmente dañina para la música, puesto que eran precisamente los monasterios más grandes los principales proveedores de educación musical y preparación instrumental, por no mencionar la composición. Sin embargo, la disolución de las capellanías (a través de los actos de 1545 y 1547), que incluyó a la mayoría de las iglesias colegiadas no educativas, fue aún más destructiva en este aspecto. Unas pocas fundaciones de este tipo, convertidas o restringidas a uso parroquial, sobrevivieron a esta embestida furiosa y continuaron sus funciones educativas; sin embargo, aunque no desapareció por completo, su contenido musical disminuyó severamente.

A finales de la década de 1540 se llevaron a cabo varios experimentos en cuanto al uso del inglés en la liturgia; a la muerte de Enrique, éstos tomaron ímpetu y fueron de la mano con una simplificación que dio origen en 1549 al primer *Book of *Common Prayer*. No sólo fueron cancelados muchos elementos del rito latino, también la música considerada apropiada para el culto se simplificó en gran medida. En el *Booke of Common Praier Noted* (1550) de John Merbecke, incluso se redujo el canto llano a un pequeño número de cantos (algunos de composición reciente) y una adaptación musical enteramente silábica de los textos. La música polifónica fue casi homofónica, a menudo con un canto en la parte del tenor. La publicación de Merbecke y mucha de la polifonía más antigua tuvieron una vida más bien corta, puesto que el libro de 1549 fue reemplazado por otro en 1552, más alejado aún del contexto y el espíritu del rito latino.

El renacimiento del rito católico promovido por María Tudor condujo a la renovada composición de polifonía compleja. No es fácil precisar con exactitud las

fechas de composición de esa música, pero gran parte de la obra latina de Tallis, Sheppard, Tye, William Mundy y Robert White seguramente correspondió a su reinado. Lo mismo se aplica para alguna de la música litúrgica para órgano que ha sobrevivido, en la que el órgano actúa como sustituto del canto, a menudo alternando con un grupo vocal. Además, las actividades profesionales de Tallis, Sheppard y Tye iniciaron mucho antes de 1549 y existieron múltiples razones para componer música polifónica ajena a la liturgia latina durante los reinados de Eduardo VI e Isabel (y de hecho también polifonía litúrgica para celebraciones no oficiales y secretas del rito latino). En particular los motetes basados en salmos representaron una condición neutral y probablemente fueron compuestos para ambas dispensas, la católica y la anglicana. Incluso una composición como la extraordinaria adaptación musical de las Lamentaciones de Tallis bien pudo haber sido compuesta en tiempos isabelinos.

Isabel presentó una versión ligeramente revisada del segundo *Prayer Book* en 1559, en el que nuevamente encontramos un problema cronológico, ya que a menudo resulta difícil decir si una pieza en particular fue compuesta en los tiempos de Eduardo o al principio de la época de Isabel. Mientras que ha sobrevivido un reducido número de manuscritos eduardianos, fuera de una colección impresa (*Certaine Notes*, 1560, del editor John Day, reeditada en 1565 como *Mornyng and Evenyng Prayer and Communion*), es muy poco lo que queda de los primeros tiempos del reinado de Isabel. De hecho, gran parte de la música de Tallis, por ejemplo, sobrevive solamente a través de fuentes del siglo XVII. Sin embargo, es posible trazar un derrotero de cómo en la Chapel Royal y en los principales establecimientos de Londres llegó a ser aceptado un estilo de escritura más elaborado que explotaba la colocación del coro anglicano a ambos lados del presbiterio, conocidos respectivamente como *decani* y *cantoris*. Esta disposición alentó tanto la escritura antifonal como una manera más rica de abordar la música vocal. El uso del órgano con fines de acompañamiento (a pesar de las objeciones de los puritanos contra el instrumento) permitió el desarrollo del *verse anthem*, en el que se alternaban solos acompañados con secciones corales. Sin embargo, en las provincias tales ideas no siempre fueron factibles y en los rituales públicos el sentimiento puritano alentó el uso de salmos métricos y el canto al unísono.

Hacia mediados del siglo XVI hubo un incremento en la producción de música escrita para uso doméstico.

Las grandes casas, para muchas de las cuales el establecimiento de una capilla se había vuelto ocioso, continuaron patrocinando a músicos profesionales para el entretenimiento y para la educación de sus hijos y sirvientes. Florecieron algunas formas musicales como la **partsong* y la **consort song* (en la que un conjunto de instrumentos apoyaba voces solistas). Hacia finales del siglo, las canciones con laúd gozaron de un auge espectacular y la *partsong* a menudo fue transformada en madrigal, una imitación vernácula del modelo italiano. Sin embargo, no debemos asumir que las piezas de mayor dificultad fueron escritas para ser leídas por todos a primera vista después de las comidas, como parece insinuar Thomas Morley en su *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597). Es muy probable que en las casas educadas los salmos métricos armonizados y las formas más simples de *consort song* y *partsong* se hayan utilizado para tales ocasiones y, sin duda, a menudo se tocaba música puramente instrumental, para *consort* completo o mixto, tanto para bailar como para apreciarse; además, tanto las damas aficionadas como los caballeros profesionales cultivaron la música para teclado.

La sociedad católica, incluso bajo las severas desventajas legales que debía enfrentar, produjo un impresionante repertorio de música sacra sobre textos latinos, principalmente por el longevo William Byrd (c. 1540-1623). Tallis y Byrd, a quienes se les había concedido un monopolio de música impresa, publicaron de manera conjunta una serie de *Cantiones sacrae* en 1575 y Byrd produjo después dos series más por su cuenta. En muchas de éstas, así como en otras tantas obras que sólo sobrevivieron en forma de manuscrito, se puede apreciar un cierto carácter de protesta respecto a la situación de los católicos, aunque sólo ocasionalmente algunos textos de este tipo lograron provocar algún tipo de reacción en los protestantes. Sin embargo, Byrd también editó tres misas impresas; las copias de éstas que han sobrevivido están vinculadas con sus dos libros de *Gradualia* (1605, 1607). Los *Gradualia* consisten principalmente en adaptaciones del Propio de la misa y difícilmente se intentó utilizarlos litúrgicamente en las casas católicas, si bien la complejidad de algunos incluidos en el segundo libro nos hace dudar si pudieron haber sido practicados alguna vez en su totalidad.

La primera parte del siglo XVII fue testigo de un movimiento dirigido hacia una mayor elaboración ritual en la Iglesia anglicana y el último florecimiento de la tradición isabelina en la composición de música y *anthems* para el servicio religioso. En cuanto a la música secular,

el reinado de Jacobo I se considera tan floreciente como la etapa final del reinado de Isabel, conocida como la Edad de Oro. El extraordinariamente imaginativo William Lawes se benefició del patrocinio real de Carlos I, de mente abierta para la música, quien ya había gozado de su música privada cuando se convirtió en príncipe de Gales. La *masque* floreció en ambos reinados, pero el sello distintivo del periodo es la música de cámara de Lawes y John Jenkins. La canción para voz sola también entró en un nuevo territorio con el elocuente lenguaje afectivo de Nicholas Lanier (el primer *Master of the King's Music*) y Henry Lawes, hermano mayor de William.

Tanto la música sacra como la secular sufrieron con la Guerra Civil y los subsecuentes interregnos. El carácter distintivo de la Iglesia de Inglaterra fue destruido, mientras que el retiro del patrocinio real limitó severamente las oportunidades para los compositores de música secular en todas sus formas. A partir de ese momento, mucho dependió del patrocinio privado, al mismo tiempo que las reuniones musicales privadas (por ejemplo en Oxford) desempeñaron un papel importante y condujeron eventualmente a la consolidación de los conciertos públicos más formales. Incluso una ópera del mismo tipo (*The Siege of Rhodes* de William Davenant, musicalizada por varios compositores) se presentó en casas privadas.

4. De 1660 al ascenso de la reina Victoria

La restauración de la monarquía trajo consigo la reasunción del culto anglicano y sus tradiciones musicales. Carlos II estableció una gran Chapel Royal completa con una banda de “violins” (es decir, cuerdas), emulando a la orquesta de la capilla de Luis XIV. La música catedralicia fue reestablecida en la abadía de Westminster y en la Catedral de St Paul, asimismo, se revivió la música de corte. Henry Cooke pasó a ser *Master of the Choristers* de la Chapel Royal y dio preparación a una nueva generación de niños cantores entre los que estaban John Blow y Henry Purcell. Algunos músicos extranjeros, como Louis Grabu y Giovanni Battista Draghi, se asentaron en Inglaterra por un tiempo; también fue importada música del extranjero y algunas veces se publicó en Inglaterra, mientras jóvenes músicos como Pelham Humfrey eran enviados a estudiar al extranjero. El mismo Cooke, Matthew Locke, Humfrey, Blow, Purcell y muchos otros de sus contemporáneos, compusieron *anthems* con acompañamiento orquestal para la Chapel Royal. Sin embargo, todos ellos también escribieron

música sacra más reflexiva, a veces más bien arcaica y después del reinado de Jacobo II, bajo el puritano y parsimonioso Guillermo III, la capilla dejó de ser un centro para la elaboración de adaptaciones musicales, aunque continuó empleando a los mejores compositores ingleses. A partir de ese momento, la música espectacular de iglesia se reservó para ocasiones especiales.

La emancipación de los teatros pudo haber presenciado el establecimiento de la ópera en Londres, pero cuando se representaron las óperas de Grabu y Cambert en 1674, los ingleses no se adaptaron realmente a la “verdadera” ópera. Los primeros ejemplos de ópera inglesa de mérito artístico, *Venus and Adonis* de Blow y *Dido and Aeneas* de Purcell, se escribieron para eventos privados en la década de 1680. El público prefería ver las representaciones teatrales habladas, a menudo con una cantidad importante de música y a veces sostenidas por elaboradas *masques* para crear un género conocido como “ópera dramática” o “semiópera”. En esta época la *masque* podía ser, de hecho, una acción dramática dicha en música —una verdadera ópera en miniatura— y a menudo estas piezas se insertaban en obras de teatro o se añadían al final de una noche de espectáculo. La misma *Dido* fue revivida en 1700 como una serie de *masques* para ser ejecutadas entre los actos de *Measure for Measure* de Shakespeare.

Los conciertos públicos comenzaron de manera bastante modesta y, en tanto que algunas familias continuaron sosteniendo a músicos profesionales, el énfasis se mudó hacia las sociedades empresariales, creando una división entre el público profesional y el aficionado privado, dependiendo este último cada vez más de la música publicada por grandes nombres. Algunos músicos extranjeros fueron muy admirados, como el violinista italiano Nicola Matteis, al tiempo que los conciertos de Corelli fueron inmensamente populares a su llegada a Inglaterra. Para 1700, el estilo francés, favorecido por Carlos II, había cedido por mucho terreno al italiano, el cual sentó las bases para el desarrollo musical del siglo XVIII.

A pesar de no haber sido de ningún modo el primer extranjero en establecerse en Inglaterra, la llegada de Handel a principios del siglo XVIII alteró decididamente el equilibrio del poder entre los compositores nativos y los europeos. Su natural superioridad técnica tomó por asalto a la ciudad con su ópera *Rinaldo* (producida en la temporada de 1710-1711, a pesar de estar basada fundamentalmente en su música más antigua); rápidamente fue favorecido por la reina Ana y logró

hacer las paces con el sucesor de ésta, Jorge I, elector de Hanover, su antiguo empleador que le otorgara el permiso para viajar a Inglaterra y que Handel había prolongado más tiempo del permitido. Mientras compositores ingleses como Maurice Greene ocuparon los puestos formalmente prestigiosos, a Handel le fueron dadas las comisiones que llevaron su nombre públicamente. Sus aventuras operísticas posteriores, sin embargo, fueron apenas intermitentemente exitosas y cambió casi de manera accidental al oratorio, con ejecuciones sin escenificación de su *masque Acis and Galatea* y *Esther*. La última, basada en un tema bíblico, antecedió a todos sus oratorios, en el sentido estricto de la palabra, a pesar de que escribió obras dramáticas posteriores sobre temas seculares y algunas piezas que en conjunto carecen de la estructura dramática del modelo original. El *Messiah*, el más famoso de todos ellos, se estrenó en un teatro de Dublín, aunque después estuvo asociado principalmente a las ejecuciones en iglesias y capillas. Su influencia fue enorme y podría decirse que fue el prototipo de la gran mayoría de los oratorios ingleses posteriores.

La vida del teatro y de los conciertos floreció a lo largo del siglo XVIII, de manera particular, aunque no exclusiva, en Londres. Los compositores ingleses tuvieron poco éxito en la ópera seria, sin embargo, a partir del éxito fenomenal de *The Beggar's Opera* de John Gay, con música adaptada por J. C. Pepusch (1728), explotaron muy bien la moda de la ópera cómica con diálogos hablados. Al principio fueron simples *pastiches* basados en baladas o música prestada (o ambas), pero Thomas Arne empezó a escribir óperas cómicas con música enteramente original y alcanzó un éxito notable con su ópera seria *Artaxerxes* (1762); además, su oratorio *Judith* (1761) fue uno de los pocos sucesores verdaderamente dignos de los de Handel. La canción nacional "Rule, Britannia!", de su *masque Alfred* (1740), ha sido cantada desde entonces, aunque casi siempre modificada.

En los conciertos se mezclaban diferentes tipos de música, pero hacia finales del siglo XVIII predominaba la música orquestal. La moda de entonces por la música "antigua" prefigura la tendencia inglesa posterior que se inclinó más por lo que ya había sido probado que por lo nuevo; sin embargo, la mayoría de los públicos seguían prefiriendo las propuestas de los nuevos virtuosos y su música original. En las provincias, los aficionados locales manejaron los conciertos, mientras las ejecuciones eran "acartonadas" por profesionales. Fueron muy populares las sociedades de madrigalistas y los clubes de "glee". La música doméstica se volcó cada vez

más en la música impresa dirigida al mercado de aficionados; hacia 1800 se había publicado una enorme cantidad de canciones y obras instrumentales de todo tipo.

En una época de relativo estancamiento, la Iglesia establecida se las ingenió para mantener un nivel decente en gran parte de su música; sin embargo, las necesidades de las parroquias rurales permitieron la publicación de un repertorio de música de compositores locales, parte del cual era técnicamente poco convencional pero casi siempre persuasivo en sus apropiadas soluciones a los problemas compositivos. Entre la gran cantidad de escritos musicales notables, destacan *Histories* de John Hawkins (1776) y Charles Burney (1776-1789) por su cuidada y amplia erudición.

En los albores del siglo XIX se continuaron las tradiciones del siglo precedente; la música impresa siguió en aumento y se mantuvo una tendencia por la trivialidad en, por ejemplo, gran cantidad de música para teatro, canciones impresas y música popular para piano. No obstante, al mismo tiempo comenzó a emerger una actividad de mayor seriedad. La fundación de la Philharmonic Society en 1813 ayudó a engrosar el prestigio de la música orquestal, al tiempo que los londinenses pudieron disfrutar más que nunca de un rango más amplio de la ópera extranjera. Thomas Attwood amplió el rango expresivo de la música y el canto sacro, mientras que William Crotch, verdadero erudito, escribió compulsivamente música orquestal y vocal, además de contribuir espléndidamente a la divulgación del conocimiento musical con sus conferencias y su publicación *Specimens of Various Styles of Music* (1808).

5. La Inglaterra de Victoria y Eduardo

Uno de los impedimentos para el reconocimiento internacional de la música inglesa en esta época fue la vieja carencia de un sistema de educación musical verdaderamente competitivo. Fuera de la Iglesia, el noviciado era la norma y la Royal Academy of Music (fundada en 1822) originalmente sólo aceptaba menores de edad. El público musical inglés comenzó a apreciar cada vez más a los compositores e intérpretes europeos, en detrimento de aquellos nacidos y cultivados en Inglaterra; esas primeras figuras, como los pianistas y compositores Clementi y Cramer, fueron seguidos en la estima del público por Thalberg y Moscheles, y más tarde por Clara Schumann con Joachim, el violinista más popular, y Michael Costa, junto con August Manns y Hans Richter, los directores predilectos. Mendelssohn no solamente se convirtió en un compositor popular sino que además

fue uno de los músicos de mayor influencia en el siglo XIX. Los ejecutantes ingleses carecían de las habilidades de virtuoso para atraer la atención, mientras que los compositores por lo general tenían una visión limitada, a excepción de los que estudiaron en el extranjero, como Sterndale Bennett. Pero incluso Bennett acabó absorto en la rutina administrativa como director de la RAM, sacrificando lo último de su producción musical.

La ópera también fue dominada por los compositores de Europa continental y los compositores “ingleses” de mayor éxito fueron de origen alemán o irlandés. La ópera en inglés fue revivida en 1834 en el Lyceum Theatre y floreció de manera intermitente de ahí en adelante, casi siempre en una forma con diálogo hablado. No hay nada intrínsecamente inferior en esto, pero la cuestión del tema y la dicción estilizada de los libretos hace que la reposición de incluso las mejores de ellas (tales como *The Bohemian Girl* de Balfe o *The Lily of Killarney* de Benedict) sea, hoy en día, una propuesta dudosa. Por otra parte, la ópera se presentaba principalmente en italiano, incluso obras de origen alemán o francés, al principio en Covent Garden y, a partir de 1847, en Her Majesty's en el Haymarket. Más adelante en el siglo, las operetas de Gilbert y Sullivan sacaron a la luz un nuevo género de sátira suave, musical y hablada, particularmente popular en las clases medias y antecesor de la comedia musical de principios del siglo XX. Las óperas cómicas tradicionales corrieron con menos suerte y todavía peor la ópera sería inglesa, a pesar de dos largas temporadas dedicadas a *Ivanhoe* de Sullivan.

Hacia finales del siglo destacaron nuevos ideales encabezando lo que usualmente se ha llamado “el Renacimiento inglés”. La RAM había sido transformada en un conservatorio de nivel internacional bajo la dirección de George Macfarren y del escocés Alexander Mackenzie, mientras que Hubert Parry y Charles Stanford, como director y profesor de composición, respectivamente, hicieron del Royal College of Music (fundado en 1883) un eficiente semillero para compositores en ciernes. Los mismos Parry y Stanford fueron espíritus más afines a Brahms (y en menor escala a Wagner) que a Mendelsshon, con el elemento distintivo del bagaje irlandés de Stanford. Edward Elgar alcanzó reconocimiento sólo después de años de esfuerzo; sin embargo, cuando finalmente se convirtió en una figura ampliamente conocida con sus *Variaciones “Enigma”* (1899), alcanzó el reconocimiento internacional como compositor.

6. El siglo XX

Indudablemente el siglo XX, construido con base en los logros de Elgar en los años posteriores a la primera Guerra Mundial, fue el más innovador desde el siglo XVII. Aunque los compositores ingleses normalmente no estuvieron a la vanguardia de los desarrollos técnicos, exploraron el potencial de tales avances, a menudo después de un cierto tiempo, de formas altamente individuales como en el uso del serialismo durante y después de la segunda Guerra Mundial por Elisabeth Lutyens, Humphrey Searle y Benjamin Frankel. Incluso antes, el ecléctico Frank Bridge había experimentado con temas dodecafónicos.

Para criterio de muchos fue más característico del genio inglés el lenguaje imbuido de folclor de Ralph Vaughan Williams y de Gustav Holst, un lenguaje que a veces enmascara su profunda originalidad. Ambos cubrieron un enorme rango, desde música para aficionados y niños hasta obras para gran orquesta sinfónica, aunque Vaughan Williams fue quien produjo un repertorio más sustancial de obras maestras de gran escala. Sólo en la ópera el éxito eludió a ambos compositores y, en realidad, a la mayoría de sus contemporáneos, con la excepción de Frederick Delius, cuyas óperas y otras grandes obras habían sido interpretadas en Alemania antes de la primera Guerra Mundial. En la entreguerra, la influencia del estilo francés neoclásico y del jazz impregnaron la obra de juventud de Constant Lambert, Arthur Bliss y William Walton.

La madurez operística llegó a Inglaterra con *Peter Grimes* de Benjamin Britten, producida en Londres en 1945, poco después del final de la guerra. Este fue el principio de una segunda ola regenerativa de la música inglesa, la cual sacó mucha de su inspiración, aunque poca de su técnica, de la vanguardia europea de antes y después de la guerra. Aparte del serialismo en sus diversas formas, se aprecia la influencia de compositores como Stravinsky y Hindemith, sobre todo en la claridad de las texturas y el clasicismo de gran parte de la obra de Britten, quien se convirtió en una figura importante en la escena operística, eclipsando a todos sus contemporáneos en cuanto al número de producciones y, en la mayoría de los casos, en cuanto a la elocuencia del drama musical. Únicamente Michael Tippett es comparable en este último aspecto, sobre todo en sus dos primeras óperas, *The Midsummer Marriage* y *King Priam*.

Estas obras, relativamente convencionales, fueron seguidas por un periodo experimental en el teatro musical, con notables aportaciones como las parábolas litúrgicas

de Britten. Sin embargo, el concepto de teatro musical pertenece más bien a las innovaciones de un trío de contemporáneos cercanos, Alexander Goehr, Peter Maxwell Davis y Harrison Birtwistle. Ellos no sólo crearon un género caracterizado por una visión libre de las formas dramática y narrativa, dos principios a menudo intrínsecamente fusionados, sino que sus métodos también fueron ampliamente adoptados en las creaciones operísticas más importantes. Sus innovaciones a partir de la década de 1960 tienen paralelos en compositores europeos como Berio, aunque parece ser que tuvieron desarrollos independientes; de hecho, desde el siglo XVI, estos tres compositores fueron los primeros que lograron un impacto significativo en el desarrollo de la música fuera de Inglaterra. Tanto ellos como muchos de sus colegas más jóvenes han seguido experimentando con corrientes como el *serialismo integral, la *música aleatoria, el *minimalismo y las tendencias posmodernas dirigidas hacia el transculturalismo y el poliestilismo.

Enfatizar los aspectos innovadores de la música inglesa de finales del siglo XX, no significa ignorar las igualmente poderosas fuerzas del conservadurismo. Hasta muy recientemente los estudios avanzados en ejecución y la cultura de los festivales y los premios, estuvieron dirigidos principalmente hacia una interpretación convencional de los clásicos establecidos. Antes de la década de 1970 se hizo muy poco para preparar a la mayoría de los alumnos para afrontar las exigencias tanto de la música nueva como de la música preclásica con una visión consciente del estilo; las programaciones de conciertos y las temporadas de las casas de ópera se mantuvieron igualmente predecibles. Este conservadurismo se vio desafiado, aunque nunca completamente superado, por un número de espíritus precursores, entre los cuales debe mencionarse especialmente a William Glock (1908-2000), nombrado director de música de la BBC en 1959 (véase RADIODIFUSIÓN). Su contratación de Pierre Boulez como director de la BBC Symphony Orchestra en la década de 1970 contribuyó en gran medida a elevar los estándares de la interpretación de la música contemporánea, al tiempo que un interés cada vez mayor en el movimiento de la música antigua sostenía la creciente demanda de las interpretaciones con criterios históricos. El repertorio coral tradicional de las catedrales anglicanas y fundaciones similares sorprendentemente aseguraron un retorno a la vida posterior a la guerra; una reducción en el número de los servicios permitió un mejoramiento gradual en la calidad de las ejecuciones y una selección más amplia

de música, extendiéndose tanto hacia el periodo Tudor como hacia nueva música, alguna de ésta comisionada especialmente.

Aparte de las divisiones causadas por conflictos bélicos que involucraron a la población entera, el siglo XX fue testigo de una constante y creciente institucionalización y comercialización de la música. Los avances tecnológicos, sobre todo en grabación y radiodifusión, estimularon la demanda de música e hicieron un largo camino para satisfacerla, quizá en cierto detrimento de la música “en vivo” y del teatro. Esto se aplica en mayor medida a la música popular, a menudo manejada por las modas estadounidenses del *jazz*, el *rock* y los musicales, de modo que “la música” hoy en día se refiere tanto a una industria multimillonaria como a una forma de arte exigente y particularmente gratificante.

La música también se ha visto afectada por el creciente papel de la nación/Estado como proveedora de las exigencias de sus ciudadanos. En la segunda mitad del siglo XX, el lugar de la música en la educación estatal se amplió de manera significativa, espoleado quizá por el prematuro alto perfil de la enormemente exitosa National Youth Orchestra of Great Britain, fundada en 1947 por Ruth Railton. Asimismo, el estudio de la música en universidades se benefició de la expansión masiva de la educación superior en la década de 1960. Sin embargo, las artes interpretativas serias han requerido de manera creciente enormes subsidios del Estado para mantenerlas con vida, especialmente después de la segunda Guerra Mundial. Los cambios sociales han reducido el elemento de patrocinio privado, siendo éste, en cualquier caso, casi siempre dirigido hacia actividades convencionales. Los políticos socialdemócratas preponderantes de la posguerra inglesa (aun más los del periodo de la era Thatcher, 1979-1990), han mantenido un nivel de financiamiento estatal para las artes muy inferior al de Europa Occidental, y el subsidio estatal a iniciativas de alto perfil, considerado como elitista (la ópera en particular), ha sido objeto de constantes ataques de la prensa populista. Los gobiernos tratan de cuadrar el círculo insistiendo en un mayor acceso a las artes, pero a fin de cuentas existe un inevitable conflicto entre el patrocinio a las instituciones más grandes en la capital y el dispendio de las exigencias prioritarias de la mayoría de los votantes.

7. Conclusiones

El fin del milenio es un buen momento para hacer un inventario. A lo largo de más de 1 000 años, Inglaterra

no solamente ha gozado de una sólida cultura musical sino que ha contribuido de manera destacada y permanente al repertorio establecido. Aunque Inglaterra por lo general no ha sido considerada parte de la tradición “central” representada por Italia, Francia y Alemania, debemos recordar que hasta antes de la Reforma, formaba parte integral de la Europa católica y era un protagonista más importante que la Alemania dividida. El liderazgo musical austro-germano fue un fenómeno comparativamente reciente y de duración relativamente corta, y sin embargo ha producido una sustentada mitología acerca del estatus de la música en otros países, no menos en Inglaterra. Ahora que llega a su fin y con el incremento exponencial en el estatus y la influencia de los Estados Unidos en la música europea tanto popular como seria, parece inevitable un reordenamiento del gran mercado del mapa cultural global. La Inglaterra moderna es tanto multicultural como socialmente cambiante y será inevitable que esto se refleje en su música de manera creciente en el futuro. Es perfectamente justificable que la música sea tan diversa como la sociedad lo requiera, pero ello no significa que deban perdurar las luchas de clase que han encontrado tan fácil arraigo. La esperanza del futuro está en las manos de los educadores y en la imaginación de los compositores, los intérpretes y los comentaristas que documenten su labor. JCA

📖 F. L. HARRISON, *Music in Medieval Britain* (Londres, 1958, 4/1980). J. STEVENS, *Music and Poetry in the Early Tudor Court* (Londres, 1961, reimprección con correcciones, 1979). P. LE HURAY, *Music and the Reformation in England, 1549-1660* (Londres, 1967, 2/1978). B. RAINBOW, *The Land without Music: Musical Education in England, 1800-1860, and its Continental Antecedents* (Londres, 1967). R. FISKE, *English Theatre Music in the 18th Century* (Londres, 1973, 2/1986). C. EHRLICH, *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century: A Social History* (Oxford, 1985). J. CALDWELL, *The Oxford History of English Music*, 2 vols. (Oxford, 1991-1999). P. HOLMAN, *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court, 1540-1690* (Oxford, 1993). S. MCVEIGH, *Concert Life in London from Mozart to Haydn* (Cambridge, 1993).

innig (al). “Entrañable”, “sentido” o “con sentimiento”.
insieme (it.). “Juntos”.

Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM). Organización iniciada en 1976 en París en los estudios musicales del Centre Pompidou (con Boulez como director), con el fin de experimentar y desarrollar técnicas de composición electrónica; la organización, mejor conocida por su acrónimo, fue

profundamente influyente en la música del último cuarto del siglo XX. Véase también ELECTROACÚSTICA, MÚSICA. AL

📖 G. BORN, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde* (Berkeley, CA, 1995).

instrumentación. Véase ORQUESTACIÓN.

instrumentos, clasificación de los. Existe un sinnúmero de maneras de clasificar los instrumentos, por ejemplo por sonido, color, material, tamaño o uso. Muchas de estas formas son o han sido utilizadas en el lenguaje común, como **haut y bas*, metal o madera, *jazz* u orquestal. Se han inventado otros sistemas en todo el mundo de acuerdo con las necesidades de culturas particulares.

El único sistema que ha resistido la prueba del tiempo –y que puede abarcar todos los instrumentos del mundo– es el que categoriza a los instrumentos sólo de acuerdo con qué es lo que vibra para producir el sonido. Este modo de clasificar se desarrolló primero en la India hace varios siglos, fue refinado por el organólogo decimonónico Victor-Charles Mahillon y presentado de una manera neutral –sin connotaciones particulares de alguna cultura específica– por Erich von Hornbostel y Curt Sachs en 1914 (traducido al inglés por Anthony Baines y Klaus Wachsmann en 1961) a través de la adopción del sistema decimal Dewey. Debido a que usaron números, la definición en alemán podía convertirse a cualquier idioma. Por ejemplo, la descripción *Rahmentrommel (ohne Stiel), einfellige* (tambor de parche sencillo [sin asa]) y su número, 211.311, puede aplicarse a cualquier tipo similar de instrumento en todo el mundo, incluyendo el pandero o *tambourine* inglés, el *duff* árabe y el *bodhrán* irlandés. Nadie se ve forzado a usar ningún otro idioma fuera del propio, siempre y cuando utilice el número Hornbostel-Sachs.

Existen cinco clases principales de instrumentos (inicialmente eran cuatro y F. W. Galpin añadió la quinta en 1937): 1. idiófonos, en los cuales “el material mismo del instrumento produce el sonido”; 2. membranófonos, cuyo “sonido es producido por una membrana estirada”; 3. cordófonos, con una “cuerda estirada entre puntos fijos”; 4. aerófonos, donde “el aire mismo forma el vibrador”; 5. electrófonos, o electrófonos mejorados, para diferenciarlos de instrumentos ordinarios amplificados y aquellos cuyo sonido se genera electrónicamente. A esta sección aún le hace falta una estructura consensuada.

Dentro de las dos primeras clases, los niveles segundo y tercero están categorizados por la manera en que

se hace sonar a los instrumentos. Los idiófonos pueden ser percutidos (11), punteados (12), fricativos o hechos sonar por fricción (13; como los *copas musicales, el *violín de clavos) o, en raras ocasiones, sopladados (14). Los idiófonos percutidos pueden ser percutidos por el intérprete directa (111) o indirectamente (112). Los palmoteadores o idiófonos de entrechoque (111.1) son idiófonos que se percuten directamente y constan de dos o más objetos complementarios que se golpean unos contra otros (como las *castañuelas o los *címbalos); idiófonos percutidos (III.2) que se golpean con o en contra de un objeto no sonoro como una baqueta (como los *xilófonos y las *campanas). Los idiófonos percutidos indirectamente pueden ser sacudidos (112.1; como las *maracas), raspados (como el *güiro), o rebotados juntos (112.3). Los membranófonos también pueden ser percutidos (21) o punteados (22), aunque aquellos instrumentos que se clasificaron originalmente como tambores punteados han sido reconocidos recientemente como cordófonos. Los membranófonos también puede hacerse sonar por fricción (23) y al cantar (24; *kazoos*). Una membrana puede ser elaborada de papel, plástico o piel de cebolla, o incluso ser un diafragma de metal delgado, así como de piel de animal.

La tercera clase, los cordófonos o instrumentos de cuerda, está dividida primero por tipo de construcción más que por método de ejecución, pues muchos pueden tocarse de varias maneras (una cuerda de violín puede ser tocada con arco, punteada o golpeada ligeramente con el arco). Los cordófonos simples o cítaras (31) se componen sólo de un cordal o de un cordal con resonador que puede ser separado sin destruir el aparato productor de sonido. Uno podría remover los lados y el fondo —que forman la caja de resonancia— de una cítara alpina sin desmantelar el tablero que soporta las cuerdas. Sin embargo, los cordófonos compuestos (32) poseen un resonador que forma parte integral de la estructura: desprender el resonador de un laúd o de un arpa equivaldría a destruir el instrumento.

Las cítaras están subdivididas de acuerdo con el tipo de cordal y, además, si poseen un resonador. Entre las cítaras de vara (311) se cuentan los *arcos musicales (311.1: en los cuales el cordal es flexible) y las cítaras de tabla (311.2: donde el cordal es rígido); cítaras tubulares (312), que poseen una superficie abombada que puede ser un tubo completo (312.1; como la *valiha* malagasi) o un tubo a la mitad o menos de la mitad (312.2; como el *koto o el *kayagüm), con las cuerdas en la parte exterior, convexa. La mayoría de las cítaras europeas, inclu-

yendo la dulcema y el piano, son cítaras de caja (314.122), cuya caja de resonancia está hecha de tablillas; son una subclase de las cítaras de tablero (314), en las cuales el cordal es un tablero plano.

Los cordófonos compuestos (32) abarcan los laúdes (321), en los cuales el plano de las cuerdas está tendido de forma paralela a la caja acústica, y las arpas (322), donde el plano de las cuerdas corre de forma paralela a la caja acústica. De acuerdo con este sistema, la *lira es una subdivisión del laúd (un “laúd yugo”; 321.2) porque las cuerdas corren perpendiculares a la caja acústica, aunque están atadas a un yugo (conformado por dos brazos y un travesaño) más que a un sistema de clavijas al final de un mástil. El laúd occidental, la guitarra, el *bouzouki, el violín, el *rebec (rabel) y la viola, que tienen mástil, son todos tipos de “laúdes con asa” (321.3). Los sufijos de los números indican cómo se hacen sonar las cuerdas de un cordófono: con los dedos, como en la *tiorba (321.322-5); con un plectro, como en la *mandolina (321.322-6) o frotadas con un arco, como en el rebec (321.322-71), o bien con una rueda, como en la zanfona (321.322-72.). La *kora de África Occidental fue clasificada inicialmente como arpa-laúd (323), pero ha sido reclasificada como un *arpa de puente, una nueva subcategoría de arpa.

Los aerófonos o instrumentos de aliento están divididos en aerófonos libres (41) e instrumentos de aliento propiamente dichos (42). En los aerófonos libres, el aire no está confinado en el instrumento; incluyen instrumentos con *lengüetas libres (como armónicas y armonios), exceptuando los instrumentos del sureste asiático (como el *sheng), en los que una lengüeta libre se conecta con una columna de aire de la misma manera que lo hacen las *lengüetas sencillas o dobles. En esta categoría también están los aerófonos giratorios o rotatorios (como las sirenas y las bramaderas (in.: *bull-roarers*) e incluso los aerófonos explosivos (como pistolas de aire comprimido).

En los instrumentos de aliento propiamente dichos, la columna de aire está en su interior. Instrumentos con bisel o flautas (421) son aquellos en los que una corriente de aire se proyecta contra un bisel. Están subdivididos en flautas sin aeroducto (421.1) y flautas de *aeroducto (421.2). Las flautas sin aeroducto pueden ser sopladadas por un extremo (como las botellas vacías o las *flautas de pan) o por un costado (por ejemplo la flauta travesera occidental). Entre las flautas de aeroducto están la flauta de pico, el *penny whistle* (silbato de latón), el *flageolet* y también todo tipo de *ocarina.

Los aerófonos de lengüeta (in.: *reedpipes*) (422) se dividen en oboes (422.1) o aerófonos de lengüeta doble (por lo cual también se incluyen el fagot y el cromorno), clarinetes (422.2) o aerófonos de lengüeta simple, y aerófonos de lengüeta libre (in.: *free-reedpipes*) con una columna de aire acoplada (como el *sheng*). El 423 abarca las trompetas y los cornos, en los cuales la corriente de aire pasa a través de los labios del ejecutante que vibran (de ahí viene el término “lengüeta labial”).

El sistema Hornbostel-Sachs evita términos imprecisos como “aliento de madera” y se concentra en primer lugar en la forma de producción del sonido, más que en los materiales o formas de ejecución. Por ejemplo, todas las flautas, ya estén hechas de vidrio, marfil, ébano o metal o tengan aeroducto, entran en la clasificación 421. Las cuerdas del piano se golpean con martillos (-4) y las cuerdas del clavecín son punteadas con un plectro (-6), pero ambos se clasifican como cítaras de caja (314). Los instrumentos compuestos pueden clasificarse sencillamente al combinar varios números clasificatorios separados por una diagonal (/) y se pueden agregar nuevos números a medida que se descubren o se inventan instrumentos. JMO

instrumentos de bronce o metal. Término aplicado a los instrumentos de la orquesta o banda occidental hechos de bronce u otro metal (excluyendo la flauta) y que se ha extendido en el uso común a todos los instrumentos fabricados de cualquier metal que se tocan por la vibración de los labios en un orificio al final o al costado. Los serpentones y las cornetas están hechas de madera (o plástico), cuernos de marfil, cuernos de animal, madera, guaje o metal, y conchas marinas, pero todos son llamados instrumentos de metal por tener boquilla circular; un término alternativo en inglés es “lip-reeds”. Los instrumentos de metal se clasifican en *organología como *aerófonos (véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS). La sección de metales de una orquesta se divide regularmente en trompetas, cornos, trombones y tubas.

Un instrumento de metal “natural” –sin válvulas, varas u orificios para los dedos– puede producir sólo las notas de la *serie armónica, y el número de éstas depende de la longitud del instrumento. Un tubo de 4’6” (137 cm) de largo, como la trompeta en *sib* o el *bugle*, puede producir los primeros seis armónicos con facilidad, el octavo con cierta habilidad (el séptimo no se usa en la escala tonal de la musical occidental), y los más agudos sólo con dificultad. Un tubo de 12’ (366 cm) de

largo, como un corno en *fa* o un *alphorn* suizo, puede producir hasta el armónico 16 y hasta uno más elevado.

Los huecos que quedan entre estas notas pueden producirse solamente abriendo los agujeros en el costado del tubo (*corneta, *serpent), por medio del alargamiento del tubo con una vara (*trombón), al agregar pequeños alargamientos de tubo con válvulas (muchos instrumentos modernos) o al obturar parcialmente la campana con la mano (el corno francés clásico).

La facilidad con la que se pueden producir notas agudas o graves depende directamente del diámetro del pabellón y la forma de la boquilla. Un pabellón cónico amplio con una boquilla profunda, como en el caso de la tuba, produce las notas graves. Un pabellón angosto fundamentalmente cilíndrico con una boquilla alargada, como en la trompeta barroca natural, facilita la producción de notas agudas. Un pabellón alargado más bien cónico con una boquilla profunda en forma de embudo, como en el corno clásico, favorece toda la gama de sonidos. En todos los casos, la forma de la campana es esencial en la proyección del sonido, brindándole al instrumento una buena parte de su timbre característico y estabilizando su sonido. JMO

instrumentos de cuerda. Instrumentos que producen sonido mediante *cuerdas pulsadas, golpeadas, frotadas y, pocas veces, sopladas. Las cuerdas instrumentales están hechas de tripa, seda, metal, aleaciones y materiales sintéticos como el *nylon*. En la orquesta occidental intervienen instrumentos de cuerda con arco de la familia del *violín y el *contrabajo, además de instrumentos de cuerda pulsada como el arpa y la guitarra; el piano y el clavecín, a pesar de ser instrumentos de cuerda, entran en la categoría de instrumentos de *teclado, a la que también pertenece el órgano. En *organología, los instrumentos de cuerda se denominan *cordófonos (véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS). JMO

instrumentos de época. Instrumentos de un periodo histórico particular usados por intérpretes modernos, es decir, los instrumentos que se habrían usado en esa época anterior cuyas calidades sonoras deben haber sido aprovechadas por los compositores contemporáneos más visionarios. La expresión, más que aplicarse a los instrumentos originales, generalmente se refiere específicamente a copias o reconstrucciones de los mismos. Las “orquestas de época” buscan recrear la instrumentación de otros periodos exclusivamente con los instrumentos de una época determinada. Los compositores modernos han escrito también obras para instru-

mentos y agrupaciones instrumentales de época. El término es preferible a expresiones como “instrumentos auténticos”, pues la autenticidad es difícil de comprobar, o “instrumentos históricos”, término que no se refiere a ninguna época específica. JMO

instrumentos históricos. Término que se refiere a los instrumentos comunes de periodos antiguos que en la actualidad se conservan en colecciones o siguen en uso. Por otra parte, se refiere también a instrumentos de fabricación reciente que son réplica o reconstrucción de los originales, destinados para exhibición, investigación o interpretación. JMO

instrumentos medievales. Muy pocos instrumentos medievales europeos han sobrevivido, por lo que el conocimiento de sus nombres y formas se basa casi exclusivamente en fuentes escritas, pinturas y grabados antiguos. Poco se sabe de los instrumentos musicales de principios de la Edad Media, sin embargo, igual que los poemas de Homero en épocas antiguas, leyendas como *Beowulf* se cantaban con acompañamiento de *lira. A comienzos del siglo IX, algunas iglesias tenían *órganos y en Italia se fundían *campanas inmensas para los campanarios de las iglesias. Se fabricaban también campanas pequeñas (como los cencerros) con placas de hierro dobladas. La *fidula (*fiddle*) pasó de Bizancio a Europa hacia finales del siglo X. Aproximadamente en esa misma época llegaron a Bizancio las *flautas traveseras de la India, pero al parecer no despertaron suficiente interés en Europa. Eran comunes las flautas de madera y de hueso, ancestros del **flageolet* y de la *flauta de pico. Los otros alientos de madera eran instrumentos de tubo cilíndrico y lengüeta simple, como el **hornpipe*. Se utilizaban cuernos de res y de buey para los toques de llamado y señales en cacerías y batallas, pero son escasas las referencias sobre cornos o trompas de metal mayores. Uno de los instrumentos de metal que han sobrevivido es la *guimbarda de bronce.

Los manuscritos con representaciones pictóricas del rey David tocando la *lira son prueba de la importancia conferida a este instrumento (confusamente, en inglés se ha denominado “hearpe”, posiblemente por corrupción del término “jew’s harp”). No fue sino hasta finales del siglo XII que la representación pictórica de la lira comenzó a sustituirse con el *arpa triangular.

A mediados del siglo XIII en Europa hubo un flujo repentino de instrumentos provenientes del sur y el oriente, en parte como consecuencia de las cruzadas y en parte por la exitosa simbiosis de musulmanes, judíos y cristianos en España.

Los instrumentos europeos provenientes del medio oriente, Asia Central y África del Norte fueron el **rebec* (desarrollado a partir del **rabāb*), el *laúd (derivado del **ūd*), el salterio (del **qānūn*), el *caramillo (de *ghayta* y *zūrānā*), los **nakers* (de *naqqāra*), los *címbalos y el *pandero. La trompeta larga conocida en España como añafil derivó del *nafīr* de los moros. El *flaviol (flauta) y el *tabor (tamboril) aparecieron también en esta época, igual que el *órgano portativo y el *symphony*, un tipo de *zanfona más portátil que el *organistrum* antiguo. Se extendieron ampliamente las *gaitas con muchas variantes de lengüetas, punteros y roncones, hasta establecerse a finales del siglo XIV la gaita con puntero cónico tipo caramillo y un solo roncón cilíndrico en la mayor parte de Europa Occidental.

Poco se sabe sobre el uso de estos instrumentos, pero el violín folclórico y el arpa estaban entre los más respetables, eran tocados por los trovadores y se les relacionaba con el amor cortésano. El flaviol y el tabor (flauta y tamboril) fueron el acompañamiento más común de las danzas. El acompañamiento con notas pedal era popular, como lo demuestra la proliferación de gaitas; muchas representaciones pictóricas muestran también ejecutantes de violines y cítolas que además de usar el arco o el plectro con una mano, pulsan la cuerda más grave del instrumento con el pulgar de la otra. Muchas crónicas describen los *nakers*, un par de timbales pequeños que el ejecutante cuelga en su cintura, como instrumentos comunes de los ejércitos reales pero que se usaron también en conjuntos populares y de música de danza. JMO

instrumentos musicales automáticos. Instrumentos que producen sonido sin la intervención de un ejecutante (en esto difieren de otros *instrumentos musicales mecánicos). Algunos de estos instrumentos suenan por la acción del viento, como el *arpa eólica. En muchas partes del mundo se usan tubos de bambú y otros materiales en los que el viento penetra por sus extremos abiertos. Los móviles de campanillas (in., *wind chimes*) que suenan al ser movidos por el viento son conocidos en todo el mundo.

Otros instrumentos suenan por la acción del agua, sea por goteo en vasijas afinadas con tonos determinados o bien por una corriente que mueve un contrapeso o hace girar una rueda. Se piensa que los instrumentos que imitan el canto de las aves por la acción del agua se inventaron en el siglo III a. C., asimismo, órganos de agua sofisticados (cilindros giratorios con perforaciones afinadas y movidos por arroyos naturales o caídas

de agua) y otros mecanismos automáticos fueron extravagancias comunes en jardines y grutas de los siglos XVI y XVII. Algunos tratados árabes que datan aproximadamente del siglo IX, describen instrumentos similares pero más simples.

JMO

instrumentos musicales electrónicos. Un amplio grupo de instrumentos que incluye aquellos cuyo sonido es generado por medios convencionales y después amplificado, regulado y de alguna forma manipulado electrónicamente (instrumentos “electroacústicos”) y aquellos en los que el sonido es generado por medios puramente electrónicos. En el punto intermedio están aquellos instrumentos en los que el sonido, aunque producido de manera estrictamente electrónica, fue inicialmente programado con grabaciones (*sampling* o muestreo) del sonido real de otros instrumentos. Algunos órganos electrónicos, por ejemplo, tienen grabado el espectro sonoro completo de un órgano tubular normal y el ejecutante puede reproducir y combinar los sonidos a placer. Muchos samplers reproducen exclusivamente sonidos grabados de otros instrumentos.

El instrumento de amplificación electrónica más conocido es la *guitarra eléctrica, sin embargo, la mayoría de los instrumentos han sido amplificados de una manera u otra. El violín eléctrico (con menos frecuencia la viola o el violonchelo), en manos de un buen ejecutante, puede producir un rango de sonidos jamás soñado por Stradivari. Todos los instrumentos pueden tener un micrófono fijo; en las flautas, por ejemplo, puede colocarse uno en el lugar del tapón del extremo posterior. Sin embargo, determinar el tipo de micrófono más conveniente y el lugar idóneo para su colocación no es fácil y requiere muchas pruebas. Una vez instalado el micrófono, el sonido pasa a través de amplificadores, diferentes circuitos de distorsión, reverberación, *delay* y la amplia gama de herramientas que el ingeniero de sonido usa para producir una inmensa variedad de efectos. La tecnología digital de hoy permite a la mayoría de los instrumentos conectarse a un sistema *MIDI, de manera que lo que inicia como un sonido común puede transformarse en el sonido de una gran orquesta o de prácticamente todo lo que el ejecutante desee o imagine.

El primer instrumento electrónico fue el *dynamophone* o *telharmonium* de Thaddeus Cahill, fabricado en tres versiones entre 1895 y 1911, el cual producía sonidos musicales mediante ruedas de tono dentadas y electroimanes; los sonidos puros que producía podían combinarse para imitar a los instrumentos acústicos

convencionales. Con un peso mayor a las 200 toneladas, la máquina realmente no era práctica como instrumento musical, pero su función principal, la imitación de otros instrumentos, ha sido una de las principales búsquedas en el mundo de la música electrónica hasta nuestros días, aunque la mayoría de los músicos no encuentren mucho sentido en pasar por tantas dificultades para imitar lo que se puede hacer mejor en un instrumento normal. No obstante, esta tecnología rindió sus primeros beneficios con los órganos electrónicos, cuyo precio era una décima o una centésima parte del de un órgano tubular, así como con el desarrollo de instrumentos que podían generar sonidos verdaderamente nuevos e interesantes.

Los primeros instrumentos de este tipo fueron el **theremin*, el *Sphärophon* y las *ondas martenot de la década de 1920. Los tres se basaron en el principio de la electrónica conocido como *heterodyning* o heterodino, una corriente eléctrica que interfiere con otra (efecto común cuando un micrófono se acerca demasiado a un altavoz). Aunque producen sonidos novedosos, el uso de estos instrumentos no ha sido muy amplio, en parte por su sonido *glissando* característico y también porque son monofónicos y casi no permiten variación tonal. Si bien en un principio no eran instrumentos fáciles de conseguir, en el siglo XXI ha resurgido el interés por ellos.

Uno de los primeros teclados electrónicos que tuvo un éxito relativo fue el *piano eléctrico neo-Bechstein de la década de 1920. Al igual que la guitarra eléctrica, para transmitir las vibraciones de las cuerdas éste usaba electroimanes en lugar de una caja de resonancia. Mucho más popular (incluso hoy en día) fue el órgano *Hammond aparecido a mediados de la década de 1930, cuyo principio sonoro no es muy diferente del *telharmonium* original, pero que aprovecha las ventajas de la válvula termiónica (y más adelante del transistor), tecnologías que Cahill no tuvo a su alcance; una serie de ruedas de tono giran cerca de los electromagnetos y producen sonidos específicos que el ejecutante puede modificar para crear diferentes sonidos. El teclado produce las notas fundamentales de la forma habitual a las que se pueden agregar los armónicos generados por las ruedas de tono mediante cuatro juegos de nueve potenciómetros deslizantes. Su sonido es parecido al del órgano y pueden imitarse muchos de sus registros mediante distintas combinaciones de los controles; asimismo, una unidad de reverberación permite simular diversas condiciones acústicas.

Otros órganos electrónicos producen las alturas básicas por medio de osciladores electrónicos en lugar de ruedas de tono y usan separadores de frecuencia para generar nuevas alturas a partir de éstas. La complejidad de estos instrumentos justifica que tengan consolas tan elaboradas como las de los órganos tubulares más grandes, así como tres o cuatro manuales, pedalera, controles de registros, palancas y pistones. Sus fabricantes sostienen que pueden hacer lo mismo que un órgano tubular por una fracción de su precio. La opinión de los organistas respecto a tales afirmaciones están claramente divididas, pero el ahorro en precio es innegable y ha llevado a su instalación en muchas iglesias y salas de concierto.

No hay duda de su funcionalidad en los estratos más modestos del mercado y los órganos tubulares hoy en día no pueden competir con los órganos electrónicos para uso doméstico o de estudio. Hay instrumentos de muy bajo costo cuyo rango es de aproximadamente dos octavas, con alrededor de media docena de sonidos instrumentales y una caja de percusiones integrada que proporciona acompañamientos rítmicos en un amplio rango de compases y ritmos de baile. Instrumentos más elaborados y costosos tienen un teclado completo y algunas veces un segundo manual con medio rango o con el rango completo, incluso una pedalera de una octava. Casi todos cuentan con una entrada para audífonos, de manera que el ejecutante pueda disfrutar como si el sonido llenase una catedral sin perturbar la paz de quienes le rodean.

Se fabrican también instrumentos para imitar pianos y clavecines, aunque no con tanto éxito, pues el ataque de la púa o del martillo es mucho más difícil de imitar que el sonido de un órgano; asimismo, el ataque del sonido suele revelar si éste es producido o no mediante una simulación electrónica. Una vez más, la economía es la ventaja principal, pues su costo es sustancialmente menor que el del instrumento real y no es necesario afinarlo ni darle mantenimiento. JMO

▣ R. H. DORF, *Electronic Musical Instruments* (Mineola, NY, 1954, 2/1958). N. H. CROWHURST, *Electronic Musical Instruments* (Blue Ridge Summit, PA, 1971, 2/1975). T. DARTER y G. ARMBRUSTER (eds.), *The Art of Electronic Music* (Nueva York, 1984). J. APPLETON, *Twenty-First Century Musical Instruments: Hardware and Software* (Brooklyn, NY, 1989). H. A. DEUTSCH, *Electroacoustic Music: The First Century* (Miami, 1993). P. MANNING, *Electronic and Computer Music* (Oxford, 1993). M. VAIL, *Vintage Synthesizers: Groundbreaking Instruments and*

Pioneering Designers (San Francisco, 1993). J. CHADABE, *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music* (Upper Saddle River, NJ, 1977).

instrumentos musicales mecánicos. Instrumentos en los que el sonido se produce mediante un mecanismo activado por el ejecutante, a diferencia de los *instrumentos automáticos que no requieren un ejecutante. El mecanismo más común consiste en un cilindro que gira sobre su propio eje; la superficie del cilindro cuenta con una serie de agujas distribuidas en lugares específicos que, dependiendo del instrumento, accionan palancas que abren compuertas (válvulas) por las que el aire entra a los tubos (en organillos y órganos de cilindro), pulsan cuerdas (clavecines o espinetas de cilindro), golpean cuerdas (pianos de cilindro), golpean campanas (carillones) o pulsan lengüetas metálicas (cajas musicales). En el siglo XIX se introdujo una nueva tecnología con libros de tarjetas perforadas en forma de acordeón y rollos de papel operados con sistemas mecánicos o neumáticos; a diferencia de la superficie limitada de los cilindros, las tarjetas y rollos de papel podían tener la longitud que se deseara.

Los órganos simples que imitan el canto de las aves datan de los siglos segundo y tercero antes de Cristo y siguieron utilizándose en Bizancio a lo largo de la Edad Media. El registro escrito más antiguo que se conoce de un instrumento con cilindro giratorio se encuentra en un manuscrito árabe del siglo IX. En el siglo XIV los grandes relojes de las torres de los edificios importantes contaban con mecanismos de cilindro y campanas para marcar las horas. A partir del siglo XVI comenzó la fabricación de órganos y espinetas con cilindros giratorios. En Suiza se han fabricado cajas musicales desde el siglo XVIII. A partir del siglo XIX ha aparecido gran variedad de instrumentos elaborados que pueden imitar orquestas completas (*orchestrions*); algunos funcionan con monedas. En el siglo XIX, las tarjetas perforadas comenzaron a desplazar los sistemas de cilindro de los órganos de parques de atracciones y ferias; en esa misma época apareció la pianola, que funciona con rollos de papel perforado.

El funcionamiento de todos los cilindros es prácticamente el mismo. El cilindro tiene una serie de perforaciones circulares espaciadas entre sí formando hileras en torno a la circunferencia; cada perforación coincide con una palanca que, en el caso del órgano, abre una compuerta por la que el aire entra al tubo correspondiente para una nota específica. Puesto que la velocidad de la rotación del cilindro es uniforme, cuando en

las perforaciones de una misma hilera se encuentran agujas espaciadas regularmente se produce una misma nota repetida. Para tocar música, las agujas deben ir distribuidas en las perforaciones indicadas de la circunferencia del cilindro para producir la secuencia de notas deseada. Los organillos usan agujas para producir notas cortas y puentes (parecidos a una grapa de tamaño variable) que dejan abierta la válvula más tiempo para producir notas largas.

En cajas de música y pianos de cilindro, las notas largas se simulan mediante grupos de agujas muy cercanas entre sí, cuya acción repite la misma nota muchas veces a manera de trémolo. Es común que el cilindro esté diseñado para desplazarse ligeramente sobre su eje, con lo que otra serie de perforaciones con agujas queda alineada con las palancas para tocar una segunda melodía. El desplazamiento se logra mediante un eje de tornillo en el cilindro, o más a menudo, accionando una palanca. Algunos organillos llegan a tener hasta una docena de melodías en un mismo cilindro; las palancas tienen la separación necesaria para dar cabida a 12 perforaciones con agujas entre cada una. Por lo general, el sistema permite el cambio de cilindros para tocar melodías diferentes. En los instrumentos con mecanismo de reloj, la velocidad de rotación del cilindro suele controlarse mediante un ventilador o un freno de aire. En los instrumentos manuales, el ejecutante debe girar una manivela que también hace funcionar los fuelles; mantener uniforme el movimiento del cilindro es más difícil de lo que parece y requiere mucha práctica.

Muchos *carrillones de los Países Bajos pueden tocarse manualmente o mediante el sistema de cilindro, lo que permite la participación de un ejecutante para ocasiones especiales y el uso del cilindro para el trabajo rutinario de recorrer las calles, tocar un himno en las horas canónicas o lo que sea que se requiera. Los cilindros suelen fabricarse con perforaciones de rosca en las que se atornillan las “agujas”; antes de la invención de los mecanismos electrónicos de servocontrol, el mecanismo del carillón era tan grande que, en lugar de “agujas”, utilizaba bloques de madera de tamaño considerable; estos bloques movían las palancas que accionaban una largas varillas verticales que llegaban hasta el campanario y hacían funcionar los martillos que golpeaban las campanas. La ventaja de este sistema de recambio es la relativa rapidez con que se pueden cambiar las agujas para tocar himnos diferentes.

Los organillos más pequeños eran instrumentos muy pequeños llamados *sérinettes* o “bird organs” (órganos

de ave), cuyo diseño permite fácilmente la repetición constante requerida para adiestrar a los canarios en el canto de arias y melodías. Instrumentos ligeramente mayores, para los que Mozart y Haydn compusieron melodías, se instalaban en el interior de relojes. Para acompañar los cantos congregacionales, en muchas iglesias resultaba más práctico contar con un órgano de cilindro que con un organista fijo; además, era un instrumento de menor tamaño y, por consiguiente, más económico que cualquier otro tipo de órgano para un ejecutante. El tamaño de los organillos seculares variaba considerablemente: desde el instrumento doméstico, ligeramente mayor que una caja de música, hasta el “orchestrion” diseñado para tocar en público, como el **panharmonicon* de Maelzel y el *componium* de Winkel. El piano de cilindro, al parecer, se desarrolló en Italia a finales del siglo XVIII y en el siglo siguiente adquirió gran popularidad como instrumento callejero; en ocasiones se le denomina incorrectamente organillo o *hurdy-gurdy*.

La caja de música tiene un peine de lengüetas de metal cuyos extremos libres son pulsados por las agujas de un cilindro de latón. Algunas cajas musicales antiguas tenían una serie de lengüetas –cuya afinación estaba determinada por la longitud y el grosor– atornilladas o remachadas a una base; en modelos posteriores, las lengüetas estaban cortadas en una o más placas de acero y la afinación dependía sólo de su longitud. El mecanismo que impulsa el cilindro suele ser una cuerda de relojería. Se cree que las primeras cajas de música fueron fabricadas por relojeros suizos. Se hacían cajas de música pequeñas para relojes de bolsillo y cajas de rapé, otras para sillas, botellas y cualquier otro objeto imaginable para sorprender al incauto. Cajas de música de mayor tamaño, como los órganos de cilindro y los *orchestrions*, hicieron las veces del gramófono o del reproductor moderno de discos compactos que lo ha suplantado.

La caja de música *symphonium*, originalmente fabricada en Leipzig en la década de 1880, se anticipó al tocadoscos sustituyendo el cilindro con discos planos de metal. La fabricación de los discos era económica; consistía en un disco metálico delgado, troquelado con perforaciones o cortes cuyas puntas dobladas hacia afuera hacían las veces de agujas para pulsar las lengüetas del instrumento. Estos discos eran tan fácilmente intercambiables como los de los tocadoscos posteriores. El primer tipo de sinfonola fue el *symphonium* automático y se fabricaron modelos de gran tamaño para salones de baile pequeños.

En 1892, Gavioli aplicó en el órgano de parque de diversiones parisino el principio del telar de Jacquard, que utilizaba tarjetas perforadas para la confección de tejidos con diseños elaborados. La música venía en un “libro” de tarjetas perforadas y unidas en zigzag que se desdoblaron conforme entraron al órgano; las perforaciones hacen funcionar una serie de palancas metálicas con resorte que abren las compuertas de los tubos o martillean las percusiones. Este tipo de órganos, conformados por muchos tubos de gran sonoridad e instrumentos de percusión, sigue siendo común en la actualidad y todavía se fabrican “libros” con música actual.

Los rollos perforados del **player piano* o pianola funcionan mediante un sistema neumático que impulsa el aire a través de los agujeros. En las primeras pianolas, fabricadas en la década de 1890, el mecanismo es más simple pues el ejecutante pedalea para impulsar el aire y, al mismo tiempo, controla la velocidad y el volumen. Las pianolas posteriores fueron más modernas y complejas, como los modelos Duo-Art y Ampico, que registraban en papel perforado la ejecución de un intérprete. A diferencia de los primeros discos de gramófono que tenían una duración de tres a cuatro minutos, con el rollo de papel la duración era prácticamente ilimitada; esto significa que los rollos de papel grabados por los grandes pianistas de comienzos del siglo XX registran su maestría de manera más fiel que sus grabaciones en disco.

Comparados con innovaciones recientes como los pianos digitales que registran hasta los más mínimos detalles interpretativos, los instrumentos mecánicos parecen ancestros ilustres de toda la actual generación de instrumentos computarizados (véase INSTRUMENTOS MUSICALES ELECTRÓNICOS).

JMO

Q. D. BOWERS, *A Guidebook of Automatic Musical Instruments* (Vestal, NY, 1967-1968). A. W. J. G. ORD-HUME, *Clockwork Music: An Illustrated Musical History of Mechanical Musical Instruments* (Londres, 1973). J. J. L. HASPELS, *Automatic Musical Instruments: Their Mechanics and their Music, 1580-1820* (La Haya, 1987).

instrumentos renacentistas. En Europa los instrumentos medievales por lo general se usaron solos, a menudo con acompañamiento de pedal en el mismo instrumento, y ocasionalmente se tocaban por pares. Uno de los cambios notables que marcó la diferencia entre la música de la Edad Media y la del Renacimiento fue el desarrollo de la *polifonía, es decir, el entrecruzamiento de líneas melódicas simultáneas vocales o instrumentales. La polifonía impulsó la integración de conjuntos musicales mayores y exigió la combinación de

instrumentos diversos que pudieran cubrir el rango vocal completo, lo que condujo a la creación de familias instrumentales con instrumentos de tamaños diferentes, grandes y pequeños.

Otro desarrollo importante que tuvo lugar a lo largo del siglo XV fue la división de los instrumentos en las categorías **haut* (instrumentos con volumen alto para exteriores) y **bas* (instrumentos con volumen bajo, adecuados para ocasiones más íntimas). Solamente dos grupos de instrumentos se tocaban libremente en los dos tipos de conjuntos: la *corneta y el *sacabuche (con los que se podía tocar tanto a bajo volumen en el entorno discreto de la cámara, como en combinación con cantantes y a mayor volumen en la iglesia y las torres de la alcaldía), y el *tabor y el **tambourine*. Si bien en los siglos XV y XVI no hay evidencia de una música instrumental de dimensiones equivalentes al motete a 40 voces de Tallis, *Spem in alium*, las posibilidades de combinaciones semejantes eran factibles. Por lo que respecta a la música instrumental, ha sobrevivido una cantidad considerable de obras de tres a seis partes, principalmente danzas.

Entre los nuevos instrumentos que aparecieron a mediados del Renacimiento, es decir en la segunda mitad del siglo XV, están el clavecín, el clavicordio y las familias de la *viola y el *violín. Los nuevos instrumentos de teclado, pequeños y portátiles en comparación con los órganos, permitían a los ejecutantes individuales interpretar música polifónica en una amplia variedad de lugares, incluyendo sus hogares. Otros instrumentistas, como los laudistas, se volcaron por igual al desarrollo de técnicas adecuadas para la interpretación de la música polifónica. Paralelamente se desarrollaron también métodos de notación alternativos, como la *tablatura, para escribir la música de estos y otros instrumentos.

Los testimonios sugieren que la viola se creó en España incorporando el arco, que entonces se usaba en el **rabāb* árabe, para tocar la *vihuela, normalmente un instrumento de cuerdas pulsadas. Los instrumentos de este tipo se desarrollaron posteriormente en Italia, gran parte de la cual se encontraba bajo el dominio español. Se cree que los violines son una creación exclusiva italiana de comienzos del siglo XVI, aunque existen testimonios de instrumentos similares en Francia y Polonia alrededor de la misma época. El violín es una combinación de elementos de varios instrumentos de uso común en la época: el tamaño pequeño y las tres cuerdas del rabel (*rebec*); la forma del cuerpo de la *fidula medieval y su refinado pariente posterior, la *lira da braccio. La *lira da braccio* fue producto de la fascinación rena-

centista por la cultura clásica griega y, aunque difería de la lira clásica en todos los aspectos excepto en que ambas tienen cuerdas, se consideraba un instrumento equivalente a la lira de Orfeo.

Las dos primeras enciclopedias organológicas mayores datan de este periodo: *Musica getutscht* (1511) de Sebastian Virdung, quien era además maestro de laúd y de flauta de pico; y *Musica instrumentalis deudsch* (1529) de Martin Agricola, versión aumentada de la obra de Virdung; como también el compendio de órgano escrito por Arnolt Schlick (*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, también de 1511). Como reflejo del interés prevaleciente en la época se comenzó a documentar un conocimiento más preciso de los instrumentos y su uso, aunque en realidad son escasas las fuentes que han sobrevivido.

Durante el siglo XVI y comienzos del XVII se introdujeron mejoras continuas en muchos tipos de instrumentos. En esta época se aprecian cambios sustanciales entre los instrumentos de la enciclopedia de Virdung y los del barroco temprano ilustrados por Praetorius en 1619, cambios que contribuyeron a un aumento considerable de las posibilidades de la música misma. Los pabellones de los vientos de madera se rediseñaron para ampliar su rango y mejorar la calidad del tono. Violas y violines mejoraron su resonancia con la introducción del alma. El rango de los instrumentos de teclado se amplió y se desarrollaron nuevos sistemas de afinación y *temperamentos. Como su nombre lo indica, el Renacimiento fue un periodo de renovación, inventiva y rejuvenecimiento tanto de la música como de los instrumentos musicales. JMO

instrumentos transpositores. Instrumentos cuyo sonido real es superior o inferior a la altura de las notas escritas, excepto cuando el intervalo es de una octava (como en el contrabajo y el *piccolo*). El propósito de la transposición es que la ejecución (digitación, etc.) de cada nota escrita sea la misma para todos los instrumentos de una misma familia, sin importar su tamaño. El uso de vientos de metal transpositores se originó antes de la introducción de las válvulas, cuando los instrumentos sólo tenían la posibilidad de producir la serie armónica de su sonido fundamental; de manera que se requerían instrumentos distintos dependiendo de la tonalidad en cuestión, como por ejemplo cornos y trompetas en *re* para una composición en *re*.

La tonalidad o afinación de estos instrumentos suele formar parte del nombre, como clarinete en *si* bemol y corno en *fa*. Cualquiera que sea el caso, esta nota de

afinación es el sonido real cuando en la partitura se escribe la nota *do*; todas las otras notas conservan la misma relación interválica que guardan las notas escritas en relación con el *do*. De tal manera, el clarinete y la trompeta en *si* bemol suenan un tono inferior a la nota escrita, el clarinete en *mi* bemol suena a una tercera menor superior, el corno francés y el corno inglés, siempre en *fa*, una quinta inferior; y la trompeta en *fa*, una cuarta superior. La flauta contralto está en *sol* y se escribe una cuarta superior a su sonido real. El *violino piccolo* es uno de los pocos instrumentos de cuerda que se presta para la transposición, que es una tercera o una cuarta inferior a su sonido real, lo que permite leer y digitar como si se tratara de un violín normal. En las partituras orquestales, las partes de los instrumentos transpositores se escriben tradicionalmente en sus claves de transposición, aunque desde mediados del siglo XX algunos compositores acostumbraron escribir todas las partes en su altura real. JMO

intabulation (in.). (al.: *Intabulierung*; it.: *intavolatura*). Arreglo de una pieza polifónica vocal ya existente, generalmente para teclado o instrumentos de cuerda pulsada (como el laúd). Por lo regular se conservaban todas las voces del modelo original, si bien podían ocurrir pequeñas omisiones y las partes podían estar distribuidas de manera diferente para la comodidad de alguno de los ejecutantes. En suma, las *intabulations* eran los equivalentes medievales y renacentistas de los arreglos modernos para piano de partituras orquestales, con la excepción de que, en las primeras, la parte más aguda normalmente se adornaba. La fuente para teclado más antigua que se conoce, el *Códice Robertsbridge* (c. 1320), tiene *intabulations* de dos motetes del *Roman* de Fauvel que demuestran claramente las prácticas que luego se generalizarían.

El término “intabulation” también se aplicó comúnmente a cualquier pieza escrita en un tipo particular de notación instrumental conocida como *tablatura (que usaba letras o figuras). Los arreglos “*intabulated*” de música antigua proporcionan un valioso testimonio del agregado de adornos en la interpretación, así como del uso de alteraciones en tiempos antiguos (en vista de que la notación de tablatura le indica al ejecutante de cuerdas exactamente en qué traste poner los dedos) (véase MÚSICA FICTA).

intavolatura (it.; al.: *Intabulierung*; in.: *intabulation*).

1. Cuando se usa para describir la música para teclado italiana de fines del siglo XVI y XVII, *intavolatura* implica que la música fue escrita en formato de “partitura de

teclado”, esto es, que todas las partes fueron reducidas exactamente a dos pentagramas (*d'intavolatura*), en vez de que a cada parte se le asignara un pentagrama separado (*partitura*). El término a menudo también indica que dichas publicaciones contienen composiciones originalmente escritas para voces pero arregladas en esa ocasión para la ejecución instrumental.

2. Cualquier colección de música para instrumento solo impresa en *tablatura. AP

Intégrales. Obra de Varèse para 11 instrumentos de viento y percusiones (1924-1925).

Intendant (al.). Término que señala a una persona que tiene control administrativo, y a menudo también artístico, de un teatro de ópera. En tiempos recientes, la responsabilidad sobre los asuntos artísticos ha venido a compartirse normalmente con el director general del teatro. El equivalente en español suele ser administrador general. RP

intercambio vocal (al.: *Stimmtausch*; in.: *voice exchange*).

En la música polifónica, la alternancia de frases entre dos voces del mismo registro, recurso sonoro frecuente en la música de los siglos XII y XIII. En la teoría de Schenker se refiere al paso de una línea estructural de una voz superior a una inferior o viceversa.

interludio. Música, normalmente instrumental, que se toca entre las secciones de una obra. En la música sacra, los interludios a menudo son pasajes cortos e improvisados que se tocan en el órgano entre los versos de un himno o un salmo. En las obras escénicas, especialmente en las óperas, los interludios se ejecutan entre las escenas o los actos y normalmente sirven para avanzar la trama, como en los cuatro *Interludios Marítimos* de la ópera *Peter Grimes* de Britten (véase también *ENTR'ACTE* y *ACT TUNE*). El término también se usa como título de una obra musical sin las connotaciones mencionadas anteriormente.

intermède (fr.). En el teatro francés de los siglos XVI y XVII, música y danza interpretada entre los actos de una obra teatral o una ópera, el equivalente francés del **intermedio* italiano. Los *intermèdes* eran presentaciones espectaculares, a menudo sobre temas mitológicos, en los que desde principios del siglo XVII, el ballet era un elemento importante. Si bien muchos *intermèdes* no estaban relacionados con las obras y las óperas a las cuales estaban unidos, varios de Lully se relacionan cercanamente con la obra principal; su *intermède* para *La Princesse d'Élide* (1664) de Molière, por ejemplo, se refiere a las acciones de uno de los personajes secundarios en la obra.

En el siglo XVIII, el término también se usó para referirse a una ópera cómica corta en francés, en uno o dos actos. JBE

intermedio (it.). Tipo de entretenimiento popular en los siglos XVI y XVII, particularmente en Italia; podía incluir música, drama y danza y se ejecutaba entre los actos de una obra teatral. El primer *intermedio* conocido se presentó en la corte de Ferrara a finales del siglo XV. Funcionaban como una forma de separación entre un acto y el siguiente, quizá preparando la acción o indicando el paso del tiempo, y podían consistir también sólo en música instrumental ejecutada por instrumentistas que no estaban a la vista del público; más adelante se agregaron también *intermedi* antes y después de la obra. Sin embargo, el tipo más popular de *intermedio* incluía canciones, actuación y danzas y se basaba por lo regular en un tema pastoral o mitológico. Los *intermedi* no estaban necesariamente ligados a la obra que acompañaban, o incluso entre sí, aunque durante el siglo XVI tendieron a manifestar mayor unidad o una conexión más cercana con la obra.

Sobreviven descripciones de muchos de los *intermedi* elaborados y espectaculares que se ejecutaron en Florencia en el siglo XVI, sin embargo sólo sobrevive el registro completo de la música de dos. En 1539, como parte de las celebraciones del matrimonio de Cosimo I de' Medici y Eleonora de Toledo, se ejecutó una comedia de cinco actos, *Il commodo*, con seis *intermedi* escritos por G. B. Strozzi y puestos en música por Francesco Corteccia. Los *intermedi* que abrían y cerraban la obra, que representaban respectivamente el amanecer y la noche, fueron escritos para cantante solista, mientras que los centrales fueron escritos para grupos de cantantes e instrumentistas, por lo regular sobre temas pastorales. En 1589 se celebraron las bodas de Ferdinando de' Medici y Christine de Lorraine con los *intermedi* más espléndidos y lujosos hasta ese momento, al punto que éstos han opacado por completo la obra de Bargagli, *La pellegrina*. Los textos de los *intermedi*, de Giovanni de' Bardi, Ottavio Rinuccini y Laura Guidiccioni, fueron puestos en música por Marenzio y Malvezzi, con contribuciones también de Peri, Caccini, Cavalieri, Bardi y otros. Sobreviven tanto los textos como la música (publicados en 1591), los diseños de los vestuarios y la escenografía para estos espectaculares *intermedi*. Están vinculados con una sólida unidad temática y su música abarca una amplia variedad de estilos, desde canciones virtuosas para solista hasta madrigales policorales a gran

escala; cada *intermedio* comienza con una sinfonía instrumental.

Este tipo de *intermedi* ejerció considerable influencia en las primeras óperas, que también se desarrollaron en Florencia e involucraron a varios de los mismos músicos y libretistas. Esto puede notarse particularmente en *Orfeo* (1607) de Monteverdi, la cual (a diferencia de los primeros dramas musicales florentinos austeros de Caccini y Peri) incluye elementos de la tradición del *intermedio*, como escenas pastorales, alegóricas e infernales, efectos escénicos espectaculares, un rico acompañamiento orquestal y formas musicales que van de canciones solistas a coros en gran escala con ritmos dancísticos. Los *intermedi* siguieron ejecutándose incluso después de que la ópera había dejado de ser un género nuevo: en la década de 1670, Stradella escribió algunos para las presentaciones de óperas de Cavalli, Cesti y otros, en Roma. Compositores como Charpentier retomaron la tradición en Francia en el siglo XVII. El **intermède* francés tendía a incluir más ballet que el *intermedio* italiano.

Véase también ÓPERA.

EW

📖 D. P. WALKER, *Musique des intermèdes de "La Pèlerine", Les Fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine, Florence, 1589*, i (París, 1963).

H. M. BROWN, *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedi* (Roma, 1973). A. M. CUMMINGS, *The Politicized Muse: Music for Medici Festivals, 1512-1537* (Princeton, NJ, 1992).

Intermezzo. Ópera en dos actos de Richard Strauss con libreto propio (Dresde, 1924).

intermezzo (it., "en el medio"). 1. Término del siglo XVIII para **intermedio*.

2. En la primera mitad del siglo XVIII, tipo de *entr'acte* interpretado entre los actos de una obra hablada o un *opera seria*. El *intermezzo* fue un desarrollo del **intermedio* italiano de los siglos XVI y XVII, pero que difería de su predecesor por tener un solo argumento cómico, normalmente presentado en dos partes, y el mismo reparto de dos o tres personajes. Si bien los primeros ejemplos de *intermezzi* provinieron de Venecia (el primero se cree que es *Frappolone e Florinetta*, 1607, del cual no se tiene la música), el género fue especialmente popular en Nápoles, donde, en la década de 1720, adquirió independencia de la *opere serie* y los dramas hablados a los cuales había estado previamente unido. *La serva padrona* (1733) de Pergolesi es un ejemplo famoso del *intermezzo* napolitano independiente. Después de alrededor de 1750, el *intermezzo* siguió evolucionando hasta convertirse en la *opera buffa*. Véase también ÓPERA, 6.

3. En el siglo XIX, término que a veces se utilizó como título de un movimiento, regularmente de carácter ligero, que formaba parte de una obra más extensa. Se pueden hallar ejemplos de esto en el *Cuarteto para piano* op. 25 de Brahms y la *Kreisleriana* de Schumann. Brahms y Schumann también escribieron obras breves independientes para piano llamadas *Intermezzo*.

4. El término adquirió un significado similar al de **interludio* y a veces se refería a una pieza orquestal corta que se insertaba en una ópera para indicar el paso del tiempo, como en *Cavalleria rusticana* de Mascagni, o bien para resumir acontecimientos, como en el caso de "Walk to the Paradise Garden" en *A Village Romeo and Juliet* de Delius.

-/JBE

International Musicological Society (IMS). (Sociedad Internacional de Musicología). Organización formada en 1927, como la International Society for Musical Research, para continuar con la obra de la desaparecida Sociedad Musical Internacional (una organización académica alemana que había estado vigente de 1899 a 1914). Su publicación más importante es el boletín bi-anual *Acta musicologica*. Su sede está en Basilea. JBO

International Society for Contemporary Music (ISCM). (Sociedad Internacional de Música Contemporánea). Organización que patrocina un festival anual de los "Días Internacionales de la Música", en una de sus secciones nacionales, con el fin de juntar compositores y presentar ejecuciones de obras de reciente composición (cada país puede enviar hasta seis). Fue fundada en Salzburgo en 1922 por un grupo en el que estaban Bartók, Kodály, Hindemith, Milhaud y Webern, y en sus festivales se han dado los estrenos de muchas obras importantes. Sus países miembros (c. 50) tienen ramas autónomas que organizan conciertos, conferencias, simposios y otras actividades. JBO

internet, música en. Véase MÚSICA EN INTERNET.

interpretación. Proceso por el cual un ejecutante traduce una obra de notación a un sonido artísticamente válido. Debido a la ambigüedad inherente a la notación musical, un ejecutante debe tomar decisiones importantes respecto al significado y la realización de aspectos de una obra que el compositor no puede señalar con toda precisión. Entre éstos puede haber distintas elecciones de dinámica, tiempo, fraseo y otras parecidas, o bien decisiones mayores respecto a la articulación o las divisiones formales, la regulación de la frecuencia de los clímax musicales, etcétera. Estas decisiones refle-

jan el entendimiento que el ejecutante tiene de cada obra, condicionado por sus conocimientos musicales y su personalidad, los cuales tienen como resultado una interpretación. Aunque cada ejecución de la obra es un evento único, en vista de que la reproducción exacta de todos los elementos de una ejecución es imposible a no ser por una grabación, una interpretación puede repetirse. Además, las obras musicales por lo regular admiten una diversidad de interpretaciones, incluyendo algunas radicalmente diferentes y no por ello menos válidas.

La interpretación de una obra musical es, en muchos sentidos, análoga a la representación escénica de una obra de teatro. Dos actores pueden declamar un soliloquio de *Hamlet* a distintas velocidades, y con distintos tonos e inflexiones, sin embargo el texto que reproducen es el mismo. Así, puede decirse que los músicos pueden decidir hacer presentaciones divergentes de una obra, las cuales reflejan el significado que cada uno de ellos distingue en la misma, aunque usen el mismo conjunto de instrucciones contenido en la partitura. La interpretación se ve afectada por la moda y el grado de licencia que pueda tomarse al interpretar una obra en una época puede no ser aceptable en otra.

BW

📖 M. KRAUSZ (ed.), *The Interpretation of Music: Philosophical Essays* (Oxford, 1993). P. KIVY, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaca, NY, y Londres, 1995).

interpretación de época. La expresión se refiere tanto a las prácticas de *interpretación musical de otros periodos históricos, como de teatro y danza. Consiste en la práctica de los estilos y técnicas vocales e instrumentales de otras épocas, como también de los instrumentos musicales originales, copias o réplicas de acuerdo con las especificaciones de una época. El interés por las interpretaciones de época ha aumentado consistentemente desde finales del siglo XIX, sobre todo gracias al trabajo sobre música antigua realizado por intérpretes eruditos como Arnold *Dolmetsch y sus seguidores. En tiempos recientes, la interpretación de época, o interpretación con criterios históricos, se ha convertido en parte importante de la corriente central de la música de concierto.

Véase también AUTENTICIDAD.



NPDC

interpretación musical [práctica de la interpretación]. Término tomado de la *Aufführungspraxis* alemana del siglo XIX que se refiere a los recursos de interpretación que determinan un estilo musical.

1. Introducción; 2. Notas no escritas; 3. Sonoridad; 4. Altura de afinación o diapasón; 5. Afinación; 6. Tiempo; 7. Ritmo; 8. Fraseo y articulación; 9. Dinámica.

1. Introducción

El estudio de interpretación musical impulsado en Inglaterra por Arnold *Dolmetsch adquirió importancia en la segunda mitad del siglo XX. El creciente interés por los estilos interpretativos del pasado es consecuencia natural de la expansión del repertorio interpretativo, pero el grado en que estos estilos deben dictar la interpretación de cada músico es un tema tan subjetivo como controversial. Un intérprete conocedor puede optar por llevar a la práctica los elementos y recursos originales de un estilo dado (en la medida en que pueda aplicarlos), o bien modificarlos e incluso ignorarlos, con la finalidad de transmitir a los oyentes actuales un efecto equivalente al que tuvo la obra en su época.

El registro de la música de arte en el sistema de notación occidental ofrece una representación más o menos inteligible de las alturas y los ritmos (véase NOTACIÓN), pero no deja de ser un simple esqueleto de la música que debe articularse con recursos y sutilezas interpretativas implícitas, generalmente imposibles de plasmar por escrito. A partir de la época del sonido grabado, el registro directo ha permitido salvar en parte este obstáculo interpretativo de los nuevos estilos. La notación musical actual tiene también detalles interpretativos implícitos: la indicación “violín I”, por ejemplo, no especifica si se trata de un violín solo o de un grupo de violinistas; o bien, la figura  puede significar tanto  como un *tremolando* sin medida. No es posible saber si en el futuro los músicos seguirán tomando en cuenta parámetros actuales como el temperamento igual, la altura de afinación universal $la^7 = 440$ o el vibrato marcado y continuo.

El estudio de la interpretación musical busca precisar parámetros interpretativos, convencionalismos y desarrollos estilísticos que permitan comprender más claramente las intenciones y expectativas del compositor. El grado de apego o de libertad interpretativa respecto a un estilo y gusto musical determinado, sigue siendo un tema controversial. La justificación corriente de que “nuestros parámetros auditivos han cambiado” y, por lo mismo, los parámetros musicales deben ajustarse a dichos cambios para alcanzar una expresividad estilística equivalente, no toma en cuenta la capacidad de readaptación educativa de nuestra audición mutable.

Los primeros pasos para establecer los principios de interpretación musical corresponden a quienes se ocupan de la edición y la publicación de música impresa (véase PUBLICACIÓN). Con la obra de compositores vivos debería haber menos problemas, pero las partituras alteradas de tantas obras conocidas del siglo XIX, que en ocasiones incorporan la idiosincracia personal de intérpretes individuales, es un problema demasiado frecuente (aun cuando preserven información valiosa sobre determinados estilos interpretativos). La música antigua presupone muchos problemas distintos, como la transposición de la música litúrgica del siglo XVI con fines de adaptación a una sonoridad moderna, la aplicación de las reglas de la **musica ficta* o la interpretación de la canción trovadoresca bajo una métrica regular o libre. Todos estos temas son sumamente complejos y difíciles de resolver.

Es posible encontrar notación musical suplementaria en fuentes diversas. Las tradiciones folclóricas pueden contener ciertas características de tradiciones de arte antiguas y algunos elementos de la interpretación pianística moderna (y de la enseñanza) guardan vínculos con Liszt y Brahms. Pero la evidencia que ofrece la música grabada, sin duda una invaluable fuente de información sobre las prácticas compositivas e interpretativas de los compositores, a menudo ponen de manifiesto el carácter especulativo de dichas “tradiciones”. Las grabaciones realizadas por Stravinski constituyen un legado fascinante, mientras que las de Elgar revelan significativas diferencias en el estilo interpretativo orquestal acostumbrado en su época.

Para la música de épocas anteriores al sonido grabado se depende casi exclusivamente de los instrumentos que han sobrevivido, su iconografía y, principalmente, de la palabra escrita, todos ellos sustitutos pobres de la evidencia auditiva que ofrece el registro grabado. Toda pista presenta intrincados problemas de interpretación. Un violín Stradivari con cuerdas de tripa en su estado antiguo original puede reflejar las ideas concebidas por los ejecutantes de su tiempo, pero un órgano barroco en su estado original no ofrece las mismas posibilidades. Una pintura medieval de ángeles músicos no prueba que sus rabeles, arpas y laúdes fueran usados en la música litúrgica, pero al menos ofrece una idea de las actividades musicales realizadas por los hombres de su tiempo. Entre las fuentes escritas, los tratados suelen prometer más de lo que ofrecen —*A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) de Morley sólo enseña notación y elementos rudimentarios de com-

posición— y en ocasiones aconsejan seguir prácticas de “buen gusto” que no quedan claras o la imitación de una obra de primer nivel.

Otras guías son más detalladas, como los tratados de Ganassi, Praetorius, Mace, Hotteterre, Geminiani, Leopold Mozart, Quantz, François Couperin, C. P. E. Bach y Altenburg, que cubren una variedad de disciplinas y ejemplos interpretativos. En ocasiones se publicaron prólogos prácticos (Caccini, Viadana, Frescobaldi, Schütz, Muffat) y, a partir del siglo XIX, algunos compositores han escrito sobre los aspectos interpretativos de su propia música (Berlioz, Wagner, Stravinski). La correspondencia epistolar puede ofrecer una luz sobre las prácticas musicales de una época (Monteverdi, Mozart, Beethoven), como también las crónicas de músicos viajeros (Burney, los Novellos), los periodistas (Pepys), los dramaturgos (Shakespeare), los poetas (Chaucer), los novelistas (Hardy), los críticos (Shaw) y así sucesivamente. Si bien la utilidad de estos textos es innegable, es importante tomar en cuenta que la interpretación moderna de un lenguaje de otra época corre el riesgo de desviarse de su significado original.

En una categoría aparte se encuentran los diferentes archivos privados y de instituciones públicas que tuvieron músicos a su servicio. Éstos pueden revelar el tamaño y la conformación de una agrupación musical, los instrumentos disponibles y los que estaban de moda o el papel que desempeñaba cada músico. La reunión de toda esta diversidad de fuentes puede servir para aclarar el panorama de las prácticas interpretativas de otros tiempos.

2. *Notas no escritas*

Dentro de esta categoría lo más especulativo probablemente sea agregar acompañamiento a las canciones monofónicas medievales. Muy poco se sabe de esta práctica, excepto que el acompañamiento solía usar instrumentos de cuerda. Los acompañamientos no escritos ni especificados para la polifonía del siglo XVI posiblemente fueron simples acordes de algún tipo que en cierto modo anticiparon la práctica del *continuo en los albores del Barroco. En contraste, los estilos de continuo en los siglos XVII y XVIII están bastante bien documentados, aunque cada instrumento, conjunto instrumental y ejecución requiere una *realización específica. El acompañamiento del recitativo, en particular, es un arte fluido y discursivo, por lo que es muy probable que los acordes de las cantatas de J. S. Bach se tocaran con duraciones breves (es decir, con valor de ♩, a pesar

de estar escritos con figura de \circ), en ocasiones manteniendo su duración, o quizá manteniendo las notas tocadas por la mano izquierda y liberando rápidamente las correspondientes a la mano derecha. Los signos de *ornamentación o *adornos proliferaron en los siglos XVII y XVIII, época en que la ornamentación de melodías con buen gusto era parte esencial de la práctica interpretativa de un ejecutante. La **cadenza* simplemente formaba parte de este arte improvisatorio.

3. Sonoridad

(a) *Vibrato*: Mientras que el vibrato forma parte integral de las sonoridades convencionales de la actualidad y hay evidencia que confirma su uso en el siglo XVI e incluso antes estaría mal colocado si se le asociara con la música anterior a 1900, a menos que sea un uso ocasional y discreto o sirva para dar color a notas determinadas. El vibrato era un recurso de adorno y era raro que se usara de manera continua. El vibrato amplio y constante usado en algunas potentes interpretaciones vocales e instrumentales obstruyendo toda sutileza de entonación no fue una característica común sino hasta hace relativamente poco tiempo.

(b) *Voces*: Claridad y agilidad fueron dos cualidades particularmente apreciadas en el canto renacentista y barroco. Se hacía clara distinción entre la manera de cantar en las iglesias y el estilo suave y sutil adecuado para las cámaras. Siglos más tarde, incluso Berlioz consideraba que los grandes teatros eran perjudiciales para los cantantes, pues la potencia vocal requerida en esos espacios solía afectar la agilidad y la dicción natural. El canto en falsete, a menudo malinterpretado en los rescates musicales modernos, jugó un papel importante como la voz más aguda en gran parte de la polifonía europea renacentista y no fue sino más adelante que se vinculó con las partes de contralto. El castrato, en quien se conjugaba la voz infantil con la potencia y musicalidad de hombre adulto, fue la voz dominante de los siglos XVII y XVIII. La paleta colorística del “buen canto” de la actualidad probablemente ha cambiado a lo largo de los siglos tanto como lo ha hecho el sonido de la lengua inglesa.

(c) *Instrumentos*: Sería un error considerar la evolución de los instrumentos un simple desarrollo hacia su perfeccionamiento. Los valores estéticos y gustos cambiantes juegan un papel importante en este proceso. La gaita medieval, que ocupó un lugar tan importante entre la nobleza, por ejemplo, ha quedado relegada como instrumento folclórico, mientras que el violín ha tras-

cendido por mucho su nivel anterior como instrumento dancístico. Los desarrollos en la construcción y la sonoridad de los instrumentos suelen obedecer a cambios en las circunstancias; el creciente carácter público de la música (véase CONCIERTO), por ejemplo, creó la necesidad de instrumentos más potentes, mientras que la incorporación del cromatismo al parecer engendró instrumentos tonalmente más precisos y sutiles. De tal manera, el carácter brillante y directo de los instrumentos medievales y renacentistas es percibido como punzante y rudo por el oído moderno, acostumbrado a las sonoridades establecidas después de la primera Guerra Mundial. Por el contrario, un violonchelo moderno con cuerdas metálicas puede parecer grueso y pesado en comparación con la ligereza y brillantez de la viola barroca.

Con la posibilidad actual de realizar viajes frecuentes y la disponibilidad de música grabada, la influencia de intérpretes sobresalientes puede alterar los estilos interpretativos con sorprendente rapidez. Por lo mismo, las sinfonías de Chaikovski pueden sonar menos rusas, las de Dvořák menos checas y las de Berlioz menos francesas que en su tiempo.

(c) *Fuerzas de conjunto*: Si bien en la actualidad es prácticamente impensable la interpretación de un cuarteto íntimo de Haydn con una orquesta de cuerdas o la *Serenata* de Chaikovski con un simple cuarteto de cuerdas, no siempre se presta la misma atención a los mismos parámetros de tamaño y dotación instrumental para la música de épocas más antiguas. Salvo raras excepciones, la dotación instrumental usada por Monteverdi y Cavalli por lo general fue de cuerdas solas. En Leipzig, la orquesta más grande usada por Bach apenas pasaba de 20 instrumentos y sus fuerzas corales óptimas constaban de entre 12 y 16 integrantes. De hecho, parte de su música “coral” y mucha de la música litúrgica del siglo XVII (Monteverdi, Carissimi) bien pudo haber sido escrita para conjuntos vocales con solo un integrante por voz. Los coros renacentistas con más de 25 integrantes fueron poco comunes y la gran mayoría de madrigales y otras piezas vocales a pequeña escala fueron para conjuntos con una sola voz para cada parte, la formación vocal equivalente de un cuarteto de cuerdas.

Tanto el equilibrio como el tamaño de los conjuntos ha variado con el tiempo. El número de cantantes del coro del King's College de Cambridge, por ejemplo, puede ser igual que el de otros tiempos, pero en la actualidad todas las voces de los niños integrantes son soprano, mientras que a finales del siglo XV el coro contaba con

voces de niño soprano y contralto. Por otra parte, una obra como la Misa de Notre Dame de Machaut, a menudo interpretada con el apoyo colorístico de toda una variedad de instrumentos medievales, muy probablemente fue escrita para cuatro voces solas sin acompañamiento, mientras que un motete para tres coros característico de Giovanni Gabrieli –aparentemente vocal, pues el compositor no especificó ningún instrumento– quizá fue pensado para dos conjuntos instrumentales (agudo y grave), cada uno con un cantante solista y un coro pequeño. En la música barroca es raro que se especifiquen los instrumentos de la sección del continuo; la combinación de clavecín y violonchelo es sólo una de muchas posibilidades y, ocasionalmente, es posible omitir incluso el instrumento armónico. El contrabajo de 16', infaltable en la orquesta moderna, era desconocido para Lully y muchos otros compositores (véase también coro, coros; orquesta).

La sonoridad se ve afectada también por la distribución de los instrumentos dentro del conjunto. La distribución de los cantantes de San Marcos en Venecia era mucho menor que lo sugerido por el mito (véase *CORI SPEZZATI*). En sus inicios, la textura de la distribución orquestal generalmente se definía mediante el acomodo de los violines primeros y segundos enfrentados en lados opuestos. En comparación con la mayoría de las casas de ópera, el foso orquestal “cubierto” de Wagner en Bayreuth facilita el equilibrio sonoro entre la orquesta y los cantantes en el escenario.

4. Altura de afinación o diapasón

El acuerdo sobre una altura internacional de afinación se alcanzó hace relativamente poco tiempo (véase ALTURA, 1). Alturas más agudas y más graves imprimen colores musicales que difieren notablemente. Una orquesta francesa barroca, cuya altura de afinación era prácticamente un tono por debajo del actual $la^2 = 440$, definitivamente sonaba distinto de una veneciana que usaba el $la^2 = 440$ e incluso una altura mayor. En la música vocal este concepto es particularmente crucial. Bajo el concepto de Dowland y Purcell, una canción debe desarrollarse en el registro vocal del lenguaje hablado, que permite la proyección natural de la palabra. En la música de Bach y Beethoven, una altura del tono demasiado elevada suele causar problemas de intensidad vocal en los cantantes. En la música polifónica del siglo XVI, una interpretación errónea de la altura de la notación puede llevar a una confusión en el registro de las partes vocales; en lo que respecta a la polifonía medieval,

donde no existía una altura de afinación definida, los parámetros modernos de altura pueden ser particularmente problemáticos.

5. Afinación

Los músicos actuales están acostumbrados a la afinación del *temperamento igual, en el que todos los semitonos son exactamente del mismo tamaño. Mientras que esta afinación, en que la octava es el único intervalo puro permite tocar en cualquier tonalidad –requisito indispensable para la mayor parte de la música de los siglos XIX y XX–, este sistema seguramente habría parecido excesivamente desafinado para el oyente renacentista. *El clave bien temperado* de Bach no necesariamente fue una validación del temperamento igual, sino quizá la ingeniosa demostración de la funcionalidad de un sistema que conservaba cierto grado de individualidad en cada una de las tonalidades. La interpretación de esta obra en un instrumento afinado en el temperamento igual elimina estas sutiles diferencias. Las características particulares de cada tonalidad son elementos esenciales en toda la música barroca, sobre todo en el género dramático, mientras que las disonancias de la música medieval adquieren una fuerza indiscutible cuando se usa la afinación pitagórica.

6. Tiempo

Desde su introducción el *metrónomo ha sido un recurso con grandes ventajas y desventajas. Por una parte permite establecer indicaciones de tiempo más precisas, pero por la otra invita a pensar que sólo existe un tiempo correcto. Wagner abandonó las indicaciones metronómicas adoptando otras más generales, mientras que otros compositores, como Stravinski, acostumbraron basarse en su propio criterio interpretativo. Las indicaciones metronómicas de Beethoven suelen confundir los criterios modernos y generalmente se ignoran; de tal manera, la Marcha fúnebre de su *Sinfonía “Heroica”* a menudo se interpreta a una velocidad mucho menor de $\text{♩} = 80$, velocidad perfectamente posible y más apropiada para una marcha.


Las indicaciones precisas sobre la velocidad del tiempo anteriores a la época de Beethoven son escasas. Se dice que Bach tenía predilección por los tiempos “vivos” y que las formas dancísticas, cuando menos en sus inicios, se vinculaban con la velocidad natural de los pasos de danza. A partir del siglo XVII se comenzaron a usar términos como *allegro* y *adagio*, aunque su significado ha ido cambiando con el paso del tiempo (dichos

términos, que antes significaban “relativamente rápido” y “lento”, en la actualidad significan “con alegría” y “tranquilamente”). En la música medieval, en la renacentista y en gran parte de la barroca, la guía principal de tiempo era simplemente el indicador de compás, con los signos proporcionales para indicar los cambios de tiempo. Así como la música ha ido aumentando constantemente sus paletas armónica y dinámica, el rango normal de los tiempos musicales probablemente también ha ido creciendo. La mayor flexibilidad del tiempo dentro de un mismo movimiento es sin duda un recurso adecuado para gran parte de la música del siglo XIX, sin embargo, el concepto original del *tempo* **rubato* parece haber cambiado. Para los músicos de los siglos XVII y XVIII, incluyendo a Mozart y posiblemente hasta Chopin y otros, la mano derecha del pianista tenía libertad rítmica en los pasajes *adagio*, mientras que el acompañamiento de la izquierda mantenía un ritmo relativamente estricto.

7. Ritmo

La notación rítmica casi nunca es exacta, sino aproximada. La sucesión de notas de igual valor en el canto llano ofrece una infinita posibilidad de modificaciones rítmicas. La práctica rítmica propia del jazz, que transforma pares de notas iguales (♩♩) en valores desiguales (♩♩ o ♩♩), se menciona por primera vez a mediados del siglo XVI. Este recurso fue común en la interpretación musical barroca, y aunque no exclusivamente, en especial en la música francesa; véase *NOTES INÉGALES*). Un recurso cercanamente relacionado es el aumento de valores de puntillo (doble puntillo), donde ♩♩ se convierte en ♩♩. En la música preclásica es raro encontrar por escrito el doble puntillo. En la música barroca a menudo se presenta una discrepancia



entre las figuras , cuya interpretación suele ser ambigua. Es evidente que Bach enseñaba a sus alumnos la diferencia entre ambas, mientras que otros prefirieron la elisión de una en la otra. Incluso en las canciones de Schubert, Schumann y Brahms, no siempre queda claro si figuras rítmicas de este tipo deben diferenciarse o no.

8. Fraseo y articulación

Estos elementos llegan a ser más importantes que el tiempo para establecer el carácter de una composición. En la música de la Edad Media y comienzos del Renacimiento prácticamente no existen indicaciones sobre estos elementos, a excepción de unos pocos aspectos

de notación, como el neuma liquescente (véase NOTACIÓN, 1). La digitación de la música para *teclado sugiere que la técnica de toque separado de las notas evolucionó muy lentamente hasta el *legato* continuo del siglo XIX. Esta evolución es equiparable a la transición de un golpe de arco por cada nota en la música para cuerdas del siglo XVI a las notas ligadas en un solo arco y los cambios de arco imperceptibles del siglo XIX. Los arcos fabricados en el Barroco favorecen el *no-legato* natural, mientras que los fabricados por Tourte, de uso común a partir de 1800, producen una calidad sonora muy distinta.

La desigualdad deliberada de toque en la técnica de teclado antigua encuentra también un paralelismo en la técnica de *lengüeteo que usan los ejecutantes de instrumentos de aliento, la cual suele ser más sutil que la de épocas posteriores; igual que éstas, los golpes de arco antiguos raramente empleaban el ataque enérgico moderno. La música vocal está sujeta a mayores conjeturas aunque, al parecer, los floridos adornos de Caccini y Monteverdi se articulaban con la garganta y por lo mismo eran rápidos y ligeros. Los símbolos gráficos de articulación (como las ligaduras) comenzaron a aparecer en el siglo XVII y se escribieron con mayor frecuencia en la música posterior, sin que esto signifique que su interpretación deje de ser ambigua.

9. Dinámica

La música romántica a gran escala ha originado un amplio rango de posibilidades dinámicas y dramáticas cuyo uso sin duda es impropio en la música medieval y renacentista, donde la ausencia de indicaciones refleja el hecho de que, aparte de ciertas sutilezas de fraseo, la dinámica básica está determinada por el tamaño y conformación del conjunto. En una obra extensa, como una misa, toda variación dinámica se logra mediante un cambio de textura (por ejemplo, la reducción de un coro a cinco voces a un trío vocal), que equivale a un cambio de registro en la música para órgano. Por otra parte, el rango dinámico de muchos instrumentos por lo general era menor que en la actualidad. Aunque alguna música para laúd del siglo XVI tiene indicaciones dinámicas, la dinámica como elemento compositivo serio coincide con el surgimiento de la familia del violín. Los efectos de contraste y de eco fueron explotados primero por los compositores italianos barrocos y comenzó a ser frecuente el uso de abreviaturas como *f* (*forte*) y *p* (*piano*). Los grandes salones y teatros para el público del siglo XVIII propiciaron el aumento de tamaño de

los coros y las orquestas, así como un interés general por el volumen intenso. Con el aumento de posibilidades de rango dinámico, aumentaba también la necesidad de que los compositores indicaran sus intenciones con precisión.

APA/NPDC

📖 R. DONINGTON, *The Interpretation of Early Music* (Londres, 1963, 4/1989). C. MACCLINTOCK (ed.), *Readings in the History of Music in Performance* (Bloomington, IN, 1979). R. JACKSON, *Performance Practice, Medieval to Contemporary: A Bibliographical Guide* (Nueva York, 1988). H. M. BROWN y S. SADIE (eds.), *Performance Practice*, 2 vols. (Londres, 1989). R. PHILIP, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950* (Cambridge, 1992). C. BROWN, *Classical and Romantic Performing Practices, 1750-1900* (Oxford, 1999). C. LAWSON y R. STOWELL, *The Historical Performance of Music: An Introduction* (Cambridge, 1999).

interrupted cadence (in.). “Cadencia rota”; véase CADENCIA.

intervalo. Distancia entre las alturas de dos notas. La medida exacta de los intervalos se expresa acústicamente en términos de proporciones de frecuencias (véase ACÚS-

TICA, 4), pero para efectos comunes, se toma la escala diatónica como referencia conveniente. La Tabla 1 ejemplifica los intervalos más comunes.

Cada intervalo es nombrado de acuerdo con el número de notas de la escala que abarca. De tal manera, *do-re* (arriba) o *do-si* (abajo) es una segunda (dos notas), *do-mi* (arriba) o *do-la* (abajo) es una tercera (tres notas), y así sucesivamente. Los intervalos mayores de una octava son intervalos “compuestos”: así *do-re* (en la siguiente octava superior) o *do-si* (en la siguiente octava inferior) puede llamarse una segunda compuesta o, más comúnmente, una novena; lo mismo ocurre con terceras compuestas (décimas), cuartas compuestas (oncenas) y así sucesivamente.

Los intervalos de cuarta, quinta u octava son llamados “perfectos” o “justos”; tienen una pureza de sonido y una transparencia que los diferencia de los otros. Los intervalos “imperfectos” –segunda, tercera, sexta y séptima– pueden ser de dos tipos, de acuerdo con el número de semitonos que incluyen. Así, *do-mi* y *do-la*, los cuales forman parte de la escala mayor de *do*, son una tercera mayor (cuatro semitonos) y una sexta mayor

TABLA 1

Intervalos a partir del *do* central

	DISMINUIDOS	MENORES	MAYORES	PERFECTOS	AUMENTADOS
UNÍSONO					
2ª					
3ª					
4ª					
5ª					
6ª					
7ª					
OCTAVA					

(nueve semitonos) respectivamente, mientras que *do-mib* y *do-lab*, los cuales forman parte de la escala menor de *do*, son una tercera menor (tres semitonos) y una sexta menor (ocho semitonos) respectivamente. Por extensión, cualquier intervalo mayor reducido cromáticamente un semitono en cualquier extremo se convierte en menor: de este modo, *do-re* es una segunda mayor y *do-reb* y *do#-re* son segundas menores.

Todos los intervalos, perfectos o imperfectos, mayores o menores, también pueden ser “aumentados” o “disminuidos”. Un intervalo mayor o perfecto que se aumenta cromáticamente un semitono en cualquiera de sus extremos, se vuelve aumentado; de tal manera *do-sol*, una quinta justa, se convierte en una quinta aumentada en cualquiera de sus formas *do-sol#* o *dob-sol*, y *do-la*, una sexta mayor, se vuelve una sexta aumentada en cualquiera de las formas *do-la#* o *dob-la*. Del mismo modo, un intervalo menor o perfecto reducido cromáticamente un semitono en cualquiera de sus extremos se transforma en disminuido: así *do-sol*, una quinta justa, se vuelve una quinta disminuida en cualquiera de las formas *do-solb* o *do#-sol*, y *do-lab*, una sexta menor, se vuelve una sexta disminuida en cualquiera de las formas *do-labb* o *do#-lab*. En muy raras ocasiones los intervalos aumentados o disminuidos se aumentan o se disminuyen un semitono más para transformarse en “doble aumentado” o “doble disminuido”.

Debe notarse que, si bien *do-lab* y *do-sol#* son intervalos idénticos en los instrumentos de teclado modernos, tienen, sin embargo, nombres diferentes: *do-lab* es una sexta menor (abarca seis nombres de notas) y *do-sol#* es una quinta aumentada (cinco nombres de notas). Si bien en el teclado *sol#* y *lab* son la misma nota, acústicamente son distintas; dichos intervalos, como el que existe entre *sol#* y *lab*, son llamados *enarmónicos.

Los intervalos pueden “invertirse” al revertir la posición de las dos notas (es decir, si la nota superior se queda en su posición y la nota inferior pasa sobre ésta y se coloca en una octava arriba de su posición previa, o si la nota inferior se queda en su posición y la nota superior pasa sobre ésta y se coloca en una octava debajo de su posición previa). Como se verá, los intervalos invertidos, a excepción del unísono y la octava, cambian su cualidad y tamaño al invertirse: los intervalos mayores invertidos se convierten en menores, los menores se convierten en mayores, los aumentados en disminuidos y los disminuidos en aumentados; y el tamaño de un intervalo sumado al tamaño de su inversión, siempre es

nueve: una cuarta invertida se transforma en una quinta, una sexta se transforma en una tercera, etcétera.

En el contexto de composiciones modales o tonales, algunos intervalos (terceras, sextas y todos los intervalos perfectos) son consonantes, y los otros (segundas, séptimas y todos los intervalos aumentados o disminuidos) son disonantes (véase CONSONANCIA Y DISONANCIA). Si bien estas distinciones tienen una base acústica, han sido cuestionadas por muchos compositores desde 1900, para los cuales la “emancipación de la disonancia” de Schoenberg ha sido de crucial importancia. En la música postonal, los grados de estabilidad e inestabilidad armónica no dependen de considerar algunos intervalos particulares consonantes o disonantes. Además, una buena parte de la música del siglo XX, tanto electroacústica como para voces o instrumentos convencionales, ha utilizado intervalos no estándares—tres cuartos de tono, cuartos de tono o incluso distancias interválicas más pequeñas—enriqueciendo de este modo el rango de materiales disponibles para el compositor. PS/JN/AW

intervalo aumentado. *Intervalo mayor o justo al que se le aumenta un semitono.

intervalo consecutivo (in.: *consecutive interval*). Intervalo que ocurre entre las mismas dos voces en dos acordes consecutivos, por ejemplo *la* y *do* entre tenor y soprano en un acorde seguido por *si* y *re* en las mismas voces en el siguiente acorde, que en este caso son terceras menores consecutivas. En la enseñanza armónica tradicional hay dos intervalos consecutivos “prohibidos”: la quinta y la octava. En la práctica, el término “consecutivos” se utiliza peyorativamente e implica quintas u octavas consecutivas. En los Estados Unidos se prefiere el término “paralelo” en lugar de “consecutivo”.

intervalo disminuido. *Intervalo mayor o perfecto disminuido en un semitono.

intervalo imperfecto. *Intervalo de segunda, tercera, sexta o séptima.

intervalo invertido. Véase INTERVALO.

intervalo mayor. Véase INTERVALO.

intervalo menor. Véase INTERVALO.

intervalo paralelo. Véase INTERVALO CONSECUTIVO.

intervalo perfecto [justo]. *Intervalos de cuarta, quinta u octava.

Intolleranza 1960 (Intolerancia 1960). Ópera en dos partes de Nono, basada en una idea de Angelo Maria Ripellino, con textos de Ripellino, Henri Alleg, Bertolt Brecht, Aimé Césaire, Paul Éluard, Vladimir Maiakovski, Julius Fucik y Jean-Paul Sartre, montada por el propio compositor (Venecia, 1961). Debido a su uso de referencias

contemporáneas, Nono tuvo que revisarla para una interpretación en 1974 con el nombre de *Intolleranza 1970*. **intonazione** [intonatione] (it., “entonación”). Nombre que se le dio, en las obras de Andrea y Giovanni Gabrieli, a un tipo de pieza breve para órgano que servía como introducción para una parte vocal en el servicio eclesástico. Estaba orientada a establecer el tono y el modo de la siguiente obra; la mano izquierda por lo general tocaba acordes y la derecha, pasajes de escalas. -/JBE **Intrada** (al., “entrada”, “comienzo”). Pieza instrumental que se ejecuta como preludeo a una ocasión: la entrada a escena de un personaje o partes corales en el servicio eclesástico. En España el término se asoció con las “entradas” de distintas voces polifónicas. En Alemania en el siglo XVII a menudo se incluía una *Intrada* en la suite orquestal. -/JBE

introducción (al.: *Einleitung*, *Eingang*; in.: *introduction*; it.: *introduzione*). Cualquier material musical que precede la sustancia estructural principal de una composición. Las introducciones por lo general son lentas y van desde un solo acorde hasta un pasaje extenso que desarrolla su propio tema. En los movimientos en forma sonata de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, las introducciones a menudo preceden a la exposición, como por ejemplo en las *Sinfonías* 38 y 39 de Mozart y en la *Séptima sinfonía* de Beethoven. Los compositores a veces han usado la denominación “introducción” para una sección lenta de una obra; Beethoven, por ejemplo, tituló “Introduzione” al movimiento lento de su *Sonata “Waldstein”*.

Introduction and Allegro (Introducción y allegro). Op. 47 de Elgar para cuarteto y orquesta de cuerdas (1905).

introito. 1. Canto que acompaña la entrada de un clérigo en el rito cristiano. El término por lo general se refiere al canto inicial de la *misa romana, que a menudo consiste en una antifona con un verso (generalmente un salmo) y el *Gloria Patri* (véase DOXOLOGÍA) en el siguiente orden: antifona-verso-antifona-*Gloria Patri*-antifona. El *introito* es una parte del Propio de la misa y varios domingos adquieren el nombre de la primera palabra de su *introito*. El *introito* (*eisodikon*) ya no está en práctica en las Divinas Liturgias del rito bizantino celebrado sólo por el sacerdote, que abandona y reingresa al santuario en una “pequeña entrada” simbólica. -/ALI

2. Pieza de órgano que reemplaza todo o una parte del *introito* cantado de la misa.

invariabilidad. Propiedad de no cambiar después de que se ha efectuado alguna operación; el término se usa normalmente en relación con la música atonal. Por ejem-

plo, la serie *do-mi-lab* puede considerarse invariable en estructura al transportarse una tercera mayor, en vista de que dicha transposición da como resultado la serie *mi-sol#(lab)-do*. PG

invención (in.: *invention*; it.: *inventione*, *invenzione*). Nombre que a veces se da a una pieza instrumental corta sin características musicales específicas pero que despliega algún tipo de novedad; en el siglo XX el término se aplicó en ocasiones a obras de naturaleza contrapuntística (como las de Martinů y Blacher). La palabra aparece en el título del primer libro de madrigales (1555) de Janequin y también figuró en varias obras italianas de los siglos XVII y XVIII.

J. S. Bach utilizó el término para una serie de 15 piezas cortas para teclado cortas en dos partes en su *Clavier-Büchlein*, escrito para su hijo Wilhelm Friedemann (1720). Las 15 piezas en tres partes en el mismo libro se conocen ahora como “invenciones a tres voces”, aunque Bach mismo las llamaba ya fuera “sinfonías” o “fantasías”. En un prefacio añadido posteriormente (1723), Bach afirma que las invenciones instruyen en “aprender a tocar diferenciadamente a dos voces... y además, no sólo en conseguir buenas ideas originales [*inventiones*], sino además desarrollarlas satisfactoriamente y sobre todo adquirir un estilo *cantabile* de tocar y al mismo tiempo obtener una prueba contundente de lo que es componer”. Todas las invenciones son altamente contrapuntísticas y la mayoría tiene texturas imitativas que desarrollan un motivo melódico corto. -/JBE

Inventario Internacional de Fuentes Musicales. Véase RISM.

inversión. 1. Acordes. De acuerdo con las teorías de armonía que adquirieron relevancia durante los siglos XVIII y XIX, la construcción de acordes no se trataba solamente de determinados intervalos distribuidos en orden ascendente, sino distribuidos a partir de un *bajo fundamental o regidor. Esta teoría, asociada principalmente con Rameau (*Traité de l'harmonie*, 1722), especifica que la nota *fundamental del bajo o “raíz” se mantiene como tal cuando la *triada cambia en su distribución vertical, como por ejemplo de *do-mi-sol* a *mi-sol-do*. Esto significa que las funciones de las notas constitutivas de un acorde cuya nota fundamental se encuentra en el bajo –el acorde en posición *fundamental (fundamental, 3ª, 5ª)– se mantienen aunque su distribución vertical cambie. De tal manera, cuando se tienen las notas *mi-sol-do*, el bajo (la nota más grave) sigue siendo la 3ª del acorde; lo que cambia es la posición del la funda-

mental y, por lo mismo, del acorde. Estrictamente hablando, este es un procedimiento de permutación en el espacio que se puede experimentar con mayor facilidad en el teclado: si cambiamos la fundamental de abajo hacia arriba, el acorde queda al revés, es decir, se invierte el acorde, poniéndolo al revés; esta es la primera inversión (*mi-sol-do*), que puede a su vez invertirse para producir una segunda inversión (*sol-do-mi*). En acordes que tienen cuatro notas diferentes (como los acordes de séptima secundarios y las séptimas de dominante) se puede generar una tercera *inversión. La inversión de acordes tiene una relevancia fundamental para la construcción armónica de la música tonal, cuyos grados escalares son individuales y tienen funciones específicas y donde existen distinciones jerárquicas entre consonancia y disonancia. AW

2. Intervalos. La inversión puede aplicarse a los intervalos cuando se cambia la posición de las dos notas: la nota superior se mantiene y la nota de abajo se mueve a una octava arriba de su posición original; o la nota inferior se mantiene y la nota superior se mueve a una octava abajo de su posición original. Esto no es una inversión literal (véase 4 *infra*) sino más bien un complemento dentro de la octava y es la base del *contrapunto invertible. Véase también INTERVALO.

3. Melodías. Una melodía invertida sigue la forma de la original en una imagen de espejo; cuando la melodía original sube, su inversión baja y viceversa. En la música tonal los intervalos entre alturas sucesivas no se replican de forma idéntica (véase 4 *infra*), sino que se vuelven equivalentes dentro de la escala diatónica. Por ejemplo, la melodía *fa-sol-mi-fa* se volvería *fa-mi-sol-fa*. La inversión melódica es una característica común de las formas imitativas, particularmente de la fuga. Existen numerosos ejemplos en *El clave bien temperado* y en *El arte de la fuga* de J. S. Bach.

4. Series dodecafónicas. La inversión de una serie o grupo de notas es fundamental para la música *dodecafónica o serial (véase SERIALISMO). Dichas inversiones son idénticas, es decir, conservan la misma relación interválica; de tal manera, una 3ª mayor ascendente se convierte en una 3ª mayor descendente, una 2ª menor descendente se convierte en una 2ª menor ascendente, y así sucesivamente. Por ejemplo, la inversión de *fa-sol-mi-fa* es *fa-mib-solb-fa*. En la música serial, toda nota de la serie puede aparecer en cualquier octava, por lo que la inversión de una serie no es necesariamente una inversión exacta de su contorno melódico.

AL

inversión retrógrada. Versión de una melodía o una serie que, además de ser retrógrada, es decir que se toca comenzando por el final, invierte el sentido de sus intervalos (véase INVERSIÓN, 3; RETRÓGRADO).

Invitación a la danza. Véase *AUFFORDERUNG ZUM TANZ. invitatorio* (lat.: *invitatorium*). Canto inicial de los Maitines en el Oficio Divino de los ritos romano y monástico, consistente en el salmo *Venite* (Salmo 95 de acuerdo con la numeración inglesa y el Antiguo Testamento hebreo, 94 en la Vulgata y el Antiguo Testamento griego) y su antífona correspondiente. Desde el Concilio Vaticano Segundo, los Maitines en el rito romano se han transformado en el Oficio de Lecturas y el *invitatorio* ahora puede ser el principio de éste o de los Laudes (oración matutina) y puede usarse cualquiera de los cuatro salmos. En la liturgia anglicana y de las iglesias luteranas y metodistas, tradicionalmente, el *Venite* ocupa un lugar equivalente.

Iolanta. Ópera en un acto de Chaikovski basada en la obra de Henrik Hertz, *Kong Renés Datter* (La hija del rey René), traducida del danés por Fiodor Miller, adaptada para Moscú por Vladimir Rafailovich Zotov (San Petersburgo, 1892).

Iolanthe (*Iolanthe, or The Peer and the Peri*). Opereta en dos actos de Sullivan con libreto de W. S. Gilbert (Londres, 1882).

Ionisation. Obra de Varèse para 13 instrumentos de percusión (1929-1931).

Iphigénie en Aulide (Ifigenia en Áulide). Ópera en tres actos de Gluck con libreto de Marie François Louis Gand Leblanc Rouillet basada en *Iphigénie en Aulide* de Jean Racine, a su vez basada en Eurípides (París, 1774).

Iphigénie en Tauride (Ifigenia en Táuride). Ópera en tres actos de Gluck con libreto de Nicolas-François Guillard basado en *Iphigénie en Tauride* de Touche, a su vez basada en Eurípides (París, 1779). Piccinni escribió una ópera con el mismo tema (París, 1781).

Ippolitov-Ivanov, Mijail Mijailovich (n Gatchina 7/19 de noviembre de 1859; m Moscú, 28 de enero de 1935). Compositor y director ruso. Fue alumno de Rimski-Korsakov en el Conservatorio de San Petersburgo, del cual se graduó en 1882. De 1882 a 1893 vivió en Tbilisi, donde dirigió la fracción local de la Sociedad de Música Rusa y dio clases (entre sus estudiantes estaban Zajaria Paliashvili y Dimitri Arakishvili). Desde 1893 enseñó en el Conservatorio de Moscú, del cual fue director de 1905 a 1922 y simultáneamente trabajó como director de ópera (de 1899 a 1906 con las compañías privadas de ópera Mamontov y Zimin y desde 1925 hasta su muerte

en el Bol'shoi). Su música está fuertemente influida por Los Cinco, especialmente por el aspecto orientalista de su estilo y también, aunque en menor grado, por Chaikovski. Compuso varias óperas, incluyendo los tres actos faltantes del *Casamiento* (1931) de Mussorgski, conjuntos de cámara, una sinfonía y numerosas obras orquestales programáticas sobre temas orientales; los *Kavkazskiye eskizi* (Bocetos caucásicos, 1894) siguen ejecutándose. Su interés por la música georgiana se refleja en su libro *Gruzinskaya narodnaya pesnya i eyo sovremennoye sostoyaniye* (La canción folclórica georgiana y su estado actual, Moscú, 1895). PS/MF-W

Iradier [Yradier], **Sebastián** (n Sauciego, Álava, 20 de enero de 1809; m Vitoria, 6 de diciembre de 1865). Compositor español. Después de trabajar en Madrid, París (como maestro de canto de la emperatriz Eugénie) y Cuba, terminó su carrera como profesor de canto en el Conservatorio de Madrid. Su fama inicial se debe a que compuso la canción *El arreglito*, que Bizet adaptó como la habanera en el primer acto de *Carmen*, con la convicción de que era una canción folclórica original.

WT/CW

IRCAM. Véase INSTITUT DE RECHERCHE ET DE COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE.

Ireland, John (Nicholson) (n Bowdon, Cheshire, 13 de agosto de 1879; m Rock Mill, Washington, Sussex, 12 de junio de 1962). Compositor inglés. Estudió composición en el RCM (1893-1901) con Stanford y piano con Frederick Cliffe. Fue organista de Saint Luke en Chelsea (1904-1926) y dio clases en el RCM; entre sus alumnos estuvieron Moeran, Alan Bush, Searle y Britten. Sus primeras composiciones importantes fueron obras de cámara: *Phantasie Trio* (1906) y *Sonata para violín* no. 1 (1908-1909), ganadora de premios, sin embargo, fue con su impresionante *Sonata para violín* no. 2 (1917), promovida por su primer ejecutante, Albert Sammons, que el nombre de Ireland adquirió fama. Otras obras de cámara, como la *Sonata para violonchelo* (1923) y la *Fantasy-Sonata para clarinete y piano* (1943), son de talla similar.

La producción orquestal de Ireland es limitada pero no menos distinguida. El preludio *The Forgotten Rite* (1913) muestra una conciencia del expresionismo europeo en su material temático angular y su avanzado lenguaje armónico. Su preocupación por el mito y el misticismo pagano (inspirado por las obras literarias de Arthur Machen) hallaron su expresión en la rapsodia sinfónica *Mai-Dun* (1920-1921) y *Legend* para piano y orquesta (1933). Ireland mostró cualidades para el

color orquestal en *A London Overture* (1936), la obra *Satyricon* (1946) y la música para la película *The Overlanders* (1946-1947), si bien su obra más exitosa y tocada más frecuentemente es el *Concierto para piano* (1930), que funde de modo sumamente convincente el rigor brahmsiano de su juventud (filtrado por Stanford) con la paleta tornasolada y agri dulce de su desarrollo posterior.

Su música más íntima para piano está en sus canciones y obras para piano solo que, en sus mejores momentos, son algunas de las expresiones más acabadas de cualquiera de los compositores ingleses del periodo. Entre sus mejores piezas para piano están *Decorations* (1912) inspiradas en Debussy, las dos miniaturas *For Remembrance* y *Amberley Wild Brooks* (1921), la *Sonatina* (1926-1927) y *Sarnia* (1940-1941), mientras que algunas de sus más finas canciones son las del ciclo Housman *The Land of Lost Content* (1920-1921), *Five Poems by Thomas Hardy* (1926) y *Songs Sacred and Profane* (1929-1931). El recogimiento de Ireland en Guernsey se vio truncado por la segunda Guerra Mundial y la invasión nazi de las Islas del Canal en junio de 1940. Después de la guerra regresó a su casa de Chelsea, aunque cada vez pasó mayor tiempo en Sussex, donde finalmente se estableció en 1953. JDI

📖 M. V. SEARLE, *John Ireland: The Man and his Music* (Turnbridge Wells, 1979). F. RICHARDS, *The Music of John Ireland* (Londres, 2000).

Iribarren, Juan Francés de. Véase FRANCÉS DE IRIBARRÉN, JUAN.

Iris. Ópera en tres actos de Mascagni con libreto de Luigi Illica (Roma, 1898).

Irish Symphony (Sinfonía irlandesa). *Sinfonía* en mi mayor (1864) de Sullivan. También es el subtítulo de la *Sinfonía* no. 3 en fa menor (1887) de Stanford y el título de una *Sinfonía* de Harty (1904).

Irlanda. La historia de la música en Irlanda se ha visto profundamente afectada por la invasión y la colonización, y una tradición oral de largo tiempo ha resultado en una falta de evidencia documental. Después de la adopción del cristianismo en el siglo V se desarrolló una intensa cultura monástica, aunque sobreviven pocos registros de la música de la Iglesia celta. Del mismo modo, no hay rastros de la música que se cantaba en la corte con acompañamiento de arpa. La invasión anglo-normanda del siglo XII trajo la cultura y la liturgia inglesas a Irlanda, por lo que las tradiciones gaélicas decayeron en las ciudades en las que se habían desarrollado después de las invasiones vikingas.

Una gran parte del país se encontraba ahora bajo el control de la corona inglesa. En Dublín se fundó un coro escolar en la Catedral de San Patricio en 1423 y hay registro de que se contrató un organista allí en 1509; se usaba el rito del Sarum y se tocaba música sacra inglesa. En Irlanda la Reforma fue impuesta, más que aceptada. Al igual que en Inglaterra y Escocia, los monasterios fueron suprimidos y las iglesias y catedrales fueron abandonadas por la mayor parte de la población. Los recursos para ejecuciones musicales de calidad quedaron en las manos de la cultura política dominante y se importaron música y músicos ingleses para las catedrales. Con la derrota de la última zona de resistencia irlandesa en Ulster en 1603, el patrocinio gaélico de la música secular desapareció.

Una buena parte de la cultura de la música tradicional irlandesa tiene su origen en esta etapa. Sólo en las áreas de habla irlandesa, en el oeste del país, sobrevivieron las canciones gaélicas; éstas generalmente son líricas y quedan pocos ejemplos de cantos laborales. La importación de canciones en inglés precede al siglo XVII, sin embargo, muchas canciones inglesas y escocesas circularon de ahí en adelante, mientras que ciertos elementos de la poesía y la canción gaélicas sobrevivieron en nuevas canciones irlandesas en inglés. Algunas melodías folclóricas irlandesas se publicaron por primera vez en colecciones inglesas del siglo XVII y la colección puramente irlandesa más antigua data de 1726; durante el siglo XVIII las melodías se volvieron de amplia circulación y en la primera parte del siglo XIX fueron popularizadas a través de la obra del poeta Thomas Moore, que escribió nuevas letras a varias de las melodías recopiladas por Edward Bunting (1773-1843). Surgieron nuevas colecciones de George Petrie (*The Ancient Music of Ireland*, 1853-1855) y de Patrick Joyce (1873).

El símbolo nacional, el arpa, tuvo un declive una vez que desapareció el patrocinio gaélico: el Belfast Harp Festival de 1792, que le proporcionó a Bunting gran parte de su material, fue un esfuerzo consciente para revivir el instrumento. Los otros instrumentos de la música tradicional son el *bagpipe uilleann* (especie de gaita) que se acciona con fuelles, el *bodhrán* (tambor de marco) y el *fiddle* (violín), junto con el acordeón, el *melodeon*, flautas y silbatos; el resurgimiento de la música folclórica a partir de la posguerra ha traído consigo la adopción de muchos otros instrumentos.

En las circunstancias políticas estables del siglo XVIII Dublín, como ciudad capital y asiento del gobierno, fue un considerable centro general de cultura musical.

Se establecieron sociedades como la Academia de Música (1757), a las cuales los compositores e intérpretes de Inglaterra hicieron extensas visitas; Handel tuvo una estancia ahí de noviembre de 1741 a agosto de 1742, periodo durante el cual se estrenó el *Mesías*. Entre los compositores extranjeros que se establecieron en la ciudad estuvo Geminiani, y Dublín parece haber sido uno de los centros musicales de Europa. Este periodo finalizó con la unión de 1801 y la consecuente desaparición de la importancia residencial de la ciudad como el asiento del parlamento.

En el siglo XIX, los principales compositores de origen irlandés y angloirlandés vivían y trabajaban fundamentalmente fuera del país; entre los más sobresalientes se encontraban Field, Balfe y Wallace; Stanford estudió en la Real Academia de Música Irlandesa (fundada en 1848) antes de irse a Inglaterra. Dublín era un destino común para las compañías de ópera itinerantes italianas a mediados de siglo: floreció un culto por la ópera italiana durante varias décadas. Dos festivales que se establecieron en 1897, Feis Ceoil y Oireachtas, siguen en funcionamiento.

La Universidad Nacional de Irlanda se fundó en 1908, con la provisión de música a nivel de grado; de los planteles que la constituían en Cork y Dublín, junto con el Trinity College (más antiguo) en Dublín, es de donde surgieron varios de los compositores irlandeses de la primera generación del Estado Libre, incluyendo a Ó Riada. En la activa generación más joven de compositores nacida en la década de 1950, están figuras como Gerald Barry y Raymond Deane, así como Deirdre Gribbin (*n* 1967), que representa a una generación posterior.

La compañía radiodifusora nacional, RTE (Radio Telefís Éireann), mantiene dos orquestas y un coro de cámara y cada vez está más activa en el encargo de obras nuevas. El Wexford Festival, establecido en 1951, es un acontecimiento de gran importancia en el calendario internacional de ópera. Dublín alberga dos compañías de ópera, Opera Ireland y la itinerante Opera Theatre Company, además del Contemporary Music Centre, fundado por el Consejo de las Artes en 1968.

La primera orquesta profesional en Irlanda del Norte, la BBC Northern Ireland Orchestra (fundada en 1924), se amalgamó en 1981 con la Ulster Orchestra —de tamaño camerístico— (que había sido fundada en 1966 para sustituir la City of Belfast Orchestra), con lo cual se creó una orquesta sinfónica completa, misma que se quedó con el apelativo de Ulster Orchestra. Con la construcción del Waterfront Hall en 1997, Irlanda adquirió

una sala de conciertos con capacidad para 2 500 personas. Tanto la Universidad de Ulster como la Queen's University de Belfast han atraído a estudiantes que desean especializarse en composición con cursos de asignatura que se centran en análisis y música electrónica. La Queen's University organiza un festival anual (establecido en 1964) que dura tres semanas y abarca todo tipo de géneros, así como pequeños festivales dedicados a la música antigua y contemporánea. PS/KC

📖 C. ACTON, *Irish Music and Musicians* (Dublín, 1978). B. BOYDELL (ed.), *Four Centuries of Music in Ireland* (Londres, 1979). G. GILLAN y H. WHITE (eds.), *Music and Irish Cultural History* (Blackrock, 1995). H. WHITE, *The Keeper's Recital: Music and Cultural History in Ireland, 1770-1970* (Cork, 1998).

Isaac, Heinrich [Henricus] (*n* Flandes, c. 1450; *m* Florencia, 26 de marzo de 1517). Compositor flamenco. Aparte del hecho de que estaba escribiendo música a mediados de la década de 1470, poco se sabe de él antes de julio de 1485, cuando se volvió uno de los cantores del baptisterio de San Juan en Florencia. El puesto lo atrajo a la órbita de los Medici, de cuyo patrocinio disfrutó por los siguientes ocho años. En noviembre de 1496 se había mudado al servicio del emperador Maximiliano I como compositor de la corte y miembro del coro de la capilla. En 1502 estaba siendo considerado para un puesto en la corte Este de Ferrara, pero dicha posición fue otorgada finalmente a Josquin des Prez. Entre 1505 y 1508 vivió en Konstanz, donde el capítulo catedralicio lo comisionó para escribir un ciclo de obras litúrgicas. Regresó a Florencia durante sus últimos años, posiblemente como diplomático de Maximiliano.

Issac fue uno de los compositores más prolíficos e influyentes de su época, además de que sobresale por haber sido empleado principalmente por su talento como compositor, más que como intérprete. Han llegado a nosotros 36 misas suyas basadas en diversos materiales seculares—canciones, danzas y *mottoes*—o en canto llano; en varias de estas últimas, Isaac musicalizó sólo parte de los textos litúrgicos, que debían cantarse alternadamente ya fuera con canto o música de órgano. Su enorme ciclo del Propio de la misa, construido alrededor de melodías de canto llano, fue compuesto en parte como respuesta a la comisión de Konstanz y en parte para uso del coro de la capilla imperial. Su gran producción de motetes y obras seculares es sumamente variado y refleja su profesión y perspectiva internacionales. La obra más conocida de Isaac es, a su vez, una de sus más cortas y simples, la *lied Innsbruck, ich muss dich lassen*. JM

📖 W. SALMEN y R. GSTREIN (eds.), *Heinrich Isaac and Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I* (Innsbruck, 1997).

ISCM. Véase INTERNATIONAL SOCIETY FOR CONTEMPORARY MUSIC.

isla de los muertos, La (*Ostrov myortvikh*). Poema sinfónico, op. 29 (1909) de Rajmaninov, inspirado por la pintura *Insel der Toten* de Arnold Böcklin.

Islamey. “Fantasía oriental” para piano de Balakirev, compuesta en 1870 y revisada en 1902. Liapunov hizo una versión orquestal.

ISM. Véase INCORPORATED SOCIETY OF MUSICIANS.

Isola disabitata, L' (La isla deshabitada). Ópera en dos actos de Haydn con libreto de Pietro Metastasio (Estéháza, 1779).

isomélico (del gr. *isos*, “igual”, *melōidiā*, “melodía”). Término que se refiere al uso repetido del mismo perfil de alturas, aunque con variaciones en el ritmo. La técnica fue usada ampliamente por compositores ingleses y de Europa continental (como Walter Frye, Johannes Ciconia, Dufay) en el siglo XV.

isométrico (del gr. *isos*, “igual”, *metron*, “medida”). Término que se usa para describir ya sea obras que tienen el mismo ritmo simultáneamente en todas las voces (es decir, homorritmo) u obras que tienen el mismo indicador de compás a lo largo de toda la obra.

isorritmia integral. Véase ISORRITMO.

isorritmo (del gr. *isos*, “igual”, *rhythmos*, “ritmo”). Término moderno para la técnica que usa un patrón rítmico y melódico repetido como un componente estructural básico. En el siglo XIII la parte del tenor de un motete a menudo se organizaba de acuerdo con patrones rítmicos cortos repetidos, derivados de los *ordines* de los modos rítmicos (véase NOTACION, 2). Estos patrones incrementaron su duración a medida que transcurrió el siglo. La melodía en la parte del tenor también se repetía con frecuencia, pero no siempre sincrónicamente con la repetición rítmica. El término *color* se usaba a menudo para el patrón melódico y *talea* para el patrón rítmico. Sin embargo, los dos patrones no tenían necesariamente la misma extensión, por lo cual las repeticiones de la *talea* podían ocurrir en distintas alturas.

Philippe de Vitry y Machaut fueron dos de los compositores más importantes de motetes isorrítmicos del siglo XIV. Sus composiciones exhiben con muy buenos resultados algunas de las variaciones y extensiones posibles del isorritmo. Una de las más comunes era la repetición del patrón rítmico no en los mismos valores de nota, sino en una disminución proporcional: por ejem-

plo, los valores originales podían partirse por la mitad o reducirse a un tercio. Incluso podía extenderse la técnica a otras voces: en algunos motetes se aplicaba a las voces superiores, especialmente para pasajes en **hoquetus*.

Hacia finales del siglo XIV se desarrolló el uso de isorritmo en todas las voces (panisorritmo), especialmente por los compositores ingleses; fue empleado también por Machaut en algunos de sus motetes, y por Ciconia, Dunstaple y Dufay. La estructuración isorrítmica no se halla con facilidad durante la era tonal (c. 1700-1900), sin embargo, varios compositores posttonales, incluyendo Messiaen y Maxwell Davies, la han revivido como un medio para generar párrafos musicales sólidos.

U. GÜNTHER, "The 14th-century motet and its development", *Musica disciplina*, 12 (1958), pp. 27-58. D. LEECH-WILKINSON, *Compositional Procedure in the Four-Part Isorhythmic Works of Philippe de Vitry and his Contemporaries* (Nueva York, 1989).

Isouard, Nicolas [Nicolò de Malte] (n Valletta, 18 de mayo de 1773; m París, 23 de marzo de 1818). Compositor francés. Estudió en París, Malta, Palermo y Nápoles; su primera ópera, *L'avviso ai maritati* (Advertencia a los casados), fue escrita en Florencia en 1794. Después fue nombrado organista de la Orden de San Juan de Malta y compuso óperas italianas serias y cómicas hasta que se produjo la invasión francesa en 1798. En 1799 Isouard llegó a París donde colaboró en dos *opéras comiques* y retrabajó dos de sus óperas anteriores, antes de alcanzar el éxito con *Michel-Ange* (1802). De ahí en adelante su popularidad continuó con una serie de obras para la Opéra-Comique, entre éstas la ópera de cuento de hadas *Cendrillon* (Cenicienta, 1810) y *Joconde* (1814), las cuales reafirmaron su fama internacional. También compuso misas, motetes, cantatas, dúos y canciones, si bien su renombre proviene de su contribución al género de la *opéra comique* y la influencia italiana que aportó a la música francesa. SH

Israel in Egypt (Israel en Egipto). Oratorio de Handel con texto probablemente compilado por él mismo (1739). **istesso** (it.). "El mismo"; *l'istesso tempo*, "el mismo tempo" que antes. Véase también *STESSO*, *STESSA*.

Italia. 1. Introducción; 2. Hasta c. 1500; 3. 1500-1640; 4. De 1640 a la invasión napoleónica; 5. De la invasión napoleónica a la primera Guerra Mundial; 6. A partir de 1914.

1. Introducción

Italia, al igual que Alemania, nació como nación en el siglo XIX de la conjunción de una serie de estados más

o menos pequeños, pero, a diferencia de Alemania, Italia siempre ha sido siempre una unidad geográfica. Rodeada por el Mediterráneo en tres de sus lados y por los Alpes parece una división natural de Europa; Roma la unió por primera vez en el siglo III a.C. Sin embargo, la gran extensión y diversidad de Italia, las olas de invasiones y diversas experiencias políticas y culturales de varias regiones después de la caída del Imperio romano, han traído como resultado un agudo sentido de regionalismo, con un riesgo concomitante de localismo (*campanilismo*). Las diferencias en riqueza, cultura y política, especialmente entre el sur y el norte, siguen inquietando a la República. A pesar de ello, una tradición de empresas familiares e individualismo benefició la producción de ejecutantes, cantantes, compositores y fabricantes de instrumentos del más alto nivel, además de que el país posee una de las tradiciones musicales más ricas.

2. Hasta c. 1500

Sabemos poco de la música más antigua de la Iglesia cristiana, pero para la segunda mitad del siglo IV, la importancia de Roma como un centro litúrgico implicaba la existencia de una escuela de canto —la Schola Cantorum original— cerca de San Juan de Letrán (el asiento del obispo de Roma, es decir el Papa). Según las convenciones, la tradición oral del canto cristiano supuestamente se puso en orden durante el reinado del papa Gregorio (590-604), pero hoy día se cree que la tendencia unificadora que esto representa fue instituida bajo los reyes carolingios en los siglos VIII y IX.

Existían distintas tradiciones, algunas de las cuales sobrevivieron en otras partes de Italia, particularmente perdurables en y alrededor de Milán, donde se dice que san Ambrosio, obispo de Milán (374-397), alentó el canto antifonal de himnos y salmos para fortalecer la moral de los cristianos bajo el sitio de las fuerzas de la emperatriz Justina en el siglo IV. Asimismo en el norte de Italia se practicaba un rito independiente en Aquileia, el asiento del patriarcado más importante fuera de Roma desde el siglo VII hasta su abolición en 1751. En el sur, el rito beneventino (llamado así después de la localización de sus manuscritos más importantes en Benevento, hoy provincia de Campania) floreció en el monasterio benedictino de Monte Cassino. Las diferentes tradiciones variaban, además, en la notación que usaban, hasta la adopción de la de Guido d'Arezzo (véase NOTACIÓN, 1); hay indicios de que ya se usaba algún tipo de polifonía desde el siglo XI.

La información sobre la música secular es deficiente. Han llegado a nosotros algunas canciones de *jongleur* del siglo XII y sabemos que para el siglo XIII era muy popular la música de trovadores. También eran populares en esa época las canciones dancísticas monofónicas conocidas como **ballate*, así como su contraparte religiosa, el **laude* responsorial que cantaban los hermanos laicos de las comunidades franciscanas y las confraternidades flagelantes en el fervor religioso de finales del siglo XIII. Han sobrevivido algunos manuscritos de música polifónica secular del siglo XIV que se practicaba en las cortes del norte de los Scaligeri en Verona y de los Visconti en Milán, así como en otras partes; éstos contienen piezas animadas llamadas “madrigales”, típicamente italianas en su exigencia de virtuosismo (véase MADRIGAL, 2) de compositores como Gherardello da Firenze, Giovanni da Cascia y Jacopo da Bologna, la figura más famosa de su momento, a quien se atribuye el tratado *L'arte del biscanto*. Otras formas son las **caccia*, originalmente madrigales con cánones cuyos textos describen fielmente escenas al aire libre, particularmente cacerías, y las *ballata* polifónicas, las cuales, comenzaron a reemplazar a los madrigales en popularidad hacia finales del siglo.

El estilo del **Ars Nova* francés comenzó a afectar a Italia sólo a mediados del siglo XIV. El gran maestro italiano de la segunda mitad del siglo, Francesco Landini, usaba notación francesa e inclusive, en contadas ocasiones, **isorritmo*, si bien nunca adoptó las complejidades del *Ars Nova* francés e italiano y se mantuvo independiente de los estilos franceses contemporáneos, aunque posteriormente se utilizó *subtilitas* (véase *ARS SUBTILIOR*) y se siguieron los modelos franceses en el periodo del Gran Cisma (1378-1417).

Después de este periodo, cuya riqueza de actividad es quizá erróneamente sugerida por la supervivencia de manuscritos, hay una significativa carencia de materiales primarios, lo cual hace parecer al siglo XV desierto de genio nativo. De hecho, había una tradición oral de canto de varios tipos que se ejecutaban con laúd o *viola da gamba* y Leonardo Giustiniani, un noble veneciano nombró bajo su apelativo un género de dichas canciones, típicas de la ahora predominante visión humanista. También había ejecutantes de laúdes y teclados que eran los favoritos de varias cortes. Aún así, la música se vio cada vez más influida por extranjeros. El regreso de los papas a Roma tras su exilio en Aviñón en la segunda década del siglo, probablemente impulsó un nuevo internacionalismo, como lo demuestran la vida

profesional de Dufay en Roma y sus relaciones con Florencia, Ferrara y Rimini.

La *cappella* que estableció en Nápoles Alfonso I de Aragón fue imitada por otras casas nobles, particularmente la de los Sforza en Milán y la de los Este en Ferrara; los Medici alentaron la música en las iglesias florentinas, pero para ellos el haber establecido una *cappella* habría ofendido la sensibilidad de la Florencia republicana. La contratación que hizo Alfonso de un músico del norte, Johannes Tinctoris, en su capilla, fue imitada por estas familias; así pues, el hecho de que Dufay y Josquin estuvieran activos en Milán e Isaac en Florencia, impulsó la difusión del tipo de polifonía que se había desarrollado en los Países Bajos. Si estos compositores tuvieron poca influencia en el arte local de la canción, tuvieron gran influjo en otras áreas de la vida musical italiana.

3. 1500-1640

Para 1500 se había establecido un nuevo patrón de institución musical en Italia. Si bien en Roma y los Estados Papales había una serie de iglesias que contaban con excelentes coros dirigidos por un *maestro di cappella* (a menudo extranjero), ya se había dado una transferencia de patrocinio. Los príncipes y sus familias de las afluentes cortes del norte ya habían sido marcadas por la nueva educación humanística (véase RENACIMIENTO, EL), y rivalizaban entre ellas para encontrar compositores, intérpretes y cantantes de calidad, no tanto para dirigir la música de sus capillas sino más bien para formar parte de su séquito. El área musical de la corte de la familia Este estuvo activa durante todo el siglo, hasta que la carencia de un heredero varón hizo que Ferrara fuera absorbido por los Estados Papales en 1597. El casamiento de Isabella d'Este y Francesco II Gonzaga en 1490 generó un entusiasmo similar en Mantua, aunque en ese caso fue más intermitente. Fueron los músicos de Mantua, Cara y Trombocino, quienes en la forma de la **frottola* trajeron una nueva sofisticación a la canción local. Además de esto y la forma del *strambotto*, de una ligereza similar, más textos literarios como los de Petrarca se musicalizaron para voz y laúd.

Venecia siguió la tendencia dominante de emplear músicos del norte de Europa cuando Willaert fue nombrado *maestro di cappella* en San Marcos en 1527. La importancia que tenía la música en la ciudad había empezado antes, cuando en 1498 **Petrucci* estableció allí la primera imprenta musical y durante los siguientes 20 años imprimió una buena cantidad de música secular

primordialmente. Sus colecciones incluían, además de gran cantidad de *chansons* francesas, un número considerable de *frottolas* (se puede afirmar que su impresión revela el repertorio de la canción italiana local de finales del siglo XV). Para mediados de siglo, la industria de impresión de Venecia era la más importante de Italia.

Entre el patrocinio y la impresión lograron que el país se convirtiera en el centro de la música europea durante el resto del siglo XVI. La nobleza siguió el modelo del cortesano perfecto expuesto en *Il libro del cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione, por lo que aprendieron a tocar instrumentos y cantar sus partes en los madrigales que se popularizaron a partir de la década de 1530. Más aún, puesto que los nobles humanistas comenzaron a encontrarse en las academias para discutir las ideas filosóficas de los clásicos griegos, los músicos fueron impulsados a revisar si se podía recrear la música griega (o un equivalente moderno). A causa de ello, el madrigal adquirió lenguajes más complejos y sutiles y esto a su vez alentó el canto virtuosístico, dando como resultado el establecimiento de grupos profesionales; el más famoso de éstos fue el *concerto delle dame* en Ferrara a partir de la década de 1580, un grupo de mujeres que cantaban música elaboradamente ornamentada en conciertos regulares de la corte. También aparecieron nuevos géneros más ligeros junto con las comedias de madrigal narrativas. Mientras en Venecia la tendencia en la música sacra era hacia un sonido suntuoso y una escritura policoral (**cori spezzati*), en Roma, Palestrina y Victoria perfeccionaron un estilo de polifonía libre de complejidad, que se anticipaba a la embestida producto de las deliberaciones del *Concilio de Trento (que finalizó en 1563) y sus exigencias, de que las palabras de la misa debían escucharse claramente.

También floreció la fabricación de instrumentos. Los clavecines italianos de fabricantes como Giovanni Baffo en Venecia era ligeros de peso y de sonido brillante. Los laúdes se fabricaban en Bolonia, Venecia, Padua y Roma, al mismo tiempo que la familia Amati estaba creando los instrumentos de cuerda en Cremona, por lo menos desde la década de 1560; en 1568 Gasparo da Salò se describía a sí mismo como “maestro di violini”.

Una confluencia de la preocupación por la musicalización de palabras en los géneros seculares, las discusiones que se sostuvieron entre 1537 y 1587 en la *Camerata Florentina del conde Bardi sobre el papel de la música en la tragedia griega antigua y la moda de espléndidos entretenimientos cortesanos en las últimas décadas del siglo XVI (*intemedi* en los cuales grandes

grupos ejecutaban las canciones, los madrigales y la música instrumental), condujeron a la creación del *stile rappresentativo*, o recitativo, de las pastorales de Peri *Dafne* y *Euridice* (1600), la primera ópera. El estilo vocal era esencialmente el mismo que había manifestado Caccini en su *Euridice* y *Le nuove musiche* de 1602, en las que las palabras se declamaban de modo natural con acompañamientos ligeros de acordes anotados en el sistema que hoy se conoce como “bajo cifrado” (véase CONTINUO). La ópera se desarrolló tanto por Monteverdi en Mantua (*Orfeo*, 1607) como bajo los auspicios de la familia Barberini en Roma; queda claro que las prácticas de trabajo se establecieron pronto si vemos las instrucciones en el manual anónimo de producción de ópera *Il corago* que se escribió antes de 1637, año en que el primer teatro de ópera público se inauguró en Venecia, una ciudad que se volvió el centro operístico principal durante los siguientes 50 años.

4. De 1640 a la invasión napoleónica

La popularidad de la ópera era tan grande que su composición y su ejecución se volvieron la actividad más lucrativa para los músicos. Compositores como Cavalli y Legrenzi usaron sus puestos eclesiásticos prácticamente como sinecuras desde las cuales acometer sus empresas teatrales. Otros géneros dramáticos, que por lo regular no se escenificaban, eran la *cantata y la serenata, y el oratorio, que era el equivalente sacro de la ópera, que se ejecutaba en la Cuaresma cuando los teatros estaban cerrados. El *stile concertato*, que puede rastrearse hasta Giovanni Gabrieli y Monteverdi (*Vespro della Beata Vergine*, 1610), con su clara diferenciación entre los elementos constitutivos de una pieza, líneas, instrumentos o espacio sónico, dominó tanto la música instrumental como la vocal. En la primera, el estilo *concertato* y el tránsito hacia el sonido más cálido y resonante del violín produjeron las obras de Arcangelo Corelli y de la escuela veneciana de escritura concertística, encabezada por Vivaldi.

La formación de músicos se llevó a cabo en el seno de las familias musicales profesionales, en los conservatorios de Nápoles y Palermo o en las capillas de las catedrales principales. El Ospedali veneciano, un orfanatorio para niñas donde enseñaban música los encargados jóvenes, no produjo músicos profesionales. Muchos compositores, como Scarlatti y Tartini, enseñaban de forma privada. Lombardía tenía una fama especial por la enseñanza instrumental y Bolonia por la de canto. Debido a su formación, los compositores y ejecutantes

italianos prácticamente dominaban Europa, desde Dublín hasta San Petersburgo. Pocos músicos italianos de alta calidad no viajaban al extranjero. El resultado fue que Italia fuera considerada el centro musical *par excellence*, como lo demuestran los diarios de aquellos que emprendían las grandes giras de lucimiento, y así siguió siendo hasta principios del siglo XIX.

En la esfera pública la ópera experimentó un desarrollo continuo, desde la época de las reformas introducidas por Apostolo Zeno (significativamente, un libretista y no un compositor) y perfeccionadas por Pietro Metastasio, hasta finales del siglo XVIII. Había dos géneros básicos: la *opera seria*, de la cual se erradicaron todos los personajes cómicos de la ópera veneciana, y la *opera buffa* derivada de las comedias en napolitano, traducidas al italiano y exportadas a toda la península y más allá. La interacción de los personajes de distintos niveles sociales se había reintroducido en *Lo frate 'nnamorato* (1732) de Pergolesi. Esto, junto con el uso más frecuente de conjuntos en la *opera buffa*, las reformas de Ranieri Calzabigi y Gluck al formato establecido de recitativo y *aria da capo*, así como la moda de temas conmovedores que introdujo *La buona figliuola* (1760, basada en *Pamela* de Samuel Richardson) de Piccini, afectaron en su conjunto el sendero que tomó el género serio. La ópera también ejerció una profunda influencia en la música eclesiástica pues los compositores y cantantes operaban en ambas esferas. La música instrumental se tocaba por lo general en el contexto de las academias privadas y, por lo tanto, sólo un público selecto tenía acceso a ella.

A mediados del siglo en Milán, bajo dominio austriaco desde 1706, compositores como Sammartini comenzaron a escribir sinfonías para cuerdas, las que implicaron un alejamiento de las formas barrocas instrumentales y sirvieron como modelos para J. C. Bach y otros. Sin embargo, el éxodo de compositores-instrumentistas, especialmente el violonchelista Boccherini y el pianista Clementi, demuestra que se daba poca prioridad a la música instrumental en una cultura predominantemente dominada por la ópera.

5. De la invasión napoleónica a la primera Guerra Mundial

La ópera siguió dominando la vida musical italiana después de la invasión napoleónica, lo que completó la decadencia de la vieja estructura cortesana. El número de teatros de ópera aumentó constantemente y el advenimiento de la ópera cómica rossiniana impulsó una renovación del género. Durante la época en que

Napoleón fue emperador, compositores italianos como Paisiello, Paër y Spontini estuvieron de moda en París, por lo que los cantantes italianos se oían con frecuencia en aquella ciudad. El surgimiento de los movimientos patrióticos de las décadas de 1820 y 1830, después de que el Tratado de Viena había colocado la mayor parte del norte de Italia bajo el represivo régimen austriaco, hizo que esta tendencia aumentara: Rossini se mudó a París y sus sucesores, Bellini y Donizetti, también fueron atraídos a la capital francesa, la cual, con sus hábiles orquestas y sofisticados públicos, se convirtió en una meca para los compositores italianos.

A mediados de la década de 1830, el movimiento por la independencia italiana conocido como el Risorgimento estaba en plena marcha, y su principal compositor ya estaba trabajando. La casualidad que hizo que el nombre de Verdi formara un acrónimo que se utilizó como una consigna revolucionaria –“Vittorio Emanuele Re D'Italia”– le dio fama como figura política, un papel que representó más o menos conscientemente por lo menos visto en forma retrospectiva. Sin embargo, su verdadero don no estaba en el apoyo de movimientos políticos, sino en el retrato de carácter. Más que ningún otro compositor, Verdi acercó la música italiana al movimiento romántico, al explotar las formas musicales tradicionales para sus propios propósitos y al transformarlas para crear un drama musical real en términos italianos, no wagnerianos. También tuvo mucho que ver en el mejoramiento de la presentación de las óperas, al insistir en buenas producciones y ejecuciones orquestales. Sin embargo, su desarrollo como compositor se llevó a cabo fuera de la tendencia generalizada de la música italiana durante los años previos y posteriores a la unificación (1861); sus óperas del periodo fueron escritas cada vez más para teatros del extranjero, principalmente París, mientras que evitó La Scala durante un cuarto de siglo.

El interés en la música francesa antes de la unificación tuvo su contraparte en la apertura hacia las tendencias europeas que se dio después. La Società del Quartetto milanese (fundada en 1864) promovió las competencias de composición y conciertos orquestales; en 1870 Han von Bülow dirigió la orquesta de La Scala en conciertos dedicados exclusivamente a la obra de Beethoven. *Tannhäuser* y *Lohengrin* se estrenaron en Italia (en Florencia y Bolonia respectivamente), comenzaron a celebrarse conciertos orquestales en Turín y Roma, mientras que en La Scala, en lugar de la antigua división de roles entre un director y un repetidor, se estableció el

puesto de “director único”, sentando así las bases de poder que quien obtuviera el cargo ostentaría, como fue el caso de Toscanini a finales del siglo.

En lugar del sistema de “compositor itinerante” bajo el cual Rossini y Donizetti habían operado, las principales editoriales —particularmente Ricordi, Lucca y Sonzogno en Milán— promovieron sus propios compositores, aprovechando la recién establecida convención del derecho de autor y la abolición del subsidio gubernamental a los teatros de ópera. En la década de 1880 hubo una reacción intelectual en contra de la ópera, lo cual contribuyó a que Milán volviera a ser un centro de música instrumental (en donde las principales figuras eran Sgambati y Martucci), además del comienzo de la musicología italiana. En la ópera, el acercamiento al romanticismo alemán se vio arruinado por la llamada Giovane Scuola de Mascagni, Leoncavallo, Puccini y Giordano, quienes alcanzaron a la fama en la década de 1890, escribiendo en una vena influida por Bizet y Massenet. La escuela, conocida por el término escueto de *verismo*, tuvo una corta existencia, pues para la primera Guerra Mundial ya había sido censurada por la generación más joven de musicólogos italianos, que estaban sentando las bases para la investigación del pasado olvidado de Italia.

6. Desde 1914

La primera Guerra Mundial desbarató la confianza en sí misma de lo que se llegó a llamar “Italieta”, la aparentemente próspera Italia de la primera década del siglo. Una cierta insatisfacción con la sociedad italiana y sus instituciones encontró expresión en variadas manifestaciones musicales, desde los experimentos futuristas hasta el establecimiento de la Società Italiana di Musica Moderna de Alfredo Casella. Muchos de los miembros habían nacido en la década de 1880 y el grupo de compositores en el que estaban Respighi, Pizzetti, Malipiero y el mismo Casella, se definió posteriormente como “generazione dell’ottanta”. La búsqueda de una identidad musical italiana fue una nueva meta para los compositores del país, si bien no existía una gran base estética común aparte de la inspiración que encontraban en el pasado de Italia. Antes de la primera Guerra Mundial, el redescubrimiento de la música italiana anterior, especialmente la de los siglos XVI y XVIII, había tenido como consecuencia el primer intento de catalogar la música para teclado de Domenico Scarlatti; subsecuentemente aparecieron series como las *Istituzioni e monumenti dell’arte musicale Italiana* y la edición reunida de la música de Monteverdi hecha por Malipiero.

La muerte del *verismo*, que había llegado tambaleante hasta la década de 1920, y el nuevo régimen fascista en las obras de compositores menores, marcó la muerte de la ópera como un fenómeno cultural unificador; por otra parte, el camino hacia el modernismo fue condenado en un manifiesto impreso en los principales periódicos en 1932 firmado por Respighi y Pizzetti entre otros. El involucramiento del Estado fascista en la música no puede compararse al de la Alemania nazi, pues una gran cantidad de música contemporánea seguía interpretándose; todos los ejecutantes y los compositores de la posguerra italiana se educaron en instituciones que operaban bajo la ideología prevaleciente en aquella época; en la década de 1930 surgieron compositores antifascistas como Dallapiccola y Petrassi, que tenían una visión europea.

Sin embargo, no fue sino hasta después de la devastación de la segunda Guerra Mundial que las técnicas dodecafónicas se adoptaron ampliamente. La guerra empobreció a Italia pero al mismo tiempo generó un gran orgullo propio, pues la derrota de la nación se tomó realmente como la derrota del fascismo y el haber sido redimidos por el valor de los partisanos. La comprometida familia real fue exiliada y una república fue instituida en 1946. La Italia de la posguerra fue testigo de la expansión de las orquestas, impulsada por la organización nacional de radiodifusión (RAI), a Turín, Milán, Roma y Nápoles, así como el establecimiento de un estudio de música electrónica en la rama de Milán de la RAI y la proliferación de festivales de verano, como el de Spoleto, dirigido por Menotti.

Bruno Maderna jugó un papel clave en el desarrollo de la composición en la Italia de la posguerra y estuvo intensamente involucrado en los cursos de verano de Darmstadt, a los que asistían la mayoría de los compositores de la nueva generación, incluyendo a Berio, Nono, Donatoni y Bussotti. La música “comprometida” de Nono ejemplifica una música politizada, mientras que Bussotti ha trabajado la música para teatro de una manera sumamente personal. Berio es el compositor que ha adquirido más resonancia fuera de Italia desde los días experimentales de la década de 1950 hasta los pluralistas años de la década de 1990; últimamente se ha acercado a la ópera desde una perspectiva “crítica”. Los compositores siguen haciendo óperas, incluyendo figuras tan importantes como Azio Corghi y Giorgio Battistelli, pero el género no predomina y no es muy común la puesta en escena de óperas contemporáneas en los teatros principales.

Un renacimiento de Vivaldi, que había comenzado antes de la guerra, volvió a tomar ímpetu en la década de 1950 y ha sido continuado por una exploración sistemática del patrimonio musical italiano del Renacimiento y el Barroco. Algunos foros, como el Festival de Ópera Rossini en Pesaro (establecido en 1980), han proporcionado un escaparate para la investigación musicológica y el canto con criterios históricos, pero los ejecutantes italianos han sido más lentos en seguir el ejemplo de los ensambles del norte de Europa en la utilización de instrumentos originales. DA/KC

📖 A. CASELLA, *I segreti della giara* (Florencia, 1941; trad. al in. como *Music in my Time*, Londres, 1955). N. FORTUNE, "Italian secular monody from 1600 to 1635: An introductory survey", *Musical Quarterly*, 39 (1953), pp. 171-195. N. PIRROTTA y E. POVOLEDO, *Li due Orfei: Da Poliziano a Monteverdi* (Turín, 1969, ampliado 2/1975; trad. al in. como *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge, 1982). E. SELFRIDGE-FIELD, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi* (Oxford, 1975, 3/1994). D. ARNOLD, *Giovanni Gabrieli and the Music of the Venetian High Renaissance* (Londres, 1980). I. FENLON, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua* (Cambridge, 1980-1982). J. ROSSELLI, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi* (Cambridge, 1984). H. SACHS, *Music in Fascist Italy* (Londres, 1987). D. KIMBELL, *Italian Opera* (Cambridge, 1991). J. ROSSELLI, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy* (Londres, 1991).

italian sixth chord. Véase SEXTA ITALIANA, ACORDE DE. "Italiana", *Sinfonía*. *Sinfonía* no. 4 en la mayor de Mendelssohn, la cual comenzó durante un viaje a Italia en 1830-1831 y completó en 1833, revisándola después varias veces; contiene alusiones a la música folclórica italiana especialmente en el movimiento final, un "saltarello".

italiana in Algeri, L' (La italiana en Argel). Ópera en dos actos de Rossini con libreto derivado en gran parte del libreto de Angelo Anelli para *L'italiana in Algeri* (1808) de Luigi Mosca (Venecia, 1813).

Italienische Serenade (Serenata italiana). Obra para cuarteto de cuerdas de Wolf (1887); fue arreglada para orquesta en 1892 y para dúo de piano por Reger.

Italienisches Liederbuch (Libro de canciones italiano). Colección de 46 canciones para voz y piano de Wolf, puestas en música de traducciones alemanas de Paul Heyse de poemas italianos anónimos; se publicó en dos volúmenes (1892, 1896). Algunas canciones fueron orquestadas posteriormente por Wolf y otras por Reger.

Ite missa est (lat. "La misa ha terminado"). Parte final de la *misa. Aunque estrictamente es parte del Ordinario, con un texto invariable, rara vez se pone en música.

Ivan IV. Ópera en cinco actos de Bizet con libreto de François-Hyppolyte Leroy y Henri Trianon (Württemberg, 1946).

Ivan Susanin. Véase VIDA POR EL ZAR, UNA.

Ivanhoe. Ópera en tres actos de Sullivan con libreto de Julian Sturgis basado en la novela (1819) de Walter Scott (Londres, 1891): la única ópera "seria" de Sullivan.

Ives, Charles (Edward) (n Danbury, CT, 20 de octubre de 1874; m West Redding, CT, 19 de mayo de 1954). Compositor estadounidense. Su música, casi toda escrita antes de que sufriera un ataque cardíaco en 1918, es pletórica de ideas poco convencionales y experimentos audaces: atonalidad, citas, compases simultáneos enfrentados, cuartos de tono, el uso de grupos de instrumentos separados espacialmente; en todas fue un precursor dotado de extraordinaria imaginación y trabajando en soledad y oscuridad, sin enterarse de lo que estaban logrando sus contemporáneos en Europa. Sin embargo, su atrevimiento no era el de un amateur ingenuo. Si bien no estudió una carrera musical y prefirió ganarse la vida por medio de un exitoso negocio de seguros, sí tomó clases con Horatio Parker en Yale (1894-1898).

La inclinación de Ives por los experimentos musicales fue estimulada en su infancia por su padre, George Ives, quien le enseñó los rudimentos de la música y además lo impulsó a ser abierto e independiente. Esto parece haber comenzado cuando era apenas un adolescente. Su padre le proporcionó los medios para sostener trabajos como organista de iglesia, pero también un espíritu inventivo y quejumbroso que lo llevaba a buscar su propia manera de hacer las cosas. Durante su estadía en Yale hasta cierto punto controló ese espíritu. Parker, como Dvořák, abogaba por los principios alemanes clásicos mezclados con material local: las melodías de canciones populares e himnos estadounidenses. Durante y después de sus años en Yale, Ives compuso fácilmente en esa línea obras como su *Primer cuarteto* (c. 1897-c. 1900, c. 1909), su *Primera sinfonía* (c. 1898-c. 1901, c. 1907-1908) y la cantata eclesiástica *The Celestial Country* (1898-1902, c. 1912-1913). Sin embargo, al mismo tiempo continuó con sus propias exploraciones, como su musicalización sin acompañamiento del Salmo 67 (c. 1898-1899), el cual está en dos tonalidades simultáneas, además de que alrededor de este periodo ensayó distintas ideas poco convencionales en otros salmos.

Al no buscar un puesto musical se dio a sí mismo la libertad de componer como quería: puso su propia oficina en 1906 y componía durante las noches y los fines de semana. Pero su trabajo en los seguros tenía una justificación; él sentía que a través de los seguros los individuos libres podían protegerse contra los caprichos del destino, los cuales, en su visión optimista, podían poner en riesgo a los miembros de una sociedad democrática. Su música también era una expresión de sus ideales democráticos. Ésta tenía sus raíces en los musicales de salón, en las canciones para cantar en reuniones al aire libre, las bandas, los himnos que tenazmente se cantaban en las iglesias, así como otras impresiones de su niñez; su poesía es la de una Nueva Inglaterra pastoral de tiempos anteriores a los automóviles de motor. Pero, al mismo tiempo, es una apasionada declaración de principios del derecho individual a un punto de vista, tan excéntrico como éste sea.

En sus canciones, que despliegan una variedad asombrosa, Ives implementó varias innovaciones posteriores. Las canciones van desde imitaciones de *Lieder* alemanes (*Feldeinsamkeit*) hasta poderosas declamaciones que son prácticamente atonales (*Paracelsus*), desde serenas piezas con melodías al estilo del himno (*At the River*) hasta algunas con un humor infantil (*The Circus Band*), desde estridentes epigramas (*Duty*) hasta números sencillos (*Songs my Mother Taught me*). A menudo estas canciones se desprendían de piezas camarísticas u orquestales, o bien fueron arregladas posteriormente para distintos ensambles. La música de Ives, tan variada en estilo, también es cambiante en sus detalles.

Esto ha causado cierta dificultad en la publicación de sus obras puesto que sus partituras tienden a estar llenas de revisiones, alternativas e imposibilidades deliberadas: lo que importaba era, según sus términos, la “sustancia” de la música, no su realización. Su acercamiento al arte estaba influido por el trascendentalismo de Nueva Inglaterra, el pensamiento de los escritores-filósofos del siglo XIX que vivían alrededor del pueblo de Concord en Massachusetts, y fue en su trabajo que Ives basó su *Segunda sonata para piano* (c. 1916-1919), subtitulada “Concord”. Otras composiciones, particularmente la obra orquestal *Three Places in New England* (c. 1912-1917), evocan el paisaje y la historia de la región natal de Ives. La sinfonía *Holidays* (1909-1913), que incluye el bullucioso “Fourth of July”, es particularmente rica en citas de este tipo, creando collages de una densidad inaccesible.

Sin embargo, otras obras orquestales como la ópera *Browning* (c. 1912-1914), logran sus efectos por me-

dios completamente originales, incluyendo un uso eficaz de la armonía disonante. Ives también experimentó con maneras nuevas y atonales de organizar la música en sus piezas para ensamble instrumental pequeño, como *The Unanswered Question* para trompeta, cuatro flautas y cuerdas (1908) y *Tone Roads* no. 1 para flauta, clarinete, fagot y cuerdas (c. 1913-1914). Esta última contiene una cierta anticipación del serialismo; en la primera, la trompeta formula la pregunta, que queda sin respuesta por las correrías fugaces de las flautas mientras las cuerdas, que representan el silencio de la sabiduría metafísica, tocan discretamente fuera del escenario. La *Cuarta sinfonía* de Ives (c. 1912-1918) es similar en su ambición filosófica pero mucho más impresionante en su concepción. Un breve preludeo es seguido por un segundo movimiento enormemente complejo (desarrollado a partir del movimiento correspondiente en la *Sonata “Concord”*), una fuga (que también se usa en el *Segundo cuarteto* de c. 1913-1915) y un *finale*, que es una apoteosis sobre un plano serenamente espiritual. Esta obra, por su diversidad y visión, podría muy bien considerarse el logro más completo de Ives.

Después de prácticamente abandonar la composición —quizá tanto por desaliento como por mala salud— Ives publicó de manera privada su *Sonata “Concord”*, acompañada por sus *Essays Before a Sonata* y un volumen de 114 canciones en 1920-1922. (También aportó fondos para apoyar la publicación, ejecución y grabación de obra de otros compositores estadounidenses.) Alrededor de 1930 la *Sonata* fue retomada por John Kirkpatrick y *Three Places* por Nicolas Slonimski, pero la mayoría de las partituras de Ives quedó sin escucharse hasta después de la segunda Guerra Mundial.

PG

▣ H. y S. COWELL, *Charles Ives and his Music* (Nueva York, 1955, 2/1969). C. IVES, *Essays Before a Sonata and Other Writings*, ed. H. BOATWRIGHT (Nueva York, 1962, 2/1970 como *Essays Before a Sonata, The Majority and Other Writings*); *Memos*, ed. J. KIRKPATRICK (Nueva York, 1971). H. W. HITCHCOCK, *Ives* (Londres, 1977). J. P. BURKHOLDER (ed.) *Charles Ives and his World* (Princeton, NJ, 1996). J. SWAFFORD, *Charles Ives: A Life with Music* (Nueva York, 1996).

I was glad. *Anthem* de Parry (1902), con música procesional, compuesto para la coronación de Eduardo VII. *I Was Looking at the Ceiling and then I Saw the Sky* (Miraba al techo cuando de pronto vi el cielo). “Canción-juego” en dos partes de Adams con textos de June Jordan (Berkeley, CA, 1995).

J

jácara [xácara] (es., port.). Antigua balada o tonada de danza española. En el siglo XVII la jácara se utilizaba a menudo en el teatro y terminó por convertirse en la *tonadilla.

Jacchini, Giuseppe Maria (*n* Bolonia, c. 1663; *m* Bolonia, 2 de mayo de 1727). Violonchelista y compositor italiano. Alumno de Domenico Gabrielli, fue miembro de la *cappella* de San Petronio, y desde 1688, de la Accademia Filarmonica. Sus sonatas, conciertos y sinfonías para trompeta y cuerdas fueron famosas durante su vida, y muchas incluyen partes *obbligato* para su instrumento; su op. 4 (1701) contiene algunos de los primeros conciertos con solos *obbligato* para violonchelo, aunque de naturaleza bastante rudimentaria. DA/PA

Jacob, Gordon (Percival Septimus) (*n* Londres, 5 de julio de 1895; *m* Saffron Walden, 8 de junio de 1984). Compositor inglés. Estudió con C. V. Stanford y Charles Wood en el RCM, donde fue un influyente profesor de composición de 1924 a 1969. Su vasta producción incluye varios conciertos y otras obras orquestales, música coral y piezas de cámara usualmente en un estilo directo, incluso extrovertido; su música es para el disfrute de los intérpretes. También es autor de *Orchestral Technique* (Londres, 1931, 2/1982), *How to Read a Score* (Londres, 1944) y *The Composer and his Art* (Londres, 1954). PG

jacobino, El (*Jakobín*). Ópera en tres actos de Dvořák con libreto de Marie Červinková-Riegrová (Praga, 1889; revisada Praga, 1898).

Jacopo da Bologna [de Bononia] (*fl* mediados del siglo XIV). Compositor y teórico musical italiano. Se sabe muy poco de su vida más allá de lo que puede inferirse de los textos a los que puso música; éstos apuntan hacia un nexo con la corte de los Visconti en Milán en las décadas de 1340 y 1350. Al parecer conoció al poeta Petrarca y escribió los textos de algunos de sus propios madrigales. Sobreviven más de 30 composiciones suyas,

la mayoría de ellas seculares y destacan sobre otras obras italianas de ese periodo por su habilidad e invención. Sus escritos teóricos muestran una comprensión de los principios de notación del *Ars Nova* francés. JM

Jacquet de Berchem. Véase BERCHEM, JACQUET DE.

Jacquet de la Guerre, Élisabeth (*n* París, baut. 17 de marzo de 1665; *m* París, 27 de junio de 1729). Clavecinista y compositora francesa. Hija menor del organista parisino Claude Jacquet (*m* París, 6 de noviembre de 1702), estuvo bajo la protección de Luis XIV y madame de Montespan cuando tocaba el clavecín y cantaba en la corte a los cinco años de edad. Más tarde pasó tres años como protegida de madame de Montespan, antes de casarse con otro organista parisino, Marin de La Guerre, en 1684. Tuvieron un hijo que murió a los 10 años de edad.

Además de ser intérprete, Jacquet de La Guerre fue maestra y compositora: en 1667 publicó su primera colección de *pièces de clavecin*, que incluye preludios no mesurados. Durante la década de 1690 compuso un ballet, *Les Jeux à l'honneur de la victoire* (c. 1691; perdido), y una *tragédie lyrique*, *Céphale et Procris*, que fue puesta en escena en la Opéra en 1694. Junto con Couperin, Rebel y Clérambault, también experimentó con géneros italianos, principalmente la sonata y la cantata. Sin embargo, no fue sino hasta 1707 que aparecieron publicadas sus seis sonatas para violín, junto con su segundo libro de *pièces de clavecin*; la primera de sus dos colecciones de cantatas bíblicas apareció en 1708. Una tercera colección –de cantatas seculares y un “*raccommodement comique*” compuesto para la Feria de Saint Germain– apareció en 1715. Su *Te Deum* de 1721 está perdido. Murió viuda, en una situación económica cómoda. JAS

📖 C. CESSAC, *Élisabeth Jacquet de La Guerre: Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV* (Arles, 1995).

Jacquet de Mantua. Véase JACHET DE MANTUA.

Jachet Berchem. Véase BERCHEM, JACQUET DE.

Jachet [Jacquet] **de Mantua** [Colebault, Jacques] (*n* Vitré, Bretaña, c. 1483; *m* Mantua, 2 de octubre de 1559). Compositor francés. Trabajó en la Catedral de San Pedro y San Pablo de Mantua a partir de c. 1526 hasta su muerte, primero como cantante y más tarde como *maestro di cappella*. Fue uno de los compositores de música litúrgica más importantes de la generación anterior a Lassus y Palestrina; sus obras incluyen ciclos de himnos, salmos de Vísperas para el año litúrgico completo (algunos escritos en colaboración con Willaert y otros), motetes y misas (incluyendo 16 misas parodia basadas en sus propias obras y en obras sacras y seculares de otros compositores). En el siglo XVI a menudo se le confundía con su contemporáneo Jacquet de Berchem. JM

Jakob Lenz. Ópera en un acto de Rhim con libreto de M. Fröhling basado en la obra de Georg Büchner *Lenz* (Hamburgo, 1979).

Jakobsleiter, Die (La escalera de Jacob). Oratorio inconcluso de Schoenberg, adaptación de su propio texto para voces solistas, coro y orquesta; trabajó en la obra entre 1917 y 1922 y la orquestación fue concluida póstumamente por Winifred Zillig. La primera parte se estrenó en Hamburgo en 1958 y la obra se interpretó completa en Viena en 1961.

jam session (in.). Reunión de jazzistas en la que los intérpretes improvisan de manera informal y sin un plan preconcebido. La palabra “jam” se había utilizado ocasionalmente como sinónimo de “jazz”, pero en la década de 1930 comenzó a asociarse específicamente con estas sesiones de improvisación en las que los músicos que trabajaban con frecuencia dentro de los límites del mundo de la **big-band*, podían disfrutar de una mayor libertad creativa. PGA

Jamaican Rumba (Rumba jamaíquina). Pieza para dos pianos de Benjamin; ha sido arreglada para muchas otras combinaciones, particularmente para pequeña orquesta (1938).

Janáček, Leoš [Leo Eugen] (*n* Hukvaldy, Checoslovaquia, 3 de julio de 1854; *m* Ostrava, 12 de agosto de 1928). Compositor checo. Hijo de un maestro de escuela y organista moravo, estudió en el monasterio agustino “De la Reina” y en la Realschule alemana de Brno; en 1869 se preparó para seguir la profesión de su padre, asistiendo al Colegio de Enseñanza Profesorado de Brno (1869-1874) y la Escuela de Órgano de Praga (1874-1875). En 1875 se unió al personal de aquella institución. Por entonces comenzaba a dejar una huella local como compositor, particularmente con piezas corales influidas por el director de la escuela de la abadía, Pavel

Křížkovski. Fue a estudiar por breves periodos a los conservatorios de Leipzig (1879-1880) y Viena (1880) pero obtuvo poco de la experiencia. En 1881 fue fundador y primer director de la Escuela de Órgano de Brno.

Durante los siguientes 30 años, Janáček vivió en Brno en relativa oscuridad: sus primeras obras maduras, tales como las *Danzas laquias* para orquesta (1889-1890) sólo sugerían que podía llegar a ser un talentoso seguidor de Dvořák. Gradualmente, sin embargo, su música comenzó a impregnarse del folclor moravo, que había comenzado a recolectar en 1885. También estaba anotando las inflexiones de altura y los ritmos del habla en su región nativa, preparándose para emular a Musorgski en encontrar un estilo vocal adecuado a las cualidades particulares de su idioma. Todos estos estudios fructificaron en su ópera *Jenůfa* (1904), una apasionada historia de amor y celos situada en un pueblo moravo.

El estreno en Praga de esta ópera en su versión revisada, realizado en 1916, estableció tardíamente la reputación de Janáček, en lo nacional y, muy pronto, en lo internacional. En cierto sentido, esto marcó el inicio de su vida profesional, porque escribió casi todas sus obras importantes en los 12 años siguientes. Una influencia importante en la música de este periodo fue la apasionada amistad de Janáček con Kamila Stösslová, 35 años más joven que él. De muchas maneras ella se convirtió en su musa, y su amor por ella es conmemorado en varias de sus obras posteriores. De este periodo surgió su rapsodia orquestal *Taras Bulba* (1915-1918) y su audazmente orquestada *Sinfonietta* (1926), sus dos cuartetos de cuerdas (1923 y 1928) y una variedad de otras obras de cámara. Toda esta música es altamente individual, a veces incluso caprichosa, basada como está en frases cortas e irregulares de carácter modal y fuerte personalidad.

Los mayores logros de Janáček, sin embargo, llegaron con una rápida sucesión de óperas: *Výlety páně Broučkovy* (Las excursiones del Sr. Brouček, 1920), *Kát'a Kabanová* (1921), *Příhody Lišky Bystroušky* (La pequeña zorra astuta, 1924), *Věc Makropulos* (El caso Makropulos, 1926) y *Z mrtvého domu* (De la casa de los muertos, inconclusa, producida póstumamente en 1930). Ampliamente variadas en su tono dramático y sus puestas en escena, estas óperas muestran su infalible habilidad para describir personajes con gestos veloces e imaginativos, para seguir el texto (casi siempre suyo) con naturalidad y a la vez intensidad, y para

lograr potentes efectos dramáticos a través de su uso muy personal de la orquesta, involucrando poderosas sonoridades y el rápido desarrollo de motivos incisivos.

Estas óperas tardías también muestran el gusto de Janáček por lo raro e inusual. *El Sr. Brouček* es una fantasía cómica en la que un hombre ordinario es transportado primero a la luna y después al siglo XV, mientras que *La Pequeña zorra astuta* es una historia de animales sin condescendencia alguna; *El caso Makropulos* revela el vacío destino de una mujer que ha prolongado mágicamente su existencia por 300 años, y *De la casa de los muertos* es una austera adaptación de incidentes de la novela de Dostoievski sobre un campo de prisioneros. Sin embargo, como lo prueba con elocuencia *Kát'a Kabanová*, Janáček fue estimulado sobre todo por la vida interior de seres humanos reales, y la tragedia de sus destinos. PG/JSM

📖 J. VOGEL, *Leos Janáček* (trad. al in., Londres, 1962, 3/1997). J. TYRRELL (trad. y ed.), *Intimate Letters: Leos Janáček to Kamila Stösslová* (Londres, 1994); *My Life with Janáček: The Memoirs of Zdenka Janáčková* (Londres, 1998). P. WINGFIELD (ed.), *Janáček Studies* (Cambridge, 1999).

Janequin [Jannequin], **Clément** (n Châtellerault, cerca de Poitiers, c. 1485; m París, 1558). Compositor francés. Pasó sus primeros años en la región de Burdeos, estudiando al mismo tiempo para el sacerdocio. En la década de 1530 se mudó a Angers, sirviendo como *maître de chapelle* en la catedral desde 1537. Durante esos años construyó una reputación considerable como compositor de *chansons* y Pierre Attaignant publicó algunas de sus composiciones (incluyendo *Chantons, sonnons, trompettes*, escrita para una visita de Francisco I a Burdeos); fueron publicados al menos cuatro volúmenes de sus obras. En 1549 se estableció en París, convirtiéndose en *chantre ordinaire du roi* y más tarde *compositeur du roi*; también se inscribió como alumno en la universidad. A pesar de que en 1555 era cantante en la capilla real, murió en la pobreza.

Las más de 250 *chansons* de Janequin claramente forman la mayoría de su producción (aunque escribió también numerosas adaptaciones de salmos y *chansons spirituelles*), incluso sus dos misas son del tipo parodia, basadas de cerca en dos de sus *chansons* (*Missa super 'L'Aveuglé dieu'* y *Missa super "La Bataille"*). Muchas de ellas adaptaban el poema de una manera programática, imitando el canto de las aves, el chismorreo de las mujeres, etc. Su famosa *La Bataille de Marignan* (escrita probablemente poco después de la batalla de Marig-

nano, 1515), que utiliza los gritos de los guerreros, el choque de las espadas y otros sonidos de batalla fue una favorita por toda Europa y provocó numerosas imitaciones. DA/TC

Jannequin, Clément. Véase JANEQUIN, CLÉMENT.

Jarnach, Philipp (n Noisy-le-Sec, cerca de París, 26 de julio de 1892; m Börnsen, cerca de Bergedorf, 17 de diciembre de 1982). Compositor alemán. De ascendencia hispanoalemana, estudió en el Conservatorio de París con Édouard Risler (piano) y Albert Lavignac (teoría). En 1914 se mudó a Zürich donde se convirtió en asociado de Busoni; a la muerte de este compositor en 1924, Jarnach terminó su ópera *Doktor Faust*. Después trabajó como crítico de música en Berlín (1927-1945), como profesor en la Musikhochschule de Colonia (1949-1959) y como director de la Musikhochschule de Hamburgo (1959-1970). Sus composiciones incluyen obras orquestales y de cámara en un estilo neoclásico influido por Busoni. PG

Jaufre Rudel. Véase RUDEL, JAUFRE.

jazz (in.). Tipo de música popular de origen afroamericano distinguida por sus armonías y ritmos característicos y que por lo general involucra la improvisación. La palabra significaba originalmente vivacidad y pudo haberse referido particularmente a la excitación sexual. Aunque muchos elementos confluyeron en la formación del *jazz* —*ragtime, "field hollers" o lamentos del campo, canciones de trabajo, *spirituals, canciones de *vodevil, marchas callejeras, el *blues y demás—, éste desarrolló su propio carácter distintivo hacia 1900. A pesar de las afirmaciones de algunos individuos (entre ellos Jelly Roll Morton y Nick La Rocca) de haberlo "inventado", el *jazz* se inició como música social, la respuesta natural de la población negra, especialmente en los estados sureños de los Estados Unidos, a su situación, sus penas y opresiones, sus esperanzas y aspiraciones. El canto y la danza eran medios naturales de expresión, y el *jazz* surgió como música expresiva y funcional a la vez: las melodías vocalizadas de las canciones de trabajo formaron la base de su estilo instrumental, y la combinación del baile y la marcha cimentó sus ritmos.

Suele decirse que el *jazz* se originó en Nueva Orleans, pero en realidad estaba surgiendo por todos los Estados Unidos en la segunda década del siglo XX; simplemente, fue en Nueva Orleans que encontró primero sus lugares habituales: burdeles, clubes, salones de baile, *barrelhouses y otros locales de bajos fondos, así como en los coloridos barcos fluviales que llevaban la música por el río a lugares como Memphis, San Luis y Chicago.

Nueva Orleans siempre ha sido una ciudad políglota, lugar de encuentro para numerosas razas diferentes, y muchas culturas estuvieron involucradas en el desarrollo del *jazz* –francesa, española, criolla y latinoamericana, así como afroamericana– de manera que, aunque fue y sigue siendo esencialmente música negra, su popularidad era tal que fue retomado por músicos blancos, aunque a menudo (si bien no siempre) de una manera superficial y degradada. Como música popular, el *jazz* ha estado asociado de cerca con el entretenimiento comercial, con el resultado inevitable de su frecuente dispersión, pero el núcleo fundamental de la música permanece y no ha sido corrompido.

1. Los primeros años; 2. La depresión económica y después; 3. Bop; 4. A partir de la década de 1950.

1. Los primeros años

La historia del *jazz* es corta pero no por ello poco significativa. En menos de medio siglo evolucionó de una simple música folclórica a una forma de arte considerablemente sofisticada, abrevando en fuentes desconocidas e insospechadas para muchos de sus primeros practicantes. Mientras que las canciones negras y otro de sus predecesores, el *blues*, formaron la base de muchas de sus técnicas instrumentales, otras derivaron de la ejecución de alientos (maderas y metales) posterior a la guerra civil, cuando las bandas militares se disolvieron dejando tras de sí muchos de sus instrumentos, abollados y maltrechos, que fueron recogidos por la gente humilde y utilizados en desfiles callejeros, procesiones fúnebres y festivas.

Cuando el *jazz* pasó a los espacios interiores se encontró en ocasiones con las educadas pero vivaces bandas de cuerdas, piano y batería con banjo o guitarra que tocaban la música de baile de su época. Fue en este ambiente que uno de los grandes talentos originales del *jazz*, Jelly Roll Morton, comenzó a dar forma y a definir el lenguaje propio del *jazz*. En muchos sentidos, Morton fue un “maverick” (rebelde): odiaba el *jazz* que era meramente estridente y rudo, como lo era mayoritariamente en esos primeros tiempos, e insistía en la importancia de la melodía. Como pianista, tocaba en un estilo basado tanto en el *ragtime* como en el auténtico *jazz*, dando forma así a uno de los principales eslabones entre los dos géneros.

El estilo “clásico” del *jazz*, nacido de y en Nueva Orleans, es esencialmente una música melódica lineal que se interpreta con trompeta, trombón y clarinete, con piano, batería, banjo o guitarra y bajo (instrumento de

metal al principio y de cuerdas más tarde). Después hubo adiciones y sustituciones, pero el verdadero estilo de Nueva Orleans se apega a esta instrumentación básica, así como también al espíritu de la improvisación colectiva. El *jazz* de Nueva Orleans alcanzó su cúspide con la Creole Jazz Band de King Oliver a principios de la década de 1920. Fue en la banda de Oliver que el joven Louis Armstrong aprendió muchas de sus primeras lecciones, como segundo cornetín del propio Oliver, y fue en este instrumento en el que pronto habría de basar uno de los dos estilos de solista virtuoso más originales e influyentes en la historia del *jazz*. Las mejores grabaciones de Oliver de este periodo tienen coherencia y coordinación, un sentido de genuina colaboración que tipifica lo mejor del estilo Nueva Orleans.

Pero el *jazz* no permaneció por mucho tiempo en Nueva Orleans. En la década de 1920 muchas de sus figuras más destacadas comenzaron una migración hacia el norte, a Chicago y Nueva York, donde las semillas del *jazz* ya estaban floreciendo; la paga era buena y la vida disipada anterior a la depresión de 1929 ofrecía muchas recompensas. La época de la prohibición y el contrabando tuvo un marcado efecto en la diseminación del *jazz* en los Estados Unidos, así como en su carácter. A la vez que la vida se volvía más dura y difícil, la música también lo hacía. El *jazz* tampoco se confinó, ni en lo geográfico ni en lo estilístico, a sólo uno o dos centros, pues surgieron estilos distintivos no sólo en Nueva Orleans, Chicago y Nueva York, sino también en Kansas City, San Luis y Memphis.

Oliver y Armstrong, con sus colegas de Nueva Orleans, ganaron nueva fama y reputación en Chicago. En Nueva York, Duke Ellington, quizá el único genio indiscutible de la tradición de *jazz*, obtuvo reconocimiento internacional y fama mundial en el Cotton Club de Harlem (que admitía una clientela exclusivamente blanca) en los años posteriores a 1927. Fletcher Henderson dirigió una banda que también habría de ejercer gran influencia. Al mismo tiempo, en Nueva York se desarrolló una escuela de *jazz* blanco, liderada por Red Nichols, los hermanos Tommy y Jimmy Dorsey y otros. Un elemento de distorsión apareció en la forma del “*jazz* sinfónico” de Paul Whiteman, quien en diferentes periodos contrató a varios de los más prominentes jazzistas blancos, incluyendo a dos de los más grandes: el trompetista Bix Beiderbecke, cuya muerte temprana (causada principalmente por la bebida) lo convirtió en una leyenda, y el trombonista Jack Teagarden. La mayor parte de la música de Whiteman era

música bailable comercial y de entretenimiento, aunque parte de ella tenía elementos de *jazz*; se ganó el sobrenombre de “Rey del *Jazz*” (título de una célebre película de la época), aunque en realidad era Duke Ellington quien estaba creando el *jazz* auténtico y original en el Cotton Club. Las condiciones de la época dieron a los jazzistas blancos mucha más publicidad y promoción a nivel nacional.

Alrededor del mismo periodo, evolucionaba en Chicago un estilo blanco distinto en manos de intérpretes como Bud Freeman, Max Kaminsky, Frank Teschmacher, Eddie Condon y Teagarden (quien tocaba ambos estilos, el viejo y el nuevo). El *jazz* de Chicago era más duro, más quebrado y en general más frenético que la variedad neoyorquina, pero ambos siguieron siendo importantes e influyentes.

2. La depresión económica y después

El *jazz* dominó en la década de 1920, extendiéndose por doquier. Las distinciones y abismos sociales no obstaculizaron su difusión. Entonces, en 1929, llegó la quiebra de Wall Street y con ella los inicios de la depresión económica y social. Esto provocó un cataclismo, menos para el *jazz* en sí que para sus practicantes, muchos de los cuales salieron del ambiente, algunos para no volver. Aquellos que lograron resistir con talento genuino y habilidad, lograron sobrevivir, pero muchos otros se hundieron. Los músicos negros fueron particularmente vulnerables, pues su color les cerraba las puertas a los trabajos más lucrativos en los hoteles y en la radio. En los buenos tiempos, el color no había significado una diferencia significativa, pues había suficiente trabajo y dinero para todos; pero cuando éstos escasearon, los primeros en sufrir fueron los negros.

Afortunadamente, los peores efectos de la depresión no duraron indefinidamente. En 1934 ocurrió un cambio. El *jazz*, que había sido principalmente un gusto minoritario entre los blancos, dio un gran salto hacia el gusto generalizado. Esto comenzó cuando Benny Goodman, quien tenía una fama establecida como miembro de bandas de renombre y grabando discos con pequeños grupos bajo su propia dirección, formó una nueva *big band*, contrató a Fletcher Henderson para hacer los arreglos y, de pronto, descubrió una nueva generación de jóvenes estadounidenses que querían bailar al ritmo de su música y estaban dispuestos a pagar por ello. Nació así la era del “swing”, y Goodman fue proclamado su rey. Goodman alcanzó una popularidad hasta entonces inimaginable y pronto otras

bandas siguieron su ejemplo: Tommy y Jimmy Dorsey ahora dirigían sus bandas separadas, al igual que Artie Shaw, Glenn Miller y muchos otros.

El *jazz* de pequeños *combos* siguió floreciendo paralelamente a las grandes bandas. Un nuevo adelanto estilístico, que con el tiempo se denominó *mainstream jazz* (*jazz* de la “corriente central”), introdujo el lenguaje del *swing* a los pequeños *combos*. Los viejos estilos fueron perpetuados y extendidos por músicos como el clarinetista de Nueva Orleans Sidney Bechet, el pianista *stride* Fats Waller o el cornetista blanco Muggsy Spanier. Las sesiones improvisadas y no registradas conocidas como *jam sessions* promovieron el desarrollo de un considerable virtuosismo técnico que habría de dar frutos poco después en el *bebop* (véase *infra*, 3).

El *swing* no era nuevo en sí mismo; de hecho, la palabra tampoco lo era: siempre había sido uno de los ingredientes básicos del *jazz* (de ahí la pieza de Duke Ellington *It Don't Mean a Thing (if it Ain't got that Swing)*, 1932) y Henderson había estado tocando el mismo tipo de música con su banda sin éxito significativo. Pero Goodman, más por accidente que por intención, le dio un nuevo giro y captó el estado de ánimo y los entusiasmos de la juventud. Aunque las grandes bandas negras siguieron cosechando su parte de las recompensas, el *swing* era esencialmente una música blanca que atraía a un público blanco, no sólo en los Estados Unidos sino muy pronto en todo el mundo. Así, el *jazz*, o una forma del *jazz*, se convirtió en el sentido más amplio en la música popular internacional de esa era.

En el desarrollo de la historia del *jazz*, el periodo del *swing* puede ser visto ahora como una especie de consolidación y expansión, un compendio de los avances formales y técnicos hasta ese momento. Como se basaba principalmente en la técnica, podía ser tocado –y bien tocado– por muchos músicos, tanto dentro como fuera de los Estados Unidos, que no eran, por naturaleza o herencia, sobresalientes músicos de *jazz*. Goodman era un perfeccionista que exigía lo mejor de cada miembro de sus bandas; así, estableció nuevos parámetros de lucimiento y sofisticación, basados en su propia técnica del clarinete, que había refinado y extendido deliberadamente (incluyendo el repertorio clásico). Gracias a Benny Goodman, el *jazz* encontró un público nuevo y considerablemente más numeroso.

Goodman y el *swing* lograron otro avance importante. Hasta mediados de la década de 1930, no se permitía a los músicos blancos y negros presentarse juntos en público, aunque a menudo tocaban juntos en privado.

Entonces Goodman (animado por el empresario John Hammond) contrató primero a Teddy Wilson y luego a Lionel Hampton para los pequeños *combos* que habían destacado desde el principio junto a la *big band*. Poco tiempo después, músicos negros entre ellos Cootie Williams, quien fuera trompetista estrella de Duke Ellington y el guitarrista Charlie Christian formaron parte de la banda como miembros permanentes. Desde entonces se hizo costumbre que músicos negros y blancos se presentaran juntos en el escenario.

Hacia finales de la década de 1930, el *swing* se había convertido en una música producida en masa para un público de consumo masivo. En manos de sus principales grupos, las grandes bandas blancas, el *swing* se había vuelto un estereotipo, una mera práctica de ejercicios mecánicos. Se requería algo nuevo para rejuvenecer al *jazz* desde su interior. Duke Ellington lo resumió sardónicamente: “El *jazz* es música, el *swing* es un negocio”. En efecto, el *swing* se había vuelto demasiado comercial. A pesar de ello, había tenido una influencia profunda en la *música popular. Frank Sinatra, el cantante popular de influencia más amplia después de Bing Crosby, trabajó en sus inicios como *crooner* de la orquesta de Tommy Dorsey, asimilando el tiempo y el fraseo impecables de Dorsey en el trombón. De hecho, todo el canto popular se benefició de su contacto con el *jazz* a través del *swing*.

3. *Bop*

Una nueva dirección no sólo era necesaria, sino inevitable. Llegó el inicio de la década de 1940, conducida por otra figura solista seminal e influyente del *jazz*: el saxofonista alto Charlie Parker. Parker y sus colegas, notablemente el trompetista Dizzy Gillespie, los pianistas Bud Powell y Thelonious Monk, y los bateristas Max Roach y Kenny Clark, se reunieron en la Minton Playhouse de Nueva York y prácticamente inauguraron una nueva era del *jazz*. El estilo que introdujeron, que fue retomado con avidez por jóvenes músicos de todas partes (y también por algunos de los mayores) fue conocido como “bebop” o simplemente “bop”, debido principalmente a las sílabas que cantaba Gillespie en **scat*. Esenciales para el *bop* fueron la armonía cromática y un sistema rítmico nuevo y más complejo. Hasta entonces el *jazz* había sido principalmente una música diatónica con un pulso firme en 4/4: toda armonía cromática era incidental; todo ritmo complejo era una desviación de la norma. Ahora, en manos de Charlie Parker, el *jazz* se volvió predominantemente cromá-

tico, con frecuentes ritmos cruzados, cambios de compás, división del pulso entre el bajo y la batería, etc. Igual que en la música clásica europea, cuando el cromatismo comenzó a desintegrar el pensamiento tonal pero las formas tradicionales continuaron a la par de las nuevas, en el *jazz* las viejas formas mantuvieron su lugar, aunque debido a la historia comprimida del *jazz* y su fuerte componente social, la brecha pareció más profunda y más permanente en ese tiempo de lo que en realidad fue.

De hecho, durante el mismo periodo, y en cierto sentido como una especie de contrarrevolución, surgió un movimiento “revivalista” en el que algunos de los viejos jazzistas salieron de su retiro para “recrear” su música (particularmente Bunk Johnson, quien había estado tocando antes de la primera Guerra Mundial), y nuevos grupos, casi enteramente blancos, tocaron *jazz* “tradicional” y lo tomaron como un artículo de fe con la misma vehemencia que el *bop* era proclamado por la otra facción. El movimiento “revivalista” o “tradicional” no contribuyó nada a la historia del *jazz*, y tuvo muy poco de valor musical, aunque sí disparó un auge “tradicional” en la música popular.

El *bop*, por otra parte, fue crucial en el desarrollo del *jazz* y produjo alguna de su mejor música. El propio Parker murió joven, víctima de las drogas y el alcohol, pero mientras vivió, no sólo alteró la concepción entera del *jazz* sino también hizo sentir su influencia prácticamente en todos y en todo, excepto en los “tradicionalistas” dedicados. El trabajo de Parker transformó la ejecución de todo tipo de instrumentistas. Los trompetistas tendían a seguir la técnica deslumbrante de Gillespie, su brillante articulación y su excepcional rapidez mental. El problema para aquellos que surgieron al mismo tiempo o poco después, fue cómo salir de la sombra de Parker y Gillespie. Entre los que lo hicieron estuvo Miles Davis, quien tocó la trompeta en algunos de los grupos de Parker en un estilo sensible aunque de un modo tentativo y apenas en formación; pero llegó a convertirse en una de las figuras modernas sobresalientes del *jazz* con una serie de grabaciones que continuamente conquistaban nuevos territorios.

Parte de esta revolución modernista (como era llamada, aunque no en el bando de Parker) fue el surgimiento de la llamada escuela “*cool*”. Esta tendencia reemplazó la fuerza emocional abierta y la emoción física del *jazz* “*hot*” con una medida y un control deliberados. En 1949-1950, Davis encabezó un grupo, que incluía corno francés y tuba (por entonces ajenos a la dotación del *jazz*), con arreglos suyos, de Gerry Mulligan,

John Lewis y Gil Evans, en una serie de grabaciones conocidas colectivamente como “The Birth of the Cool” (El nacimiento del cool). Esto tuvo una importancia fuerte y decisiva al conducir el desarrollo del *jazz* por un camino muy diferente del de Parker. Mientras que “The Birth of the Cool” fue tomado de sesiones con banda (de hecho, un ensamble de nueve músicos, pero utilizado como una gran banda) con un par de excepciones, como las grandes bandas que dirigía Dizzy Gillespie cada vez que tenía la oportunidad, la tendencia moderna era usar un pequeño grupo de ejecutantes. Entonces estos grupos comenzaban a diversificarse en cuanto a la selección de sus instrumentos. Uno de los más importantes fue el Modern Jazz Quartet; dirigido por el pianista John Lewis, con Milt Jackson en el vibráfono, Ray Brown/Pearcy Heath en el bajo y Kenny Clarke/Connie Kay en la batería, se mantuvo activo durante 22 años. El Modern Jazz Quartet se especializó en un estilo de *jazz* suave y moderado, sin forzar, haciendo uso frecuente de formas clásicas (fuga, canon, etc.) y aun tomando como base obras de compositores como Bach. En ocasiones su música tendía a lo agradable y lo meramente decorativo, pero por debajo del control exterior y la solemnidad asumida, se manifestaba un *swing* terrenal, profundo, esencialmente inspirado en el *jazz*.

4. A partir de la década de 1950

Después de la revolución de Parker, que fue el centro del movimiento modernista, el *jazz* continuó con considerable vitalidad durante la década de 1950, a veces basado en, o extendiendo el estilo de Parker, a veces mirando hacia su pasado, en ocasiones buscando nuevos territorios, ya fueran “cool”, “hot”, o “seudo-hot”. Durante todo este tiempo, los viejos maestros siguieron trabajando. Ellington aún estaba produciendo nueva música que confirmaba, una y otra vez, que él era el más original, genuinamente progresivo y creativo de todos los músicos de *jazz*; Louis Armstrong, bien establecido como un favorito tanto popular como de los conocedores, volvió a los grupos pequeños, principalmente sobre el patrón de Nueva Orleans pero modificado por su propio virtuosismo excepcional y siguiendo el camino que había iniciado con el pianista Earl Hines en 1928 (Hines tocó de nuevo con Armstrong por un tiempo en la década de 1950). Algunos de los más aventureros de los viejos jazzistas se adaptaron a las nuevas formas, como Coleman Hawkins, quien casi por sí solo había dado forma al rol del saxofón tenor en el *jazz* con

Fletcher Henderson en la década de 1920. La poderosa banda de Count Basie tuvo que disolverse brevemente con la decadencia de las grandes bandas, pero fue formada de nuevo y ha seguido desde entonces, aun después de la muerte de Basie.

A pesar de toda esta actividad empezaba a notarse el paso de los años y las columnas de obituarios comenzaron a llenarse. Aparecieron nuevos nombres, uno o dos de ellos genuinos innovadores como John Coltrane, un saxofonista brillante y original cuya muerte prematura en 1967 fue un duro golpe para el *jazz*, y Ornette Coleman, quien comenzó a experimentar con el “free jazz”, como lo hizo Joe Harriot en Inglaterra. Pero al avanzar la década de 1960, los gustos cambiaron y se dio preferencia al *rock* y al *pop*. Por primera vez el *jazz* se encontró en la retaguardia, en parte por la moda y los gustos cambiantes, en parte porque en su propia evolución comenzó a perder contacto con su público más joven. Y a medida que el *pop* y el *rock* acapararon cada vez más las candilejas —en parte porque, como con las bandas de *swing* de la década de 1930, tuvieron una promoción exitosa y una difusión comercial—, el *jazz* pareció declinar hacia un culto de minorías para adultos de mediana edad. Siempre existió ese público, pero la naturaleza misma del *jazz* en sus últimas manifestaciones lo colocó en desventaja en términos de popularidad. Mucho *jazz* de vanguardia (por usar un término poco satisfactorio) es tan “difícil” para el amante tradicional del *jazz* como mucha música contemporánea de concierto lo es para el amante de Mozart; es probable que parezca una sucesión inconexa de chirridos, graznidos, gruñidos, silencios y explosiones menores. En cierto sentido, la adopción de estos modernos modos de expresión por parte del *jazz* es una muestra de su vitalidad interna, de su habilidad para crecer, tomar prestado, absorber y desarrollarse. Pero desde otro punto de vista, es ominoso: el *jazz* es esencialmente música popular y, cuando pierde contacto con su público natural —el pueblo—, corre el riesgo de extinguirse.

Incluso la revitalización del *jazz* en años recientes a manos de Wynton Marsalis y otros, marca la transferencia de su papel como música de entretenimiento a una posición más esotérica, cercana a las reverendas alturas de la música clásica “seria”. Uno de sus practicantes modernos más importantes, Roland Kirk, definió en una ocasión al *jazz* como “música clásica negra”. Como definición, no es mala, pero sí indica un cambio de énfasis desde el tiempo en que fue la música popular de una era.

📖 N. SHAPIRO y N. HENTOFF, *Hear me Talkin' to ya: The Story of Jazz as Told by the Men who Made it* (Nueva York, 1955). M. STEARNS, *The Story of Jazz* (Nueva York, 1956, 3/1970). W. MELLERS, *Music in a New Found Land* (Londres, 1964). E. SOUTHERN, *The Music of Black Americans: A History* (Nueva York, 1971, 3/1997). B. KERNFELD y S. SADIE (eds.), *The New Grove Dictionary of Jazz* (Londres, 1988). B. KERNFELD, *Who to Listen for in Jazz* (New Haven, CT, 1995). T. GIOIA, *The History of Jazz* (Nueva York, 1997). G. GIDDINS, *Visions of Jazz: The First Century* (Nueva York, 1998).

jazz modal. Estilo de *jazz* basado en las escalas modales y no en el sistema tonal de escalas mayores y menores. El estilo se caracteriza en particular por un ritmo armónico lento en comparación con los cambios armónicos rápidos de otros estilos. Una de las primeras incursiones en el *jazz* modal fue realizada por Miles Davies en *Milestones* (1958). El saxofonista John Coltrane fue otro de sus principales exponentes.

PGA

jazz moderno. Término acuñado en la década de 1940 para diferenciar el nuevo estilo del **bebop* de los estilos tradicionales del *jazz*. El término se sigue utilizando con este sentido en la actualidad, aún cuando el *jazz* “moderno” ha transitado por muchas etapas de modernidad en las décadas subsiguientes. Los historiadores del *jazz* utilizan el término más específicamente para referirse al periodo del *jazz* que abarcó las décadas de 1940, 1950 y 1960. El Modern Jazz Quartet (1952-1974, 1981-1997) destacó en un estilo altamente sofisticado de **cool jazz* y en la fusión de lenguajes de *jazz* y de música de arte occidental contemporánea.

PGA

jazz progresivo. Se refiere a estilo de *jazz* de la *big-band* de las décadas de 1950 y 1960 que desembocó en el *jazz* moderno y el *bop* caracterizado por la música de Stan Kenton. El término se usa ocasionalmente como sinónimo de **jazz* moderno.

PGA

jazz-rock fusion (in.). Estilo de finales de la década de 1960 y principios de la década de 1970 que combinaba técnicas modernas del *jazz* con el estilo entonces en boga del *soul* y el *rock*; así, durante un tiempo colocó al *jazz* más cerca de los gustos comerciales de la época, incluyendo el uso de instrumentos electrónicos.

Jeanne d'Arc au bûcher (Juana de Arco en la hoguera).

1. Oratorio dramático (1934-1935) de Honegger, para cuatro narradores, tres sopranos, contralto, tenor, bajo, ondas martenot, coro y orquesta; adaptación de un texto de Paul Claudel.

2. *Scena* (1845) de Liszt para mezzosoprano y piano, adaptación de un texto de Alexandre Dumas; Liszt la arregló más tarde para voz y orquesta.

Jeep, Johannes [Johann] (*n* Dransfeld, 1581 o 1582; *m* Hanau, 19 de noviembre de 1644). Compositor y organista alemán. Escribió algunas canciones estudiantiles picarescas antes de casarse (sucesivamente) con dos viudas, y se convirtió en un respetado compositor y organista del conde de Hohenlohe en 1613. Es mencionado por James Joyce en *Ulyses*. DA

Jeffreys, George (*n* c. 1610; *m* Weldon, Northants., 4 o 5 de julio de 1685). Compositor y organista inglés. Desde alrededor de 1631 hasta su muerte sirvió como músico y administrador de la familia Hatton, tanto en Northamptonshire como, durante la guerra civil, en Oxford, donde asistió como organista en servicios religiosos para el rey Carlos I. Jeffreys es uno de los primeros compositores ingleses que puso atención a la canción italiana declamatoria con acompañamiento de continuo, y su propia música vocal a menudo combina ese estilo con la polifonía inglesa más característica. Sus obras incluyen *anthems* con textos en inglés, motetes en latín y adaptaciones de versos ingleses e italianos. JM

Jehan de L'Escurel. Véase L'ESCUREL, JEHAN DE.

Jehan des Murs. Véase JOHANNES DE MURIS.

Jelinek, Josef. Véase GELINEK, JOSEF.

“Jena”, Sinfonía. Nombre dado a una sinfonía de Friedrich Witt (1770-1836) hallada en 1909 en Jena, Alemania, y originalmente atribuida a Beethoven.

jenizaros, música de [música turca] (al.: *Janitscharenmusik*; fr.: *bande turque*; it.: *banda turca*). Literalmente, banda tuca de alientos y percusiones del imperio otomano. Sin embargo, el término ha sido utilizado para describir supuestos elementos turcos en la música del periodo clásico. La banda jenizara original (la palabra es de origen turco) se remonta a 1329, año en que fue fundada, aunque la tradición de ensambles militares de alientos y percusiones (el término turco es *mehter*) es mucho más antigua. Tales bandas, en ocasiones formadas por más de 30 músicos, fueron populares en los siglos XVI y XVII. Se hicieron famosas en Europa durante el siglo XVII, particularmente en Austria después de las guerras que culminaron en la derrota turca posterior al sitio de Viena en 1683. Los instrumentos jenizaros se añadieron a algunas bandas militares occidentales durante el siglo XVII y especialmente el XVIII, particularmente el bombo y hacia el fin del siglo el triángulo y los platillos.

Estos instrumentos, y los estilos musicales asociados a ellos, fueron usados ocasionalmente en el período clásico, por ejemplo en *Die Entführung aus dem Serail* (1782, cuya acción ocurre en Turquía) de Mozart, la *Sinfonía* no. 100 (Militar, 1794) de Haydn y la *Novena sinfonía* de Beethoven (1825: la sección *alla marcia* del movimiento final), así como en obras de Michael Haydn y Gluck quien los utilizó para la música escrita en *Iphigénie en Tauride* (1779). Los compositores los utilizaron para evocar un ambiente turco o más generalmente *exótico, o simplemente como una imagen militar. Los instrumentos pronto ocuparon un lugar habitual en la orquesta, así como en la banda militar. Los compositores clásicos también usaron efectos supuestamente turcos sin el uso de instrumentos jenízaros: algunos ejemplos famosos son el *Concierto para violín* en la mayor K219 (el movimiento final) de Mozart y el *Rondo alla turca* de su *Sonata para piano* K331/300i, en el que las florituras de la mano izquierda imitan el redoble del tambor y el chocar de los platillos.

Los jenízaros originales fueron desbandados en 1826. Las recreaciones de las bandas jenízaras muestran *bombos tocados con palos y varas, el *tímbal pequeño por pares sostenido con el brazo izquierdo (véase también TIMBALES), platillos y *zürnā* (véase CARAMILLO) para las melodías, doblados por trompetas occidentales de pistones (puesto que no sobreviven registros de las trompetas originales). Al frente se ven cantantes, cada uno con una “media luna turca”, un bastón coronado por una media luna de bronce y adornado con crines de caballo (y en ocasiones cascabeles, de ahí su mote de “*jingling johhny*”; fue utilizada por Berlioz en su *Grande symphonie funèbre et triomphale*, 1840); ésta podía ser golpeada en el piso al compás de la música. Una adición posterior fue el pandero. AB/SS

📖 M. PIRKER, “Pictorial documents of the music bands of the janissaries (mehter) and the Austrian military music”, *RidIM Newsletter*, 15/2 (1990), pp. 2-12.

Jenkins, John (*n* Maidstone, 1592; *m* Kimberley, Norfolk, 27 de octubre de 1678). Compositor inglés. Trabajó principalmente al servicio de familias nobles en East Anglia como músico residente. Espléndido intérprete de viola, participó en la *masque* titulada *The Triumph of Peace* (El triunfo de la paz) en Londres en 1634. En 1660 fue nombrado intérprete de tiorba en la “Private Musick” de Carlos II, pero pasó más tiempo en Kirtling, Cambridgeshire, con la familia de Roger North, quien escribió con calidez sobre Jenkins. Compuso más de 800 piezas instrumentales, incluyendo excelentes fan-

tasías para tres, cuatro, cinco y seis violas. Alrededor de 70 “fantasía-suites” son más modernas en estilo y, como sus piezas para bajos de viola, en ocasiones presentan floridas divisiones (véase *DIVISIONS*, 3). Su mejor música se distingue por su invención lírica, intensidad emocional y atrevidos esquemas tonales, y su conocimiento de primera mano de la viola le permitió explotar al máximo sus posibilidades expresivas y técnicas. También escribió algunas piezas vocales sacras y seculares.

JN/AA

Jensen, Adolf (*n* Königsberg [hoy Kaliningrado], 12 de enero de 1837; *m* Baden-Baden, 23 de enero de 1879). Compositor alemán. Trabajó como maestro de piano hasta que su mala salud lo obligó a retirarse a diversos balnearios de Austria y el sur de Alemania. Su música temprana –principalmente canciones y obras para piano– recuerda a Schumann, pero más tarde fue influido por Liszt y Wagner. Algunas de sus canciones evidencian su intención de “traducir las ideas de Wagner sobre la belleza y la verdad en música en pequeñas formas”, y reflejan o incluso anticipan la armonía de *Tristán*. Su hermano **Gustav Jensen** (*n* Königsberg, 25 de diciembre de 1843; *m* Colonia, 26 de noviembre de 1895) fue un violinista y compositor que también realizó ediciones de antiguas obras para violín. DA/JW

Jenůfa (*Její pastorkyňa*; “Su hija adoptiva”). Ópera en tres actos de Janáček con libreto propio basado en el drama (1890) de Gabriela Preissová (Brno, 1904).


Jephtha (*Jefté*). Oratorio de Handel sobre un texto bíblico de Thomas Morell (1752).

Jeremías, Lamentaciones de. Véase *LAMENTACIONES*.

Jeremiáš, Otakar (*n* Písek, 17 de octubre de 1892; *m* Praga, 5 de marzo de 1962). Compositor y director checo. Provenía de una familia musical; su padre, quien dio a Otakar sus primeras lecciones musicales, fundó el Conservatorio del Sur de Bohemia en České Budějovice. El hijo estudió en Praga con Novák (composición) y Jan Burian (violonchelo). Acompañó a su hermano, pianista y compositor, en giras al extranjero, regresando en 1918 para suceder a su padre como director del conservatorio. En 1929 fue nombrado director de la recién formada orquesta sinfónica de la radio de Praga, y en 1945 se convirtió en director de ópera del Teatro Nacional. Como compositor tuvo una sólida conciencia de su herencia nacionalista. Una admiración plena por la música de Smetana ayudó a formar su estilo, y su interés en Wagner marcó sus obras escénicas y sus piezas corales mayores. Hacia la década de 1920, había desarrollado un lenguaje musical de cierta

individualidad, cuya mejor expresión está en su ópera *Bratři Karamazovi* (1928) y en sus obras corales sin acompañamiento. JSM

Jeritza, Maria [Mizzi] [Jedlitzká, Marie] (n Brno, 6 de octubre de 1887; m Orange, NJ, 10 de julio de 1982). Soprano checa. Estudió en Brno y más tarde cantó en el coro de la Ópera de Brno antes de hacer su debut como solista en Olmütz (Olomouc) en 1910. De 1913 a 1938 fue miembro del ensamble de la Ópera Estatal de Viena; se presentó regularmente en la Metropolitana Opera de Nueva York entre 1921 y 1932, volviendo esporádicamente como invitada hasta 1951. De gran belleza, era una emotiva, si bien idiosincrásica, actriz cantante, muy admirada por Puccini y Strauss. Creó el papel principal de *Ariadne auf Naxos* (1912) de Strauss y el de la emperatriz en *Die Frau ohne Schatten* (1919). Tanto *Turandot* (1924) de Puccini como *Die ägyptische Helena* (1928) de Strauss fueron escritas para ella, pero no cantó ninguno de los papeles principales en los respectivos estrenos. Sus grabaciones comerciales en general no le hicieron justicia, aunque cintas pirata de sus presentaciones en Viena y Nueva York dan testimonio de la enorme emoción que podía generar en el teatro. El manuscrito de la última canción terminada por Strauss, *Malven* (Malvas, 1948), dedicado “a la amada Maria”, fue encontrado entre sus posesiones después de su muerte. Publicó su autobiografía, *Sunlight and Song: A Singer's Life* (Luz de sol y canto: vida de una cantante) en Nueva York (1924/R). TA

 R. WERBA, *Maria Jeritza, Primadonna des Verismo* (Viena, 1981).

Jerusalem. Canción coral para voces al unísono de Parry sobre el poema corto de William Blake que comienza “And did those feet...” (no su poema largo *Jerusalem*) (1916); Elgar la orquestó para el festival de Leeds de 1922.

Jérusalem. Ópera en cuatro actos de Verdi con libreto de Alphonse Royer y Gustave Vaëz basado en el libreto de Temistocle Solera para *I *Lombardi alla prima crociata* (1843) de Verdi (París, 1847).

Jessonda. Ópera en tres actos de Spohr con libreto de Eduard Gehe basado en el drama de Antoine-Marín Lemièrre *La Veuve de Malabar* (Kassel, 1823).

Jesús, alegría de los hombres (Jesu, Joy of Man's Desiring). Transcripción para piano de Myra Hess del coral de J. S. Bach “Wohl mir, dass ich Jesum habe” con que concluye cada parte de su *Cantata* no. 147, *Herz und Mund und Tat und Leben*; el texto del himno, del que deriva su título en inglés, es *Jesu, meine Seelen Wonne*, de

Martin Jahn. La transcripción de Hess fue publicada en 1926 y para piano a cuatro manos en 1934; desde entonces ha sido objeto de varios arreglos. A pesar de su brillante orquestación original –para trompeta, oboes, cuerdas y continuo– los arreglos suelen tocarse de manera lenta y solemne.

jeté (fr., “lanzado”). En la ejecución de cuerdas, un golpe de arco (también conocido como **ricochet*) en que el arco se deja caer sobre la cuerda de manera que rebote varias veces. DMI

Jeu de cartes (Juego de cartas). Ballet “en tres manos” de Stravinski con argumento del compositor y M. Melaïeff; fue coreografiado por George Balanchine (Nueva York, 1937).

jeu de clochettes (fr.). “Glockenspiel”.

Jeu de Robin et de Marion, Le (El drama de Robin y Marion). Drama pastoral con música escrito por Adam de la Halle durante el periodo de 1283-1285, estando al servicio de la corte francesa en Nápoles. Su mezcla de comedia rústica hablada y canciones simples se ha considerado uno de los elementos a partir de los cuales se desarrolló el concepto de la ópera, en particular de la *opéra-comique*. Pero, de hecho, el nacimiento de la ópera fue un fenómeno característico del Renacimiento y el drama *Robin y Marion* de Adam no tuvo sucesores inmediatos, Véase ÓPERA, 1.

jeu de timbres (fr.). “Glockenspiel”.

Jeune France, La (fr., “La joven Francia”). Grupo de compositores formado en 1936 que incluía a Yves Baudrier, Jean Yves Daniel-Lesur, André Jolivet y Olivier Messiaen. Se oponían al Neoclasicismo por entonces en boga en París y a la estética de *Les *Six*, determinando que su música debía tener metas más altas; por lo demás el grupo fue poco significativo.

Jeunesses Musicales (Juventudes Musicales) (Fédération Internationale des Jeunesses Musicales; FIJM). Organización internacional cuyo propósito declarado es “permitir a los jóvenes desarrollarse a través de la música más allá de todas las fronteras”, como público y como ejecutantes. Cuenta con medio millón de miembros en más de 40 países. Fundada durante la segunda Guerra Mundial por el músico belga Marcel Cuvelier, inspiró a Robert Mayer a fundar la organización británica Youth and Music (Juventud y Música), con la que tiene ligas. Jeunesses Musicales se difundió rápidamente después de la guerra, organizando eventos tales como campamentos internacionales de verano, festivales y concursos para jóvenes músicos. Promueve una orquesta y un coro internacionales juveniles, y ambos se reúnen

anualmente bajo la conducción de directores de renombre mundial. En sus Imagine Festivals promueve talleres, conciertos y concursos en una amplia gama de estilos, incluyendo clásico, jazz, folclórico y rock. El proyecto “Crossroads” (Encrucijadas) de la organización se involucra con la rica herencia musical de los países africanos. PSP

jeu-parti [*partimen*]. Género poético de trovadores o troveros en forma dialogada; como en el **tenso*, su tema más común es el amor. Sin embargo, se distingue del *tenso* en que el primer interlocutor permite a su oponente elegir entre dos posiciones la que quiere defender, y después toma la posición contraria. AL

Jeux (Juegos). Ballet (poema bailado) de Debussy con argumento de Vaslav Nijinski; fue coreografiado por Nijinski con diseños de Léon Bakst, e interpretado por la compañía de Diaghilev (París, 1913).

Jeux d'eau (Fuentes). Pieza para piano de Ravel (1901).

Jeux vénitiens. Véase JUEGOS VENECIANOS.

jew's harp (in.). Véase GUIMBARDA.

jig (in., “giga”). 1. Danza tradicional de las Islas Británicas, que se remonta probablemente al siglo XV. El nombre puede derivar del antiguo verbo francés *gigner* (saltar, caracolear). Se distingue por sus vivaces saltos, la única característica común entre sus numerosas variedades. La más conocida de las *jigs* es la escocesa, bailada a solo o en pareja con acompañamiento de pífano y violín y por lo general en un compás compuesto binario o ternario. La *jig* aparece en el *Fitzwilliam Virginal Book* y otras colecciones contemporáneas para teclado, con ejemplos de Byrd, Bull y Farnaby. Shakespeare mencionó la “*Scotch jig*” (*jig* escocesa) en *Much Ado about Nothing* (Mucho ruido y pocas nueces). Véase también GIGUE.

2. Entre el siglo XVI y el XVIII, la *jig* (o *jigg*) fue también una farsa rimada, con frecuencia obscena, cantada y bailada sobre tonadas populares, interpretada tanto en Inglaterra como en el continente europeo. -/JH

jingle (in.). Melodía corta y fácilmente identificable utilizada para identificar un producto o un programa de radio. Los *jingles* se utilizan en estaciones de radio y televisión para proporcionar identificación instantánea de la estación o de un programa individual. En publicidad, el *jingle* añade un motivador o disparador (trigger) sonoro a uno visual. JSN

jingling johnny. Véase MEDIALUNA TURCA.

Joachim, Joseph (*n* Kitsee, cerca de Presburgo [hoy Bratislava, Eslovaquia], 28 de junio de 1831; *m* Berlín, 15 de agosto de 1907). Violinista austrohúngaro.

Niño prodigio, estudió el violín en Pest y en Viena. En 1843 fue a Leipzig, donde se convirtió en protegido de Mendelssohn, quien se encargó de que estudiara teoría y composición con Moritz Hauptmann en el recién fundado Conservatorio de Leipzig, lo acompañó en la mayoría de sus presentaciones en público y negoció su primera visita a Inglaterra en 1844. Joachim fue nombrado por Liszt concertino de su orquesta en Weimar (1850-1853) y después se convirtió en concertino y *Kapellmeister* de la orquesta de la corte en Hanover. Fiel a su afinidad con la música de Beethoven, Mendelssohn, Schumann y Brahms, Joachim rompió con Liszt en 1857 y fue uno de los cuatro firmantes de la declaración de Brahms en contra de los “Músicos del Futuro” (1860) dirigida contra Liszt y sus seguidores.

A partir de 1866, las visitas anuales de Joachim a Inglaterra ejercieron una enorme influencia en la actividad inglesa de conciertos. Su vida como concertista profesional incluyó también contratos como director, particularmente de la música sinfónica de Brahms. Fue Joachim quien primero animó a Brahms a iniciar su vida profesional como compositor y durante años fue su confidente. Su amistad sobrevivió a una ruptura cuando Brahms se alió con la esposa de Joachim en la fallida demanda de divorcio promovida por el violinista en 1881; Joachim sufría de celos extremos, un defecto que ensombreció su vida en más de una ocasión, y no volvieron a encontrarse sino hasta los ensayos del *Doble concierto* op. 102 de Brahms (1887).

Involucrado con la fundación del Conservatorio Real de Berlín en 1868, Joachim fue su único director desde 1869 hasta su muerte, construyendo una institución de primer orden. Entre sus estudiantes famosos estuvieron Leopold Auer, Bronislaw Hubermann y una de las primeras violinistas virtuosas, Marie Soldat. En 1869 fundó el Cuarteto Joachim, cuyas célebres interpretaciones fueron una característica dominante de la vida musical de toda Europa por más de 30 años.

Joachim fue un hábil compositor (su *Concierto Húngaro* op. 11 para violín y las *Melodías hebreas* op. 9 para viola y piano están volviendo al repertorio) y las *cadenzas* establecidas para los conciertos de Brahms y Beethoven son suyas. También actuó como consejero para otros compositores –Bruch, Dvořák y Brahms le dedicaron sus conciertos– y fue la inspiración para las obras tardías de Schumann para el violín. Joachim fue famoso por su sonido y por la pureza de su afinación, y daba prioridad a la interpretación fiel por sobre el virtuosismo *per se*. Su manera de tocar fue bien descrita

por críticos contemporáneos, notablemente su espléndida interpretación del *Concierto para violín* de Beethoven. SA

📖 A. MOSER, *Joseph Joachim: Ein Lebensbild* (Berlín, 1898, 5/1910; trad. al in. 1900). J. A. FULLER MAITLAND, *Joseph Joachim* (Londres y Nueva York, 1905). JOHANNES JOACHIM y A. MOSER (eds.), *Briefe von und an Joseph Joachim* (Berlín, 1911-1913; trad. al in. resumida 1913/ R1972). B. SCHWARZ, "Joseph Joachim and the genesis of Brhams's Violin Concerto", *Musical Quarterly*, 69/3 (1983), pp. 503-526.

Job. 1. "Masque para bailar" en nueve escenas y un epílogo de Vaughan Williams con argumento de Geoffrey Keynes y Gwen Raverat, basado en *Illustrations of the Book of Job* de Blake; fue interpretada primero como obra orquestal (Norwich, 1930) y puesta en escena en Londres al año siguiente.

2. Oratorio de Parry (Gloucester, 1892).

3. Ópera (*sacra rappresentazione*) de Dallapiccola con libreto propio basado en el libro de Job (Roma, 1950).

Jodel (al.). Véase *YODEL*.

Johannes de Lymburgia [Johannes Vinandi] (fl 1420-1435). Compositor y músico de iglesia. Probablemente fue de origen francés pero estuvo activo en Padua y Vicenza. Sobreviven más de 40 de sus composiciones que incluyen piezas escritas en honor de la ciudad de Padua, así como himnos litúrgicos, adaptaciones del *Magnificat* y movimientos de misas. JM

Johannes de Muris (n cerca de Lisieux, c. 1300; m c. 1350). Teórico francés. Estudiante en París a partir de 1318, también pasó periodos en Évreux, Fontevrault y Mézières-en-Brenne, y escribió al menos tres tratados de gran influencia sobre la música del inicio de la década de 1320: *Ars nove musice* (c. 1321), sobre definiciones y acústica; *Musica practica* (c. 1322) sobre la notación; y *Musica speculativa* (1323), una destilación de las teorías de consonancia de Boecio. También escribió libros sobre matemáticas y astronomía. IR

John Brown's Body (El cuerpo de John Brown). Canción popular estadounidense; la melodía es la de un conocido himno revivalista escrito por un músico de Filadelfia y es cantada todavía con las palabras "Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord" (Mis ojos han visto la gloria de la venida del señor), poema (1862) de Julia Ward Howe (el "Himno de Batalla de la República").

Johnson, Robert (n ?Londres, c. 1583; m Londres, c. 26 de noviembre de 1633). Compositor y laudista inglés, hijo del laudista John Johnson. Estuvo al servicio de

sir George Carey de 1596 a 1603. En 1604 fue nombrado laudista de Jacobo I y fue responsable del mantenimiento de los laúdes del rey. Es conocido principalmente por las canciones que escribió para obras representadas en los teatros Globe y Blackfriars; incluyen las populares tonadas "Where the bee sucks" y "Full fathom five" para *La Tempestad* (1611) de Shakespeare así como canciones para *Cymbeline* (c. 1609) y *A Winter's Tale* (c. 1611), para *The Duchess of Malfi* (c. 1613) de Webster y para varias obras de Beaumont y Fletcher. También escribió música de danza para las *masques* cortesanas, y piezas para laúd solo basadas en danzas. DA/JM

Jolas, Betsy [Illouz, Elizabeth] (n París, 5 de agosto de 1926). Compositora franco-estadunidense. Estudió en los Estados Unidos (1940-1946) y con Messiaen y Milhaud en el Conservatorio de París (1948-1955), después trabajó para la radio francesa (1955-1970) y como asistente de Messiaen en el conservatorio. Recibió una fuerte influencia de Boulez, aunque su música tiende a ser más suave y fluida. Sus obras incluyen óperas (*Schliemann*, París, Bastilla, 1990), piezas sinfónicas, otras para ensambles menores (*Points d'aube* para viola y 13 alientos, 1968; *États* para violín y seis percussionistas, 1969), y música de cámara (cinco cuartetos, de los cuales el *Segundo*, 1966, reemplaza uno de los violines con una soprano). PG

Jolie Fille de Perth, La (La hermosa doncella de Perth). Ópera en cuatro actos de Bizet con libreto de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges y Jules Adenis basado en la novela *The Fair Maid of Perth* (1823) de Walter Scott (París, 1867).

Jolivet, André (n París, 8 de agosto de 1905; m París, 20 de diciembre de 1974). Compositor francés. Estudió literatura en La Sorbona y tomó lecciones de composición con Paul Le Flem (1927-1932) y Varèse (1928-1930). Sus obras tempranas, incluyendo *Mana* para piano (1935) y las *Cinq incantations* para flauta (1936) muestran una fascinación con creencias religiosas exóticas y con ritmos irregulares y fluidos. En 1936, junto con Messiaen y otros, formó el grupo *La *Jeune France* en oposición a la estética frívola de *Les *Six*. Fue director y más tarde director musical de la Comédie Française (1943-1959), consejero del Ministerio de Asuntos Culturales de Francia (1959-1962) y profesor de composición del Conservatorio de París (1965-1970). Su vasta producción incluye numerosos conciertos y otras obras orquestales, que con frecuencia muestran su facilidad para la creación de largas líneas modales. PG

Jommelli [Jomelli], **Nicolò** (*n* Aversa, 10 de septiembre de 1714; *m* Nápoles, 25 de agosto de 1774). Compositor italiano. A partir de 1725 estudió en Nápoles, donde se vio influido por Hasse y Leo; en 1741 fue a Bolonia, donde se hizo alumno y amigo del Padre Martini y fue admitido a la Academia Filarmonica. Fue *maestro di cappella* del Ospedale degli Incurabili en Venecia de 1741 a 1743, cuando se mudó a Roma, convirtiéndose en 1749 en *maestro coadiutore* de la capilla papal. En 1753 fue nombrado *Ober-Kapellmeister* del duque de Württemberg en Stuttgart, donde el teatro de la corte estaba particularmente bien equipado. Los problemas que tuvo en 1768 con el duque lo hicieron obtener un nombramiento no residente para proporcionar óperas a la corte real de Lisboa que le permitió regresar a Nápoles.

Jommelli escribió óperas para muchas ciudades italianas y también para Viena donde Metastasio, por entonces poeta de la corte, admiró mucho sus atractivas y expresivas melodías. Su gran logro fue aflojar la camisa de fuerza de las convenciones de la ópera seria, aumentando la importancia dramática de la orquesta, especialmente en el recitativo acompañado —la orquesta de Stuttgart estaba entre las mejores de Europa— y haciendo un mayor uso de los ensambles y del ballet; al hacerlo creó óperas que son obras artísticas integradas en vez de vehículos para cantantes estelares, y que tienen algo en común con las de Gluck. También escribió una cantidad sustancial de música sacra con acompañamiento orquestal en que las texturas a solo, de ensamble y corales son mezcladas con habilidad de una manera que hasta cierto punto prefigura a Haydn. DA/ER

Jones, Daniel (Jenkyn) (*n* Pembroke, 7 de diciembre de 1912; *m* Swansea, 23 de abril de 1993). Compositor galés. Estudió en el University College de Swansea, la Royal Academy of Music y en Viena. En Swansea fue colaborador de Dylan Thomas, cuyos versos musicalizó y cuyos poemas completos editó en 1971. Sus composiciones incluyen nueve sinfonías y ocho cuartetos de cuerda, así como óperas, piezas corales y música de cámara. PG/AW

Jones, Robert (i) (*fl* c. 1520-1535). Músico de iglesia y compositor inglés. Fue caballero de la Chapel Royal durante el reinado de Enrique VIII. Sobreviven tres de sus obras: una misa, una antífona votiva y una canción fragmentada. JM

Jones, Robert (ii) (*fl* 1597-1615). Compositor inglés. Obtuvo el grado de B. Mus. en Oxford en 1597. En 1610 le fue otorgada una patente, junto con Philip Rosseter

y otros dos, para entrenar al grupo “Children of the Revells of the Queene”. Compuso madrigales, pero es conocido principalmente por sus cinco libros de *ayres* (Londres, 1600-1610) de estilo retrospectivo. DA/JM

jongleur (fr.). Animador o juglar medieval. La palabra proviene del latín *jocus* (broma) y tiene numerosas variantes al interior de las lenguas romances, no todas las cuales implican la actividad musical. JM

Jongleur de Notre-Dame, Le (El juglar de Notre Dame).

1. Ópera en tres actos de Massenet con libreto de Maurice Léna basado en la leyenda medieval retomada por Anatole France en *L'Étui de nacre* (1892) (Monte Carlo, 1902).

2. *Masque* en un acto de Maxwell Davies con libreto propio (Kirkwall, 1978).

Jonny spielt auf (Jonny se pone a tocar). Ópera en dos partes (11 escenas) de Krenek con libreto propio (Leipzig, 1927).

Joplin, Scott (*n* noreste de Texas, julio de 1867/mediados de enero de 1868; *m* Nueva York, 1 de abril de 1917). Compositor y pianista estadounidense. Provenía de una familia musical y durante la década de 1880 trabajó como músico itinerante. A mediados de la década de 1890 se estableció en Sedalia, Missouri y escribió canciones y piezas de **ragtime* para piano. La segunda de éstas en ser publicada, *Maple Leaf Rag*, llegó a ser tan exitosa que le proporcionó un ingreso fijo aunque modesto. Impulsado por su deseo de ver al *ragtime* aceptado como una forma de arte y no sólo como un entretenimiento popular, Joplin abordó la composición de una ópera en *ragtime* (un ballet y una ópera anteriores habían sido puestos en escena en 1899 y 1903, respectivamente), pero la obra resultante, *Treemonisha*, terminada en 1910, no fue puesta en escena durante su vida; finalmente se representó en 1972 (cuando sus *rags* para piano estaban atrayendo una amplia y renovada atención) y ganó un Premio Pulitzer póstumo en 1976. PFA

📖 E. A. BERLIN, *King of Ragtime: Scott Joplin and his Era* (Nueva York, 1994).

Joseph. 1. (*Joseph and his Brethren*, “José y sus hermanos”). Oratorio de Handel sobre un texto bíblico de J. Miller (1744).

2. Ópera en tres actos de Méhul con libreto de Alexandre Duval basado en Génesis 37-46 (París, 1807).

Josephs, Wilfred (*n* Newcastle upon Tyne, 24 de julio de 1927; *m* Londres, 17 de noviembre de 1997). Compositor inglés. Estudió en la Durham University y en París. El poderoso estilo romántico de su *Requiem* (1963)

le mereció un premio internacional. Escribió muchas partituras para cine y televisión, a la vez que hizo contribuciones sustanciales a los géneros vocales e instrumentales tradicionales. Sus obras incluyen 10 sinfonías y varias óperas, notablemente *Rebecca* (Opera North, 1983). PG/AW

Josephslegende (La leyenda de José). Ballet en un acto de Richard Strauss con argumento de Harry Graf Kessler y Hugo von Hofmannsthal; fue coreografiado por Mijail Fokine para los Ballets Russes de Diaghilev (París, 1914).

Joshua (Josué). Oratorio de Handel sobre un texto probablemente de Thomas Morell (1748).

Josquin des Prez [Jossequin Lebloitte] (*n. c.* 1450; *m.* Condé-sur-Escaut, 27 de agosto de 1521). Compositor franco-flamenco. Compositor preeminente del Renacimiento, ejerció una profunda influencia en la música del siglo XVI. Su biografía, que nunca ha sido fácil de definir, fue revisada sustancialmente durante la década de 1990 gracias al descubrimiento de que combinaba las vidas de dos músicos diferentes; el otro Josquin, llamado alternativamente “Judocus de Francia”, “Joschino di Picardia” etc, hoy puede ser diferenciado con certeza, y parece no haber sido un compositor significativo. Como resultado de esta clarificación, ahora es evidente que Josquin nació más tarde, y que residió en Italia por un periodo menor de lo que se había creído previamente.

Josquin provenía probablemente de la región de Saint Quentin, y a temprana edad estuvo relacionado con Condé-sur-Escaut (cerca de Valenciennes), el pueblo en el que vivió sus últimos años. Nada se sabe de su vida profesional temprana y formación. Aparece registrado como cantante en el coro de René de Anjou en 1477; es probable que haya estado un tiempo en Budapest. Para 1484 estaba al servicio del cardenal Ascanio Sforza, y desde 1489 hasta alrededor de 1495 fue miembro del coro papal en Roma. Se desconoce su paradero exacto durante los siguientes siete años. Entre junio de 1503 y abril de 1504 fue miembro del coro de la capilla de Ercole d'Este, duque de Ferrara, un importante puesto para el que fue reclutado con preferencia sobre Heinrich Isaac. Luego se mudó a la iglesia colegiada de Notre Dame en Condé-sur-Escaut, donde en mayo de 1504 fue nombrado canónigo y preboste, puestos que conservó hasta su muerte.

La edición completa de la música de Josquin da la impresión de un compositor prolífico. Sin embargo, las opiniones varían respecto a la autenticidad de muchas obras que le son atribuidas en fuentes del siglo XVI; se ha dudado incluso de piezas que anteriormente se le

asignaban con certeza, tales como el motete *Absalon fili mi*, que ahora ha sido tentativamente reasignado a Pierre de la Rue. El problema surge del hecho de que la música de Josquin obtuvo reconocimiento internacional en vida del compositor y fue ampliamente imitado. Esto ocurrió especialmente en Alemania, donde la demanda de “nuevas” obras de Josquin continuó durante largo tiempo después de su muerte; muchas de las piezas dudosas se encuentran solamente en fuentes alemanas póstumas. El problema de la atribución es complicado por el hecho de que las composiciones de Josquin a menudo son individualmente idiosincrásicas, lo que hace difícil no sólo asegurar lo que pudo haber escrito o no, sino también colocar sus obras en orden cronológico. Los estudios de Josquin, por ello, deben considerar cuatro temas relacionados entre sí: biografía, problemas de atribución, el tema de la cronología, así como la reputación y fama de Josquin.

Algunas de sus obras pueden asociarse a mecenas, patronos o colegas específicos, y proporcionan algunos cimientos de certeza. Por ejemplo, el solemne motete a cinco voces *Miserere mei, Deus*, pertenece al año que Josquin pasó en Ferrara (1503-1504) y fue escrito expresamente para Ercole d'Este. *Virgo salutiferi*, un vigoroso motete a cinco voces muy diferente en estilo de *Miserere*, probablemente es del mismo año. Josquin también rindió homenaje al duque Ercole en una de sus misas; está construida alrededor de una melodía de ocho notas derivada de las sílabas “Her-cu-les Dux Fer-ra-ri-e” (Ercole, duque de Ferrara), que por asonancia de vocales se traducen a las sílabas de solmización *re-ut-re-ut-re-la-mi-re* (véase MISA, Ej. 1). La melodía resultante, que es utilizada en toda la misa como un *cantus firmus*, se convierte así en un emblema del propio Ercole. Lo que no queda claro, sin embargo, es si esta misa proviene también del año que Josquin pasó en Ferrara. La mayoría de los especialistas la colocan más temprano debido a consideraciones estilísticas, y esto abre la posibilidad de que la conexión de Josquin con Ercole d'Este se haya iniciado algunos años antes de su residencia en Ferrara.

La *Missa “La sol fa re mi”* también está escrita en torno a un *motto* derivado de palabras; según Glareano, reflejan la frase “Laise faire moy” (Dejádmelo a mí). Por muchos años, este dicho y la Misa de Josquin se asociaron con el cardenal Ascanio Sforza. Sin embargo, una copia manuscrita de la obra muestra una figura con turbante con las palabras “Lesse faire a mi” y esto ha llevado al supuesto de que tanto el dicho como la misa

se refieren de alguna manera al príncipe Djem (medio hermano del Sultán Bayezit II), que fue halagado por los papas durante los años de Josquin en Roma. Otras obras ligadas a personas específicas incluyen *Nymphes des bois*, la *déploration* que conmemora a Johannes Ockeghem (*m* 1497) —aunque no se sabe qué tan pronto después de la muerte de Ockeghem escribió Josquin la pieza— y el tardío *De profundis* a cinco voces, que es claramente una obra conmemorativa para un magnate francés no identificado. Ejemplos como éstos muestran cómo algunas piezas de atribución aparentemente firme se resisten, sin embargo, a una cronología precisa. Incluso las adaptaciones en pares de “Pater Noster”/“Ave Maria” que Josquin deseaba que se cantaran frente a su casa, después de su muerte, cuando en el calendario litúrgico ocurrieran procesiones, pudieron haber sido escritas muchos años antes de 1521. Lo que éstas y otras obras de autoría cierta hacen posible, sin embargo, es la tarea de esbozar un perfil de la personalidad musical de Josquin. Proporcionan un parámetro frente al cual juzgar piezas de atribución menos segura.

Josquin fue cantante de profesión y virtualmente toda su música es vocal en su concepción. Su interés se centró en tres géneros: la misa, el motete y la *chanson* con texto en francés. Fue un importante contribuyente a los tres géneros; las misas en particular son impresionantes y circularon ampliamente en su tiempo, pero si el impacto en las generaciones posteriores se toma como guía de su importancia, entonces los motetes de Josquin deben ser considerados las obras sobre las que su reputación está cimentada con mayor firmeza. Esto es en parte por su gran número, en parte por su variado rango de estilo y estructura (comparados, por ejemplo, con las producciones más homogéneas de motetes de contemporáneos suyos como Isaac y Pierre de la Rue), y en parte dado su interés y calidad intrínsecos. Aun en motetes tempranos como el popular *Ave Maria... virgo serena*, Josquin muestra una auténtica independencia de criterio, tendencias fuertemente innovadoras y una preocupación por la declamación clara y retórica de los textos. Si se consideran sus motetes como un todo, es notable cómo Josquin parece haber reinventado y reinterpretado constantemente el género, en modos que claramente estimularon a sus sucesores. En particular, su interés en la adaptación expresiva de textos fue señalada, comentada y alabada por escritores del siglo XVI; el gran *Miserere mei, Deus* proporciona un magnífico ejemplo.

Las misas son en efecto muy variadas. Incluyen obras basadas en canto llano (la *Missa* “*Pange lingua*”), canciones monofónicas (las dos misas *L'Homme armé*), o partes vocales extraídas de *chansons* polifónicas (*Missa* “*Faisant regretz*”). Una de ellas, la *Missa ad fugam*, es un ejercicio en canon continuo. Las *chansons*, asimismo, cubren un amplio rango, desde pequeños y vivaces arreglos de canciones populares hasta adaptaciones sombrías y densas de lánguidos poemas de amor, y la *déploration* en memoria de Ockeghem arriba mencionada. Algunas piezas sin texto, como *La Bernardina* y *Ile fantazies de Joskin*, probablemente fueron concebidas para ensamble instrumental. La locuaz *El grillo* es una de tres canciones con texto italiano que se le atribuyen. Puestas una junto a otra, todas estas obras cubren un rango tal de estilo y sustancia que apenas se puede creer que sean la obra de un mismo compositor; al paso del tiempo, algunas pueden incluso ser separadas de Josquin. Sin embargo, es claro que el genio de Josquin va más allá del ingenio, la inventiva y la habilidad técnica para incluir una característica impactante: una extrema negativa a repetirse. Reportes del siglo XVI hablan de él como un compositor que escribía cuando quería, y no cuando se le pedía, y que daba a conocer nuevas piezas sólo cuando estaba plenamente satisfecho de ellas. Apócrifas o no, estas anécdotas resuenan bien con la evidencia de la música misma.

JM

📖 R. SHERR (ed.), *The Josquin Companion* (Oxford, 2000).

Joubert, John (Pierre Herman) (*n* Ciudad del Cabo, 20 de marzo de 1927). Compositor británico. Estudió en el South African College of Music y, después de mudarse a Inglaterra, en la RAM. Inicialmente dio clases en la Universidad de Hull y desde 1962 hasta su retiro, en la Birmingham University. Sus composiciones incluyen óperas y obras sinfónicas en gran escala, y ha sido particularmente exitoso con música sacra coral, escrita en un estilo sin complicaciones pero vigorosamente contemporáneo.

PG/AW

jouer (fr.). “Tocar”.

Joyas de la Madonna, Las. Véase GIOIELLI DELLA MADONNA, I.

Juan Crisóstomo (*n* Antioquía, c. 345; *m* Komana, 407). Santo (homilista de la “boca de oro”) y arzobispo de Constantinopla (398-404). Estudió retórica con Libanio en Antioquía donde, después de un periodo como monje, fue ordenado diácono y sacerdote. Atacó la música pagana contemporánea y, en Constantinopla, promovió las procesiones estacionales con salmodias. A él se atribuye la principal Eucaristía (Divina Liturgia) de la Iglesia Ortodoxa moderna.

ALI

Juan [João] IV, rey de Portugal (*n* Vila Viçosa, 19 de marzo de 1604; *m* Lisboa, 6 de noviembre de 1656). Coleccionista de música y compositor. Estudió música a temprana edad y al convertirse en duque de Bragança (1630) comenzó a reunir una importante colección de música. Esta ávida actividad de coleccionista –que dio como resultado probablemente la biblioteca musical más grande de su tiempo– continuó después de que Juan fue coronado rey en 1640. Su colección fue destruida en el terremoto de Lisboa de 1755, pero un catálogo parcial (Lisboa, 1649) revela su enorme rango, con misas, motetes, villancicos, madrigales, *chansons* y obras instrumentales, de compositores de muchas partes de Europa. Numerosas piezas de compositores españoles y portugueses no sobrevivieron. Sólo dos motetes conservados en forma fragmentaria se le pueden atribuir con certeza (aunque otras obras son atribuidas a él o a “el rey”). Fue un importante patrono de compositores españoles y portugueses y publicó dos tratados musicales. WT/OR

Jubilate (lat., “Regocijaos”). Salmo 100 (en la numeración hebrea e inglesa; 99 en el Antiguo Testamento griego y la Vulgata). En el *Book of Common Prayer* es señalado como una alternativa al Benedictus (véase BENEDICTUS, 2) en los Maitines; en el Oficio Romano desde el Concilio Vaticano Segundo y en el *Common Worship* anglicano es una alternativa de *invitatorio al *Venite*.

jubilus (lat.). Nombre dado en la antigüedad latina a una canción de trabajo gozosa sin texto. Aplicado inicialmente por Amalario de Metz (siglo IX) al canto cristiano melismático, por costumbre ha sido definido estrechamente por académicos modernos como el largo melisma sobre la sílaba final del refrán “alleluia” en el canto del aleluya. Estos melismas a menudo son mucho más libres en su melodía que el resto del canto y tienen sus propias formas internas basadas en diversos patrones de repetición. -/ALI

Judas Maccabaeus (Judas Macabeo). Oratorio de Handel sobre un texto de Thomas Morell basado en incidentes bíblicos (1747); compuesto para celebrar la victoria inglesa en Culloden y el regreso a Londres del general victorioso, el duque de Cumberland, contiene el coro “See, the conquering hero comes” (Mirad, viene el héroe victorioso).

Judenkünig, Hans (*n* Schwäbisch Gmünd, mitad del siglo XV; *m* Viena, marzo de 1526). Compositor y laudista alemán. Estuvo asentado en Viena durante al menos los últimos ocho años de su vida. Sus dos manuales de instrucción para laudistas aficionados (c. 1515-1519, 1523)

están entre los primeros de su tipo. Incluyen, además de danzas, arreglos de adaptaciones vocales de las odas de Horacio. JM

judía, música. 1. Música hebrea antigua; 2. El auge del canto de sinagoga; 3. Los siglos XIX y XX.

1. *Música hebrea antigua*

En el Antiguo Testamento se ofrece un vívido retrato de una cultura musical en desarrollo. Durante el segundo milenio a. C., las tribus de Israel –primero como pastores nómadas y más tarde como agricultores en las alturas de Judea– transmitieron sus tradiciones a través del canto y la recitación. Las doncellas salían al campo a cantar canciones míticas y *mahol* (rondas). Las victorias se celebraban con coros de mujeres y el sonido del pandero. El sonido combinado de arpa, tambor, flauta y lira extasiaba a las bandas de los antiguos profetas y convirtió a Saúl “en otro hombre”. Por contraste, la música de lira atemperaba la melancolía del viejo rey Saúl. Doscientos años más tarde, el profeta Elías pidió a un tañedor de lira evocar el espíritu extático de la profecía.

Los primeros instrumentos de adoración religiosa fueron el *shofar* (cuerno de carnero o de Ibis) y una trompeta de plata. Su sonido pudo haber estado conectado con la magia pero pronto estuvo asociado con pedir la ayuda de Dios. Ambos se utilizaron también para emitir señales, en la paz y en la guerra, y para rendir homenaje a los reyes; el *shofar* se sigue usando en la liturgia hoy en día. La Biblia menciona varios instrumentos de cuerda, por ejemplo el *kinnor* o lira, tocado con un plectro. El *nevel* era otro tipo de lira, punteado con los dedos. *Halil* era el nombre genérico de los tubos o pipas (probablemente instrumentos de lengüeta). Era un instrumento popular con asociaciones fálicas, que simbolizaba la fertilidad, la vida y la resurrección: por ello se tocaba tanto en bodas como en funerales (Mateo 9:23), y acompañaba las plegarias a la lluvia. Entre los idiófonos, solamente el *zalsal* y el *m'ziltayim* (címbalos) se tocaban en el templo para separar las secciones del canto de los salmos. El *tof* (pandero) era el instrumento femenino usual para el regocijo y el luto. También se tocaban *azey broshim* (percutores) y *m'nànaim* (matracas). Muchos instrumentos acompañaron el cortejo solemne del Arca de la Alianza a Jerusalén (2 Samuel 6:5).

La civilización urbana cananita imprimió su sello en la vida musical de Judea, como lo hizo más tarde el helenismo. Pero la genuina música hebrea se consolidó y adquirió fama legendaria tal y como era ejecutada en

el Templo de Jerusalén. Fue establecida ahí, y recibió patente real por parte del rey David entre 1002 y 970 a. C. La ejecución vocal e instrumental le fue confiada al clan levita por generaciones. Nunca sabremos cómo sonaban los muy alabados coros de salmos e interludios, pero podemos imaginar la naturaleza de su sonoridad como tranquila y contenida: un pequeño coro masculino (en ocasiones elevado por los discantos de niños), acompañado sencillamente por las cuerdas punteadas de liras y arpas. Los címbalos, trompetas y cuernos sonaban sólo entre las secciones musicales marcadas en el texto del salmo con la palabra *sela*. Este carácter reservado de la música del templo hebreo contrastaba notablemente con los tamborazos, estridencias y clamores extáticos de la mayoría de los rituales de cultos paganos.

2. El auge del canto de sinagoga

La música del templo fue abolida y sus instrumentos fueron prohibidos hasta la llegada del Mesías, después de la destrucción del estado de Judea y su santuario por los romanos en el año 70 d. C. Estos eventos convirtieron al canto de sinagoga, junto con la poesía, en la expresión más característica del arte judío. Los sacrificios y otras ceremonias fueron reemplazados por la plegaria individual y congregacional asociada con el estudio y la exégesis de la Biblia. Así, el canto debía hacer transparente el Verbo y su mensaje espiritual y expresar un sentimiento religioso, a la vez que permanecer al alcance de la comprensión y la habilidad musical secular.

Es posible asignar con seguridad tres estilos particulares de sinagoga a los primeros siglos después de Cristo. Estas formas son la herencia común de sinagogas de todo el mundo, pero su realización moderna en melodía varía notablemente de acuerdo con el gusto local.

Primero, la **salmodia*, la recitación cantada de salmos, generalmente sobre una sola nota, con figuras melódicas (cadencias) agregadas a la mitad y al final del verso. Los versos inician usualmente con una entonación (Ej. 1). Esta modesta configuración se repite a través de todo el salmo. La salmodia es a menudo responsorial o antifonal. El sencillo patrón melódico de la salmodia es frecuentemente ornamentado, variado o extendido para generar formas más elaboradas.

La segunda forma vocal de la sinagoga antigua es la lectura de la Biblia. La recitación litúrgica de la Biblia y otros textos tales como plegarias fue originalmente realizada en un estilo similar a la salmodia. La división lógica de cada oración era clarificada con cadencias musicales que interrumpían el flujo de las palabras. Estas

cadencias eran indicadas con gestos convencionales de la mano y los dedos. Este antiguo método de instrucción, llamado **quironomía*, es practicado todavía en algunas comunidades judías. Después de alrededor del año 500 d. C. los maestros determinaron signos de acentuación en los puntos en que ocurrían los motivos cadenciales. Un complejo y aún muy difundido sistema de acentos escriturales, *Te'amim*, fue diseñado por la escuela de gramáticos del Tiberiades y concluido c. 900. Combinaciones particulares de acentos dividen el verso en grupos de palabras: así, la tonada de la lectura está conformada por una serie de motivos repetidos en diversas secuencias (Ej. 2). Los modos de plegaria son la tercera forma vocal de la sinagoga; están basados en una escala específica en conjunción con motivos característicos, elaborados y variados por el cantante.

Durante la segunda mitad del primer milenio d. C., los cantantes de sinagoga compusieron un rico repertorio de himnos para acompañar las plegarias. Estos himnos perpetuaron el ritmo libre de la poesía bíblica y de la antigua música hebrea. El rol del *hazan* (capiccol), que persiste hasta el día de hoy, surgió de la creciente demanda para la composición y la ejecución profesional de himnos.

Atraídos por el flujo natural y la consistencia formal del verso métrico árabe, los poetas hebreos adoptaron sus patrones rítmicos y algunas de las melodías adquirieron también ritmos medidos. La melodía construida métricamente fue un elemento nuevo en la música judía. Una búsqueda incesante del equilibrio entre la antigua libertad rítmica hebrea y las tonadas métricas de las culturas anfitrionas es un tema recurrente en la historia musical judía.

Durante la Edad Media emergió un patrón triple de vida musical en la comunidad judía dispersa. Primero, el repertorio establecido de la canción sacra. Segundo, el arte profano de los ministriles, juglares y músicos folclóricos itinerantes. Tercero, la música contemporánea de concierto. La historia de la música judía demuestra una continua interacción entre estos tres elementos, que lleva, por ejemplo, a la adopción de música secular de concierto en la sinagoga, o a la aceptación de tonadas folclóricas para los himnos.

La integración judía en los diferentes niveles de la música secular es particularmente apreciable durante el Renacimiento italiano tardío. Una élite de ministriles judíos ascendió al rango de músicos de corte (como había ocurrido antes en España y otros países). Otros practicaron como cantantes, bailarines y maestros de

Ej. 1

LíDa - vid. A - do-shem ó-ri wí-yish-ì, mi-mi _ í - rá,
A - do-shem ma-òz ha - yay, mi - mi éf - had.

Ej. 2

Ya - à - zov _ ra-shà dar - ko _ wí - ísh á - wen mah - shí-vo - taw _
wí - ya - shov _ él A - do - shem wi - ra - ha - me - - hu;
wí - él é - lo - key - nu, ki yar - beh _ lis - lo - ah.

danza. El rabino de Mantua, Juda Moscato (*m* 1590), promovió la teoría musical como parte de los estudios judíos. Al menos cuatro compositores judíos hicieron publicar sus madrigales entre 1575 y 1628. Las composiciones corales de Salamone Rossi para la sinagoga (Venecia, 1622) fueron una genuina innovación.

Durante la edad media, la canción sacra se vio influida por el crecimiento constante de movimientos místicos. Los místicos judíos utilizaron el canto para prepararse para sus estados visionarios. Con la diseminación del misticismo, los capiscoles extendieron la vocalización de sus melodías para sugerir matices ocultos en el texto litúrgico; con el uso de motivos conductores, apuntaban hacia significados secretos atribuidos a ciertas palabras.

De acuerdo con ciertos principios místicos, las plegarias debían ser ofrecidas en un estado de ánimo gozoso. Al hombre ordinario se le aconsejaba superar la angustia y la tristeza cantando su plegaria con melodías cercanas a su corazón. Los místicos de Safed en Galilea durante los siglos XVI y XVII, cuya raíz está principalmente entre los judíos exiliados de España, adoptaron para el canto de la sinagoga algunas características de su vasto repertorio de canciones folclóricas mediterráneas. Poetas como Israel Najara (*m* 1628) compusieron gran cantidad de himnos hebreos, algunos de

los cuales se adaptan a las melodías de romances, villancicos o canciones orientales famosas (Ej. 3; de una impresión de 1587 que contiene la melodía española *Linda era y hermosa*).

Las más reciente ramificación del misticismo judío es el movimiento hasídico de Europa Oriental (de mediados del siglo XVIII en adelante), que enfatiza a la música como un modo directo de comunicación entre el alma y lo divino. Las melodías hasídicas (*niggunim*) se cantan por lo general sin palabras, alegremente y en un estado de ánimo entusiasta. En ocasiones usan ritmos de danza y modos típicos (Ej. 4, atribuido al rabino Michal de Złoczew, *m* 1781).

El estilo hasídico de canto influyó en el canto de sinagoga en Europa Oriental y ayudó a consolidar el estilo muy especial de sus capiscoles (Ej. 5). Esta profesión siempre había atraído y absorbido los talentos musicales de las comunidades judías aisladas. Los capiscoles desarrollaron con frecuencia un estilo vocal virtuoso de gran atractivo público; su ejecución era acompañada por las improvisaciones de un discanto y un cantante bajo. Los capiscoles más ambiciosos aspiraron a absorber la música de arte de las culturas anfitrionas. En el Oriente, por ejemplo, adoptaron el sistema *maqām* durante el siglo XVI. En los países occidentales, los recursos de disminución ornamental y

Ej. 3

Refrán Fine

Ku - mi yo - nah ye - kuí - shah / ú - ri é - ven ha - ró - shah!

Verso

1. Yo - nah ze - í mi - ke - vel /
wa - he - gi shir aley ne - vel /

D.C. al Fine

Ki á - shiv le - vat ba - vel / hish à - ma - lah be - ró - shah.

Ej. 4

Ej. 5

Ya - dà - ti, A - do - shem, ki ze - deq mish - pa -
tey - kha, wí ém - u - nah ini - ta - ni.

las técnicas de variación del Barroco tardío atrajeron a algunos cantantes intuitivos.

3. Los siglos XIX y XX

Al inicio del siglo XIX, la aspiración judía de la emancipación política y social llevó a la asimilación de convenciones occidentales. En la liturgia, este proceso se inició con reformas extremas. Se originaron severas disputas alrededor de la plegaria en lengua vernácula, corales basados en modelos protestantes, coros mixtos y la

presencia del órgano. A pesar de que la mayoría de las sinagogas conservó la liturgia tradicional, decidieron cambiar la práctica de interpretación musical, sobre todo a través de la introducción del canto a varias voces y los coros permanentes (París, 1822; Viena, 1826; Munich, 1832). El más influyente innovador de la música de sinagoga fue Solomon Sulzer (1804-1890), cantor principal de la comunidad judía vienesa. Fue un cantante y arreglista que trabajó arduamente para alcanzar su meta de “satisfacer las exigencias musicales y a la vez

permanecer judío”. En este sentido, Louis Lewandowski de Berlín (1821-1894) encontró soluciones musicalmente más convincentes.

Muchos compositores del siglo XX, de diversa calidad y convicciones artísticas, contribuyeron a la música de la sinagoga. Por un lado exploraron la tradición de Europa Oriental utilizando un estilo cuasi improvisatorio para coro masculino, y por la otra expresaron estados de ánimo tradicionales en un lenguaje musical contemporáneo. Las obras sacras de Bloch, Schoenberg y Milhaud, sin embargo, están dedicadas a la sala de conciertos más que a la sinagoga. La rica y diversificada herencia de las interpretaciones y composiciones de los capiscoles sigue creciendo. HAV/JJD

Judith. 1. Oratorio de Parry sobre un texto bíblico (1888).

2. Ópera bíblica en tres actos de Honegger con libreto de René Morax (Monte Carlo, 1926).

3. Oratorio de Arne sobre un texto de Isaac Bickerstaff (1761).

Juditha triumphans. Oratorio de Vivaldi sobre un texto de Giacomo Casseti (1716).

Juego de naipes. Véase *JEU DE CARTES*.

Juegos venecianos (*Gry weneckie; Jeux vénitiens*). Obra para orquesta de cámara de Lutosławski (1960-1961), primera en la que empleó técnicas aleatorias.

jugador, El (*Igrok*). Ópera en cuatro actos de Prokofiev con libreto propio basado en el cuento corto de Fiodor Dostoievski (1866) (Bruselas, 1929). Prokofiev se basó en esta obra para componer sus *Cuatro retratos* para orquesta (1931).

“juguetes”, Sinfonía de los (*Kindersymphonie, La Foire des enfants; Symphonie burlesque*). Sinfonía en *do* para violines primero y segundo, contrabajo, instrumentos de teclado y una serie de instrumentos de juguete (entre éstos, cucú, codorniz, ruiseñor, trompeta, tambor, sonaja y triángulo). Por muchos años atribuida a Haydn, en la actualidad se piensa que su autor pudo haber sido Leopoldo Mozart, posiblemente en colaboración con Michael Haydn y Leopold Angerer. Otros compositores han escrito sinfonías que recurren a instrumentos de juguete, entre los que destacan Romberg y Mendelssohn.

Juive, La (La judía). Ópera en cinco actos de Halévy con libreto de Eugène Scribe (París, 1835).

jukebox. Véase *SINFONOLA*.

Julietta (*Snár*; “El libro de los sueños”). Ópera en tres actos de Martinů con libreto propio basado en la obra *Juliette, ou La Clé des songes* de Georges Neveux (Praga, 1938).

Julius Caesar. Véase *GIULIO CESARE*.

Jullien, Louis (George Maurice Adolphe Roch Albert Abel Antonio Alexandre Noé Jean Lucien Daniel Eugène Joseph-le-brun Joseph-Barème Thomas Thomas Thomas-Thomas Pierre Arbon Pierre-Maurel Barthélemi Artus Alphonse Bertrand Dieudonné Emanuel Josué Vincent Luc Michel Jules-de-la-plane Jules-Bazin Julio César) (*n* Sisteron, 23 de abril de 1812; *m* París, 14 de marzo de 1860). Compositor y director francés. Después de servir en el ejército estudió en el Conservatorio de París, y más tarde dirigió funciones de baile popular en París y en Londres, estableciendo así el antecedente de los conciertos *promenade*. También realizó giras por los Estados Unidos (1853-1854) y los Países Bajos (1857). Sus programas consistían principalmente en números populares como cuadrillas, galopas, vales y oberturas, pero también interpretaba obras más sustanciales, incluyendo sinfonías de Beethoven y Mendelssohn. Gran *showman* con talento para la publicidad, atrajo a sus orquestas a los mejores ejecutantes. SH

Junge Lord, Der (El Joven Lord). Ópera en dos actos de Henze con libreto de Ingeborg Bachmann basado en el cuento “Der Affe als Mensch” de *Der Scheik von Alexandria und seine Sklaven* (1826) (Berlín, 1965).

“Júpiter”, Sinfonía. Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 41 en *do* mayor K551 (1788). No se sabe cuándo o por qué se originó este sobrenombre pero probablemente fue utilizado por vez primera en un programa para un concierto de la Philharmonic Society de Londres, dirigido por Bishop, el 26 de marzo de 1821; según F. X. Mozart, hijo del compositor, el sobrenombre fue urdido por Salomon.

justa, afinación. Sistema para afinar la escala a la perfección basado en las proporciones de los armónicos naturales. Como hay dos tamaños de un tono entero, el tono entero 9:8 y el tono menor 10:9, los instrumentos de teclado no pueden cambiar de tonalidad y por ello requieren de una escala temperada (véase *TEMPERAMENTO*). Otros instrumentos y cantantes utilizan la afinación justa siempre que esto es posible. JMO

K

K. Abreviatura de *Köchel y *Kirkpatrick, utilizada como prefijo a las obras de Mozart y las sonatas para teclado de Domenico Scarlatti, respectivamente, tal y como aparecen en los *catálogos temáticos de Ludwig Köchel y Ralph Kirkpatrick.

Kabalevski, Dmitri Borisovich (*n* San Petersburgo, 17/30 de diciembre de 1904; *m* Moscú, 14 de febrero de 1987). Compositor ruso. Estaba destinado a seguir las carreras de matemáticas y economía, pero su gusto por el arte lo animó a estudiar piano con dedicación. También estudió composición con Catoire y Miaskovski en el Conservatorio de Moscú (1925-1929) y por ese entonces comenzó a producir sus primeras obras importantes, incluyendo el *Primer concierto para piano* (1928), el *Primer cuarteto de cuerda* (1928), *Tres poemas de Blok* (1927) y la *Primera sonatina para piano* (1930); esta última anunciaba una faceta importante de la obra posterior de Kabalevski, su música para los jóvenes, que incluyó numerosas piezas para piano y una serie de conciertos para violín (1948), violonchelo (1948-1949) y piano (su *Tercer concierto para piano*, 1952). También estuvo activo como escritor a partir de 1927 (publicó una colección de sus artículos en Moscú en 1963) y fue una figura clave en la Unión de Compositores Soviéticos, fundada en 1932.

Durante la década de 1930 Kabalevski escribió su *Segundo concierto para piano* (1936), quizá el más impactante y vigoroso de los tres y comenzó a escribir para la escena tanto música incidental como ópera. Su primera ópera, en tres actos, fue *Colas Breugnon* (Leningrado, 1938), en la que su talento para la melodía lírica, orquestación transparente y vívida escritura coral se combinaron para lograr una pieza escénica efectiva, aunque fue objeto de críticas (principalmente por ciertos aspectos del libreto) y Kabalevski revisó la partitura para su reposición en 1971. Su siguiente ópera, *V ogne* (Al fuego, Moscú, 1943) adoleció de un libreto

pobre y a la larga fue retirada por Kabalevski; después incorporó partes de la música en *Sem'ya Tarasa* (La Familia de Taras, Leningrado, 1947, rev. 1950 y 1967). Compuso otra ópera, *Nikita Vershinin* (Moscú, 1955) y dos operetas ligeras, *Vesna poyot* (Canta la primavera, Moscú, 1957) y *Syostrī* (Hermanas, Perm', 1967). En sus últimos años Kabalevski dedicó mucha atención a obras corales y canciones para voz sola, aunque siguió contribuyendo al repertorio instrumental con obras como la emotiva pero sólida y coherente *Sonata para violonchelo* (1962). GN

📖 G. ABRAHAM, *Eight Soviet Composers* (Londres, 1943).
S. D. KREBS, *Soviet Composers and the Development of Soviet Music* (Londres y Nueva York, 1970).

kabuki. Forma de teatro japonés que se originó en el periodo Edo (1603-1868). Tradicionalmente la interpretan hombres. La música se toca en escena y fuera de ella. Fuera de la escena el conjunto *geza* de percusión, flautas, *shamisen* y cantante, establece el ambiente y la locación, proporciona interludios y ejecuta canciones que pueden acompañar la mímica. Un conjunto similar en escena (*debayashi*), sin cantante, ofrece comentarios sobre la narración y acompaña la danza. KC

Kaddish. Doxología judía en arameo y hebreo en la que se santifica el nombre de Dios, utilizada litúrgicamente en la sinagoga para separar las secciones de los servicios. Otras versiones del Kaddish, incluyendo la que se recita tradicionalmente en los funerales por los hijos del difunto, están asociadas en la práctica judía con la plegaria por los muertos. ALI

Kadenz (al.). 1. "Cadencia".

2. "Cadenza".

Kadosa, Pál (*n* Léva [hoy Levice, Eslovaquia], 6 de septiembre de 1903; *m* Budapest, 30 de marzo de 1983). Compositor, pianista y maestro húngaro. Alumno de piano de Arnolf Székely y de Kodály en la Academia de Música de Budapest (1921-1927), emprendió una

breve vida profesional como pianista antes de concentrarse en la enseñanza en Budapest, en la Escuela de Música Fodor (1927-1943), la Escuela de Música Goldmark (1943-1944) y la Academia de Música (a partir de 1945); muchos de los más importantes pianistas húngaros de hoy estudiaron con él. Fue un compositor productivo y su música influyó en Bartók, aunque su producción aún no ha sido investigada a fondo. Incluye ocho sinfonías y otras piezas orquestales, cuatro conciertos para piano, dos para violín y un concertino para viola, tres cuartetos de cuerdas y otras obras de cámara, y mucha música para piano, incluyendo cuatro sonatas. MA

Kagel, Mauricio (Raúl) (*n* Buenos Aires, 24 de diciembre de 1931; *m* Colonia, 17 de septiembre de 2008). Compositor argentino. Estudió literatura y filosofía en la Universidad de Buenos Aires (1950-1955) y tomó lecciones privadas de música. En 1955 comenzó a organizar conciertos en la universidad mientras trabajó como asistente coral y director en el Teatro Colón. Sus obras tempranas muestran conocimiento de las técnicas avanzadas del serialismo europeo (*Sexteto de cuerdas*, 1953, rev. 1957) y una voluntad para experimentar con la electrónica (*Música para la torre*, 1952). Por ello estaba preparado para unirse a la vanguardia internacional al mudarse a Colonia en 1957. Sin embargo, pronto mostró una preferencia por lo raro y lo absurdo, que lo distanció de colegas suyos como Stockhausen.

Aunque exploró nuevos sonidos y nuevos procedimientos formales en, por ejemplo, *Transición II* para pianista, percusionista y cintas (1958-1959) y *Sur scène* para orador, mimo, cantante y tres instrumentistas (1958-1960), Kagel se sintió atraído también por el potencial teatral de situaciones escénicas inusuales. Esto ha sido explotado por el compositor en numerosos trabajos subsecuentes para la sala de conciertos, el teatro de ópera, el cine y la radio. A menudo la intención es cuestionar las convenciones musicales usuales: *Staatstheater* (1967-1970), por ejemplo, requiere que el personal artístico de un teatro de ópera –solistas, coro, ballet, orquesta– se involucre en actividades fuera de lo normal, mientras que *Sankt-Bach Passion* (1981-1985) es un oratorio sobre la vida y la música de J. S. Bach. En algunas obras posteriores, sin embargo, la ironía es menor, y es casi cubierta por una rica inventiva de sonido y gesto: los ejemplos incluyen varias partituras orquestales de la década de 1990.

Kagel se ha presentado frecuentemente como intérprete (con su propio Ensemble de Nueva Música de Colonia desde 1961), conferencista y maestro; en 1974

fue nombrado profesor de teatro musical en el Conservatorio de Colonia. PG

📖 D. SCHNEBEL, *Mauricio Kagel: Musik, Theater, Film* (Colonia, 1970). M. KAGEL, *Kagel ... /1991* (Colonia, 1991); *Wörter über Musik: Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele* (Colonia, 1991).

Kaisermarsch (Marcha emperador). Obra de Wagner para coro masculino al unísono y orquesta, compuesta en 1871 para celebrar la victoria alemana en la Guerra Franco-Prusiana (1870) y la elección de Guillermo I como emperador.

Kaiserquartett. Véase “EMPERADOR”, CUARTETO.

Kaiser von Atlantis, Der (*Der Kaiser von Atlantis, oder Der Tod dankt ab*; “El emperador de la Atlántida, o la Muerte Abdica”). Ópera (leyenda) en cuatro escenas de Ullmann con libreto de Petr Kien, compuesta en 1943 en *Terezín (Ámsterdam, 1975).

Kaiser-Walzer (Vals emperador). Vals, op. 437 de Johann Strauss (ii), compuesto en honor del emperador Francisco José (1888). Schoenberg lo arregló para conjunto de cámara (1925).

“**Kakadu**”, **Variaciones**. Variaciones de Beethoven para trío con piano op. 121a (1803) sobre la canción “Ich bin der Schneider Kakadu” (Yo soy el sastre Kakadu) de Wenzel Müller, de la obra musical *Die Schwestern von Prag* (Las hermanas de Praga, 1794).

Kalabis, Victor (*n* Červený Kostelec, 27 de febrero de 1923). Compositor checo. Estudió en el Conservatorio de Praga (1945-1948) y en la Academia de Artes Musicales (1952), a la vez que cursaba estudios de filosofía y musicología en la universidad. A partir de 1953 trabajó para la radio checa, hasta 1972 que decidió dedicarse por entero a la composición. Es uno de los compositores checos más prominentes de su generación, y uno de los pocos en lograr reconocimiento internacional. Su música muestra la influencia de Bartók y Honegger, así como del folclor checo y moravo. Admirador de Brahms, inicialmente escribió en un lenguaje romántico tardío, pero desarrolló un estilo individual que evita el exceso expresivo y pone atención a la concisión y las proporciones. Muchas de las obras de Kalabis han sido resultado de importantes encargos (el *Concierto para violín* no. 2, de Josef Suk, la *Sinfonía* no. 4 para la Staatskapelle de Dresde). Obtuvo reconocimiento con su monotemático *Cuarteto de cuerda* no. 2 (1962); sus piezas más conocidas incluyen también la *Sinfonía* no. 2 (*Sinfonía pacis*, 1961) y el *Concierto para clavecín* (1975), este último, arreglado como *Concierto para piano* no. 1 (1954), escrito para su esposa Zuzana Růžičková. MHE

Kalevala. Cantos épicos finlandeses de la región de Kalevala, transmitidos oralmente durante varios siglos. En 1835 Elías Lönnrot publicó una edición de 12 000 versos, y en 1949 una segunda edición de 23 000 en verso trocáico, no rimado, divididos en 50 cantos o runas; ha sido traducido al sueco, alemán, inglés y francés. Varios compositores finlandeses han basado obras en partes de esta épica, notablemente Sibelius en su **Kullervo*, La **Hija de Pohjola*, **Tapiola* y la *Suite *Lemminkäinen*.

kalimba. Véase MBIRA, KALIMBA, LIKEMBE.

Kalinnikov, Vasily Sergeievich (*n* Voyny, distrito de Oryol, 1/13 de enero de 1866; *m* Yalta, 29 de diciembre de 1900/11 de enero de 1901). Compositor ruso. Creció en la pobreza y fue probablemente en su juventud que contrajo tuberculosis, la causa de su prematura muerte. Estudió música en Moscú y en 1893 fue nombrado director de la Ópera Italiana. Sin embargo, tuvo que renunciar por mala salud y pasó el resto de su vida en el cálido clima de Crimea. Ahí se dedicó por entero a la composición, logrando su reputación principalmente con su bien lograda *Primera sinfonía* (1894-1895), que mostraba la influencia de Chaikovski y Los Cinco. Compuso también una *Segunda sinfonía* (1895-1897), algunas obras para la escena, obras de cámara, piezas para piano y canciones. En sus últimos años lo sostuvo la generosidad de sus amigos, especialmente el crítico Semyon Kruglikov (1851-1910); también recibió la atención de Rajmaninov, quien en 1900 persuadió a Piotr Jürgenson para editar su *Primera sinfonía* y otras obras. PS/GN/MF-W

Kalkbrenner, Frédéric [Friedrich Wilhelm Michael] (*n* entre Kassel y Berlín, noviembre de 1785; *m* Enghienles-Bains, 10 de junio de 1849). Pianista, compositor y maestro francés de origen alemán. Fue uno de los primeros alumnos sobresalientes del Conservatorio de París, donde estudió piano y composición. Fue durante su década en Inglaterra, a donde se mudó en 1814, que estableció una reputación internacional. En 1824 regresó a París, ya reconocido como un importante virtuoso y llamando la atención como compositor. Los dos conciertos para piano de Chopin muestran la influencia de los conciertos de Kalkbrenner, y sus preludios también tuvieron un antecedente en los *24 préludes dans tous les tons* op. 88 de Kalkbrenner. Pocas obras de Kalkbrenner trascienden los clichés del brillante estilo romántico temprano que él ayudó a popularizar.

Kalkbrenner fue propietario parcial de la casa Pleyel constructora de pianos. En 1831 publicó un *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains*, un

método de piano para acompañar su invención de un juego de rieles metálicos paralelos sujetos al teclado con la intención de forzar al desventurado estudiante de piano a utilizar solamente la acción de los dedos al practicar. Dejando a un lado los numerosos casos de parálisis causados indudablemente por el *guide-mains*, el método ofrece una útil visión de los conceptos románticos tempranos sobre la interpretación y la enseñanza. KH

Kálmán, Emmerich [Imre] (*n* Siófok, 24 de octubre de 1882; *m* París, 30 de octubre de 1953). Compositor húngaro. Después de estudiar en la Academia de Música de Budapest, sus intereses se concentraron cada vez más en el teatro. Tuvo su primer éxito real con *Tatárjárás* (Los Alegres alegres húsares, 1908) y se convirtió en una de las figuras dominantes de la opereta vienesa, conservando un fuerte sabor húngaro en sus obras, que incluyeron *Der Zigeunerprimas* (El jefe gitano, 1912), *Die Csárdásfürstin* (La princesa del Csárdás, 1915), *Gräfin Mariza* (La condesa Mariza, 1924) y *Die Zirkusprinzessin* (La princesa del circo, 1926). PGA/ALA

Kalmus, Alfred. Véase UNIVERSAL EDITION.

Kalliwoda, Johann Wenzel [Kalivoda, Jan Křtitel Václav] (*n* Praga, 21 de febrero de 1801; *m* Karlsruhe, 3 de diciembre de 1866). Compositor y violinista bohemio. Estudió en el Conservatorio de Praga y más tarde se unió a la orquesta del Teatro Estatal, donde Weber era aún el director. En 1821 realizó una gira por Alemania, Suiza y Holanda, y al año siguiente fue nombrado director para el príncipe de Fürstenberg en Donaueschingen, permaneciendo ahí por el resto de su vida. Kalliwoda fue un compositor prolífico: escribió más de 300 obras, incluyendo siete sinfonías, conciertos para varios instrumentos, entre ellos el violín, el oboe y el fagot, y la ópera *Blanda, oder Die silberne Birke*. Su hijo Wilhelm (1827-1893) fue pianista, director y compositor. WT

Kamarinskaya. Pieza orquestal de Glinka (1848), arreglada para dos pianos en 1856.

Kaminski, Heinrich (*n* Tiengen, Baden, 4 de julio de 1886; *m* Ried, Baviera, 21 de junio de 1946). Compositor y maestro alemán. Estudió en el Conservatorio Stern de Berlín y en 1930 sucedió a Pfitzner como profesor en la Academia Prusiana de Bellas Artes en Berlín. Dejó el puesto en 1933 con el ascenso de los nazis al poder y regresó a Ried a componer. Su música es poderosamente polifónica, con un sentido de la arquitectura heredado de Bruckner y un intencionado contrapunto aprendido de Bach. Su producción es reducida pero de alta calidad; hay dos óperas (*Jürg Jenatsch*, 1929; *Das Spiel vom*

König Aphelios, 1950) y una *Passionspiel* (1920), una adaptación del Salmo 69, un *Magnificat* y música para órgano. MA

Kammer (al.). “Cámara”; como *Kammermusik*, “música de cámara”; *Kammersymphonie*, “sinfonía de cámara”; *Kammerton*, “altura de cámara” (véase *CAMMERTON*; ALTURA, 3).

Kammermusik (Música de cámara). Título dado por Hindemith a siete obras instrumentales (1922-1927): la no. 1 (1922) es para pequeña orquesta; la no. 2 (1924) es un *Concierto para piano*; la no. 3 (1925) es un *Concierto para violonchelo*; la no. 4 (1925) es un *Concierto para violín*; la no. 5 (1927) es un *Concierto para viola*; la no. 6 (1927) es un *Concierto para viola d'amore*; y la no. 7 (1927) es un *Concierto para órgano*.

Kancheli, Giya (n Tbilisi, 10 de agosto de 1935). Compositor georgiano. Estudió con Iona Tuskiya en el Conservatorio de Tbilisi, donde enseñó composición a partir de 1970. En 1971 fue nombrado director musical del Teatro Rustaveli en Tbilisi, para el que escribió varias comedias musicales. En el centro de su producción más seria están las siete sinfonías, que proceden característicamente en *tempo* lento con impactantes contrastes dinámicos y de textura, así como numerosos silencios intercalados. Mucha de su producción está marcada también por elementos poliestilísticos a la usanza de Schnittke, alusiones a los sonidos de la música folclórica georgiana y la influencia de la música de cine. En 1922 se estableció en Berlín. JWAL

Kander, John (n Kansas City, MO, 18 de marzo de 1927). Compositor estadounidense. Estudió música en el Oberlin College y en la Columbia University, y trabajó como acompañante vocal. En 1962 comenzó a colaborar con el letrista Fred Ebb. Después del éxito popular de *My Colouring Book* (Mi libro para colorear) y *I Don't Care Much* (No me importa mucho) comenzaron a trabajar en comedias musicales, y con *Flora the Red Menace* (Flora la amenaza roja, 1965) iniciaron una larga relación con la cantante Liza Minelli. Sus obras más exitosas incluyen *Cabaret* (1966; filmada en 1972) y *Chicago* (1975; filmada en 2002). En ambas explotan un estilo astringente que a menudo se refiere a la música popular de la época. Sus canciones para el cine incluyen la canción tema de *New York, New York* (1977). JSN

kanon. Forma poética bizantina que consta de nueve odas o cánticos bíblicos. Cada oda comienza con una estrofa modelo (*heirmos*), seguida de tres o cuatro estrofas más (*troparia*), la última de las cuales (*theotokion*) es una alabanza a la virgen. El *kanon* se canta en el oficio

matinal de la Iglesia Ortodoxa Griega en tres etapas de tres odas. A cada oda se le asigna una melodía diferente para cantar el *heirmos*, mientras que las demás estrofas son recitadas. PFA

Kantele. *Salterio finlandés en forma de ala, con cinco cuerdas de metal (y hasta 13 en instrumentos modernos) punteadas con los dedos. Es análogo al *kokle* (Latvia), al *kannel* (Estonia), al *kanklės* (Lituania) y a la **gusli* (Rusia Báltica).

Kantional. Véase *CANTIONAL*.

Kantor. Véase *CHANTRE*.

Kantorei [*Cantorei*] (al.). En los siglos XV y XVI, grupo de cantantes profesionales empleados por una iglesia o una corte.

Kapelle (al.). *“Capilla”; *Hofkapelle*, “capilla de la corte”.

Kapellmeister (al., “maestro de capilla”). Véase *CAPILLA*.

Kapralová, Vitězslava (n Brno, 24 de enero de 1915; m Montpellier, 16 de junio de 1940). Compositora checa. Su padre, el compositor Václav Kaprál (1889-1947) la animó a componer desde temprana edad. Estudió composición y dirección en Brno (1930-1935) y continuó en Praga con Novák y Talich respectivamente. Después realizó estudios subsecuentes en París con Martinů, con quien desarrolló una cercana relación personal y profesional, y con Charles Münch. En 1940 contrajo matrimonio con el escritor Jiří Mucha y murió poco después de tuberculosis. Su obra más conocida es la *Vojenská symfonietta* (Sinfonietta militar), pero varias composiciones, algunas de ellas marcadas por la influencia de sus maestros Novák y Martinů, indican un gran talento potencial, tristemente extinguido de forma prematura. JSM

Karajan, Herbert von (n Salzburgo, 5 de abril de 1908; m Anif, 16 de julio de 1989). Director austriaco. Estudió en el Mozarteum de Salzburgo y debutó en esa ciudad en 1927 dirigiendo *Fidelio*. Pronto causó una fuerte impresión en Alemania como un director brillante y original que lograba gran limpieza y refinamiento en sus interpretaciones. Después de sus primeros puestos en Ulm (1929) y Aquisgrán (1934) adquirió gran prominencia como director artístico de la Ópera Estatal de Berlín de 1939 a 1945. Formó una importante asociación con la Orquesta Filarmonía (1948-1960) y fue un poderoso director de la Ópera Estatal de Viena (1956-1964), pero fue como director artístico de la Filarmónica de Berlín (1955-1989) que tuvo sus mayores logros. Con ella desarrolló su estilo inconfundiblemente individual, renombrado por sus opulentas sonoridades y dinámicas extremas que se fundían impercepti-

blemente. Tuvo gran influencia en la ópera, siendo director artístico del Festival de Salzburgo (1956-1960, 1964-1988) y fundando el Festival de Pascua de Salzburgo, donde dirigía sus propias producciones. También realizó numerosos filmes de óperas. Su vida profesional internacional estuvo interrumpida hasta 1947 debido a su afiliación nazi. Individuo carismático, fue uno de los directores sobresalientes de la segunda mitad del siglo XX. JT

📖 K. LANG, *The Karajan Dossier* (Londres, 1992). R. OSBORNE, *Karajan: A Life in Music* (Londres, 1998).

karaoke (del jap. *karappo*, “vacío” y *okesutura*, “orquesta”). Inventado en Japón hacia 1980, el *karaoke* se formó por la hibridación de la cultura folclórica tradicional con la tecnología moderna. Se inició en lugares de entretenimiento nocturno: se tocaba una cinta que contenía sólo el acompañamiento de una canción popular, dando oportunidad a los clientes de cantar con un micrófono. Equipos diseñados de manera más específica han permitido el “*karaoke* doméstico”. Como los japoneses a menudo viven en áreas densamente pobladas, se ha desarrollado también la “caja de *karaoke*” callejera y los “cuartos de *karaoke*” insonorizados. PW

Karel, Rudolf (n Plzeň, 9 de noviembre de 1880; m Terezín, 6 de marzo de 1945). Compositor checo. Estudió leyes en el Conservatorio de Praga (1901-1904), donde tuvo como maestro a Dvořák en su año final, convirtiéndose así en su último alumno. Se dedicó de lleno a la composición, escribiendo un buen número de obras de cámara y partituras orquestales, de las cuales el poema sinfónico *Ideály* (1906-1909) fue especialmente bien recibido. También había escrito una ópera, *Ilseino srdce* (El Corazón de Ilsea, 1906-1909; puesta en 1924) antes de ir a Rusia en el verano de 1914 y encontrar que el inicio de la guerra le impedía volver a casa. Arrestado bajo sospecha de ser un espía austriaco y enviado a Irkutsk, escapó y se unió a la Legión Checa, para la cual organizó y dirigió una orquesta sinfónica. Continuó componiendo, pero tuvo que abandonar todas sus obras salvo una, la partitura orquestal *Démon* (1918-1920).

Después de su regreso a Praga en 1920, Karel enseñó en el conservatorio (1923-1943) y escribió una segunda ópera, *Smrt kmotřička* (La madrina muerta, Brno, 1933) y una segunda sinfonía, “Primavera” (1935-1938), un *Tercer cuarteto de cuerdas* (1935-1936) y muchas otras obras, entre ellas numerosas obras corales y canciones. Ante la invasión nazi el socialista Karel ventiló sus sentimientos en música con la *Obertura revolucionaria* (1938-1941) y uniéndose a la resistencia como emisario

entre grupos clandestinos. En marzo de 1943 fue arrestado por la Gestapo, encarcelado y torturado. Con su espíritu intacto, comenzó a componer en prisión una tercera ópera, *Tři zlaté vlasy děda vševěda* (Tres cabellos dorados del viejo sabio, 1944-1945), memorizando la música y escribiendo la partitura condensada en cientos de pedazos de papel. En estas condiciones logró también componer un *Noneto* para quinteto de alientos y cuarteto de cuerdas antes de ser transferido en febrero de 1945 a *Terezín, donde murió de disentería un mes más tarde. MA

📖 J. KARAS, *Music in Terezín, 1941-1945* (Nueva York, 1985).

Karelia. Obertura y suite para orquesta, opp. 10 y 11 (1893) de Sibelius. Karelia es una provincia del sur de Finlandia.

Karetnikov, Nikolai Nikolaievich (n Moscú, 28 de junio de 1930; m Moscú, 10 de octubre de 1994). Compositor ruso. Estudió con Shebalin en el Conservatorio de Moscú. Durante la década de 1960 se unió a muchos de sus colegas soviéticos al adoptar el serialismo; fue excepcional, sin embargo, en continuar utilizando esta técnica durante el resto de su vida profesional. Su producción refleja una seriedad sin concesiones y predominan los géneros de cámara. Sólo el ballet *Vanina Vanini* (1962), interpretado en el Teatro Bol’shoi, le significó un éxito sustancial; en general sus obras se encontraron con la indiferencia del público y algunas fueron prohibidas por las autoridades. Su primera ópera, *Til’ Ulenspiegel*, fue terminada en 1985, pero se estrenó en Alemania sólo hasta 1993; la ópera-oratorio *Misteriya apostola Pavla* fue escrita entre 1972 y 1987. JWAL

Karfreitagzauber (Música de Viernes Santo). Música del acto tercero de *Parsifal* de Wagner en la escena en que Parsifal es ungido en aceite como preparación para su entrada al castillo del Grial; en ocasiones se interpreta como una pieza de concierto individual.

Karg-Elert, Sigfrid (n Oberndorf am Neckar, 21 de noviembre de 1877; m Leipzig, 9 de abril de 1933). Compositor y organista alemán. Estudió en el Conservatorio de Leipzig con Carl Reinecke y Salomon Jadassohn, y enseñó ahí a partir de 1919. Su producción creativa fue enorme, pero es recordado principalmente por sus composiciones para órgano, que en sí mismas constituyen una obra considerable, y en segundo lugar por sus piezas para armonio. Inusualmente entre los compositores alemanes de su tiempo fue influido por la armonía debussiana y sus piezas para órgano van desde improvisaciones corales (66 que datan de 1908-1910,

20 preludios y posludios corales de 1912) hasta impresiones románticas. PG

Karłowicz, Mieczysław (n Varsovia, 11 de diciembre de 1876; m montañas Tatra, 8 de febrero de 1909). Compositor polaco. Hijo de una figura prominente de la vida musical de Varsovia, estudió en Berlín y en Leipzig, y fue una inspiración para el grupo de compositores “Joven Polonia” que obtuvo prominencia en los primeros años del siglo, incluyendo a Szymanowski. Las canciones y obras orquestales tempranas de Karłowicz sugieren la influencia de Brahms y de Chaikovski, pero en una serie posterior de poemas sinfónicos, incluyendo *Powracające fale* (Olas que regresan), *Odwieczne pieśni* (Canciones eternas), *Stanisław i Anna Oświecimowie* y *Epizod na maskaradzie*, es clara su fidelidad a la “Nueva música alemana”. A pesar de su evidente dependencia de la polifonía orquestal straussiana, estas obras son cada vez más reconocidas como magistrales, y es de lamentar que la promesa de Karłowicz fue interrumpida por su temprana muerte en una avalancha. JS

📖 A. WIGHTMAN, *Karłowicz, Young Poland and the Musical Fin-de-Siècle* (Aldershot, 1996).

Kassation (al.). Véase CASACIÓN.

Kát'a Kabanová. Ópera en tres actos de Janáček con libreto propio, basado en la obra *Groza* (La tormenta, 1859) de Alexander Ostrovski (Brno, 1921).

Kate y el Diablo. Véase DIABLO Y KATE, EL.

Katerina Izmaylova. Revisión de la ópera **Lady Macbeth del Distrito de Mtsensk* de Shostakovich.

Kats-Chernin, Elena (n Tashkent, 4 de noviembre de 1957). Compositora australiana nacida en Uzbekistán. Estudió en Tashkent y Moscú y, después de que su familia emigró a Australia, en el Conservatorio de Sydney con Richard Toop. Después de realizar otros estudios a partir de 1981 con Helmut Lachenmann en Hanover, permaneció en Alemania, trabajando con compañías de teatro y de danza. En 1994 regresó a Australia, donde sus obras han incluido dos óperas de cámara, *Iphis* (1997) y *Matricide* (Matricidio, 1998). También ha escrito música orquestal y de cámara y numerosas piezas para piano. Su música es ingeniosa y a menudo humorística, reflejando diversas influencias que incluyen a Stravinski, Weill, el tango, la música *klezmer* y el *ragtime*. ABUR

Katuar, Georgy Lvovich. Véase CATOIRE, GEORGY LVOVICH.

Katzenmusik (al.). Véase CHARIVARI.

Kay, Ulysses (Simpson) (n Tucson, AZ, 7 de enero de 1917; m Englewood, NJ, 20 de mayo de 1995). Compositor estadounidense. Sobrino del jazzista King Oliver, estudió

en la Eastman School (1938-1940) con Hindemith y con Otto Luening en la Columbia University (1946-1949). El *American Prix de Rome* lo llevó a Italia (1949-1952), después de lo cual trabajó en Nueva York para la Broadcast Music Inc. (1953-1968) y en el Lehman College (1968-1988). Sus obras incluyen óperas, mucha música coral, piezas orquestales y música de cámara. PG

kayagŭm. Cítara larga de la música clásica coreana, similar al *koto* japonés, con 12 cuerdas, cada una sostenida por su propio puente.

kazoo. Instrumento que imparte una cualidad zumbante y rasposa a la voz humana. En la actualidad consiste en un tubo de metal o plástico en forma de puro (en ocasiones amplificado con una campana similar a la de una trompeta). Una membrana en forma de disco fija sobre un agujero en la parte superior del tubo vibra a la vez que el ejecutante canta o tararea por la boquilla en el otro extremo. El término se usa en ocasiones genéricamente para todos los *“mirlitones” o “membranas cantantes” (véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS). JMO

Kb. (al.). Abreviatura de *Kontrabass*, “contrabajo”.

Keel Row. Canción campesina del norte de Inglaterra. Se desconoce su origen pero apareció impresa por vez primera en *A Collection of Favourite Scots Tunes* (Una colección de tonadas escocesas favoritas, Edimburgo, 1770); sin embargo, principalmente se le asocia con el distrito de Tyneside (en donde *keel* significa bote en el dialecto local). Debussy la citó en sus *Gígues*, la primera de sus **Images* para orquesta.

keen. Véase CAOINE.

Keiser, Reinhard (n Teuchern, cerca de Weissenfels, baut. 12 de enero de 1674; m Hamburgo, 12 de septiembre de 1739). Compositor alemán. Después de servir (desde alrededor de 1692) como compositor de la corte en Brunswick, donde escribió la primera de sus 60 óperas, se mudó en 1696 a Hamburgo. Ahí, como director del Theater am Gänsemarkt, montó muchas de sus mejores obras, incluyendo *Masagniello furioso* (1706) y *Croesus* (1711). Después de visitar Stuttgart y Copenhague a partir de 1718, regresó a Hamburgo en 1723 para promover su vida profesional operística. Además de sus óperas y otras obras escénicas, compuso mucha música sacra, incluyendo pasiones, oratorios y cantatas. BS

Kelterborn, Rudolf (n Basilea, 3 de septiembre de 1931). Compositor, director y maestro suizo. Estudió en Basilea y más tarde con Willy Burkhard, Boris Blacher, Wolfgang Fortner y Günter Bialas. Dio clases en Detmold, Alemania, a partir de 1960 y desde 1968 en la Musikhochschule

de Zürich; en 1983 fue nombrado director de la Academia de Música de Basilea. El estilo neobarroco temprano de Kelterborn se vio afectado por la absorción de las técnicas seriales, aunque se ha mantenido independiente de la vanguardia. Sus obras incluyen cinco óperas, numerosas cantatas, cuatro sinfonías y otras obras orquestales, cinco cuartetos de cuerdas y muchas piezas para diversos ensambles de cámara. ABUR

Kelly, Michael (*n* Dublín, 25 de diciembre de 1762; *m* Margate, 9 de octubre de 1826). Tenor, actor y compositor irlandés. Estudió canto con varios italianos asentados en Dublín, principalmente Giuseppe Passerini y Venanzio Rauzzini. Después de hacer su debut en la ciudad, en 1779 se fue a Nápoles, donde estudió con Fedele Fenaroli y Giuseppe Aprile. Reclutado por el emperador austriaco José I para su compañía italiana de ópera en la corte —el embajador austriaco había oído cantar a Kelly en Venecia— se mudó a Viena, donde permaneció por cuatro años (1783-1787). Ahí trabó amistad con Mozart y apareció en *Le nozze di Figaro* como Don Curzio y Don Basilio. De regreso a Londres en 1787 (con Attwood y los Storace) se convirtió en tenor principal en Drury Lane, donde permaneció hasta su retiro en 1811. Fue administrador escénico del King's Theatre (1793-1824) y desde 1801 hasta quedar en bancarota, 10 años después, tuvo una tienda de música en Pall Mall y estuvo involucrado en el comercio de vinos. Su volumen *Reminiscences*, publicado en 1826, es entretenido y a la vez fascinante por su detalle, recuerdos y visión cultural. Kelly escribió música para 61 piezas dramáticas, incluyendo *Blue Beard* (Barbazul, 1798), *Cinderella* (Cenicienta, 1804), *The Forty Thieves* (Los cuarenta ladrones, 1806) y *The Lady and the Devil* (La dama y el diablo, 1820), aunque su talento como compositor se limitó a la creación de melodías populares y no a la creación de algo más profundo o técnicamente demandante. Sheridan, sospechando que algunas de las composiciones de Kelly utilizaban materiales de fuentes extranjeras, sugirió que su tienda de música ostentara la inscripción: “Michael Kelly, compositor de vinos e importador de música”. WT/JDI

kemençe. Violín turco de mástil corto con un estrecho resonador tallado en forma de artesa y tres cuerdas, que se toca sostenido hacia abajo, con el cuerpo apoyado en las rodillas.

Kempe, Rudolf (*n* Niederpoyritz, Sajonia, 14 de junio de 1910; *m* Zürich, 11 de mayo de 1976). Director alemán. Estudió con Busch y comenzó su vida profesional como oboísta, uniéndose en 1929 a la Orquesta de la

Gewandhaus de Leipzig. Se convirtió en repetidor de la Ópera de Leipzig y en 1935 dirigió su primera representación ahí casi sin previo aviso. Pronto adquirió reputación como director disciplinario pero sensible y obtuvo varios puestos importantes, notablemente en la Ópera Estatal de Dresde (1950-1953) y la Ópera de Munich (1952-1954). Causó una profunda impresión en Covent Garden en las décadas de 1950-1960 con sus refinadas y líricas interpretaciones de Wagner y Strauss. Sucedió a Beecham como director principal de la Royal Philharmonic Orchestra, con la que tuvo una larga asociación. JT

Kempff, Wilhelm (Walter Friedrich) (*n* Jüterbog, 25 de noviembre de 1895; *m* Positano, 23 de mayo de 1991). Pianista y compositor alemán. Su vida profesional comenzó en Berlín en 1917; después realizó giras por Europa, Sudamérica y Japón, pero tuvo su debut en Londres hasta 1951 y en Nueva York hasta 1964. Su fama descansa en sus interpretaciones del repertorio clásico y romántico, principalmente en su contenida ejecución de Beethoven y su afinidad natural por Schubert. Fue un aclamado pedagogo y músico de cámara (con Casals, Fournier y Menuhin). Compuso numerosas obras en gran escala, incluyendo cuatro óperas. CF

📖 J. HUNT, *Giants of the Keyboard* (Londres, 1994).

Kempis, Nicolaes a. Véase A KEMPIS, NICOLAES.

Kerle, Jacobus de (*n* Ieper, 1531 o 1532; *m* Praga, 7 de enero de 1591). Compositor del sur de los Países Bajos. Fue uno de los principales compositores de la Contrarreforma. Durante su vida profesional trabajó en Orvieto, Roma, Dillingen, Augsburgo y, desde 1583 hasta su muerte, en la corte imperial de Praga. Su producción, que incluye misas, motetes y un ciclo de himnos para el año litúrgico, cumple los requisitos del *Concilio de Trento en su economía, contención y énfasis en la correcta declamación del texto. JM

Kerll, Johann Kaspar (*n* Adorf, Sajonia, 9 de abril de 1627; *m* Munich, 13 de febrero de 1693). Organista y compositor alemán. Su primer patrón, el archiduque Leopoldo Guillermo en Viena, lo envió a Roma a estudiar con Carissimi. En 1656 fue nombrado *Kapellmeister* de la corte bávara en Munich, donde escribió varias óperas (incluyendo *L'Oronte* para la inauguración del teatro de ópera) y ballets, aparentemente con algún éxito. En 1673 renunció a su empleo, probablemente debido a la preferencia del momento por los músicos italianos, y se mudó a Viena, convirtiéndose en organista de la corte en la Catedral de San Esteban en 1674 y en la corte imperial en 1677. Sus obras incluyen misas

(entre ellas la espléndida *Misa para tres coros a cuatro partes*) y piezas para teclado, pero sus obras dramáticas están perdidas. Handel parece haber apreciado la música de Kerll lo suficiente como para “pedir prestado” de ella; los coros “Egipto se alegró” de *Israel en Egipto* y “Dejad que todos los ángeles” del *Mesías*, por ejemplo, tienen su origen en *canzonas* para teclado de Kerll. DA

Kern, Jerome (David) (*n* Nueva York, 27 de enero de 1885; *m* Nueva York, 11 de noviembre de 1945). Compositor estadounidense. Estuvo a la vanguardia del dominio estadounidense en el teatro musical siendo su primer éxito *Sally* (1920), seguida por el clásico *Show Boat* (1927). Sus obras de la década de 1930 produjeron canciones como “Smoke Gets in your Eyes” (Humo en tus ojos) y escribió otras para las películas de Hollywood *Swing Time* (1936), *You Were Never Lovelier* (1942) y *Cover Girl* (1944). PGA/ALA

Kernis, Aaron Jay (*n* Filadelfia, 15 de enero de 1960). Compositor estadounidense. Estudió en el Conservatorio de San Francisco, la Manhattan School y Yale teniendo entre sus maestros a John Adams, Charles Wuorinen y Jacob Druckman. Al terminar sus estudios se estableció en Nueva York. Su música es siempre vívida y a menudo apasionadamente expresiva, sustentada en diversas influencias estadounidenses, pero también puede ser humorística y, en detalle, misteriosa. La mayoría de sus obras son instrumentales y presentan un sólido sentido de la progresión armónica. Incluyen tres sinfonías, *Colored Field* (Campo coloreado) para corno inglés y orquesta (1994), dos cuartetos de cuerdas, *Still Movement with Hymn* (Movimiento quieto con himno) para cuarteto con piano, y canciones, tanto cómicas como conmovedoras. PG

Ketèlbey, Albert W(illiam) (*n* Birmingham, 9 de agosto de 1875; *m* Cowes, 26 de noviembre de 1959). Compositor inglés. Estudió música en el Trinity College of Music de Londres y su habilidad en el piano, el violonchelo, el clarinete, el oboe y el corno contribuyó al desarrollo de su vida profesional como compositor y director. Sus melódicas y sentimentales composiciones *In a Monastery Garden* (En el jardín de un monasterio, 1915), *In a Persian Market* (En un mercado persa, 1920) y *Sanctuary of the Heart* (Santuario del corazón, 1924) se volvieron enormemente exitosas. Algunas de las obras para piano de Ketèlbey fueron publicadas bajo el seudónimo de Anton Vodorski. PGA/ALA

kettledrum (in.). Véase TIMBAL.

Keuris, Tristan (*n* Amersfoort, 3 de octubre de 1946; *m* Ámsterdam, 15 de diciembre de 1996). Compositor

y maestro holandés. Estudió en Utrecht con Ton de Leeuw y enseñó composición en los conservatorios de Ámsterdam, Hilversum y Utrecht, dando frecuentes conferencias en el extranjero. La *Sinfonía* (1975) de Keuris lo estableció internacionalmente como compositor con una voz neorromántica distintiva y un sonido orquestal altamente individual –reputación que creció debido a obras posteriores que incluyen conciertos para piano (1980), violín (1984 y 1997), cuarteto de saxofones (1987), saxofón alto (*Tres sonetos*, 1989), dos violonchelos (1992) y órgano (1993), una sinfonía coral, *Laudi* (1993) y una *Sinfonía en re* mayor de orientación clásica. ABUR

Khachaturian, Aram (*n* Tbilisi, 6 de junio de 1903; *m* Moscú, 1 de mayo de 1978). Compositor armenio. Estudió en Moscú, en el Instituto Gnèssin de Música y más tarde en el conservatorio con Miaskovski. Su reputación internacional descansa principalmente en su *Concierto para piano* (1936, presentado en Inglaterra por Moura Lympany en 1940) y en los ballets *Gayane* (1942, de donde viene la famosa *Danza del sable*) y *Spartak* (Espartaco, 1954, rev. 1968). Pero dentro de Rusia se le reconoce más como uno de los principales exponentes de la música “nacionalista” armenia del siglo XX. Escribió alrededor de 25 partituras cinematográficas, incluyendo *Vladimir Ilyich Lenin* (1948) y *Stalingradskaya bitva* (La batalla de Stalingrado, 1949). Estas películas intencionalmente patrióticas fueron realizadas en el contexto de las purgas de Zhdanov en 1948, cuando Khachaturian atrajo críticas por algunas de sus obras recientes, notablemente la *Tercera sinfonía* (1947) escrita para el 30 aniversario de la Revolución de Octubre, una obra marcada no tanto por la sustancia musical sino por sus efectos celebratorios (la sinfonía exige una gran orquesta, incluyendo órgano y 15 trompetas extra). Más tarde, sin embargo, logró un éxito notable con una serie de conciertos rapsódicos –para violín (1961-1962), violonchelo (1963) y piano (1965)– caracterizadas por la vitalidad de su ritmo, la rica orquestación y las melodías emocionantes y muy sazonadas que están en deuda con las inflexiones de la música folclórica de Armenia. GN

📖 G. SHNEYERSON, *Aram Khachaturyan* (Moscú, 1958; trad. in. 1959). V. YUZEFOVICH, *Aram Khachaturian* (Nueva York, 1985).

Khovanshchina (El caso Khovanski). Ópera en seis escenas, presentada por lo general en cinco actos, de Musorgski con libreto propio compilado con Vladimir Stasov a partir de fuentes históricas. Quedó inconclusa

a la muerte del compositor y fue terminada y orquestada por Rimski-Korsakov (San Petersburgo, 1886); hay una versión de Ravel y Stravinski (París, 1913) y una de Shostakovich (Leningrado, 1960).

Khrennikov, Tijon Nikolaievich (*n* Elets, 28 de mayo/10 de junio de 1913; *m* Moscú, 14 de agosto de 2007). Compositor ruso. Estudió piano y composición en Moscú, graduándose de la clase de composición de Shebalin en el conservatorio en 1936. Dejó su huella como compositor con su brillante *Primer concierto para piano* (1932-1933), que debe mucho a Prokofiev en su energía, impulso rítmico y amplio discurso lírico; su *Segundo concierto para piano* (1971) y el sucinto *Primer concierto para violonchelo* (1964) están escritos en la misma vena, aunque la música es más ruda, de gestos más retóricos y muestra afinidad con la melodía energética y los colores orquestales vivos. Sus obras orquestales incluyen también tres sinfonías y dos conciertos para violín, pero la mayor parte de su trabajo creativo ha sido realizado en el teatro. De sus varias óperas, *Vburyu* (Hacia la tormenta, 1939, rev. 1952) y *Mat'* (Madre, 1957) fueron señaladas como ejemplos de la ópera "cantada" en la tradición del *realismo socialista: la primera de ellas es particularmente notable por ser la primera ópera rusa en presentar a Lenin como un personaje, en un pequeño papel hablado.

Khrennikov escribió también música incidental y algunas partituras cinematográficas, pero su nombre es famoso especialmente en conexión con su trabajo administrativo en la Unión de Compositores Soviéticos. En los cambios de personal durante las purgas de Zhdanov en 1948, Khrennikov se convirtió en secretario de la unión, posición que retuvo hasta su disolución después del colapso de la Unión Soviética en 1991. Algunos compositores más jóvenes acusaron a Khrennikov de obstruir la ejecución de sus obras y de impedir que realizaran giras en el extranjero; sus memorias *Tak èto bilo* fueron escritas en respuesta a una ola de hostilidad posoviética. GN

▣ V. RUBTSOVA (ed.), *Tak èto bilo: Tikhon Khrennikov o vremeni i o sebe* [La verdad sobre las cosas: Tijon Khrennikov sobre sí mismo y su tiempo] (Moscú, 1994).

Kilar, Wojciech (*n* Lwów [hoy L'viv, Ucrania], 17 de julio de 1932). Compositor polaco. Aunque es más conocido por sus contribuciones sustanciales desde 1958 a la industria filmica, tanto polaca como de Hollywood, tiene un lugar destacado en la historia de la música contemporánea de Polonia. Después de una exploración inicial de los lenguajes de vanguardia, halló su propia voz con la pieza orquestal *Krzesany* (Danza chispeante,

1974), la primera de varias piezas basadas en el folclor montaños polaco. Su música es directa y expresiva y está basada en repeticiones rítmicas y armonía diatónica; algunas obras se basan en tradiciones o imágenes religiosas polacas. Su música está en el límite de lo *kitsch* y lo *naive*. ATH

Kilpinen, Yrjö (Henrik) (*n* Helsinki, 4 de febrero de 1892; *m* Helsinki, 2 de mayo de 1959). Compositor finlandés. Fue básicamente autodidacta y su producción es predominantemente para la voz. Escribió más de 600 canciones sobre poesía finlandesa, sueca y alemana. Sus adaptaciones alemanas más conocidas son sobre Christian Morgenstern (*Lieder um den Tod*, op. 67) y poseen una concentración y atmósfera notables. Sus adaptaciones de poemas suecos y finlandeses son altamente económicas y fuertemente caracterizadas. Es sin duda el mayor compositor de canciones que ha producido Escandinavia desde Grieg, y su estilo refleja algo de su admiración por Hugo Wolf e incluso Musorgski. Su producción incluye también seis sonatas para piano, una sonata para violonchelo y algunos coros, pero nada de música orquestal. RLA

Kindermann, Johann Erasmus (*n* Nuremberg, 29 de marzo de 1616; *m* Nuremberg, 14 de abril de 1655). Organista y compositor alemán. Alrededor de 1635 fue enviado por el concejo municipal de Nuremberg a estudiar a Italia. Regresó en 1636 y pasó la mayor parte de su vida ahí, a partir de 1640 como organista en la Egidienkirche. Sus obras incluyen motetes, cantatas y diálogos (algunos de ellos muestran influencia italiana en el uso de una parte de continuo y la escritura en estilo concertato), algunas hermosas adaptaciones corales y la *Harmonia organica* (1645), una colección de música para órgano que incluye preludios improvisatorios y fantasías fugadas sobre melodías de coral. DA

Kinderstück (al.). "Pieza para niños".

Kinderszenen (Escenas de la infancia). Op. 15 (1838) de Schumann para piano, una serie de 13 piezas (para adultos); la séptima pieza es **Träumerei*.

Kindertotenlieder (Canciones a la muerte de los niños). Ciclo de canciones de Mahler para barítono o contralto y orquesta, adaptaciones de cinco poemas de Friedrich Rückert (1901-1904).

King, William (*n* Winchester, 1624; *m* Oxford, 17 de noviembre de 1680). Compositor inglés. Fue hijo de George King, organista de la Catedral de Winchester y fue admitido en el Magdalen College de Oxford en octubre de 1648. Se graduó menos de un año después y pasó el resto de su vida en Oxford, a partir de 1664 como

- organista del New College. Compuso servicios, *anthems* y un volumen de *Poems of Mr. Cowley and Others, Composed into Songs and Ayres* (Poemas del Sr. Cowley y otros, compuestos como canciones y aires, Oxford, 1668) para voz sola y continuo. WT
- King Arthur** (*King Arthur, or The British Worthy*) (El rey Arturo [El rey Arturo o los bravos ingleses]). Semi-ópera en cinco actos de Purcell y John Dryden (Londres, 1691).
- King Priam** (El rey Príamo). Ópera en tres actos de Tippett con libreto propio basado en la *Iliada* de Homero (Coventry, 1962).
- Kingdom, The** (El reino). Oratorio op. 56 de Elgar (1906), para cuatro solistas, coro y orquesta, sobre un texto bíblico compilado por el compositor; Elgar lo compuso como una secuela a *The *Apostles*.
- Kirbye, George** (*m* Bury St Edmunds, octubre de 1634). Compositor inglés. Pasó gran parte de su vida en la casa de Sir Robert Jermyn de Rushbrooke en Suffolk. Su colección de madrigales (Londres, 1597) está escrita mayormente en una vena seria que debe mucho a Marenzio. También contribuyó con un madrigal a la colección *The Triumphes of Oriana* (Los triunfos de Oriana, 1601) de Morley, y con adaptaciones de salmos al salterio métrico de Thomas East de 1592. DA/JM
- Kirchencantate** (al.). "Cantata de iglesia". Véase CANTATA, 2 y 3.
- Kirchner, Leon** (*n* Brooklyn, Nueva York, 24 de enero de 1919). Compositor estadounidense. Hijo de inmigrantes judíos rusos, estudió con Bloch y Schoenberg en Los Ángeles, y con Roger Sessions en Nueva York. Después de una década de dar clases en Mills College (1952-1961) fue contratado en Harvard, donde permaneció hasta su retiro en 1989. Su música es de gestos amplios, de fuerte movimiento melódico y en un ámbito armónico cercano a Schoenberg y Berg, con ecos de Stravinski y Scriabin. Entre sus obras hay dos *Conciertos para piano* (1953, 1963), otras obras orquestales, *Tres cuartetos de cuerda* (1949, 1958, 1966, el *Tercero* con cinta) y piezas escritas para la ópera *Lily* (Nueva York, 1977), basada en *Henderson, el rey de la Lluvia*, de Saul Bellow. PG
- Kirkpatrick**. Abreviatura para el *catálogo temático de las sonatas para teclado de Domenico Scarlatti realizado por el tecladista y académico estadounidense Ralph Kirkpatrick (1911-1984) y publicado en su estudio sobre el compositor (Princeton, NJ, 1953, 3/1968). Ha habido otros intentos de catalogar las numerosas sonatas de Scarlatti, uno de Alessandro Longo (Nápoles, 1906-1908) y otro de Giorgio Pestelli (Turín, 1967), pero el de Kirkpatrick es el de uso común. Las sonatas suelen ser designadas por su número Kirkpatrick, a menudo abreviado "k" o "Kk".
- Kirnberger** [Kernberg], **Johann Philipp** (*n* Saalfeld, *baut.* ca de Weimar, 24 de abril de 1721; *m* Berlín, 26 o 27 de julio de 1783). Teórico y compositor alemán. Según Marpurg, se hizo discípulo de Bach en 1739. Se unió a la orquesta de Federico el Grande como violinista en 1751 y más tarde se convirtió en director de música de la princesa Anna Amalia de Prusia, a cuyo servicio permaneció hasta su muerte. Uno de varios teóricos importantes asociados a la corte de Berlín asesoró a J. G. Sulzer en los artículos musicales de su enciclopedia, la *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-1774), y escribió tratados de composición y pedagogía, de los cuales el más significativo es el método de contrapunto *Die Kunst des reinen Satzes* (El arte de la composición musical estricta, 1771-1779). DA/TRJ
- kit** (fr.: *pochette*). Pequeño violín del maestro de danza, hecho en una variedad de formas desde el siglo XVI y hasta el XIX. La mayoría tiene forma de bote, como un pequeño **rebec*, o tienen formas derivadas de las familias del violín y la viola. Los *kits* eran suficientemente pequeños para guardarse en los bolsillos (fr.: *poche*). Estos instrumentos, adecuados para tocar música de baile mientras se demostraban y enseñaban los pasos, tenían tres o cuatro cuerdas afinadas por cuartas o quintas, en ocasiones a la misma altura que un violín, a veces una octava alta.
- kithara**. La antigua *lira griega de concierto.
- Kittl, Jan Bedřich** [Johann Friedrich] (*n* Orlik nad Vltavou, 8 de mayo de 1806; *m* Lissa, Prusia [hoy Leszno, Polonia], 20 de julio de 1868). Compositor checo. Alumno de Tomášek, fue uno de los primeros compositores nacionalistas checos en obtener éxito internacional. Fue su segunda sinfonía (*Jagdsymphonie*) la que lo asentó, siendo interpretada por Spohr en Kassel (1839) y por Mendelssohn en Leipzig (1840); sin duda, Mendelssohn reconoció ciertas similitudes con su propia música. Como director del Conservatorio de Praga (1843-1865) Kittl ejerció enorme influencia en el desarrollo musical de la ciudad, mostrando interés en las obras de Liszt y Berlioz, y apoyando los estrenos de *Tannhäuser* y *Lohengrin* de Wagner en Praga. El propio Wagner escribió el libreto de la ópera de Kittl *Bianca und Giuseppe* (1848), una de las óperas más exitosas compuestas en Bohemia antes de Smetana. A pesar de su orientación germanófila, Kittl también contribuyó al renacimiento nacional

checo. Se vio forzado a retirarse en 1865 por mala salud y problemas financieros y pasó sus últimos años en el exilio, dando clases privadas de piano. MHE

Kiui, Tsezar' Antonovich. Véase CUI, CÉSAR ANTONOVICH.

Kl. (al.). Abreviatura de *Klarinette*, “clarinete”.

klagend, kläglich (al.). “Lamentándose”, “dolorido”.

Klagende Lied, Das (La canción del lamento). Cantata (1880) de Mahler, adaptación de su propio texto para soprano, contralto y tenor solistas, coro y orquesta; la compuso en tres partes –*Waldmärchen* (Leyenda del bosque), *Der Spielmann* (El ministril) y *Hochzeitsstück* (Pieza de bodas)–, pero la revisó en 1892-1893 y 1898-1899 omitiendo *Waldmärchen*.

Klang (al.). 1. “Sonido”, “sonoridad”.

2. “Acorde”.

Klangfarbenmelodie (al., “melodía de color sonoro”, “melodía de timbres”). Término introducido por Schoenberg en 1911 para una “melodía” de timbres, en que la instrumentación de una pieza es tan importante como la altura y el ritmo y tiene su propia función estructural. El mismo Schoenberg lo intentó en el movimiento central de sus *Cinco piezas orquestales* (1909) y la idea fue retomada por Webern y por numerosos compositores después de 1950.

klar (al.). “Claro”, “distinto”.

Klavierbüchlein. Véase CLAVIER-BÜCHLEIN.

Klavierstücke I-XI. (Piezas para piano I-XI). Once piezas para piano de Stockhausen, compuestas entre 1952 y 1956 (*IX* y *X* se revisaron en 1961); *XI* es *aleatoria, permitiendo al pianista elegir el orden de las secciones componentes y los tiempos.

Klavierübung. Véase CLAVIER-ÜBUNG.

Klebe, Giselher (*n* Mannheim, 28 de junio de 1925). Compositor alemán. Después de estudiar en el Conservatorio de Berlín con Kurt von Wohlfurt, Josef Rufer y Boris Blacher, trabajó de 1946 a 1949 para Radio Berlín. En piezas orquestales tempranas tales como *Das Zwittermaschine* (1950), mostró las técnicas seriales dodecafónicas que estudió con Rufer. Pero más tarde, al convertirse en uno de los más prolíficos compositores de ópera alemanes de la posguerra, desarrolló un lenguaje más flexible. Además de 10 óperas, Klebe ha compuesto ballets, música orquestal, música de cámara y música para piano solo, a cuatro manos y para dos pianos. ABUR

Kleiber, Erich (*n* Viena, 5 de agosto de 1890; *m* Zürich, 27 de enero de 1956). Director austriaco. Después de estudiar en Praga, fue contratado por la Ópera de Darmstadt en 1912. A través de una sucesión de puestos en

teatros alemanes de ópera, logró fama como un metódico constructor de ensambles y como director de gran brillantez y alta disciplina. De 1923 a 1934 fue director artístico de la Ópera Estatal de Berlín, donde dirigió numerosos estrenos, incluyendo el *Wozzeck* de Berg. Opuesto al régimen nazi, vivió en el exilio, ejerciendo gran influencia en el Teatro Colón de Buenos Aires (1936-1949) y, después de la guerra, como invitado en Covent Garden. Su hijo Carlos también fue director.

JT

📖 J. RUSSELL, *Erich Kleiber: A Memoir* (Londres, 1957).

klein (al.). “Pequeño”; cuando se aplica a intervalos, “menor”.

Klein, Gideon (*n* Přerov, Moravia, 6 de diciembre de 1919; *m* ?Fürstengrube, cr Katowice, Polonia, fin de enero de 1945). Compositor y pianista checo. Estudió piano con Vilém Kurz en Praga. La ocupación nazi le impidió aceptar una beca para la RAM de Londres; en 1941 fue deportado a *Terezín y finalmente a Fürstengrube, donde muy probablemente murió al inicio de 1945. Su presencia en Terezín dio inspiración y ánimo a otros compositores, y él mismo siguió componiendo. Algunas de sus mejores obras las escribió en el campo de concentración, entre ellas la *Sonata para piano* (1943) y un *Trío de cuerdas* (1944) que incluye variaciones altamente expresivas sobre una canción folclórica de Moravia. En general, su música es modernista con una cierta afinidad por los métodos seriales. JSM

Kleine Nachtmusik, Eine (Pequeña serenata nocturna). Título de Mozart para su *Nocturno en sol mayor* K525 (1787); escrito para cuarteto de cuerdas y contrabajo, originalmente estaba en cinco movimientos, pero el segundo, un minueto, está perdido. En la actualidad a menudo se ejecuta con orquesta de cuerdas.

Kleine Orgelmesse (Pequeña misa de órgano). La *Misa* no. 7 en *si bemol mayor* (c. 1775) de Haydn; su título completo es *Missa brevis Sancti Joannis de Deo*. Véase también GROSSE ORGELMESSE.

Klemperer, Otto (*n* Breslau, 14 de mayo de 1885; *m* Zürich, 6 de julio de 1973). Director y compositor alemán. Estudió en Frankfurt con James Kwast y en Berlín con Pfitzner, haciendo su debut en Berlín en 1906 con *Orphée aux enfers* de Offenbach. Por recomendación de Mahler, obtuvo puestos en Praga (1907-1910) y en Hamburgo (1910-1912), aunque se vio obligado a renunciar a este último debido al escándalo público que rodeó su relación con la soprano Elisabeth Schumann. Después de trabajar como asistente de Pfitzner en Estrasburgo, fue nombrado director de la Ópera de

Colonia (1917-1927), y más tarde de la Ópera Kroll de Berlín (1927-1931). En ambos puestos llegó a ser conocido como un comprometido líder de la música contemporánea y de las producciones teatrales de vanguardia.

En 1931 Klemperer se mudó a la Ópera Estatal de Berlín pero abandonó Alemania después de la llegada de los nazis al poder en 1933 y emigró a los Estados Unidos, donde dirigió las orquestas de Filadelfia y Los Ángeles. Después de la guerra trabajó brevemente en Budapest (1947-1950) pero pasó la mayor parte del resto de su vida en Londres, donde dirigió la Philharmonia por primera vez en 1951 y fue nombrado su director vitalicio en 1964 en un momento en que la orquesta estaba en riesgo de desaparecer. Continuó presentándose con la Philharmonia aun después de que su salud se había quebrantado por una serie de infartos. Famoso por sus *tempi* lentos y por cultivar un estilo titánico y monumental, fue un intérprete superlativo de Mozart, Beethoven, Brahms y Mahler. Comenzó a componer tardíamente, terminando seis sinfonías y nueve cuartetos de cuerdas. TA

📖 P. HEYWORTH, *Conversations with Klemperer* (Londres, 1973, 2/1985); *Otto Klemperer: His Life and Times*, 2 vols. (Cambridge, 1983-1996).

klezmer. Originalmente, término en yiddish que significa “músico” (pl. *klezmorim*), “klezmer” denota actualmente una tradición musical cultivada por los judíos askenazi de la diáspora en Europa Oriental, donde absorbió numerosas influencias locales. Interpretado por inmigrantes polacos, rumanos, rusos y ucranianos, llegó a los Estados Unidos, donde tuvo un renovado auge al final del siglo XX. Las bandas *klezmer*, formadas comúnmente por dotaciones que incluyen clarinetes, trompetas, violines e instrumentos de cuerda punteada (el contrabajo, por ejemplo) y en ocasiones un cantante, ejecutan música que abarca gran amplitud de estados de ánimo, desde lo contemplativo hasta lo eufórico. Son los animadores populares en bodas y otras celebraciones familiares, particularmente (pero no de manera exclusiva) en las comunidades judías. PFA

Kl. Fl. (al.). Abreviatura de *kleine Flöte*, “piccolo”.

klingen (al.). “Sonar”; por ejemplo *klingen lassen*, “dejar sonar”; *klingend*, “resonante”.

Knaben Wunderhorn, Des. Véase *DES KNABEN WUNDERHORN*.

Knappertsbusch, Hans (n Eberfeld, 12 de marzo de 1888; m Munich, 25 de octubre de 1965). Director alemán. Estudió en Bonn y Colonia, hizo su debut en Mülheim en 1910 y tuvo varios puestos antes de ser nombrado

director artístico de la Ópera de Munich en 1922. Permaneció ahí 14 años y después dirigió en la Ópera Estatal de Viena, regresando a Munich en 1945. Desde 1951 hasta su muerte dirigió en Bayreuth, donde adquirió fama por sus expansivas interpretaciones. También fue un estimado intérprete de Richard Strauss. JT

Knayfel', Aleksandr Aronovich (n Tashkent, 28 de noviembre de 1943). Compositor ruso. Estudió el violonchelo con Rostropovich en Moscú, y más tarde composición con Boris Arapov en el Conservatorio de Leningrado. Sus obras tempranas estuvieron fuertemente influidas por Shostakovich, siendo la más conocida su ópera cómica *Kentervil'skoye privideniye* (El fantasma de Canterville, de Oscar Wilde), escrita durante sus años de estudiante y puesta en escena en Leningrado en 1974. Más tarde exploró una amplia gama de nuevas técnicas, buscando nuevos timbres, utilizando secuencias numéricas para organizar diferentes parámetros musicales e introduciendo elementos teatrales en la ejecución. Entre sus obras tardías destaca una serie de piezas extensas, estáticas, en un solo movimiento, incluyendo *Nika* (1984; con duración de 140') y el *Agnus Dei* (1985; 120'). JWAL

Knorr, Iwan (Otto Armand) (n Mewe, Prusia Occidental, 3 de enero de 1853; m Frankfurt, 22 de enero de 1916). Compositor y maestro alemán. Después de varios puestos académicos en Kharkiv fue recomendado en 1883 por Brahms para un puesto en el Conservatorio Superior de Frankfurt. Fue un distinguido profesor, admirado por promover el talento individual; entre sus alumnos se encuentran Hans Pfitzner, Ernst Toch y el llamado Grupo de Frankfurt, conformado por los compositores ingleses Cyril Scott, Norman O'Neill, Roger Quilter y H. Balfour Gardiner, junto con el australiano Percy Grainger. JW

Knot Garden, The (El jardín de nudos). Ópera en tres actos de Tippett con libreto propio (Londres, 1970).

Knussen, (Stuart) Oliver (n Glasgow, 12 de junio de 1952). Compositor y director inglés. Estudió en Londres con John Lambert y en Tanglewood con Gunther Schuller. Dirigió la London Symphony Orchestra en el estreno de su *Primera sinfonía* a los 16 años de edad y desde entonces ha trabajado lentamente como compositor debido a las exigencias de su profesión como director orquestal, en la que ha alcanzado renombre mundial como especialista en música contemporánea. Sus composiciones incluyen dos sinfonías más (terminadas en 1971 y 1979 respectivamente) y dos óperas: *Where the Wild Things Are* (Donde están las cosas salvajes, Lon-

dres, 1984) y *Higglety Pigglety Pop!* (Los Ángeles, 1990). Entre las obras instrumentales y vocales en menor escala, destacan *Four Late Poems and an Epigram of Rainer Maria Rilke* (Cuatro poemas tardíos y un epigrama de Rainer Maria Rilke, 1988) y *Songs without Voices* (Canciones sin voces, 1992) por su refinamiento técnico y poder expresivo. PG/AW

Koanga. Ópera en un prólogo, tres actos y un epílogo de Delius, con libreto del compositor y Charles F. Keary basado en la novela de George W. Cable, *The Grandis-simes* (Elberfeld, 1904).

Koczwara, František [Franz; Kotzwara, Francis] (n. Praga, c. 1750; m. Londres, 2 de septiembre de 1791). Compositor e instrumentista checo. De origen incierto, fue miembro de la comunidad de músicos emigrantes que realizaron una vida profesional musical itinerante en Gran Bretaña, tocando una variedad de instrumentos de aliento y cuerdas, el *fortepiano* y el *cittern*. Al momento de su muerte era contrabajista en el King's Theatre. Sus composiciones comprenden principalmente música de cámara, incluyendo cuartetos de cuerdas y sonatas para teclado con acompañamiento. Su reputación contemporánea, sin embargo, recae en su espectacularmente exitosa sonata programática *La Batalla de Praga* (c. 1788) para piano, violonchelo y violín con tambor *ad lib* (arreglada más tarde para teclado solo). Esta obra, repleta de efectos militares, fue suficientemente popular como para llegar a 40 ediciones y engendrar un batallón de descendientes igualmente ruidosos. La notoriedad de Koczwara aumentó aún más por las extrañas circunstancias de su muerte, la fallida conclusión de un experimento erótico. JSM

Köchel. Abreviatura para el *catálogo temático estándar de las obras de Mozart, compilado por el historiador musical austriaco Ludwig Köchel (1800-1877) y publicado en Leipzig en 1862. El catálogo ha sido revisado varias veces, notablemente por Alfred Einstein para la tercera edición (1937, en ocasiones llamado "K-E") y por Franz Giegling, Alexander Weinmann y Gerd Sievers para la sexta (1964, en ocasiones llamado "K6"). Una revisión ulterior, *Der neue Köchel* (NK) se inició en los últimos años del siglo XX bajo la supervisión editorial de Neal Zaslaw. Las obras de Mozart, especialmente aquellas sin un título distintivo, suelen ser nombradas por su número Köchel, usualmente abreviado como "K".

Kodály, Zoltán (n. Kecskemét, Hungría, 16 de diciembre de 1882; m. Budapest, 6 de marzo de 1967). Compositor húngaro. Hijo de un empleado ferroviario y entusiasta

músico aficionado, Kodály comenzó a componer en la infancia. En 1900 marchó a Budapest para estudiar lenguas modernas en la universidad y composición con Hans Koessler en la Academia de Música. Obtuvo su doctorado en 1906 con una disertación sobre la música folclórica húngara y por esas fechas comenzó a colaborar con su amigo Bartók en la recopilación de canciones folclóricas y en dar impulso a una nueva vitalidad en la vida musical húngara. Como Bartók, fue nombrado profesor en la Academia de Budapest en 1907 y permaneció en la ciudad por el resto de su vida.

Las obras tempranas de Kodály, por ejemplo las *Sonatas* para violonchelo y piano (1909-1910) y para violonchelo solo (1915), se pueden comparar con las composiciones de Bartók del mismo periodo en su exitoso intento de crear un estilo basado en la música folclórica de Hungría. Sin embargo, Kodály fue un músico más conservador; no compartía el rigor de Bartók y se contentó con desarrollarse a un ritmo más lento. Su estilo cambió poco una vez que estableció su reputación en Hungría y en el extranjero con su *Psalmus hungaricus* para tenor, coro y orquesta (1923) —una obra poderosa, compuesta, como la *Suite* de danzas de Bartók, para el cincuentenario de la unificación de Budapest como ciudad— y la ingeniosa y brillante partitura de su ópera *Háry János* (1926), de la que extrajo una popular suite orquestal.

La experiencia de preparar el *Psalmus hungaricus*, que incluye un coro infantil, llevó a Kodály a preocuparse por la educación musical. Fue importante en el desarrollo de un programa musical escolar que garantizaba que todos los niños aprendieran a cantar leyendo a primera vista, y escribió gran cantidad de música coral y ejercicios para niños y aficionados. En otros campos fue notablemente menos prolífico. Todas sus obras importantes de cámara, incluyendo dos *Cuartetos* (1908-1909, 1916-1918), fueron escritas antes de 1920 y escribió sólo unas cuantas obras orquestales después de *Háry János*. De estas pocas, las coloridas y dinámicas obras basadas en la música folclórica —*Danzas de Marosszék* (1930, sobre la versión para piano de 1927), *Danzas de Galánta* (1933) y las *Variaciones del "Pavoreal"* (1938-1939)— han sido más duraderas que obras más ambiciosas y extensas como el *Concierto para orquesta* (1939) y la *Sinfonía* (1961). PG

📖 L. EŐSZE, *Zoltán Kodály* (Londres, 1962). P. M. YOUNG, *Zoltán Kodály* (Londres, 1964). L. EŐSZE, *Kodály's Life in Pictures and Documents* (trad. al in. 1971, aumentada 2/1982).

Koechlin, Charles (Louis Eugène) (*n* París, 27 de noviembre de 1867; *m* Le Canadel, Var, 31 de diciembre de 1950). Compositor francés. Alumno de Massenet, Fauré y André Gedalge en el Conservatorio de París, tuvo un desarrollo tardío y su vida profesional se inició con la composición de canciones, siguió con música de cámara después de 1911 y llegó a su plena madurez con obras sinfónicas como *La Course de printemps* (terminada en 1927) en la década de 1920. En la década de 1930 quedó fascinado con los primeros filmes sonoros y especialmente con la hoy olvidada Lilian Harvey, quien aparece en su *Sinfonía de las siete estrellas* (1933). La década de 1940 atestiguó una bifurcación hacia poderosos poemas sinfónicos como *Le Buisson ardent* (1938-1945) y monodías que incluyen los 96 *Chants de Nectaire* para flauta (1944).

Como Milhaud, Koechlin fue sumamente prolífico (llegó al op. 226) esporádicamente autocrítico. Paradójicamente, fue un libertario disciplinado, un original ecléctico y un compositor subjetivo que mostró ser el más objetivo de los críticos (como Berlioz). A pesar de sus actitudes románticas hacia la inspiración y la composición, fue un pionero de la politonalidad al inicio de la década de 1900 y siguió dedicado a explorarla en el ciclo *El Libro de la Selva* (1899-1940). La culminación fue el *scherzo Les Bandar-log* (1939-1940), una *tour de force* orquestal en la que los monos parlanchines de Kipling parodian todo lo que Koechlin despreciaba en la música moderna (por ejemplo el serialismo académico), mientras que la omnisciente selva restaura el orden de la música con una luminosidad diáfana, casi cósmica, que revela su mejor faceta. Su reputación como visionario independiente ha aumentada con el CD, ya que durante su vida la dificultad y el costo de interpretar sus obras mayores ocasionaron que se le conociera mejor como pedagogo y como maestro (de Poulenc, Tailleferre y Cole Porter). RO

📖 M. LI-KOECHLIN (ed.), *Catalogue de l'oeuvre de Charles Koechlin* (París, 1975); *Charles Koechlin* (1867-1950), *La Revue Musicale*, pp. 340-341 (1981) [autobiografía y artículos] y pp. 348-350 (1982) [cartas]. R. ORLEDGE, *Charles Koechlin* (1867-1950): *His Life and Works* (Luxemburgo, 1989, 2/1995).

Koenig, Gottfried Michael (*n* Magdeburgo, 5 de octubre de 1926). Compositor alemán. Estudió en la Escuela Estatal de Música de Brunswick (1946-1947), la Academia de Música del Noroeste Alemán en Detmold (1947-1950, composición con Günter Bialas) y en la Musikhochschule de Colonia (1953-1954). Su primer

encuentro con la música electrónica fue en los cursos de verano de Darmstadt en 1951, y fue cercano a Stockhausen en el desarrollo del serialismo, así como en sus composiciones instrumentales y electrónicas; como miembro importante del estudio de música electrónica de Radio Colonia (1954-1964) asistió a Stockhausen y a otros. Más tarde fue director artístico del estudio en la Universidad de Utrecht, donde trabajó en música por computadora y ejerció influencia como maestro. PG

Kokkonen, Joonas (*n* Iisalmi, 13 de noviembre de 1921; *m* Järvenpää, 2 de octubre de 1996). Compositor finlandés. Estudió piano en la Academia Sibelius de Helsinki, y musicología con Ilmari Krohn en la Universidad de Helsinki, regresando a la Academia Sibelius como profesor (1950-1959) y después como profesor de composición (1959-1963). Como compositor fue principalmente autodidacta. Sibelius y Bartók son las dos influencias más evidentes en la música de Kokkonen, y en sus obras tempranas también experimentó con el serialismo. Escribió cuatro sinfonías y tres cuartetos de cuerdas, pero su obra más exitosa e influyente ha sido su ópera *Viimeiset kiusaukset* (Las últimas tentaciones, 1975), inspirada en la vida del predicador revivalista finlandés del siglo XIX, Paavo Ruotsalainen. SJ

Kol Nidrei (*Kol Nidre*, "Todos los votos"). I. Op. 47 (1881) de Bruch para violonchelo y orquesta, un *Adagio* sobre melodías hebreas que fue arreglado también para violonchelo y piano.

2. Op. 39 (1938) de Schoenberg para narrador, coro y orquesta, adaptación del *Kol Nidre*, plegaria inicial del servicio judío de la noche del Día de la Expiación (Yom Kippur), que tiene asociaciones trágicas con la persecución española de los judíos en el siglo XVII.

Kolb, Barbara (*n* Hartford, CT, 10 de febrero de 1939). Compositora estadounidense. Estudió en la Hartford University (1957-1964) en Viena y con Lukas Foss y Gunther Schuller en Tanglewood. Además de la composición, sus actividades musicales han incluido tocar el clarinete y dar clases. Una residencia en el IRCAM la llevó a componer *Millefoglie* para cinta por computadora y ensamble (1984-1985). Otras obras incluyen piezas orquestales, música de cámara y piezas para piano. PG

kolęda (pol.; rum.: *kolenda*). Canción de Navidad, la contraparte polaca del carol. La *kolęda* fue particularmente popular en Polonia durante los siglos XVII y XVIII, periodo del cual sobreviven (con música) varias colecciones. Es posible hallar canciones similares en muchos otros países de la Europa del Este. -/JBE

König Hirsch (El rey ciervo). Ópera en tres actos de Henze con libreto de Heinz von Cramer basado en la fábula de Carlo Gozzi (versión cortada, Berlín, 1956); Henze la revisó como *Il re cervo, oder Die Irrfahrten der Wahrheit* (El rey ciervo, o las divagaciones de la verdad) (Kassel, 1963) (partitura completa, Stuttgart, 1985).

kontakion. Forma bizantina de himnodia estrófica para vigiliias urbanas perfeccionada por san Romanos el Melodista (siglo VI). La mayoría de los *kontakia* se redujeron más tarde a su prólogo (*koukoulion*) y primera estrofa (*oikos*).

Kontakte (Contactos). Obra de Stockhausen para cinta de cuatro canales sola y, en otra versión, con piano y percusiones (1959-1960); la cinta fue utilizada en la pieza de teatro musical *Originale* (1961).

Kontrabass (al.). “Contrabajo”.

Kontra-Punkte (Contrapuntos). Obra de Stockhausen para 10 instrumentos (1952, revisada en 1953); es una revisión de la pieza orquestal *Punkte* (1952), a su vez revisada en 1962, 1964 y 1966.

Kontretanz (al.). Véase *COUNTRY DANCE*.

Konzert (al.). 1. “Concierto”.

2. “Concerto”.

Konzertmeister (al., “maestro de conciertos”). Véase *CONCERTINO*.

Konzertstück (al.). Véase *CONCERTINO*, 2.

kora. *Arpa de puente de los mandinga de África Occidental. El mástil es un largo poste que atraviesa el resonador: un guaje grande cubierto de piel. Tiene más de 20 cuerdas sujetas por un aro de hierro (cordal) en la base del mástil. Las cuerdas se distribuyen a lo largo del mástil que se proyecta fuera del resonador y se fijan a éste con anillos de cuero que se desplazan para afinar el instrumento; están arregladas en dos filas paralelas en ángulo recto respecto a la tapa de resonancia y se sostienen de muescas talladas a cada lado de un alto puente. El resonador tiene dos postes fijos a cada lado del mástil que sirven como manijas y las cuerdas se puntean sólo con los dedos índice y pulgar. Los músicos profesionales tocan la *kora* para acompañar canciones y narraciones, así como en ejecuciones virtuosísticas a solo. RPA

Korndorf, Nikolai (Sergeievich) (*n* Moscú, 23 de enero de 1947; *m* Vancouver, 30 de mayo de 2001). Compositor ruso. Estudió composición con Sergei Balasanian y dirección con Lev Ginzburg en el Conservatorio de Moscú, graduándose en 1972 y obteniendo un diploma de posgrado en 1979. Fue nombrado profesor de instrumentación en el conservatorio en 1975. En 1991 emigró a Canadá. Le fueron otorgados los premios Ciudad de

Duisburgo (1990) y Hindemith (1991). Sus obras incluyen una ópera, *Pir vo vremya chumi* (Festín en tiempo de la peste, 1973), *Yarilo* para piano preparado y cinta (1981), cuatro sinfonías, muchas obras instrumentales y de cámara, y piezas de teatro musical. JK

Korngold, Erich Wolfgang (*n* Brno, 29 de mayo de 1897; *m* Hollywood, CA, 29 de noviembre de 1957). Compositor estadounidense nacido en Austria. Hijo del crítico musical Julius Korngold (1860-1945), fue un notable niño prodigio. A los 10 años de edad, su cantata para voces y piano, *Gold*, llamó la atención de Mahler, quien lo recomendó a Zemlinski como alumno. A los 11 años terminó el ballet *Der Schneeman* (El hombre de nieve), que causó sensación en su estreno en la Ópera de la Corte de Viena en 1910; su *Segunda sonata para piano*, compuesta el mismo año, fue entusiastamente promovida por Schnabel. Un par de óperas en un acto, *Der Ring des Polykrates* y *Violanta*, se estrenaron en 1916. Caracterizadas por un sensual cromatismo posromántico, revelan una asombrosa madurez emocional para alguien tan joven, aunque no se puede ignorar su deuda con Strauss y Puccini, quienes admiraban intensamente a Korngold. *Die tote Stadt* (La ciudad muerta), un estudio simbolista de una mórbida obsesión sexual, ampliamente considerada como la mejor de las óperas de Korngold, recibió un estreno doble en Hamburgo y Colonia en 1920. *Die Wunder der Heliane* (El milagro de Heliane) fue no menos exitosa en su estreno en 1927. En 1928, una encuesta entre los lectores del *Wiener Tageblatt* reveló que Korngold y Schoenberg era considerados los dos más grandes compositores austriacos contemporáneos. En 1927 fue nombrado profesor en la Academia Estatal de Viena.

En 1934, Korngold recibió una invitación de Max Reinhardt para ir a los Estados Unidos a adaptar la música incidental de Mendelssohn al *Sueño de una Noche de Verano* como partitura para cine. En 1935 decidió permanecer en Hollywood, decisión provocada en parte por el deterioro de la situación política en Europa. Korngold era judío, y por ello sus obras fueron consideradas **Entartete Musik* por los nazis y subsecuentemente suprimidas en el mundo de habla alemana. Su última ópera, *Die Katrin*, escrita para la Ópera Estatal de Viena, fue retirada después del Anschluss en 1938 y se estrenó en Estocolmo al año siguiente. Durante la segunda Guerra Mundial, Korngold se concentró en la música para cine, produciendo alrededor de 19 partituras, aunque volvió a la música absoluta más tarde con su *Concierto para violín* (1946) y la *Sinfonía en fa# mayor*

(1951-1952). Su reputación sufrió en los años posteriores a su muerte, principalmente por su asociación con la industria cinematográfica estadounidense. Una reposición de *Die tote Stadt* en Nueva York, en 1975, seguida de un creciente interés en la exploración de la **Entartete Musik*, condujo a una importante revaloración de su obra. Hoy es considerado por muchos como uno de los mejores compositores posrománticos. TA

📖 B. G. CARROLL, *The Last Prodigy* (Portland, OR, 1997).

Kortholt. Término genérico para varios instrumentos de doble caña con un tubo cilíndrico taladrado en una sola pieza de madera: fagot antiguo (el término inglés “curtal” deriva del Kortholt), *racket*, *sordun*, y el *sordun* con *cápsula, descrito por Michael Praetorius.

koto. Cítara japonesa con 13 cuerdas punteadas con plectros de marfil en el pulgar y los dedos índice y medio de la mano derecha. Cada cuerda tiene su propio puente movable, colocado sobre la tapa de resonancia curva de madera de paulonia. El *koto* derivó del **zheng* chino, y hay ejemplos del siglo VIII que se preservan en el repositorio Shōshōin en Nara, Japón. El *kayagŭm* es el equivalente coreano. JMO

Kotoński, Włodzimierz (*n* Varsovia, 23 de agosto de 1925). Compositor, escritor y maestro polaco. Fue uno de los primeros compositores polacos en explorar el serialismo puntillista y la música para cinta (*Estudio sobre un golpe de platillo*, 1959). En la década de 1960 utilizó técnicas instrumentales extendidas, con énfasis en ensambles de cámara, especialmente percusiones. En sus piezas posteriores adoptó formatos y lenguajes más tradicionales, algunos con elementos electroacústicos. Es particularmente conocido como maestro de muchos compositores polacos jóvenes, incluyendo a Kulenty y a Szymański. ATH

Kotter [Cotter] **Hans** [Johannes] (*n* Estrasburgo, c. 1485; *m* Berna, 1541). Compositor y organista alemán. Fue alumno de Paul Hofhaimer. En 1514 fue organista de St Nikolaus en Friburgo; ahí se volvió protestante y fue expulsado de la ciudad. Pasó sus últimos años en Berna. Sus obras, que sobreviven sólo en manuscrito, incluyen preludios, danzas y arreglos de piezas vocales de Hofhaimer e Isaac. DA/JM

Koussevitzky, Serge [Kusevitski, Sergei Aleksandrovich] (*n* Vyshny-Volochok, 14/26 de julio de 1874; *m* Boston, MA, 4 de junio de 1951). Director, compositor y contrabajista estadounidense nacido en Rusia. Estudió contrabajo en la Escuela Filarmónica de Moscú, tocó por toda Rusia y realizó debuts internacionales en Berlín (1903) y Londres (1907). Al año siguiente debutó

como director con la Orquesta Filarmónica de Berlín. En 1909 fundó un negocio editorial (Éditions Russes de Musique) para ayudar a difundir la nueva música rusa, y en 1914 compró la editorial de Gutheil por 300 000 rublos; Rajmaninov ya editaba con Gutheil, y Koussevitzky añadió a compositores como Prokofiev, Stravinski y Scriabin, por cuya música sentía un entusiasmo particular. Abandonó Rusia después de la Revolución de 1917 y adquirió aún mayor fama al ser nombrado director de la Boston Symphony Orchestra (1924-1949). En 1942 creó la Koussevitzky Musical Foundation, institución que (entre otras actividades) encarga obras a compositores de ambos lados del Atlántico. PS/PG

Kovařovic, Karel (*n* Praga, 9 de diciembre de 1862; *m* Praga, 6 de diciembre de 1920). Compositor, director y acompañante checo. Estudió arpa, piano y clarinete en el Conservatorio de Praga y composición con Fibich. En la década de 1880, mientras era arpista de la orquesta del Teatro Nacional, acompañó regularmente al violinista František Ondříček y se presentó como invitado con Sarasate en 1885. Kovařovic trabajó como repetidor en Praga y como director de ópera en el Teatro Checo en Brno (1885-1886). Compuso obras para la escena, incluyendo la ópera *Psohlavci* (Cabezas de perro, 1897) y *Na starém bělidle* (En la vieja tintorería, 1901) y el ballet *Hašiš* (1884), explotando en cada una de ellas una rica vena lírica con ocasionales influencias francesas. Después de ser nombrado director principal del Teatro Nacional Checo en 1900, se dedicó por entero a mejorar el nivel artístico del teatro. Ofreció estrenos de óperas de Dvořák, Foerster, Novák y Ostrčil, y la primera representación en Praga de la *Jenůfa* de Janáček (1916). También revivió el interés en los clásicos checos del siglo XIX. Sus interpretaciones fueron durante muchos años el modelo a seguir por los directores checos de ópera. JSM

Kozeluch [Kotzeluch, Koželuh], **Leopold** (*n* Velvary, 26 de junio de 1747; *m* Viena, 7 de mayo de 1818). Compositor, pianista, maestro y editor checo. Bautizado como Jan Antonín, más tarde adoptó el nombre de Leopold para evitar confusiones con su primo, el compositor y maestro Jan Antonín Kozeluch (1738-1814). Su primer aprendizaje musical en Velvary fue seguido por las enseñanzas de su primo en Praga y las clases con F. X. Dušek. Después de su considerable éxito con la música escénica en Praga, Kozeluch se marchó en 1778 a Viena, donde forjó una vida profesional como pianista, maestro y compositor; en 1785 fundó su pro-

pia editorial. Sus contactos con los editores ingleses fueron especialmente buenos, y muchas de sus obras se publicaron simultáneamente en Inglaterra y en Viena. Más tarde, igual que Haydn y Beethoven, realizó adaptaciones de canciones folclóricas para el editor escocés George Thomson.

En 1792, Kozeluch sucedió a Mozart como *Kammer Kapellmeister* y *Hofmusik Compositor*, puestos que ocuparon su tiempo y energía hasta su muerte. Ejerció influencia en desviar la atención del clavecín al *fortepiano*: sus 49 sonatas y numerosos solos fueron importantes en el cultivo de un estilo de escritura específico para el *fortepiano*. Lo mejor de su obra temprana reflejó las tendencias rococó y clásicas de su tiempo, y más tarde (*Tres caprichos para fortepiano*, c. 1797) se percibe una anticipación de los estilos prerrománticos. Kozeluch fue prolífico en otros géneros, produciendo sinfonías, conciertos, cantatas, canciones, y un gran número de sonatas acompañadas (tríos) para teclado, pero lo que le dio popularidad fue su distinguida música para el *fortepiano*. JSM

kräftig (al.). “Fuerte”, “vigoroso”.

Krása, Hans [Johann; Jan] (n Praga, 30 de noviembre de 1899; m Auschwitz [Oświęcim], 18 de octubre de 1944). Compositor checo. Miembro de una rica familia judía, estudió composición con Zemlinski y trabajó brevemente como repetidor en el Teatro Alemán de Praga. Su *Sinfonía para pequeña orquesta* (1926) y su primera ópera *Verlobung im Traum* (El compromiso en un sueño, 1933) fueron éxitos notables. En 1941 fue recluído en *Terezín, donde siguió componiendo, entre otras obras una espléndida *Danza* para trío de cuerdas. Sus obras tempranas muestran la influencia tanto de Schoenberg como de Stravinski, pero su música posterior tiene un claro acento personal, especialmente la notable ópera para niños *Brundibár* (Abejorro, 1938), que también utiliza lenguajes populares. En 1944 fue trasladado a Auschwitz y asesinado. JSM

Kraus, Joseph Martin (n Miltenberg am Main, cerca de Darmstadt, 10 de junio de 1756; m Estocolmo, 15 de diciembre de 1792). Compositor alemán. Fue educado en Mannheim. En 1778 viajó a Suecia y, siendo el compositor más dotado entre los que trabajaban ahí, al paso del tiempo se convirtió en director del teatro de Estocolmo y *Kapellmeister* de Gustavo III. Su *Sinfonía* en do menor fue admirada por Haydn y atribuída a Mozart; sus óperas incluyen la excelente *Aeneas i Carthago*. Cuando el rey fue asesinado, Kraus compuso una magnífica cantata fúnebre; él mismo murió poco después. -/JR

Krauze, Zygmunt (n Varsovia, 19 de septiembre de 1938).

Compositor y pianista polaco. Su música temprana se distingue de la de sus compatriotas por evitar deliberadamente el contraste, y está inspirada en las pinturas “unistas” de Władysław Strzemiński (1893-1952). A menudo utiliza secuencias de cuadros callados y estáticos (*Pieza para orquesta* no. 1, 1969). En la década de 1970 incorporó no sólo temas folclóricos (*Aus aller Welt stammende* para ensamble de cuerdas de cámara, 1973) sino también instrumentos folclóricos y mecánicos (*Idyll y Automatophone*, 1974). Está interesado en la música teatral y en *happenings espaciales* (*La Rivière souterraine* para siete cintas e instrumentos opcionales, 1987). Krauze es un promotor de la música contemporánea y muchas de sus obras anticipan las tendencias posmodernistas y posrománticas en la música polaca. ATH

Krebs, Johann Ludwig (n Buttstedt, cr Weimar, baut.

12 de octubre de 1713; m Altenburg, 1 de enero de 1780). Compositor y organista alemán. Fue el miembro más prominente de una familia de músicos: su padre, **Johann Tobias Krebs** (n Heidelberg, Weimar, 7 de julio de 1690; m Buttstädt, 11 de febrero de 1762) fue un organista y compositor que (en Weimar, 1710-1717) estudió clavecín con J. G. Walther y composición con J. S. Bach; sobreviven unas cuantas piezas suyas para órgano. Johann Ludwig asistió a la Thomasschule en Leipzig a partir de 1726 y fue un admirado alumno de Bach, de quien se dice que se refería a él como “el único cangrejo [Krebs] en mi arroyo [Bach]”. En 1737 fue nombrado organista de la Marienkirche en Zwickau y más tarde obtuvo puestos en las cortes de Zeitz y Altenburg. A la muerte de Bach en 1650, solicitó en vano el puesto vacante en Leipzig. Su producción que ha sobrevivido consiste únicamente en música instrumental, incluyendo preludios y fugas para órgano, conciertos para dos clavecines y sonatas en trío, mucha de ella influida fuertemente por Bach.

El hijo mayor de Krebs, **Johann Gottfried Krebs** (n Zwickau, baut. 29 de mayo de 1741; m Altenburg, 5 de enero de 1814) pasó su vida activa en Altenburg como organista y *Kantor* de la ciudad; sus obras que han sobrevivido incluyen más de 70 cantatas de iglesia y otras obras sacras. WT/BS

Krebsgang (al., “movimiento de cangrejo”). Véase RETRÓGRADO.

Krein. Familia de compositores rusos. **Grigory Abramovich Krein** (n Nizhniy Novgorod, 6/18 de marzo de 1879; m Komarovo, cr Leningrado, 6 de enero de

1955) estudió con Glière en el Conservatorio de Moscú (1900-1905) y con Reger en Leipzig (1907-1908). Vivió en Viena y en París entre 1926 y 1934 antes de regresar a Rusia, donde tuvo varios puestos administrativos. A diferencia de su hermano, nunca estuvo interesado en explorar la herencia musical de sus raíces judías; las texturas armónicas densas y cromáticas de su música dan testimonio principalmente de la influencia de Scriabin. Sus composiciones incluyen tres poemas sinfónicos (1922, 1923, 1934), dos sonatas para violín (1913, 1923), tres sonatas para piano (1906, 1924) y música incidental.

Aleksandr Abramovich Krein (*n* Nizhniy Novgorod, 8/20 de octubre de 1883; *m* Staraya Ruza, distrito de Moscú, 21 de abril de 1951), hermano menor de Grigory Krein, entró al Conservatorio de Moscú a los 14 años de edad donde estudió con Taneiev y con Boleslav Yavorski y donde más tarde dio clases (1912-1917). Fue miembro de la Sociedad para la Música Folclórica Judía y secretario de Muzo-Narkompros, y su música está fuertemente coloreada por los modos y los ritmos judíos, en ocasiones combinados con la complejidad cromática del Scriabin tardío. Sus obras incluyen dos sinfonías (1923-1925, 1944-1946), dos series de *Yevreyskiye eskizi* (Bosquejos judíos, 1910) para clarinete y cuarteto de cuerdas, un cuarteto de cuerdas, ciclos de canciones, ballets, una ópera y música incidental.

Yulian Grigor'ievich Krein (*n* Moscú, 20 de febrero/5 de marzo de 1913; *m* 28 de mayo de 1996), compositor, pianista y musicólogo, fue hijo de Grigory Krein. Estudió en la École Normale de París con Dukas, graduándose en 1932 y regresando a Moscú en 1934. En su música se combinan influencias de lenguajes rusos y franceses. Sus obras incluyen conciertos para violonchelo (1926), piano (1919, 1942, 1943) y violín (1959), cuatro cuartetos de cuerdas (1925, 1927, 1936, 1943), el poema sinfónico-vocal *Rembrandt* (1962-1969), tres poemas sinfónicos (1943, 1953, 1954) y dos sonatas para piano (1924, 1955). Ha publicado libros sobre Debussy, Falla y Ravel, y otros sobre orquestación. PF

📖 L. SABANEYEV, *Modern Russian Composers* (Nueva York, 1927). I. BÉLZA, *Handbook of Soviet Musicians* (Londres, 1943). L. SITSKY, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900-1929* (Westport, CT, 1994).

Kreis (al). “Círculo”, “ciclo”; *Liederkreis*, *ciclo de canciones.

Kreisler, Fritz (*n* Viena, 2 de febrero de 1875; *m* Nueva York, 29 de enero de 1962). Violinista y compositor estadounidense nacido en Austria. Hijo de un distinguido doctor, fue niño prodigio como violinista, ingresando al

Conservatorio de Viena a los siete años de edad y ganando el *premier prix* del Conservatorio de París a los 12. Hizo una gira por los Estados Unidos en 1889 y después volvió a Viena, donde durante un tiempo estudió medicina y realizó su servicio militar antes de retomar su vida profesional como concertista del violín. Siguió esa profesión por el resto de su vida excepto por un breve periodo en el ejército austriaco en 1914, siendo herido poco después de enlistarse. Entre las dos guerras mundiales vivió primero en Berlín, después en París. En 1939 se mudó a los Estados Unidos, obteniendo la ciudadanía estadounidense al año siguiente.

Kreisler fue un renombrado intérprete de las grandes obras clásicas y también ejecutó algunas obras nuevas, notablemente el *Concierto* de Elgar (1910). La dulzura de su sonido, con un vibrato continuo, fue inigualable; su brillo técnico llegó a ser legendario. Como uno de los primeros grandes instrumentistas de la era de las grabaciones, ejerció una enorme influencia en las generaciones siguientes. También fue compositor: además de una opereta, *Apple Blossoms* (Flores de manzano) (con Victor Jacobi, 1919), escribió un *Cuarteto de cuerdas* (1919) y numerosas y encantadoras piezas de salón. Hizo pasar algunas de ellas como transcripciones de varios “antiguos maestros”; según él, hizo esto por modestia y sin ninguna intención deliberada de engañar. DA/ABUR

📖 L. P. LOCHNER, *Fritz Kreisler* (Nueva York, 1950, 2/1951). A. C. BELL, *Fritz Kreisler Remembered* (Braunton, Devon, 1992).

Kreisleriana. Op. 16 de Schumann para piano, que consta de ocho fantasías (1838, revisado 1850); está dedicada a Chopin. El título se refiere a Kreisler, un personaje de los cuentos de E. T. A. Hoffmann.

Krenek, Ernst (*n* Viena, 23 de agosto de 1900; *m* Palm Springs, CA, 22 de diciembre de 1991). Compositor estadounidense nacido en Austria. Compositor prolífico, fue un experimentador ecléctico e incansable durante toda su vida. Estudió con Franz Schreker en Viena y Berlín (1916-1923). Sus obras tempranas, que incluyen dos sinfonías y su primer cuarteto de cuerdas, muestran la influencia de su maestro, así como la de Bartók y Mahler. Sus encuentros con Busoni y Hermann Scherchen, junto con varios prolongados viajes a París entre 1923 y 1925, lo llevaron a la evolución de un neoclasicismo armónicamente astringente, tipificado por el *Concerto grosso* no. 2 (1924) y el *Concierto para flauta, violín, clavecín y cuerdas* (1924).

Elementos del jazz entraron en la obra de Krenek desde 1924 con la ópera *Der Sprung über den Schatten*

(Brincando sobre la sombra), aunque la obra que lo hizo famoso fue *Jonny spielt auf* (Jonny se pone a tocar), que causó sensación en su estreno en Leipzig en 1927 y permanece como una de las obras clave de la República de Weimar. Con su combinación de jazz con un lirismo pucciniano, marca una drástica simplificación del lenguaje armónico de Krenek. La visión de esta ópera sobre una cultura europea complaciente, revitalizada por la música estadounidense —el héroe es un músico negro de banda, de gira por Europa— la volvió anatema para el emergente partido nazi, que más tarde la consideró la corporeización de la **Entartete Musik*. La ópera le dio seguridad financiera a Krenek, quien se estableció en Viena.

Siguió una trilogía de óperas en un acto, la mejor de las cuales, *Der Diktator* (1928), revela una vena fuertemente antifascista (el personaje central está basado en Mussolini), mientras que el ciclo de canciones *Reisebuch aus den österreichischen Alpen* (Diario de viaje de los Alpes austriacos, 1929), modelada en parte sobre el *Winterreise* de Schubert, expresa los temores de Krenek por la cultura europea. Un segundo ciclo de canciones, *Gesänge des späten Jahres* (Canciones del año que termina, 1931) advierte específicamente sobre los peligros del nazismo.

Al inicio de la década de 1939, Krenek se encontró con las obras de Berg y Webern y se sintió fuertemente atraído por las técnicas seriales, que forman el cimientito de su ópera *Karl V*. Encargada por la Ópera Estatal de Viena fue escrita entre 1930 y 1934, pero retirada por motivos políticos durante su periodo inicial de ensayos, siendo estrenada en Praga en 1938. Durante su composición, Krenek había reafirmado la fe perdida en el catolicismo romano, y la ópera propone la idea de la Iglesia Universal como una alternativa política a las dictaduras contemporáneas. Su teatralidad, con el empleo de escenarios divididos y acciones simultáneas, se adelantó a su tiempo, anticipando por más de 30 años a *Die Soldaten*, de Zimmermann.

Krenek visitó los Estados Unidos por primera vez en 1937 y después del Anschluss se acercó ahí, obteniendo la ciudadanía estadounidense en 1945 y estableciéndose en California en 1966, tras un periodo itinerante que incluyó puestos académicos en el Vassar College y en la Hamline University de St Paul en Minnesota. Su desgarradora obra maestra coral *Lamentatio Jeremiae Prophetae* (1942) reflejó su angustiada experiencia del exilio y reafirmó su compromiso con las técnicas seriales más avanzadas. No reestableció

contacto con Europa sino hasta 1950. Su ópera *Pallas Athene weint* (Palas Atenea llora), una lacerante sátira sobre el colapso de la democracia, fue estrenada en Hamburgo en 1955. Aunque le fue otorgada la Medalla de Oro de Viena en 1960, nunca regresó a vivir a Europa. En sus obras tardías experimentó con la música electrónica, mientras que las técnicas aleatorias forman la base de dos importantes partituras orquestales de 1967, *Horizons Circled* (Horizontes circundados) y *Perspectives*. Además de compositor, Krenek fue un prolífico autor; sus libros incluyen *Music Here and Now* (La música aquí y ahora, 1939) y *Studies in Counterpoint, Based on Twelve-Tone Technique* (Estudios de contrapunto, basados en la técnica dodecafónica, 1940). TA

📖 G. H. BOWLES, *Ernst Krenek: A Bio-Bibliography* (Nueva York y Londres, 1989). J. L. STEWART, *Ernst Krenek: The Man and his Music* (Berkeley, CA, 1991).

Kreutzer, Conradin (n Messkirch, Baden, 22 de noviembre de 1780; m Riga, 14 de diciembre de 1849). Compositor y director alemán. Produjo varias óperas exitosas en Viena antes de emprender una vida profesional como director en varias cortes alemanas menores. A partir de 1822 trabajó de nuevo en Viena, donde *Libussa* (1822; una obra desaparecida pero no por ello poco interesante, sobre la fundación del Estado bohemio) lo hizo acreedor a la dirección del Kärntnertheater. También tuvo puestos en el Theater in der Josefstadt. Su mayor éxito fue *Das Nachtlager in Granada* (El refugio nocturno en Granada, 1834), que incluye algunos impactantes elementos románticos en el contexto de gestos más convencionales del *Singspiel*, como ocurre en *Der Verschwender* (El ahorrador, 1834). DA/JW

Kreutzer, Rodolphe (n Versailles, 16 de noviembre de 1766; m Ginebra, 6 de enero de 1831). Violinista y compositor francés. Trabajó principalmente en París, antes de la Revolución en la capilla de Luis XVI, después en la de Luis XVIII. Durante la República trabajó para Napoleón y como profesor de violín en el Institut National de Musique, permaneciendo ahí cuando se convirtió en el conservatorio en 1795. Conoció a Beethoven en Viena durante una gira de conciertos en 1798, pero la *Sonata "Kreutzer"* op. 47 de Beethoven fue compuesta y dedicada a él después de su regreso a París, y se especula que nunca la tocó en público. Kreutzer compuso varios conciertos, *études* y música de cámara, y escribió un método de violín (París, 1803); también compuso *opéras comiques* y otras obras dramáticas para teatros parisinos. DA/RP

“**Kreutzer**”, *Sonata*. 1. Nombre popular para la *Sonata para violín* en la mayor op. 47 (1802-1803) de Beethoven, dedicada al violinista Rodolphe Kreutzer, quien se cree que nunca la tocó.

2. Subtítulo del *Cuarteto de cuerda* no. 1 (1923) de Janáček; incorpora partes de un trío para piano “desvenecijado” de 1908-1909 y en la partitura el compositor escribió “Inspirado por la *Sonata Kreutzer* de L. N. Tolstói”, una novela publicada en 1890.

Kreuz (al., “cruz”). El signo de sostenido (véase SOSTENIDO, 1).

Krieger, Adam (*n* Driesen, cerca de Frankfurt an der Oder, 7 de enero de 1634; *m* Dresde, 30 de junio de 1666). Compositor alemán. Fue uno de los mayores compositores de canciones de su tiempo. Mientras estudiaba en Leipzig, fundó la sociedad musical de la universidad y en 1655 fue nombrado organista de la Nikolaikirche. Después de fracasar en obtener el puesto de *Thomaskantor* en 1657 se mudó a Dresde, donde fue organista de la capilla del elector hasta su muerte. Con sus *Arien* (1657-1667) dejó un vasto tesoro de canciones para voz sola, o pequeño ensamble, y continuo. DA/BS

Krieger, Johann Philipp (*n* Nuremberg, febrero de 1649; *m* Weissenfels, 6 de febrero de 1725). Compositor y organista alemán. Después de hacer estudios básicos en Copenhague, entró al servicio de la corte de Bayreuth. En 1677 fue nombrado organista en Halle y en 1680 se mudó a Weissenfels como *Kapellmeister*. Su producción (la mayor parte de la cual está perdida) incluyó 2000 cantatas, 18 óperas y mucha música de cámara. Sus obras sacras que han sobrevivido muestran su maestría en la adaptación de texto mixto (la Biblia y poesía libre), típica de la cantata “cíclica” anterior a Bach. Su hermano, **Johann Krieger** (*n* Nuremberg, baut. enero de 1652; *m* Zittau, 18 de julio de 1735), siguió a Johann Philipp a Bayreuth en 1672, donde fue su organista sustituto durante sus ausencias. Se le recuerda por sus suites para teclado y por los preludios, fugas y recercadas publicadas en su *Anmuthige Clavier-Übung* (Ejercicios agradables para el teclado) de 1698. DA/BS

Křížkovský, (Karel) Pavel (*n* Holasovice, Silesia, 9 de enero de 1820; *m* Brno, 8 de mayo de 1885). Compositor y director de coros checo. Recibió su entrenamiento básico en Neplachovice y más tarde como corista en Opava. Estudió filosofía en Olomouc y finalmente en Brno, donde se estableció en 1843, fundó un coro de estudiantes y estudió composición. En 1848, tomó las órdenes religiosas en el monasterio agustino en el que también fue director del coro, influyendo en una generación de

compositores moravos que incluyó a Janáček y Vojáček. Křížkovský expandió notablemente la vida musical de Brno, promoviendo a los clásicos vieneses y a los compositores checos, pero sobre todo cultivando un interés en las canciones folclóricas de Moravia. Como director del coro de la sociedad musical de Brno Beseda ofreció conciertos en Moravia y Bohemia, y sus interpretaciones y adaptaciones de canciones y poemas folclóricos llamaron la atención de Smetana. La producción exclusivamente vocal de Křížkovský es un compendio de los contornos y las características armónicas de la música folclórica morava, y sus coros seculares fueron estímulo y modelo para Smetana, Dvořák, Janáček y muchos otros. Así, ayudó a moldear un estilo de escritura coral que formó parte importante del renacimiento musical de su patria. JSM

Krommer, Franz [Kramář, Krommer- Kramář, František Vincenc] (*n* Kamenice u Třebíče, 27 de noviembre de 1759; *m* Viena, 8 de enero de 1831). Compositor y *Kapellmeister* checo. Aunque estudió violín y órgano con su tío, Krommer fue básicamente autodidacta como compositor. Fue organista en Turan durante unos años antes de seguir el tradicional camino a Viena en 1785. Después de hacer una vida profesional como *Kapellmeister* de varios nobles húngaros y del duque Ignaz Fuchs en Viena, sucedió a su compatriota Kozeluch como *Kammer Kapellmeister* y *Hofmusik Compositor* del emperador en 1818. La música de Krommer, en particular sus numerosos cuartetos y quintetos, fue admirada en Viena y diseminada ampliamente por toda Europa. Se le tuvo un gran aprecio en Inglaterra, Francia e Italia. Su estilo musical refleja fielmente los gustos cambiantes de su tiempo, del rococó al romanticismo temprano; aunque su reputación contemporánea estuvo fundada sobre todo en su música de cámara, el interés actual se enfoca en sus conciertos para alientos solistas y piezas de ocasión para ensambles de alientos. JSM

Krumpholtz, Jean-Baptiste [Johann Baptist, Jan Křitel] (*n* Praga, 5 de agosto de 1747; *m* París, 19 de febrero de 1790). Arpista, compositor y diseñador de instrumentos bohemio. Se incorporó a la capilla del príncipe Nicolaus Esterházy en 1773 como arpista y alumno de composición de Haydn. En 1777 se trasladó a París, haciendo su debut en los Concert Spirituel con uno de sus propios conciertos para arpa. Fue uno de los primeros arpistas en usar armónicos y desarrollar diseños para aumentar el rango y la facilidad del instrumento. Sus obras incluyen sonatas, variaciones y conciertos

(principalmente para el arpa) y dos “sinfonías” para arpa y orquesta.

Su hermano, **Wenzel Krumpholtz** (*n* ?Budenice, c. 1750; *m* Viena, 2 de mayo de 1817), fue violinista en la capilla Esterházy y, a partir de 1796, en la ópera de la corte de Viena. Fue también un compositor menor.

WT/JSM

Kubelík, (Jeronym) **Rafael** (*n* Bychory, 29 de enero de 1914; *m* Lucerna, 8 de noviembre de 1996). Director checo. Hijo del violinista Jan Kubelík (1880-1940), estudió dirección en el Conservatorio de Praga. Prodigiosamente talentoso, comenzó a dirigir con regularidad a la Orquesta Filarmónica Checa a los 21 años de edad y fue su director artístico de 1941 a 1948, atrayendo la atención internacional con sus interpretaciones vivaces, coloridas y volátiles. De 1955 a 1958 fue director artístico en Covent Garden (donde dirigió la primera ejecución virtualmente completa de *Les Troyens* de Berlioz) y, de 1961 a 1985, de la Orquesta de la Radio Bávara. Intérprete poético y romántico, inspiraba a sus orquestas a tocar con una singular combinación de calidez y disciplina. Su amplio repertorio incluyó música contemporánea y ofreció estrenos de obras de Schoenberg, Martinů, Martin, K. A. Hartmann y propias. JT

Kuchka. Véase CINCO, LOS.

Kuhlau, (Daniel) **Friedrich** (Rudolph) (*n* Uelzen, cr Hanover, 11 de septiembre de 1786; *m* Copenhague, 12 de marzo de 1832). Compositor danés nacido en Alemania. Hijo de un músico de banda militar, evitó la conscripción al ejército de Napoleón en 1810 huyendo a Copenhague, donde hizo vida profesional como pianista y maestro y alcanzó el éxito con su *Concierto para piano* no. 7 y con *Røverborgen* (El castillo de los ladrones, 1814), un *Singspiel*. Kuhlau realizó giras como pianista en Escandinavia y visitó Austria, conociendo a Beethoven en Viena en 1825. Sus composiciones incluyen numerosas obras para flauta y para piano; también escribió óperas para el Teatro Real en Copenhague, así como la muy exitosa música incidental *Elverhøj* (La colina de los elfos, 1828), que contiene la melodía utilizada para el himno nacional danés. DA/SH

Kuhnau, **Johann** (*n* Geising, Montañas Harz, 6 de abril de 1660; *m* Leipzig, 5 de junio de 1722). Compositor alemán. En 1684, mientras estudiaba leyes en Leipzig, fue nombrado organista, y siete años más tarde *Kantor*, de la Iglesia de Santo Tomás, dos puestos en los que fue el antecesor inmediato de Bach. Sus composiciones incluyen motetes en latín y alemán, una espléndida

Pasión según San Marcos (1721) e innovadoras obras para teclado. Entre estas últimas se encuentran dos series de suites (en su *Neue Clavier-Übung*, 1689, 1692) y sus seis *Sonatas bíblicas* (1700), en las que narraciones del Antiguo Testamento como “David y Goliat” y “La enfermedad mortal y la recuperación de Ezequías” se ilustran con detalles musicales sencillos pero efectivos. Notable erudito, alcanzó renombre no sólo como compositor sino también como abogado, traductor del griego, del hebreo y otros idiomas, poeta, y como autor de la novela satírica *Der musikalische Quacksalber* (El charlatán musical). WT/BS

Kuhreigen (*Kuhreihen*) (al.). Véase RANZ DES VACHES.

Kulenty, **Hanna** (*n* Białystok, 18 de marzo de 1961). Compositora polaca. Estableció una voz distintiva temprano en su vida profesional influida en parte por sus estudios con Louis Andriessen en Holanda. Su música se caracteriza por sólidas fuerzas rítmicas, gesturales y motrices, habitualmente estructuradas en lo que ella llama “polifonía de arcos” (*Trigon* para orquesta de cámara, 1989); en otras obras explora la armonía espectral, los *glissandi* y los microtonos (*Concierto para violín* no. 1, 1992). Piezas más recientes, como *Sinequan forte* (1994), utilizan *delay* electrónico y lenguajes más populares. ATH

Kullervo. 1. Poema sinfónico op. 7 (1892) de Sibelius para soprano, barítono, coro masculino y orquesta, basado en el **Kalevala*; fue retirado después de su estreno y no se interpretó de nuevo sino hasta 1958.

2. Ópera en dos actos de Sallinen con libreto propio basado en una obra de Aleksis Kivi (Los Ángeles, 1992).

Kunst der Fuge, Die. Véase ARTE DE LA FUGA, EL.

Kurtág, **György** (*n* Lugoj, Transilvania, 19 de febrero de 1926). Compositor húngaro. Estudió con Sándor Veress y Ferenc Farkas en la Academia de Música de Budapest (1946-1955) y pasó un año en París (1957-1958), donde asistió a las clases de Messiaen y Milhaud en el conservatorio, copió la producción entera de Webern y fue tratado por la psiquiatra Marianne Stein, a quien dedicó su op. 1, un cuarteto de cuerdas escrito en Hungría en 1959. La influencia de Webern, junto con la de Bartók, fue crucial en esta pieza y en las que le siguieron, pero lo que Kurtág apreciaba de Webern, inusualmente para la época, no era tanto la estructura sino la intensidad y la síntesis del sentimiento. Requirió que su música fuera igualmente compacta y vívida, y no toda cumplía sus exigencias. Para 1963 había publicado solamente cuatro piezas instrumentales más en pequeña

escala; dedicó los siguientes cinco años a *Los dichos de Péter Bornemisza*, una adaptación de gran intensidad para soprano y piano de fragmentos de un predicador de la Reforma. Todo ese tiempo permaneció en Budapest, a pesar de las dificultades.

A mediados de la década de 1970, Kurtág comenzó a componer más abundantemente, en parte gracias a la liberación creativa que descubrió escribiendo piezas pianísticas para niños en las que exploraba un amplio rango de técnicas compositivas, modelos históricos y posibilidades sonoras (*Játékok*, “Juegos”; varios volúmenes, 1973-), y en parte al interés internacional en su música. Pierre Boulez le encargó *Mensajes de la difunta señorita R. V. Trusova* para soprano y pequeña orquesta (1976-1980), la primera obra de Kurtág para una dotación grande y una de varias que compuso para Adrienne Csengery. Durante este tiempo se dedicó a la enseñanza de ensambles de cámara en la academia donde había estudiado y en la ejecución de sus propias obras prefirió periodos de preparación largos e intensos. Las obras orquestales han sido una excepción en su catálogo y en varias de ellas la “orquesta” está fragmentada en un ensamble de ensambles colocados alrededor del auditorio (... *quasi una fantasia*... para piano y grupos instrumentales, 1987-1988). Más típicas son las colecciones de pequeños movimientos para pequeñas formaciones instrumentales (*Officium breve* para cuarteto de cuerdas, 1988-1989), con voz solista (*Kafka-Fragmente* para soprano y violín, 1986-1987), o para coro (*Canciones de desesperanza y pesar*, 1980-1994). A partir de 1990 Kurtág vivió principalmente en el extranjero, mudándose de una gran ciudad de Europa Occidental a otra. PG

kurz (al.). “Corto”.

Kusevitzky, Sergei Aleksandrovich. Véase KOUSSEVITZKY, SERGE.

KV. Abreviatura de **Köchel-Verzeichnis*, usada en ocasiones como prefijo para los números de las obras de Mozart como aparecen en el *catálogo temático de Ludwig Köchel.

Kvapil, Jaroslav (n Fryšták, Moravia, 21 de abril de 1892; m Brno, 18 de febrero de 1958). Compositor, director, pianista, organista y pedagogo checo. Alumno de Janáček en la Escuela de Organistas de Brno, estudió más tarde con Reger en el Conservatorio de Leipzig (1911-1913) antes de regresar a Moravia. A partir de 1920 dio clases en la Escuela de Organistas de Brno y en el conservatorio, y en 1947 fue nombrado profesor de composición en la Academia de Brno. Su música presenta mayormente un estilo romántico tardío con referencias ocasionales a los lenguajes folclóricos y muestra una fluida facilidad contrapuntística, particularmente en piezas ambiciosas como el oratorio *Lví srdce* (El corazón de león, 1931). Como director Kvapil ofreció el estreno checo de varias obras contemporáneas notables, incluyendo *Judith* (1933) de Honegger y el *Stabat mater* (1937) de Szymanowski, pero de modo más importante fue responsable de la primera interpretación checa –que ocurrió hasta 1923– de la *Pasión según san Mateo* de Bach. MHE

Kyrie eleison (gr., “Dios, ten piedad”). Antigua aclamación adoptada para su uso en la liturgia cristiana. En las iglesias orientales se utiliza principalmente como responso en las letanías diaconales. La imitación de esta práctica llevó a su adopción como parte del Ordinario de la *misa romana entre el introito y el Gloria, donde fue provista de versos en latín (abolidos después del Concilio de Trento) y cantada alternadamente con “Christe eleison”. Hacia el siglo X se volvió usual un patrón de interpretación en nueve partes (“Kyrie eleison” tres veces, “Christe eleison” tres veces, “Kyrie eleison” tres veces) del Kyrie Romano. Diversas formas del Kyrie fueron preservadas en la Eucaristía de las iglesias anglicana y luterana. -/ALI

L

L'Escurel, Jehan de (*m* París, 13 de mayo de 1304). Poeta y compositor francés. Al parecer fue clérigo de la Catedral de Notre Dame en París y murió en la horca acusado de libertinaje. Se conserva un pequeño número de sus *chansons* monofónicas bajo la tradición cortesana de los *trouvères*. Estos ejemplos lo sitúan, junto con Adam de la Halle, como uno de los más importantes precursores de Machaut. JM

L.H. Abreviatura de mano izquierda, *linke Hand* (al.).

L'Homme armé. Véase *HOMME ARMÉ, L'*.

L'vov, Aleksei Fiodorovich (*n* Reval [hoy Tallinn, Estonia], 25 de mayo/5 de junio de 1798; *m* cr Kovno [hoy Kaunas, Lituania], 16/28 de diciembre de 1870). Compositor y violinista ruso. Su padre, Fiodor Petrovich L'vov (1766-1836), fue director del coro de la capilla de la corte de San Petersburgo, y Aleksei fue su sucesor en 1837. Ejerció la profesión militar a partir de 1818 y en 1834 fue nombrado colaborador del zar, quien un año antes (1833) le había propuesto componer el himno nacional ruso, *Bozhe, tsarya khrani* (Dios salve al zar). Aunque en la actualidad se le conoce principalmente por esa obra, compuso también música exquisita para violín (incluidos 24 caprichos para violín solo y un concierto, 1840), tres óperas y música sacra coral. Como instrumentista fue un reconocido violinista virtuoso, admirado por Schumann, e intérprete del *Concierto para violín* de Mendelssohn en la sala Gewandhaus de Leipzig en 1840, bajo la dirección del propio Mendelssohn. GN

la (al., in.: A). 1. Sexto grado (submediante) de la escala de *do* mayor (véase *ESCALA, 3; LAH*). Suele usarse como referencia para la afinación de instrumentos musicales; las orquestas afinan con el “*la* de concierto”. Véase *ALTURA*.

La Rue, Pierre de [Pierchon] (*n*?Tournai, c. 1452; *m* Kortrijk, 20 de noviembre de 1518). Músico y compositor litúrgico franco-flamenco. Su vida profesional, que

transcurrió prácticamente entera en los Países Bajos, comenzó como cantante en Bruselas, Gante, Nieuwpoort, Colonia y 's-Hertogenbosch. En 1492 se convirtió en miembro de la capilla borgoñona de los Habsburgo y viajó dos veces a España en misiones diplomáticas. Muchas de sus obras fueron copiadas en refinados manuscritos producidos por los escribanos de la corte, algunos destinados como regalo para personalidades de la política en toda Europa. Se retiró de este puesto en 1516.

Igual que su contemporáneo inmediato Jacob Obrecht, La Rue fue un compositor de alto nivel que ha permanecido opacado por la figura más destacada de su época, Josquin des Prez. Como en el caso de Obrecht, entre lo que ha sobrevivido de su producción musical predominan las misas, con más de 30, en su mayoría basadas en melodías de canto llano. Sus motetes son menos abundantes, pero sus alcances en el género se han revalorado con el descubrimiento de que el intenso y expresivo *Absalon fili mi*, por siglos atribuido a Josquin, de hecho pudo haber sido escrito por La Rue. Muy distinto de éste, el ingenioso motete a seis voces en canon triple, *Ave sanctissima Maria*, sirvió como punto de partida para una de sus misas de *parodia. En cuanto a las *chansons* atribuidas a La Rue, es muy difícil corroborar su autoría; no obstante, es probable que muchas de las piezas anónimas contenidas en los hermosísimos cancioneros elaborados para Margarita de Austria, incluyendo algunas con versos de ésta, hayan sido compuestas por La Rue JM

📖 H. MECONI, *Pierre de la Rue* (Oxford, en preparación).

“la sol fa re mi”, *Misa*. Misa a cuatro voces de Josquin des Prez, enteramente basada en la solmización de cinco notas.

lah. En la escala del sistema de *solmización, *lah* es la pronunciación inglesa de *la* o el sexto grado de la escala. En las terminologías española, francesa e italiana se

asocia con la nota *la* del sistema de *do*-fijo, sin importar la escala en que aparezca. Véase TÓNICA SOL-FA.

Lablache, Luigi (*n* Nápoles, 6 de diciembre de 1794; *m* Nápoles, 23 de enero de 1858). Bajo italiano de ascendencia francesa e irlandesa. Estudió en el Conservatorio de Nápoles y en 1812 hizo su debut en *La molinara* de Fioravanti. Prosiguió sus estudios hasta que fue contratado en Palermo, desde donde se difundió al mundo la noticia de su extraordinaria voz y su talento para la actuación. En 1817 fue aclamado en su debut en La Scala de Milán por su interpretación de Dandini en *La Cenerentola*. En el teatro S. Carlo de Nápoles representó muchos nuevos papeles, tanto cómicos como dramáticos, en óperas de Bellini y Donizetti. En 1827 cantó el *Réquiem* de Mozart en el funeral de Beethoven. De 1830 a 1856 tuvo un éxito arrollador en prácticamente todas las temporadas de ópera celebradas en Londres y París, dando vida a muchos nuevos papeles importantes, como Giorgio en *I Puritani*, y papeles protagónicos como en *Don Pasquale*, uno de sus mayores éxitos. De voz potente y con un registro excepcional, también fue un excelente actor dentro de los parámetros de su época. La reina Victoria estuvo entre sus numerosos discípulos de canto. JT

Lachenmann, Helmut (Friedrich) (*n* Stuttgart, 27 de noviembre de 1935). Compositor y maestro alemán. Estudió en la Academia de Música de Stuttgart, en los cursos de verano de Darmstadt y en Italia con Nono. Maestro en muchas ciudades alemanas, en 1981 fue nombrado profesor de composición de la Academia de Stuttgart. “La música como experiencia existencial” es el concepto con el que Lachenmann define una obra que centra su atención en el material sonoro y los procesos de producción del sonido; estilo que se denomina “meta-música”. Su producción consiste en piezas orquestales, corales y de conjuntos instrumentales, así como de la ópera *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (Hamburgo, 1997), basada en *The Little Match Girl*, de Hans Christian Andersen. ABUR

Lachner, Franz (Paul) (*n* Rain am Lech, Alta Baviera, 2 de abril de 1803; *m* Munich, 20 de enero de 1890). Compositor y director alemán, hermano de Ignaz Lachner. Su hermano Vincenz (1811-1893) y su hermanastro Theodor (1788-1877) fueron compositores también. Realizó sus primeros estudios con su padre, Anton Lachner, organista de Rain am Lech. Al morir su padre en 1822, se trasladó a Munich y un año después a Viena como organista de la iglesia luterana de la ciudad. Entabló amistad con Schubert y fue discípulo de

Sechter. En 1827 fue nombrado *Kapellmeister* del Kärntnertortheater y en 1834 de la casa de la Ópera de Mannheim; a partir de 1836 fue director de la orquesta de la corte de Munich y desde 1852 se desempeñó como *Generalmusikdirektor* hasta que en 1856 fue desplazado del cargo por Wagner, pero no así del aprecio del público. En 1881 publicó sus memorias sobre Schubert. La música de Lachner tiende al clasicismo mendelssohniano, con influencias de su amigo Schubert; compuso cuatro óperas, ocho sinfonías (1828-1851), siete suites orquestales, dos conciertos para arpa y uno para flauta, ocho misas y otras obras corales, una cantidad considerable de música de cámara y piezas para piano. MA

Lachner, Ignaz (*n* Rain am Lech, Alta Baviera, 11 de septiembre de 1807; *m* Hanover, 24 de febrero de 1895). Compositor, director y organista alemán, hermano de Franz Lachner. Igual que sus hermanos recibió las primeras lecciones musicales de su padre, quien deseaba que se convirtiera en maestro. Sólo después de la muerte del padre en 1822 pudo emprender su verdadera vida profesional como músico. Fue violinista en Munich hasta 1826, año en que su hermano Franz lo llevó a Viena. Sucedió a Franz en varios puestos, como el de organista de la iglesia luterana, y posteriormente fue nombrado director asistente del Kärntnertortheater (1825-1828) y más adelante de la ópera de la corte. Después fue director de las cortes de Stuttgart (1831-1836), Munich (1836-1853) y Estocolmo (1858-1861), junto con un periodo como director de la Ópera de Hamburgo. El último puesto de su vida fue como director titular de orquesta en Frankfurt.

La producción musical de Lachner ha sido objeto de menos estudios que la de su hermano Franz, pero lo poco que ha logrado revelarse en la actualidad muestra una música de inventiva cuidadosa, con clara inclinación al Clasicismo pero abierta a las innovaciones de los primeros románticos. Cuenta con tres óperas, varios *Singspiele* y otras obras dramáticas, ballets, sinfonías, música coral, de cámara y piezas para piano. MA

Lachrimae, o Seaven Teares. Colección de 21 piezas para cinco violas y laúd de Dowland (1604). Las “teares” son siete pавanas “apasionadas” tratadas como variaciones sobre su propia canción *Flow my Teares*; las 14 piezas restantes son danzas. Varios compositores, como Byrd, hicieron transcripciones para teclado.

lacrimoso, lagrimoso (it.). “Lacrimoso”, “lloroso”, “con lágrimas”.

Lady Macbeth del distrito de Mtsensk (*Ledi Makbet Mtsenskogo uyezda*). Ópera en cuatro actos de Shostakovich con libreto propio y de Aleksandr Preys basado en un cuento corto de Nikolai Leskov (1865) (Leningrado, 1934). Por compromisos políticos, Shostakovich hizo una revisión denominada *Katerina Izmaylova* (Moscú, 1963), sin embargo, la versión original sigue considerándose la definitiva.

Lady Mass. Misa votiva con propios en honor a la virgen María. Suele oficiarse diariamente en las “capillas de las damas” de las catedrales medievales de la Iglesia occidental.

Lady Nevell's Book. Véase *MY LADY NEVELLS BOOKE*.

Lage (al.). “Posición”. En la técnica de instrumentos de cuerda, se denomina *erste Lage* a la “primera posición”, *zweite Lage* a la “segunda posición” y así sucesivamente. En relación con los acordes, *enge Lage* significa “posición cerrada” y *weite Lage* “posición abierta (amplia)”. En relación con voces o instrumentos, *hohe Lage* significa registro “alto” y *tiefe Lage* registro “grave”.

lai [lay] (fr.; al.: *Leich*). Término empleado en la Edad Media con diferentes acepciones. La más común se refiere a un tipo de canción de forma extensa con varias estrofas, todas con métrica, esquema rítmico y melodía diferentes (el “*lai* lírico”). No obstante, la voz *lai* puede usarse también como sinónimo de “canción”; asimismo, canciones con forma similar aparecen bajo otras denominaciones, en especial *descort*. A pesar de la variedad formal que implica el *lai*, es posible crear simetrías formales mediante la subdivisión de estrofas en versículos que pueden repetirse varias veces, recurso conocido como “responso menor”, y en ocasiones usando también el mismo esquema métrico y musical en dos estrofas, por lo general en la primera y la última, lo que se denomina “responso mayor”.

Junto al *lai* lírico convivió el “*lai* narrativo”, una forma poética y musical diferente. El registro escrito más antiguo, cuya música se ha perdido, corresponde a Marie de France y está fechado antes de 1160. Las referencias a Tristán y Arturo en algunos textos del *lai* narrativo y la aparición del término *lai* en fuentes célticas, junto con la referencia mencionada de Marie de France, sugieren el posible origen céltico del *lai*, pero esto no puede aplicarse al *lai* lírico. Algunos *lai* narrativos han sobrevivido en la tradición oral escocesa.

El repertorio de “*lais* líricos” de los trovadores y troveros de los siglos XII y XIII contiene más de 30 piezas con gran variedad tanto en el número como en la extensión de las estrofas. Los cuatro *lais* de los inicios del

siglo XIV que conforman el poema *Roman de *Fauvel* son más homogéneos a este respecto, su ritmo es muy definido y el esquema de repeticiones más regular. Estas piezas son el antecedente directo de los *lais* de Guillaume de Machaut, que retoman el desarrollo formal de los *lais* de *Roman de Fauvel*, pero también incursionan en nuevos caminos derivados del desarrollo del sistema de la música mensurada, que abrió posibilidades para una mayor variedad de tiempos. El *lai* fue una forma esencialmente monofónica, sin embargo, Machaut se apartó de esta tradición con la composición de cuatro *lais* polifónicos con diferentes características: en *Le Lay de confort* cada estrofa lleva un canon a tres voces, mientras que en *Le Lay de la fonteinne* se alternan estrofas monofónicas y canónicas; en *Le Lay de consolation*, las dos mitades de cada estrofa tienen música diferente que se integra en una doble textura contrastante; por otra parte, la escritura a tres voces de *En demantant* es resultado de la combinación de cada grupo de tres estrofas.

Después de Machaut son contadas las composiciones formales apegadas al *lai* que se conservan y no se sabe con certeza si se trata de simples ejemplos aislados que sobrevivieron a una tradición perdida. Otra causa posible de la desaparición del género pudo ser que los compositores abandonaron el *lai* alrededor del siglo XV, quizá porque la forma esencialmente monofónica había pasado de moda en la época de la polifonía. PD/PW

📖 G. REANEY, “Concerning the origins of the medieval lai”, *Music and Letters*, 29 (1958), pp. 343-346. S. N. ROSENBERG y H. TISCHLER, *The Monophonic Songs in the Roman de Fauvel* (Lincoln, NE, 1991). A. BUCKLEY (ed.), *Lyric Lais* (Newton Abbot, 1992-1994).

laico, clérigo. Véase VICARIO CORAL.

laisser (fr.). “Permitir”, “mantener”; *laisser vibrer*, “mantener el sonido sin apagarlo”.

Lakmé. Ópera en tres actos de Delibes con libreto de Edmond Gondinet y Philippe Gille basado en la novela *Rarahu* de Loti (París, 1883).

Lalande, Michel-Richard de [Delalande, Michel-Richard] (*n* París, 15 de diciembre de 1657; *m* Versalles, 18 de junio de 1726). Compositor francés. Hijo de un sastre parisino, fue niño corista de St Germain-l’Auxerrois (1667-1672), lo cual demuestra que tuvo una buena voz; también fue violinista, pero “renunció al violín para siempre” cuando le fue negado el ingreso a la orquesta de la ópera de Lully. Fue también un organista y clavecinista consumado y maestro de clavecín de la princesa real; en 1678, Luis XIV quedó impresionado con su interpretación al órgano, pero lo consideró

demasiado joven para ocupar un puesto en la corte. Ocupó puestos en cuatro iglesias de París y, en 1683, obtuvo su primer puesto en la corte como uno de los cuatro *sous-maîtres* de la capilla real (cada uno ocupaba el cargo durante tres meses).

Lalande gradualmente ocupó más cargos en la corte: en 1685 fue nombrado *compositeur de la musique de la chambre* (tres meses ese año, nueve meses en 1700, y el año completo de 1709), en 1689 *surintendant de la musique de la chambre* (primero con la mitad del cargo y, en 1689, como responsable único) y para 1714 tenía a su cargo la responsabilidad de *sous-maître* durante todo el año. Fue inmensamente favorecido por el rey, quien ordenó que todos sus *grand motets* fuesen transcritos por los copistas de la corte. Con la muerte de Luis en 1715, Lalande renunció paulatinamente a sus puestos, cediendo algunos a sus alumnos más sobresalientes y a su cuñado Jean-Féry Rebel. Su esposa, Anne-Renée Rebel, murió en 1722 y sus dos hijas, ambas dotadas cantantes, fallecieron en la juventud con la breve epidemia de viruela en 1711. Lalande contrajo segundas nupcias en 1723.

Su logro más importante radica en los *grand motets* compuestos para la capilla real. Escribió 77 en total; existen múltiples versiones de muchos de ellos, pues solía revisarlos con frecuencia. Basados en salmos latinos, son obras extensas (la mayor parte en varios movimientos) para coro a cinco voces y orquesta, con voces solistas. Destacan por su riqueza armónica, sus texturas bien logradas y la intensa calidad expresiva de los movimientos para voz solista; el sombrío *De profundis* es particularmente interesante. Por su variedad, su fuerza emotiva y su habilidad técnica, pueden considerarse el pináculo de la tradición del motete barroco francés. A diferencia de la mayor parte de la música de su época los motetes de Lalande siguieron interpretándose después de su muerte, en parte gracias a la nueva y extravagante edición aparecida en 1729, excepcional para la época y, en particular, por no tratarse de un compositor vivo; se interpretaron en los Concert Spirituel de París durante muchos años después de su muerte.

Lalande también escribió una cantidad considerable de música teatral, con varias óperas y ballets; las pocas obras de estos géneros que se conservan muestran a un compositor competente, de atractiva inspiración melódica y sensibilidad para el color orquestal; compuso también obras instrumentales, como *Symphonies pour les soupers du roi* (principalmente danzas para música

escénica), un *Concert de trompettes*, algunos *Caprices* y las *Symphonies des Noëls*, versiones de cánticos de navidad. SS

Lalo, Édouard (Victoire Antoine) (n Lille, 27 de enero de 1823; m París, 22 de abril de 1892). Compositor francés. Comenzó sus estudios en Lille y a los 16 años de edad se trasladó a París, ciudad en la que se ganó el sustento como violinista y maestro. Tocó en algunos de los conciertos de Berlioz y compuso dos sinfonías, mismas que destruyó. Su música de cámara de la década de 1850 recibió buenos elogios. A raíz de su matrimonio con una cantante en 1865, escribió una gran ópera, *Fiesque*, pero su desilusión fue inmensa cuando no logró ganar un concurso y las casas de ópera de París y Bruselas perdieron el interés en la obra.

La fundación de la Société Nationale de Musique, dedicada a la promoción de la música francesa, fue parcialmente responsable de las series de conciertos producidas por Lalo en la década de 1870, con estrenos interpretados por célebres violinistas como Armand Marsick y Sarasate (para quien escribiera la célebre *Symphonie espagnole*) y el violonchelista Adolphe Fischer, quien no sólo estrenó el *Concierto para violonchelo* en 1877, sino también una *Fantaisie norvégienne*. Lalo se entregó después a la composición del ballet *Namouna* (1881), muy admirado por Debussy, y de la ópera *Le Roi d'Ys* (1888), obra que consolidó su reputación como compositor. Basada en el mito bretón de la legendaria ciudad sumergida de Ys, la ópera amalgama música folclórica bretona con su habitual estilo musical, hace uso de tiempos compuestos, de acordes sorprendidos y despliega un lenguaje armónico de carácter oscuro y turbulento. Es una de las óperas francesas más regionalistas de la época. RLS

📖 S. HUEBNER, *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style* (Oxford, 1999).

Lambe, Walter (n ?Salisbury, 1450 o 1451; m después de 1499). Compositor inglés. Quizá fue alumno del Eton College en 1467. Pasó la mayor parte de su vida profesional en la St George's Chapel en Windsor, primero como cantante y más adelante como *Master of the Choristers*. Muy poca de su música se conserva, pero su contribución al libro coral de *Eton fue muy importante; algunas de sus antífonas votivas son excepcionalmente extensas y complejas. JM

Lambert, (Leonard) Constant (n Londres, 27 de agosto de 1905; m Londres, 21 de agosto de 1951). Compositor inglés. Estudió en el RCM con R. O. Morris y Vaughan Williams. En su época de estudiante se reveló

como una gran promesa con sus partituras de ballet *Prize Fight* (1924-1925), con influencia de Satie, *Romeo and Juliet* (1924-1925), comisionada por Diaghilev, y *Pomona* (1926), moldeada en gran medida como *Pulcinella* de Stravinski. El periodo más prolífico de Lambert abarcó desde finales de la década de 1920 hasta los primeros años del decenio de 1930. *Elegiac Blues* (1927) y la eternamente popular, *The Rio Grande* (1927), reflejan esa fascinación por el jazz y la música negra, notoria también en el *Concierto para piano* (1931). Este concierto denota una melancolía amarga, penetrante y en ocasiones perturbadora, inherente a la personalidad del compositor y manifiesta también en *Music for Orchestra* (1927), así como en la *Sonata para piano* (1928-1929).

El trabajo de Lambert como director de la Carmargo Society en 1930 y director musical del ballet Vic-Wells en 1931 (después llamado Sadler's Wells, y más adelante Royal Ballet), lo obligó a dedicar todo su tiempo a dirigir y arreglar partituras de ballet, descuidando inevitablemente su producción personal. Años más tarde compuso dos ballets a gran escala para Frederick Ashton, *Horoscope* (1937) y *Tiresias* (1951), así como la cantata *Summer's Last Will and Testament* (1932-1935), obra pastoral urbana con textos de la comedia de Thomas Nashe *Pleasant Comedy* (1593), y la fascinante miniatura orquestal, *Aubade héroïque* (1942). Satírico, ingenioso y gran conocedor de otros tipos de manifestaciones artísticas, Lambert sostuvo puntos de vista personales y alejados de lo convencional, patentes en sus reseñas críticas publicadas en revistas y periódicos ingleses, así como en su único libro, *Music Ho! A Study of Music in Decline* (1934, 3/1966). JDI

📖 R. SHEAD, *Constant Lambert* (Londres, 1973).

lament (in., "lamento"). 1. Se refiere específicamente a la música para gaita que se interpreta en los funerales de los clanes escoceses.

2. Toda pieza musical que expresa pesar, generalmente por la pérdida de una amistad o de una persona célebre. Un ejemplo característico es el lamento de Dido "When I am laid in earth" (Cuando repose en mi sepulcro), de la ópera de Purcell *Dido y Eneas*. En muchas tradiciones musicales del mundo existen lamentos relacionados con rituales de partida, como viajes de bodas o la partida de los jóvenes para la guerra. Véase también *APOTHÉOSE*; *DÉPLORATION*; *DIRGE*; *DUMP*; *ELEGÍA*, *EPICIDIUM*; *LAMENTO*; *PLAINTE*; *TRENODIA*; *TOMBEAU*.

Lamentaciones. Las lamentaciones del profeta Jeremías. Antes del Concilio Vaticano Segundo, las lecturas de

Jeremías se entonaban en los *maitines de la semana anterior a la Pascua (por sus oficios, denominada "Tenebrae" (Tinieblas). Tenían sus propias melodías de canto llano, por lo general arregladas en polifonía coral (como los magníficos ejemplos de Tallis). La palabra griega *Threni* se utiliza en ocasiones como sinónimo. "**Lamentation**" *Symphony* (Sinfonía de las lamentaciones). Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 26 en *re* menor de Haydn (finales de la década de 1760), debido a que algunos de sus temas se parecen a las melodías de canto llano entonadas en la Iglesia católica romana durante la semana anterior a la Pascua. También se le conoce como *Weihnachtsymphonie* (Sinfonía de Navidad), nombre que aparentemente tiene poca o ninguna relevancia.

lamento (it.). Canto de lamentación. El *lamento* solía ser un número importante de la ópera italiana del siglo XVII que generalmente antecedía al momento climático del argumento. Arias trágicas de este tipo fueron el medio idóneo para el desarrollo de las capacidades expresivas del compositor, tanto musicales como de adaptación del texto. Un ejemplo es el célebre *Lamento d'Arianna* (1708) de Monteverdi, que sirvió como modelo para muchos *lamenti* posteriores. -/JBE

Lamento d'Arianna. La única parte que se conserva de la ópera de Monteverdi *L'Arianna* (1608). Monteverdi arregló la pieza en un madrigal a cinco voces, *Lasciate-mi morire* (Deja que muera), publicado en 1623.

laminófono (in.: *lamellophone*). Término empleado en la *organología para clasificar los instrumentos que producen sonido mediante la pulsación o, menos frecuentemente, por el golpeteo de delgadas laminillas o lengüetas de metal, madera, caña, plástico y otros materiales con la sonoridad adecuada. En esta categoría se incluyen instrumentos como la *mbira, la *guimbarda y las cajas de música (véase INSTRUMENTOS MUSICALES MECÁNICOS). La *organología clasifica este tipo de instrumentos como *idiófonos punteados (véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS). Es discutible incluir en esta categoría los instrumentos de viento con *lengüeta libre (es decir *aerófonos), como armónicas y armonios. JMO

Lamoureux, Charles (n Bordeaux, 28 de septiembre de 1834; m París, 21 de diciembre de 1899). Director y violinista francés. Estudió violín en el Conservatorio de París y fue integrante de la orquesta de la Ópera de París. En 1872 fue nombrado director asistente de la Société des Concerts del conservatorio, pero pronto comenzó a organizar sus propios conciertos con obras corales de gran extensión. Al cabo de cortas tem-

poradas como director en la Ópera-Comique y en la Ópera, en 1881 comenzó a ofrecer conciertos sinfónicos semanales, después conocidos como los Conciertos Lamoureux. Apasionado defensor de Wagner, incluía en sus conciertos actos aislados de las óperas de éste; asimismo, dirigió las primeras representaciones en París de *Lohengrin* y *Tristan und Isolde*. Dirigió también obras de compositores franceses jóvenes, como Lalo, Dukas y Chabrier. La Orquesta Lamoureux se consolidó como una de las principales orquestas europeas. JT

Lampugnani, Giovanni Battista (n Milán, 1706; m? Milán, después del otoño de 1780). Compositor italiano. No se conoce nada de su vida antes de 1732, año en el que comenzó una exitosa vida profesional como compositor operístico en Milán y en otras ciudades del norte de Italia. En 1743 se trasladó a Londres como compositor del King's Theatre y regresó a Italia en 1746. Siguió con su producción operística hasta 1769, componiendo una para Londres y otra para Barcelona, pero se desconoce si viajó a dichas ciudades. Alrededor de 1758 se instaló definitivamente en Milán, ciudad en la que fue maestro de canto y ocupó el puesto de clavecinista en La Scala. Publicó también música instrumental. DA/ER *lancers* (in., "lanceros"). Versión simplificada de la **quadrille*.

lancio, con (it.). "Con fuerza".

Land der Berge. Himno nacional austriaco. Véase HIMNO DEL EMPERADOR.

Land des Lächelns, Das (La tierra de las sonrisas). Ópera en tres actos de Lehár con libreto de Ludwig Herzer y Fritz Löhner (Berlín, 1929).

Landi, Stefano (n Roma, 1586 o 1587; m Roma, 28 de octubre de 1639). Compositor y maestro italiano. Fue niño soprano del Collegio Germanico de Roma, más adelante organista de la Iglesia de S. Maria en Trastevere, y en 1611 cantante del Oratorio del Ss. Crocifisso. Abandonó Roma para desempeñarse como *maestro di cappella* del obispo de Padua, pero al poco tiempo regresó para convertirse en uno de los músicos predilectos de la familia Barberini. Landini fue uno de los compositores más destacados de la primera escuela operística romana. *La morte d'Orfeo* (La muerte de Orfeo, 1619) sobresale por la incorporación poco común de personajes cómicos, mientras que *Il Sant'Alessio* (1632; quizá estrenada un año antes), es una gran ópera espectacular con grandes fuerzas corales y escenografía y maquinarias elaboradas. DA/TC

Landini, Francesco (n Fiesole o Florencia, c. 1325; m Florencia, 2 de septiembre de 1397). Compositor y orga-

nista italiano. Ciego desde la infancia a causa de la viruela, fue un diestro ejecutante del *organetto* u órgano portátil, así como diseñador y constructor de instrumentos musicales. Asimismo, cantaba, escribía poesía y tenía una mente sagaz con profundos conocimientos de filosofía y política. Poco se sabe de sus primeros años, pero a juzgar por los textos de sus motetes, probablemente pasó algún tiempo en Venecia y en otras partes del norte de Italia. En 1361 fue nombrado organista del monasterio de la Santa Trinità en Florencia. Su sepulcro en la Iglesia de S. Lorenzo ostenta un monumento que lo retrata ejecutando un órgano portátil.

Landini fue el compositor más destacado del *Ars Nova* italiano. Se conservan más obras suyas que de cualquier otro de sus contemporáneos, con 140 *ballate* a dos y tres voces, 12 madrigales y cuatro motetes, tres de los cuales han sobrevivido incompletos. Estas obras abarcan una amplia variedad de estilos y no ha podido establecerse una cronología certera de su desarrollo artístico, aunque las obras a dos voces posiblemente sean anteriores a las de tres voces. En la música de Landini es notoria la fluidez melódica y la gracia rítmica, que contrastan con el estilo más anguloso de su contemporáneo francés Guillaume de Machaut. Algunos de los textos que puso en música son al parecer de su autoría, pues contienen referencias autobiográficas. JM

Ländler (al.). Danza rústica alemana y austriaca en tiempo lento de *vals. Se originó en el distrito de Landel en Austria (hoy Alta Austria) y fue popular a comienzos del siglo XIX. Mozart, Beethoven y Schubert escribieron colecciones de *Ländler*. En su forma más antigua, la *Ländler* era una danza campestre vigorosa, con golpes fuertes de pies y palmadas; los danzantes en ocasiones cantaban con voz normal o modulando rápidamente entre la voz natural y el falsete (*yodel*); el acompañamiento instrumental característico consistía en violín y contrabajo. Una versión más refinada se volvió popular en Viena y la danza pronto comenzó a parecerse al vals, baile que con el tiempo desplazó por completo al *Ländler*. Mahler y Bruckner utilizaron en sus sinfonías el espíritu y los ritmos característicos de la danza, y Berg citó una melodía de *Ländler* en su *Concierto para violín* y en su ópera *Wozzeck* (acto segundo, escena cuarta).

Land of Hope and Glory (La tierra de la gloria y la esperanza). Título del movimiento final de la **Coronation Ode* de Elgar, para contralto, coro y orquesta. El texto fue tomado de A. C. Benson y la melodía es una adaptación del trío de la primera marcha **Pomp and Cir-*

cumstance (Pompa y circunstancia) del propio Elgar. También se publicó por separado como canción para contralto y orquesta, con un texto distinto al de *Coronation Ode* y es la versión más divulgada.

Land of my Fathers (*Hen wlad fy nhadau*; “La tierra de mis padres”). Himno nacional galés. La música fue compuesta por James James (1832-1902) y los versos fueron escritos por su padre, Evan James (1809-1893). Compuesto en 1856, apareció impreso por primera vez en *Gems of Welsh Melody* (1860) de John Owain. AL

Land of the Mountain and the Flood, The. Obertura de MacCunn (1887).

Landowska, Wanda (*n* Varsovia, 5 de julio de 1879; *m* Lakeville, CT, 16 de agosto de 1959). Clavecinista polaca. Precursora del resurgimiento del clavecín, ejecutó el instrumento en público por primera vez en 1903. Su entusiasmo por la música de Bach la llevó a realizar estudios profundos de la música de los siglos XVII y XVIII. Comisionó a Pleyel un clavecín de dos manuales, estableció un curso en Berlín, tocó el continuo en las pasiones de Bach, introdujo el instrumento a los Estados Unidos, realizó grabaciones para el naciente gramófono y fundó una escuela de música en Francia. Más adelante se instaló en los Estados Unidos y en 1949 grabó los “48” preludios y fugas de Bach. Poulenc y Falla escribieron conciertos para ella. CF

📖 D. RESTOUT (ed.), *Landowska on Music* (Nueva York y Londres, 1965).

Lang, David (*n* Los Ángeles, 8 de enero de 1957). Compositor estadounidense. Se graduó en Stanford (1978), en la Universidad de Iowa (1980) y en Yale (1989), donde cursó su doctorado con Martin Bresnick. Radicado en la ciudad de Nueva York, en 1987 fundó con Michael Gordon y Julia Wolfe la organización independiente de *performance*, Bang on a Can. Ha escrito óperas como *Modern Painters* (Santa Fe, 1994) y piezas orquestales, pero la mayor parte de su producción es para solistas (*The Anvil Chorus*, para percusionista, 1990) o para pequeños ensambles. Su música combina minimalismo y elementos de vanguardia más radicales, con gran sentido intuitivo del drama musical. PG

Lang, Josephine (Caroline) (*n* Munich, 14 de marzo de 1815; *m* Tübingen, 2 de diciembre de 1880). Compositora alemana. Hizo su debut a los 11 años de edad al interpretar unas variaciones de Herz. Cuatro años después conoció y tomó clases de teoría musical con Mendelssohn. En la década de 1830 fue maestra de canto y de piano, cantante de la Vokalkapelle Real y compositora. Escribió alrededor de 150 canciones, la mayoría

sobre temas amorosos o de la naturaleza, con melodías intrépidas y acompañamientos independientes. SH

Lange, (Maria) Aloysia (Louise Antonia [neé Weber]) (*n* Zell o Mannheim, c. 1761; *m* Salzburgo, 8 de junio de 1839). Soprano alemana. Estudió con Georg Vogler en Mannheim y tomó clases con Mozart, quien en 1777-1778 escribió arias para ella. Mozart estuvo enamorado de ella, pero años después desposó a su hermana Constanze. En 1779 hizo su debut en Munich con la interpretación de Parthenia en *Alceste* de Schweitzer; al año siguiente contrajo matrimonio con el pintor y actor Joseph Lange en Viena. Alcanzó la cumbre del éxito en el Kärntnertheater con papeles como Konstanze en *Die Entführung aus dem Serail*; interpretó también a Donna Anna en el estreno vienés de *Don Giovanni* en 1788. Su voz era ligera pero expresiva. JT

Langgaard, Rued (Immanuel) (*n* Copenhague, 28 de julio de 1893; *m* Ribe, 10 de julio de 1952). Compositor y organista danés. Iniciado en la música por sus padres, hizo su debut como organista virtuoso a los 11 años de edad; su precoz *Primera sinfonía* (1908-1911) fue interpretada por la Orquesta Filarmónica de Berlín. La agresiva personalidad excéntrica y el misticismo romántico de Langgaard lo condenaron a vivir prácticamente aislado en Dinamarca. Su producción fue excesivamente inconsistente en cuanto a estilo y calidad, pero en ocasiones logró momentos sorprendentemente originales, como reflejan sus sinfonías *Cuarta* (1916) y *Sexta* (1919), el *Tercer cuarteto* (1924) y, por encima de todas sus obras, la visionaria *Sfaerenes musik* (Música de las esferas, 1918). SJ

Langlais, Jean [François] (*n* La Fontenelle, 15 de febrero de 1907; *m* París, 8 de mayo de 1991). Organista y compositor francés. Ciego desde la infancia, estudió en el Institut National des Jeunes Aveugles (1917-1930) y en el Conservatorio de París (1927-1934). Sus maestros fueron, entre otros, Marcel Dupré y Charles Tournemire en órgano y Paul Dukas en composición. En 1945 fue nombrado organista de Ste Clotilde; dio clases en el Instituto francés (a partir de 1931) y en la Schola Cantorum (desde 1961). Con influencias de Tournemire y Messiaen, escribió una importante producción de música para órgano que incluye tres conciertos con orquesta y varias obras corales litúrgicas. PG/ABUR

langsam (al.). “Lento”; *langsamer*, “más lento”; *sehr langsam*, “muy lento”.

Lanier, Nicholas (*n* Londres, baut. 10 de septiembre de 1588; *m* Greenwich, febrero de 1666). Cantante, laudista y compositor inglés. De ascendencia francesa,

su familia se instaló en Londres en la segunda mitad del siglo XVI. En sus primeros años estuvo al servicio de la familia Cecils, que fue su vínculo con la corte, y en 1616 fue nombrado laudista de la música del rey. En ese puesto colaboró con Ben Jonson en la composición de la música para la *masque Lovers Made Men* (1617), hoy perdida, pero que se sabe que fue compuesta al estilo del recitativo italiano. Con el ascenso de Carlos I al trono, fue nombrado *Master of the King's Music*. Fue un gran conocedor de pintura y el rey lo envió a Italia para adquirir cuadros para la corte; los frutos de sus esfuerzos se conservan en Hampton Court. Más adelante fue nombrado *Master of the King's Miniatures* y durante la guerra civil se ganó el sustento intercambiando pinturas e instrumentos musicales. Se conserva muy poca música de Lanier. Fue autor de algunos de los primeros ejemplos de canción declamatoria y en su recitativo *Hero and Leander*, demuestra su conocimiento del lamento italiano. Fue sin duda un artista muy talentoso y, como pintor, legó un fascinante autorretrato; Van Dyck pintó un retrato suyo. DA/JM

Laporte, André (*n* Oplinter, Limburgo, 12 de julio de 1931). Compositor belga. Estudió en Mechelen con Flor Peeters y Marinus de Jong, y en los cursos de verano de Darmstadt y Colonia. Ha trabajado como productor de la radio belga y como maestro del Conservatorio de Bruselas. Es autor de obras como la extensa cantata *La vita non è sogno* (1972) y la ópera *Das Schloss* (basada en Kafka; Bruselas, 1986). ABUR

lap steel guitar. Véase GUITARRA HAWAIANA.

largamente (it.), **largement** (fr.). “Con amplitud”, es decir lento y digno. Véase también *LARGO*.

largando. Véase *ALLARGANDO*.

largetto (it.). “Lento”, pero menos que **largo*.

largo (it.). “Amplio”. Indicación de tiempo que, en el momento de su aparición en el siglo XVII, fue la referencia más lenta. Rousseau la consignó como tal en su diccionario (1768), pero Purcell y sus contemporáneos la situaban entre *adagio* y *andante*. El término “largo” suele emplearse como título de una pieza o de un movimiento lento. La obra conocida como “Largo” de Handel, corresponde al aria “Ombra mai fù” de su ópera *Xerxes*, que se interpreta en varios arreglos instrumentales distintos; sin embargo, la indicación del aria original es *largetto*.

Lark Ascending, The (El vuelo de la alondra). Romance para violín y orquesta de Vaughan Williams (1914) inspirado en el poema homónimo de George Meredith. Vaughan hizo una revisión en 1920.

Larsen, Libby [Elizabeth Brown] (*n* Wilmington, DE, 24 de diciembre de 1950). Compositora estadounidense. Estudió con Dominick Argento, Paul Fetler y Eric Stokes en la Universidad de Minnesota (1968-1978). Su música es en general atrevida, transparente y colorida; ha escrito tres sinfonías, óperas (*Mrs Dalloway*, Cleveland, 1993), música de cámara (*Schoenberg, Schenker, Schillinger*, para cuarteto de cuerdas, 1991, obra en tres movimientos en el estilo de cada uno de esos tres maestros) y obras vocales. PG

Larsson, Lars-Erik (Vilner) (*n* Åkarp, cr Lund, 15 de mayo de 1908; *m* Hälsingborg, 27 de diciembre de 1986). Compositor, maestro y director sueco. Después de aprobar su examen como organista ingresó al Conservatorio de Estocolmo para estudiar composición con Ernst Ellberg y dirección con Olalla Morales (1924-1929); más adelante estudió en Viena con Berg (1929-1930) y en Leipzig con Reuter (1930-1931). De regreso en Estocolmo trabajó para la radio suiza (1937-1953), fue catedrático de composición en la Musikhögskola y después fue nombrado director de música de la Universidad de Uppsala.

Si bien su lenguaje musical era neoclásico, Larsson fue un compositor romántico, con una ligera exploración de las técnicas dodecafónicas en obras posteriores; su instinto lírico quedó plasmado en una música melodiosa y directa. Su aparición como compositor fue en 1938 con la *Suite Pastoral* y se consolidó en 1940 con la “suite lírica” *Förklädd Gud* (Dios disfrazado), para narrador, soprano, barítono y orquesta. Compuso también tres sinfonías (1927-1928, 1936-1937, 1945) y otras obras orquestales; su música concertante consiste en 12 *Concertinos* op. 45, para diferentes instrumentos solistas, todos con acompañamiento de cuerdas (1954-1957); entre su producción de cámara destacan tres cuartetos de cuerdas (1944, 1955, 1975). MA

Lass of Richmond Hill, The (La muchacha de Richmond Hill). Canción de James Hook con versos de L. McNally. Hace referencia a Richmond en Yorkshire, no en Surrey.

Lasso, Orlando di. Véase *LASSUS, ORLANDE DE*.

lassú (hún.). “Lento”; véase *CSÁRDÁS*; *VERBUNKOS*.

Lassus, Orlande [Roland] **de** [Orlando di Lasso] (*n* Mons, c. 1532; *m* Munich, 14 de junio de 1594). Compositor franco-flamenco. Fue niño corista de St Nicolas en Mons y, según cuenta la tradición, fue secuestrado tres veces por su bella voz. A los 12 años de edad sus padres aceptaron que entrara al servicio de Ferrante Gonzaga, con quien Lassus viajó a París, Mantua, Palermo y Milán.

Después de su cambio de voz, viajó a Nápoles para entrar al servicio de un noble de menor rango y fue aceptado en la Accademia de' Serini, un círculo literario y artístico. Visitó Roma como invitado del poderoso arzobispo de Florencia y obtuvo el importante puesto de *maestro di cappella* en San Juan de Letrán cuando sólo contaba con 21 años. En Roma se relacionó también con un grupo de intelectuales interesados en ideas modernas como el cromatismo musical. Al poco tiempo de ocupar el cargo, se vio obligado a viajar a Mons debido a la enfermedad de sus padres, pero a su llegada ya habían fallecido. Radicado en Amberes, hacia 1555 comenzó a publicar sus obras, mostrando su gran versatilidad en un libro de elegantes madrigales que elaboró para Antonio Gardano de Venecia, así como en una colección para Tylman Susato de Amberes, en la que incluyó madrigales, *villanellas* humorísticas con textos en dialecto napolitano, *chansons* francesas y motetes latinos.

Las publicaciones de la década de 1550 consolidaron la reputación de Lassus. En 1556 fue invitado a Munich como cantante de la corte bávara del duque Albrecht V y, en pocos años, se colocó a la cabeza de los asuntos musicales de la corte, desplazando a Ludwig Daser, músico protestante alejado de la modernidad; ocupó este puesto hasta su muerte. En 1558 desposó a Regina Wäckinger, hija de un funcionario de la corte, y retomó la publicación a gran escala de sus obras, así como de libros de música sacra y secular que aparecieron en Amberes, Venecia, París, Munich y Frankfurt. En sus primeros años de residencia en Munich mostró su gran dominio tanto de la grácil *chanson* como del género más serio del madrigal, imprimiendo a los textos una expresividad musical que pocos podían igualar, e incorporando el sutil madrigalismo (in.: *word-painting*) que pronto se pondría de moda. Para la celebración de las bodas de Guillermo V con Renée de Lorraine en 1568, participó en la representación de una tradicional *commedia dell'arte*. Realizó muchos viajes a Flandes, Frankfurt y en particular al norte de Italia en la búsqueda de cantantes e instrumentistas para la creciente vida musical de la corte. Elevó el nivel de la *cappella* a su cargo hasta convertir a Munich en el centro musical de mayor prestigio en toda Europa, atrayendo a una infinidad de jóvenes compositores, como los Gabrieli, que deseaban estudiar con él.

Parte de la música litúrgica de Lassus de este periodo refleja la buena fortuna que lo favorecía. Las misas de parodia eran tan apegadas a los modelos originales que sin

duda a menudo le inspiraban palabras seculares equivalentes; sin embargo, en esta misma época, las sombrías y penetrantes ideas de la Contrarreforma comenzaron a interferir en su propia música, en particular la puesta en música de los siete salmos penitenciales.

En 1579, circunstancias económicas y el ascenso del duque Guillermo V obligaron a una reducción de la *cappella*. Poco después, la corte sajona de Dresde ofreció a Lassus el puesto de *maestro*, mismo que rechazó, en parte debido a la generosa pensión que Albrecht le había otorgado de por vida, pero principalmente porque tenía dos casas en Munich y una en el campo. Los cambios de la nueva atmósfera de cualquier manera se reflejaron en su música. Las ediciones de la década de 1580 fueron en su mayoría de música litúrgica, con musicalizaciones del libro de Job, los salmos penitenciales y Las lamentaciones del profeta Jeremías. Su quinto libro de madrigales (Nuremberg, 1585) contiene versos de Petrarca sobre la juventud perdida y sonetos religiosos de Gabriele Fiamma. En 1585 viajó nuevamente a Italia, en particular para peregrinar a Loreto (equivalente a Lourdes en su época). Dos años después dedicó un volumen de madrigales al médico de la corte de Munich, quien atendía su delicado estado mental. Hacia 1590 Lassus era víctima de una profunda depresión, apenas reconocía a su esposa y lo acosaban pensamientos acerca de la muerte. En 1594 publicó un volumen de motetes a seis voces, en cuyo prefacio hacía referencia a su despedida de la música; aún así, ese mismo año acompañó a su patrono a Regensburg. Fue sorprendido por la muerte mientras preparaba la edición de su ciclo de madrigales religiosos, *Lagrimae di S. Pietro*. Dos de sus cuatro hijos, **Ferdinand** (*n* Munich, c. 1560; *m* Munich, 27 de agosto de 1609) y **Rudolph** (*n* Munich, c. 1563; *m* Munich, 1625), fueron músicos al servicio de la corte bávara.

Lassus fue considerado uno de los grandes maestros de su tiempo. En 1604 sus hijos publicaron una edición selecta de sus motetes. Su música litúrgica, conocida desde Inglaterra hasta Polonia, se siguió interpretando, en particular en Francia, donde siempre tuvo un vínculo muy fuerte con la casa editorial Le Roy & Ballard. Varias ediciones póstumas se publicaron antes de 1650, inusual tributo a la popularidad del compositor en esa época; sin embargo, tal vez debido a su eclecticismo, pero al parecer también por la "canonización" de Palestrina que excluyó a otros compositores contemporáneos discutiblemente más talentosos, su música no ha vuelto a recibir la atención que merece. A pesar de todo,

la excelencia de Lassus en prácticamente todos los géneros merece reconocimiento. Fue particularmente refinado en la sutil proyección de estados de ánimo, tanto en la música litúrgica como en la secular, y sus *chansons* y *villanellas*, equiparables a los bocetos o dibujos de un gran maestro de la pintura, capturan el carácter de lo grotesco y lo excepcional del ser humano. DA/TC

📖 J. ROCHE, *Lassus* (Nueva York, 1982). P. BERGQUIST (ed.), *Orlando di Lasso Studies* (Cambridge, 1999).

Last Post (Toque de retreta). Toque militar británico de *bugle*. El toque de diana (*First Post*) de las 9:30 p.m. indica a las tropas el regreso a sus barracas; el toque de retreta (*Last Post*) indica el final del día. Por asociación poética, se acostumbra tocar el toque de retreta en los funerales militares. Véase también *TATTOO*.

Last Rose of Summer, The (La última rosa del verano). *Air* irlandés, originalmente *Castle Hyde*, que R. A. Millikin transformó en *The Groves of Blarney* (c. 1790). Thomas Moore lo incluyó, con su propio texto, en sus *Irish Melodies* (1813). Beethoven lo usó, Mendelssohn escribió una fantasía para piano basada en el tema y Flo-tow lo usó recurrentemente en su ópera *Martha* (1847).

Last Supper, The (La última cena). Ópera (*tableaux dramático*) de Birtwistle con libreto de Robin Blaser (Berlín, 2000).

látigo. Par de placas de madera unidas por uno de sus extremos con una bisagra, con un asa en cada una que permite percutir con fuerza la una contra la otra, imitando el restallar de un látigo. Ha sido requerido en la orquesta por compositores que incluyen a Mahler (*Séptima sinfonía*, 1907) y Britten (*Guía orquestal para la juventud*, 1946).

laúd (al.: *Laute*; fr.: *luth*; in.: *lute*; it.: *liuto*). Instrumento de cuerdas punteadas. Tiene el cuerpo alargado y su forma es parecida a la de un pera partida a la mitad longitudinalmente. El mástil tiene trastes y el clavijero está generalmente doblado hacia atrás en ángulo recto. En la clasificación instrumental, todo instrumento de cuerda con resonador y mástil, sea punteado o con arco, entra en la categoría de los laúdes (véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS).

El laúd medieval es originario del mundo árabe del siglo XIII y su nombre deriva de la voz árabe *al 'ūd*; fue introducido a Europa en la época de la conquista y la ocupación de España por los moros (711-1492). El dorso redondeado del laúd se construye uniendo tiras de madera estrechas y delgadas; la abertura acústica de la tapa superior generalmente está tallada y adornada con obra de taracea. Los trastes de tripa están atados

alrededor del mástil y proporcionan a las notas un timbre más brillante, como el de las cuerdas al aire, en lugar del sonido amortiguado de las cuerdas presionadas con los dedos directamente contra el diapasón. El laúd antiguo se pulsaba con un plectro y tenía cuatro órdenes dobles de cuerdas; en el siglo XV se le aumentó un quinto orden doble.

Para 1500 el laúd había adquirido un lugar más importante en la música y, aunque el plectro continuó utilizándose durante algún tiempo, se pulsaba con los dedos para ejecutar líneas polifónicas simultáneas y acordes más complejos. En este tiempo se le aumentó una sexta cuerda grave denominada *chanterelle*, por lo general sencilla, mientras que las otras cuerdas solían ser dobles. Las tres cuerdas más graves se afinaban en octavas debido a que la cuerda gruesa de tripa produce un timbre opaco, pero unida con otra una octava arriba el timbre se abriga. Las cuerdas entorchadas, es decir recubiertas con una capa de alambre delgado en espiral, no aparecieron sino hasta mediados del siglo XVII.

La música para laúd se escribía en *tablatura, tipo de notación en la que se indican la cuerda y el traste que deben presionarse, con el ritmo anotado por arriba del esquema; este método, además de ser de mucho más fácil lectura que la notación con pentagrama, tuvo la ventaja de que mantenía siempre los mismo intervalos independientemente del tamaño del laúd que se utilizara, por lo que la música sonaba como debía, aunque en ocasiones se transportaba para adaptarse a diferentes tesituras vocales o instrumentales. El sistema de tablatura facilita también la *scordatura* o uso de diferentes tipos de afinación. Los guitarristas de jazz y de música popular utilizan sistemas de tablatura similares.

La época dorada del laúd correspondió al siglo XVI y comienzos del XVII, época en la que era llamado "el rey de los instrumentos". La canción con acompañamiento de laúd o **lute-song* constituyó uno de los principales géneros musicales de entonces y se compuso también un vasto repertorio para laúd solo; asimismo, los maestros del instrumento fueron muy solicitados. Hacia 1600 se desarrollaron laúdes de mayor tamaño y con más cuerdas para integrarlos al continuo. El *archilaúd y el **chitarrone* o **tiorba*, además de las cuerdas comunes sobre el diapasón, tenían cuerdas graves libres o bordones extendidos a lo largo de otro mástil con su propio clavijero. Los compositores de Alemania y Bohemia del siglo XVIII compusieron para laúdes de 13 órdenes. También existieron laúdes agudos, que fueron poco

utilizados, excepto por el más pequeño, que terminó fusionándose con el *mandolino* (véase *MANDORE*; *MANDOLINA*).

La afinación básica del laúd de seis órdenes utiliza los siguientes intervalos partiendo de la cuerda grave: cuarta-cuarta-tercera-cuarta-cuarta. Las afinaciones más comunes fueron en *la* (*La-re-sol-si-mi'-la'*) o en *sol* (*Sol-do-fa-la-re'-sol'*). Estas afinaciones básicas se conocieron como *vieil ton* (afinación antigua), pero se utilizaron muchas afinaciones alternativas, en particular descendiendo las tres cuerdas graves para producir un efecto de bordones por intervalos de quinta y cuarta. En un tipo de laúd de siete órdenes de finales del siglo XV, la cuerda grave ampliaba una cuarta más el registro grave del instrumento, pero en los laúdes posteriores con más de seis órdenes, los bordones graves se afinaban diatónicamente hacia la región grave.

Para finales del siglo XVIII dejó de utilizarse el laúd europeo, hasta que Arnold Dolmetsch encabezó su resurgimiento en la década de 1890. El *'ūd* aún sobrevive en todo el mundo árabe, no tiene trastes y se utiliza como instrumento solista o para acompañar canciones. Existen diversas variantes en las regiones europeas otra ocupadas por el imperio otomano, todas pulsadas con plectro. La *cobza* es un instrumento fundamental en los conjuntos tradicionales rumanos, como lo es el *laouto* en Grecia y Creta, aunque éste ha sido reemplazado por el *bouzouki* en la música griega urbana. RPA

📖 I. HARWOOD y M. PRYNNE, *A Brief History of the Lute* (Richmond, 1975). D. POULTON, "The lute in Christian Spain", *Lute Society Journal*, 19 (1977), pp. 34-49. L. P. GRIJP y W. MOOK (eds.), *Proceedings of the International Lute Symposium* (Utrecht, 1988). B. BADLEY, "The oud", *Songlines*, 5 (1999), pp. 42-48. D. A. SMITH, *History of the Lute from Antiquity to the Renaissance* (en preparación).

laúd de espiga. *Cordófono pulsado. El mástil atraviesa el resonador y se proyecta por el lado inferior formando una espiga; las cuerdas están sujetas a la espiga. El resonador puede ser un cuenco natural o tallado (en Irán, Indonesia y la India), de madera o con forma de tubo (China y Vietnam). LC

Lauda Sion (lat., "Alabado sea Sión"). Una de las cuatro *secuencias que se conservaron en la liturgia de la Iglesia católica apostólica romana después del *Concilio de Trento (1542-1563). Su texto se atribuye tradicionalmente a santo Tomás de Aquino (c. 1264), a petición del papa Urbano IV para la fiesta del Corpus Christi (aún se canta en este día). Conserva su canto llano tradicional (antigua melodía originalmente cantada en diversas

secuencias victorianas), aunque existen también versiones de compositores como Palestrina, Mendelssohn (quien estilizó el canto llano original) y Rubbra. -/ALI **lauda spirituale** (it., "alabanza espiritual", pl. *laude spirituali*; también aparece bajo la forma *laude*, pl. *laudi*). Canto sacro devocional cuyo texto suele estar en italiano, aunque en ocasiones todo o parte del texto puede estar en latín; se cultivó en Italia del siglo XIII al XVI. Como la *cantiga española y el *carol inglés, el *laude* pertenece a la categoría de música litúrgica popular entonada por las confraternidades laicas y jamás formó parte del culto formal de la Iglesia. El género fue impulsado por confraternidades de cantantes, llamados *laudesi*, que se extendieron por toda Italia. Los *laude* fueron populares también en las comunidades monásticas y en ocasiones se integraban a representaciones teatrales religiosas.

Los primeros *laude* fueron de carácter penitencial, pero se cantaron también en tiempos de guerra, peste y otras catástrofes. Por lo general iban dirigidos a la virgen o a alguno de los santos, en particular san Francisco de Asís. Tiempo después se emplearon textos más devotos o de temporadas religiosas relacionadas con escenas de la Pasión o de la Navidad, entre otras. Su estilo poético suele ser localista y convencional y rara vez destaca por su calidad literaria.

En lo que respecta a la música, los primeros *laude* se basaron en diversas fuentes musicales y utilizaron un lenguaje simple con fuerte influencia de elementos folclóricos y populares, pero a la vez con cierta influencia del canto llano y de las canciones trovadorescas. Estos *laude* fueron inicialmente monofónicos, con melodías silábicas en las que predominaba el movimiento por grados conjuntos, con ritmos poco sofisticados y con frecuente uso de refranes cortos. En el siglo XV se incorporaron líneas de acompañamiento improvisadas o compuestas en torno a la melodía, generalmente en contrapunto simple de nota contra nota, lo cual dio origen a comienzos del siglo XVI a obras de armonía simple a cuatro voces, con énfasis en la melodía y el bajo, un estilo muy cercano a la **frottola* contemporánea. La publicación de dos colecciones de *laude* por el impresor veneciano Petrucci, es prueba de la enorme demanda que el género tuvo en la época. Aun cuando la importancia del género perdió fuerza avanzado el siglo XVI, algunas de sus características distintivas se retomaron para la música de las *rappresentazione sacra* y de los primeros oratorios (véase *ORATORIO*, 1).

Laudes. Segunda de las ocho horas canónicas del *Oficio Divino de la Iglesia católica apostólica romana, que antiguamente se entonaba en las “oraciones” del amanecer (lat.: *laudes*; gr.: *ainoi*), con los salmos 148-150. En la Iglesia anglicana se conoce como Oración matutina.

laudesi (it.). Véase *LAUDA SPIRITUALE*.

Laudon Symphony (*Loudon Symphony*). Sinfonía no. 69 en *do* mayor de Haydn (mediados de la década de 1770), llamada así por haber sido dedicada al mariscal de campo austriaco, Ernst Gideon Freiherr von Loudon (1716-1790).

laut (al.). “Fuerte”.

Laute (al.). “Laúd”.

lavolta. Véase *VOLTA*, 1.

Lawes, Henry (*n* Dinton, Wilts., baut. 5 de enero de 1596; *m* Londres, 21 de octubre de 1662). Cantante y compositor inglés, hermano mayor de William Lawes. Creció en Salisbury y posiblemente fue corista de la catedral del lugar. En 1626 fue nombrado caballero de la capilla real de Carlos I y, cinco años después, fue nombrado músico real “de los laúdes y las voces”. Compuso la música para la *masque Comus* de John Milton, representada en el castillo de Ludlow durante la sanmiguelada (*Michaelmas Night*) de 1634, de la cual sólo cinco canciones se conservan. Durante la república de Cromwell fue un maestro muy solicitado; tuvo entre sus discípulos a las hijas del conde de Bridgewater, a quienes dedicó su primer libro de *Ayres and Dialogues* en 1653. Colaboró en la ópera perdida de Davenant *The Siege of Rhodes*, estrenada en Rutland House en 1656. En tiempos de la Restauración fue reincorporado a sus anteriores cargos en la corte y compuso una versión de *Zadok the Priest* para la coronación de Carlos II. Está sepultado en la Abadía de Westminster.

Lawes fue uno de los compositores de canciones más importantes del siglo XVII; se conservan más de 400 canciones suyas con versos de poetas contemporáneos como Thomas Carew, John Suckling y Richard Lovelace. El soneto de John Milton, “To Mr. H. Lawes on his Aires” (Para el Sr. Lawes por sus aires), describe su estilo para musicalizar poesía:

*Harry, whose tuneful and well-measured song
First taught our English music how to span
Words with just note and accent.*

Harry, cuyo melodioso y bien medido canto enseñó por vez primera a la música inglesa el arte de unir las palabras con la nota y el acento justos.

Compuso también *anthems* y salmos. A pesar de su inclinación por el estilo declamatorio, Lawes conservó la más pura esencia de la música inglesa. En el prefacio de sus *Ayres* de 1653 reprueba el gusto del momento por la música italiana, con menoscabo del arte de los compositores ingleses.

WT/JM

Lawes, William (*n* Salisbury, baut. 1 de mayo de 1602; *m* Chester, 24 de septiembre de 1645). Músico cortesano y compositor inglés, hermano menor de Henry Lawes. Discípulo de Coprario, en 1635 se unió a su hermano como “músico en funciones para el laúd y las voces” de la corte de Carlos I. De inclinación realista, se enroló como soldado durante la guerra civil y perdió la vida en la batalla de Chester, “traicionado así por su propia naturaleza aventurera” (Fuller).

A diferencia de su hermano, Lawes no publicó nada en vida, y sus logros más importantes no fueron en el terreno de la música vocal sino en el de la música instrumental. Entre sus obras para *consort* de violas se cuenta una serie de fantasías y de danzas estilizadas que acusan la influencia de madrigalistas italianos como Monteverdi, con sus disonancias y saltos melódicos expresivos característicos. Por el contrario, sus obras para violín se aproximan más al mundo de las *solo sonatas* y *trío sonatas* en el estilo italiano moderno de su tiempo. Estas piezas, que fueron particularmente aclamadas, se encuentran agrupadas bajo el título “The Royall Consort” y fueron compuestas a mediados de la década de 1630 y revisadas tiempo después. Lawes escribió también canciones y música incidental para teatro, *masques* y otros espectáculos de autores destacados de la época, como Ben Jonson, William Davenant, Francis Beaumont y John Fletcher. Su puesto en la corte no le exigió componer música litúrgica y las únicas obras sacras de Lawes que han llegado hasta nuestros días son unos salmos cuyos textos son traducciones y adaptaciones métricas de Georg Sandys.

DA/JM

📖 A. ASHBEE (ed.), *William Lawes (1602-1645): Essays on his Life, Times and Work* (Aldershot, 1998).

lay clerk, lay vicar (in., “clérigo laico”, “vicario laico”). Nombres alternativos para un *corista vicario, clérigo laico al servicio de la Iglesia anglicana.

Layolle, Francesco de (*n* Florencia, 4 de marzo de 1492; *m* Lyons, c. 1540). Compositor y organista italiano. Fue discípulo de Bartolomeo degli Organi en Florencia y maestro de Benvenuto Cellini. Abandonó Florencia en 1518 y se instaló en Lyons en 1521 como asociado del impresor Jacques Moderne, con quien editó volúmenes con su música sacra en la década de 1530. Compuso

misas y motetes, pero la mayor parte de la obra de Layolle que ha sobrevivido es música secular, como *chansons*, *canzonas* y madrigales. Andrea del Sarto plasmó su imagen en un fresco de la iglesia florentina de la Ss Annunziata y Jacopo da Pontormo pintó un retrato suyo que en la actualidad se expone en las galerías Uffizi. DA

Le Jeune, Claude (*n* Valenciennes, c. 1530; *m* París, septiembre de 1600). Sacerdote y compositor francés. Para 1580 era maestro de los infantes de la corte del duque de Anjou. A causa de su inclinación protestante se vio obligado a emigrar a París en 1589, refugiándose un tiempo en La Rochelle, pero más adelante entró al servicio de Enrique IV. Destacó notablemente por sus experimentos de recreación de la música griega antigua, recurriendo al cromatismo y a los principios de la **musique mesurée*. Miembro de la *académie de Baïf*, compuso *chansons*, madrigales y escasa música litúrgica; sus salmos métricos se utilizaron mucho en las iglesias protestantes en los siglos XVII y XVIII. DA/TC

Le Roy & Ballard. Editorial francesa de música fundada en París en 1551 por el laudista y compositor Adrian Le Roy (c. 1520-1598) y su primo Robert Ballard (*n* ?1525-1530; *m* 1588). La editorial de música más importante en su época, mantuvo el monopolio de música impresa en Francia durante más de 200 años. Enrique II le concedió un privilegio real exclusivo y en 1553 sucedió a Pierre Attaignant como impresor musical del rey, monopolio celosamente guardado por la familia Ballard hasta el siglo XVIII. Surgió una exitosa combinación de la sensibilidad artística de Le Roy con la capacidad empresarial de Ballard, y la empresa editó elegantes ediciones de extraordinaria calidad; sus portadas y refinada tipografía son claro ejemplo del equilibrado diseño renacentista.

Con un amplio repertorio en su catálogo, entre 1551 y 1598 la editorial publicó alrededor de 3 000 obras en 350 ediciones, con cerca de 2 000 *chansons*, más de 600 motetes, alrededor de 500 salmos y *chansons spirituelles*, más de 200 piezas italianas y españolas, misas, música para instrumentos de teclado (junto con métodos didácticos) y tratados teóricos. Publicó muchas obras de Lassus, amigo de Le Roy, así como música de Arcadelt, Goudimel, Janequin, Le Jeune y Sermisy.

A la muerte de Le Roy, la editorial quedó en manos de los sucesores de Robert Ballard, quienes, a partir de la década de 1670, enfrentaron una fuerte oposición contra su monopolio, así como críticas por su falta de interés en adoptar las técnicas y los estilos de impresión más modernos; de tal manera, la editorial perdió su privilegio real en 1790.

Véase también IMPRESIÓN Y PUBLICACIÓN DE MÚSICA, 4. JMY/JWA

📖 F. LESURE y G. THIBAUT, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)* (París, 1955; supl. de *Revue de musicologie*, 40, 1957, pp. 166-172). D. HEARTZ, "Parisian music publishing under Henry II", *Musical Quarterly*, 46 (1960), pp. 448-467.

Le Sueur, Jean-François (*n* Drucat-Plessiel, cr Abbeville, 15 de febrero de 1760; *m* París, 6 de octubre de 1837). Compositor francés. Al cabo de años de aprendizaje en la escuela coral, en 1786 fue nombrado maestro de coro de Notre Dame de París, pero un año después fue despedido por pretender modernizar la música litúrgica con la incorporación de orquestas grandes y cantantes de ópera, transformando la misa en una "representación teatral". En la época de la Revolución tuvo éxitos teatrales esporádicos con obras como *La Caverne* (1793), obra de gran fuerza aunque por momentos algo ruda, producida en el Théâtre Feydeau, al igual que *Paul et Virginie* (1794) y *Télémaque* (1796). Complació la demanda de "himnos" revolucionarios y fue uno de los primeros directores y profesores del Conservatorio de París, colaborando también en publicaciones pedagógicas. Una nueva disputa administrativa interrumpió su vida profesional docente. No obstante, con el apoyo de Napoleón produjo en la Ópera de París su mayor éxito, *Ossian*, estrenada en 1804 pero compuesta años antes; en esta ópera plasmó el gusto popular por el mítico bardo celta gaélico. La obra que pensó sería su máxima creación, *La Mort d'Adam* (con libreto de Guillard, Ópera de París, 1809), fue teológicamente demasiado ambiciosa para alcanzar el éxito.

Le Sueur retomó la música sacra desempeñándose como director musical de las Tullerías para Napoleón y, junto con Cherubini, para los borbones restaurados. Para la coronación de Napoleón en 1825 recicló parte de la música compuesta para el ascenso de Carlos X. Hacia el final de su vida preparó la publicación de su inmensa producción de música sacra, conformada por misas, oratorios, cánticos y motetes en los que somete los textos latinos a un tratamiento considerablemente libre. Escribió además obras algo excéntricas sobre teoría e historia y, una vez recuperado su sitio en la vida musical, llegó a ser un maestro reconocido y muchos de sus alumnos fueron ganadores del *Prix de Rome*, como Berlioz y Gounod. Berlioz fue el discípulo que más se aproximó a los elevados ideales de su maestro Le Sueur. JR

📖 W. DEAN, "Opera under the French Revolution", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 94 (1967-1968),

pp. 77-96. D. CHARLTON, *French Opera, 1730-1830: Meaning and Media* (Aldershot, 2000).

leader [*concert master*] (in.). Véase *CONCERTINO*.

leading motif (in.). Véase *LEITMOTIV*.

leading note (in.). “*Sensible”.

Lear. Ópera en dos partes de Reimann con libreto de Claus H. Henneberg basado en *El rey Lear* de Shakespeare (Munich, 1978).

Lebègue, Nicolas (*n* Laon, c. 1631; *m* París, 6 de julio de 1702). Compositor francés. Hijo de un molinero y panadero, se trasladó a París después de los 20 años de edad, donde quizá estudió con Chambonnières. En 1664 fue nombrado organista de St Merri y en 1678 se unió a Nivers, J.-D. Thomelin y J.-B. Buterne como uno de los cuatro organistas de la capilla real. Muy solicitado como consejero para la construcción de órganos, tuvo también muchos discípulos, como Grigny. En los últimos años de su vida perdió sus ahorros en una estafa y a los 69 años se sometió a una cirugía por cálculos renales. La edición de sus volúmenes de piezas para clavecín (París, 1677, ?1687) contribuyó a establecer el número y el orden de las danzas de la suite; sus colecciones de obras para órgano (París, 1676, ?1678, ?1685) abarcan un amplio rango de piezas, desde tríos virtuosos para teclado hasta simples versetos de misa y arreglos de *noëls* populares. DA/JAS

lebendig (al.). “Vivo”.

Lebewohl, Das (La despedida). Nombre con el que Beethoven bautizó su *Sonata para piano* no. 26 en *mi* bemol mayor op. 81a, mejor conocida como *Les *Adieux* (Los adioses).

lebhaft (al.). “Vivaz”, **vivace*.

Leclair, Jean-Marie [l'ainé] (*n* Lyons, 10 de mayo de 1697; *m* París, 22 de octubre de 1764). Compositor y violinista francés. Hijo de Antoine Leclair, fabricante de cuerdas y violonchelista aficionado de Lyons, de cuyos ocho hijos, seis fueron violinistas. Leclair pretendió seguir la profesión del padre, pero en 1722 comenzó su carrera como bailarín profesional hasta convertirse en maestro de danza en la ciudad de Turín, donde al parecer estudió violín con G. B. Somis. En 1723 viajó a París como protegido de Joseph Bonnier y editó su primer libro de sonatas para violín. De 1726 a 1728 regresó a Turín para estudiar nuevamente con Somis, ganándose la vida como bailarín y compositor de música para ballet en el Teatro Regio.

De regreso en París, Leclair publicó un segundo libro de sonatas para violín y debutó en los Concert Spirituel con sus propias sonatas y conciertos. Entre 1733 y 1737

ocupó un puesto en la corte de Luis XV, en 1738 la corte de Orange lo contrató tres meses al año, y a partir de 1740, los restantes nueve meses del año estuvo al servicio de François Du Liz en La Haya. En 1743 se instaló en París y en 1746, su *opéra tragédie*, *Scylla et Glaucus*, se representó en la Académie Royale de Musique. Poco antes de su muerte, se separó de su segunda esposa y se mudó a un barrio malsano en los suburbios de París. La mañana del 23 de octubre de 1764, Leclair murió asesinado en la calle a las puertas de su casa, al parecer a manos de su propio sobrino, aunque el crimen jamás fue llevado a los tribunales.

Además de sonatas para violín (1723-1767), Leclair publicó varias colecciones de dúos para violín (1730), trío sonatas (c. 1731-1766) y conciertos (1737, 1745); de su música escénica, solamente se conserva *Scylla et Glaucus*. Como violinista fue reconocido por su musicalidad y brillante técnica; se le consideraba también un colega de trato difícil. Sus obras de cámara y orquestales son una síntesis de los mejores elementos de los estilos francés e italiano, mientras que su ópera ha sido comparada favorablemente con el estilo de Rameau.

WT/JAS

📖 A. BOROWITZ, “Finale marked ‘Presto’: The killing of Leclair”, *Musical Quarterly*, 72 (1986), pp. 228-238.

N. ZASLAW, “Scylla et Glaucus: A case study”, *Cambridge Opera Journal*, 4 (1992), pp. 199-228.

Lecocq, (Alexandre) Charles (*n* París, 3 de junio de 1832; *m* París, 24 de enero de 1918). Compositor francés. Estudió órgano y composición en el Conservatorio de París con François Benoist y Halévy. La afición de nacimiento que lo obligaba a usar muletas fue un impedimento para el aprendizaje del órgano, por lo que abandonó el conservatorio. Para ayudar al sustento de sus padres, trabajó como maestro de piano y acompañante de bailes y de clases de danza. En 1856, su opereta *Le Doctor Miracle* compartió con Bizet el primer premio de un concurso patrocinado por Offenbach, pero su primer éxito verdadero lo alcanzó con la delicada obra de color oriental, *Fleur-de-thé* (París, 1868). A esta ópera le siguieron *Les Cent Vierges*, la célebre *La Fille de Madame Angot* (ambas escenificadas en Bruselas en 1872), *Giroflé-Girofla* (1874), *La Petite Mariée* (1875), *Le Petit Duc* (1878) y *Le Jour et la nuit* (1881). La música de Lecocq se caracteriza por su don melódico y el uso imaginativo del ritmo para efectos dramáticos. Fue distinguido como Chevalier de la Légion d'Honneur en 1900 y como Officier en 1910.

ALA

lectura a primera vista (in.: *sight-reading, sight-singing*).

Interpretación de una música escrita que el cantante o instrumentista no conoce previamente. Es una habilidad de gran utilidad e importancia para cualquier músico, sea cantante coral, acompañante, “músico de estudio” o integrante de un conjunto que interpreta obras nuevas por primera vez. Un buen lector a primera vista sabe que lo que se requiere no es tanto la exactitud del detalle interpretativo, sino una impresión general de la pieza que sea musicalmente convincente. En la lectura a primera vista intervienen recursos como la imaginación, el conocimiento del estilo y la anticipación de lo que se puede esperar del pasaje musical siguiente.

El solfeo a primera vista, una habilidad particularmente valiosa, implica lectura, percepción auditiva y la emisión del sonido sin la ayuda de un instrumento que proporcione referencia de la altura de las notas. Un buen cantante a primera vista debe ser capaz de “oír” interiormente los intervalos entre las notas y, en la música tonal, su relación con la tonalidad fundamental. Para un individuo con oído absoluto (in.: *perfect pitch, absolute pitch*; véase OÍDO Y AUDICIÓN, 3) es una labor sencilla. Muchos métodos de enseñanza se basan en el canto a primera vista, en particular los métodos italianos de *solfeo, los ingleses de *tónica sol-fa y, durante el siglo XX, el método bien sistematizado desarrollado por *Kodály en Hungría. En este último método, la lectura en sol-fa y su énfasis en la relación que guardan entre sí las alturas, apoya el aprendizaje de la notación en pentagrama y ayuda a una mayor comprensión del funcionamiento de la tonalidad. El solfeo a primera vista forma parte del *entrenamiento auditivo.

Igual que los cantantes, los ejecutantes de vientos y cuerdas por lo general sólo tienen que leer una sola línea musical. Los instrumentistas que son buenos lectores a primera vista desarrollan un buen sentido de las relaciones interválicas y la conformación rítmica de las frases, como también una respuesta sensible a las indicaciones de dinámica y otras instrucciones expresivas. Igual que en el solfeo coral a primera vista dicha lectura por lo general se debe realizar con un conjunto, y la habilidad para oír a los demás músicos mientras se interpretan los símbolos escritos en el papel implica facultades auditivas, visuales e intelectuales.

Aunque los ejecutantes de teclado no tienen la necesidad de “imaginar” la altura de las notas y sus relaciones al leer a primera vista, en otros aspectos la lectura

a primera vista en el teclado es una habilidad muy exigente y difícil de desarrollar. Los ejecutantes de teclado deben leer más de una sola línea musical, como también acordes y texturas variables de acompañamiento. Los guitarristas enfrentan problemas similares y, en muchos aspectos, la lectura a primera vista en la guitarra llega a ser más difícil que en el teclado. El mayor reto de todos es la reducción a primera vista en el teclado de una partitura orquestal o coral, donde el conocimiento del estilo y la intuición armónica son esenciales para que su ejecución a primera vista suene convincente.

La lectura a primera vista, además de ser una habilidad importante, puede abrir el camino al conocimiento de un amplio repertorio musical. PSP

📖 A. TRUBETT y R. S. HINES, *Ear Training and Sight-Singing*, 2 vols. (Nueva York, 1979-1980). M. M. FRIEDMAN, *A Beginner's Guide to Sightsinging and Musical Rudiments* (Englewood Cliffs, NJ, 1981).

Lecuona, Ernesto (n Guanabacoa, 6 de agosto de 1895; m Tenerife, 29 de noviembre de 1963). Compositor cubano. Prolífico compositor de canciones y música cinematográfica, fue autor también de *Rapsodia negra* para piano y orquesta (1943), colorísticas zarzuelas como *María la O* (1930) y abundantes piezas para piano, como la suite *Andalucía* (1929), obra de la que forma parte la alegre *Malagueña* (1919). CW

Lechner, Leonhard (n Tirol del sur, c. 1553; m Stuttgart, 9 de septiembre de 1606). Compositor alemán. Estuvo al servicio de la capilla de la corte de Baviera bajo el mando de Lassus. Después de convertirse al protestantismo (c. 1568) fue maestro escolar en Nuremberg y, en 1583, se unió a la corte católica de Hechingen. Problemas religiosos lo obligaron a cambiar de residencia, primero a Tübingen y finalmente a Stuttgart, ciudad en la que fue *Hofkapellmeister* en 1594. Su producción abarca misas, *Magnificat* y motetes, como *Quid chaos*, obra policoral a la manera veneciana. Son dignos de mención su motete *Pasión *St John* (1594) y el ciclo coral *Sprüche von Leben und Tod* (Proverbios de la vida y la muerte), concluido poco antes de su muerte. DA/BS

Ledeniov, Roman Semionovich (n Moscú, 4 de diciembre de 1930). Compositor ruso. Estudió con Anatoly Aleksandrov en el Conservatorio de Moscú, en el que más adelante sería profesor. En la década de 1960, igual que muchos otros compositores soviéticos, experimentó con lenguajes serialistas, con especial influencia de Webern; más adelante retomó el lenguaje melódico y tonal y llegó a producir obras multiestilísticas e inclu-

sive minimalistas. Su producción es predominantemente de cámara y destaca por su lirismo y su elegancia formal. JWAL

ledger lines (in.). “*Líneas adicionales”.

Leeuw, Reinbert de (n Ámsterdam, 8 de septiembre de 1938). Director, pianista, escritor y compositor holandés. Estudió piano y teoría de la música en Ámsterdam y composición con Kees van Baaren en La Haya. En 1974 fue director del Schoenberg Ensemble y ha dirigido muchas orquestas y agrupaciones en los Países Bajos y en el resto del mundo. Como pianista se ha especializado en la música de Satie. Ha destacado por su innovadora planeación de programas de concierto y fue director artístico invitado en el Aldeburgh Festival en 1992. Entre sus composiciones cuenta con obras para orquesta y conjunto de cámara, y ha colaborado en dos óperas colectivas, *Reconstructie* (1969) y *Axel* (1977), las dos escenificadas en Ámsterdam. ABUR

Leeuw, Ton de (n Rotterdam, 16 de noviembre de 1926; m París, 31 de mayo de 1996). Compositor y maestro holandés. Estudió composición con Henk Badings y en París con Messiaen y Thomas de Hartmann; realizó también estudios de etnomusicología, complementados con un viaje a la India en 1961. Se desempeñó como maestro en Utrecht y fue director del Conservatorio de Ámsterdam de 1971 a 1973; pasó los últimos 10 años de su vida en París. La obra de Leeuw tuvo influencias del pensamiento oriental, junto con el serialismo y otros procedimientos más vanguardistas; con frecuencia recurrió a la electrónica y compuso muchas piezas con planos antifonales en movimiento, como la serie denominada *Spatial Music* (Música espacial). Escribió el oratorio *Job* (1956), la ópera para televisión *Alceste* (1963) y la ópera *De droom* (Ámsterdam, 1963). ABUR

LeFanu, Nicola (Frances) (n Wickham Bishops, Essex, 28 de abril de 1947). Compositora inglesa. Hija de la compositora Elizabeth Maconchy, estudió en Oxford, en Italia con Goffredo Petrassi, y en los Estados Unidos. Ha sido maestra en escuelas y universidades, y en 1994 fue nombrada profesora de música de la Universidad de York. Sus primeras obras, como *Soliloquy* (1966), para oboe y *Bar Stars Remaining* (1970) para soprano solista, revelan su don para las melodías sinuosas de impactante dramatismo. Destaca su interés por la música vocal, con óperas como *Dawnpath* (Londres, 1977), *The Green Children* (King's Lynn, 1990) y *Blood Wedding* (Londres, 1992); compuso también la ópera radiofónica para soprano solista y 16 voces, *The Ballad of Mary O'Neill* (1986). PG/AW

legato (it.). “Unido”, es decir, tocar uniendo el sonido de las notas sin dejar espacios perceptibles entre las mismas. Se indica mediante un signo expresivo de fraseo abarcando todo el pasaje en cuestión, o bien con la palabra *legato* al comienzo del mismo. El término no implica ausencia de articulación. En ocasiones se utiliza la palabra *legatissimo*, “muy ligado”. El término opuesto de *legato* es **staccato*.

legatura (it.). “Ligadura”.

léger, légèrément (fr.). “Ligero”, “con ligereza”.

leger lines (in.). Véase LÍNEAS ADICIONALES.

leggero, leggeramente (it.). “Ligero”, “con ligereza”, indicación que implica también un estilo de ejecución con notas separadas en pasajes rápidos.

leggiadro, leggiadretto (it.). “Gracioso”; *leggiadramente*, “con gracia”.

leggio (it., *de leggere*, “leer”). “Atril”.

legno (it.). “Madera”; *col legno*, “con la madera del arco”. En la ejecución de instrumentos de arco, significa golpear las cuerdas con la madera del arco en lugar de utilizar las cerdas; *strumenti [stromenti] di legno*, “alientos de madera”.

Legrant, Guillaume (fl 1418-1456). Compositor francés. Estuvo al servicio de la capilla del papa Martín V de 1418 hasta por lo menos 1421, y más adelante en Rouen. Entre las obras que se conservan se cuentan *chansons* y movimientos de misa. JM

Legrenzi, Giovanni (n Clusone, cr Bérgamo, agosto de 1626; m Venecia, 27 de mayo de 1690). Compositor italiano. Hijo de un violinista, en 1654 ocupó el puesto de organista en la Iglesia de S. Maria Maggiore en Bérgamo, ciudad en la que probablemente se educó en la infancia. Permaneció en el puesto hasta que en 1656 fue nombrado director de música de la Accademia dello Spirito Santo en Ferrara, donde comenzó a componer ópera. Al cabo de 11 años de radicar en dicha ciudad, siguió un periodo de 12 años del cual no se tiene noticia de sus actividades. A comienzos del decenio de 1670 se instaló en Venecia como responsable de la música del Conservatori dei Mendicanti y, a partir de 1685 como *maestro di cappella* de San Marcos. Una enfermedad ensombreció los últimos años de su vida.

Legrenzi compuso música litúrgica a lo largo de toda su vida; sus motetes para voz sola o para pequeños conjuntos vocales son particularmente atractivos. En sus sonatas se aprecia la predilección que tuvo por los tríos de dos violines y bajo de cuerdas con continuo, en una época en la que era más común emplear dos instrumentos sin bajo melódico, lo cual habla también de su

inclinación por las texturas contrapuntísticas. A diferencia de las obras de su contemporáneo de mayor edad en Bérgamo, Tarquinio Merula (en otros aspectos su influencia fue crucial en Legrenzi), la estructura de sus sonatas es muy fluida, en particular en las secciones centrales, conformadas por partes múltiples; sin embargo, lo mejor de la obra de Legrenzi fue su producción operística. La independencia y el fluir continuo de la melodía, el lenguaje armónico más rico en disonancias y en cromatismo que lo acostumbrado en Italia a mediados del siglo, y el estilo instrumental cimentado en su experiencia como compositor de sonatas, confirman por qué la música de Legrenzi traspasó las fronteras de Italia.

DA/PA

Lehár, Franz [Ferenc] (n Komárom, 30 de abril de 1870; m Bad Ischl, 24 de octubre de 1948). Compositor y director austrohúngaro. Estudió en el Conservatorio de Praga con Antonín Bennewitz (violín) y J. B. Foerster (teoría), y comenzó su vida profesional como violinista de teatro y director de banda militar (1890-1902). Además de danzas y marchas, sus primeros intentos por incursionar en obras más serias, como canciones y la ópera *Kukuschka* (1896), fueron infructuosos. En 1902 su vals *Gold und Silber* fue bien recibido en Viena, por lo que emprendió la labor de compositor de operetas en dicha ciudad con *Wiener Frauen*. De sus siguientes operetas, *Die lustige Witwe* (1905) causó sensación internacional, imprimiendo a la opereta vienesa una nueva vitalidad. Éxitos posteriores fueron, entre otros, *Der Graf von Luxemburg* (1909), *Zigeunerliebe* (1910) y *Eva* (1911).

El estallido de la primera Guerra Mundial limitó la difusión internacional de sus obras, pero alcanzó una nueva etapa de éxito en la década de 1920 gracias a la participación del tenor Richard Tauber en sus operetas *Zigeunerliebe* y *Frasquita* (1922). Lehár compuso a partir de entonces operetas más serias, con papeles estelares y arias vigorosas para Tauber, como *Paganini* (1925), *Der Zarewitsch* (1927), *Friederike* (1928), *Das Land des Lächelns* (1929) y por último, *Giuditta* (1934), compuesta para la Ópera Estatal de Viena. Lehár se retiró y dedicó su tiempo a pulir las versiones definitivas de sus obras. Melodista consumado y orquestador brillante, con refinada sensibilidad para el tratamiento de la voz, sus obras superan la calidad general de la opereta. ALA

📖 B. GRUN, *Gold and Silver: The Life and Times of Franz Lehár* (Londres, 1970).

Lehmann, Lilli (n Würzburg, 24 de noviembre de 1848; m Berlín, 17 de mayo de 1929). Soprano alemana. Estu-

dió en Praga con su madre, Marie Loewe, y debutó en esa ciudad en 1865 en el papel del primer niño en *Die Zauberflöte*. Con el debut en la Hofoper de Berlín como Margarita de Valois en *Les Huguenots*, Lehmann demostró sus dotes de soprano coloratura, con técnica brillante y versátil y una musicalidad excepcional, por lo que de inmediato se incorporó al elenco fijo de la compañía de ópera (1869-1885). Su fama se extendió rápidamente; en el primer Festival de Bayreuth representó a dos de las *Rhinemaidens* (Doncellas del Rin) y al pájaro carpintero en la primera representación completa del *Anillo* de Wagner; en marcado contraste, hizo su exitoso debut en Londres en el papel de Violeta en *La traviata*. Se trasladó a Nueva York en 1885 y, después de su debut como Carmen, siguieron muchos éxitos en una diversidad de personajes operísticos, en especial con Brünnhilde e Isolde. Refinada intérprete de Mozart, cantó en el Festival de Salzburgo, del cual se convirtió en directora artística tiempo después. Como actriz fue también excepcional, con un inmenso repertorio de 170 personajes de 119 óperas. Maestra y traductora muy admirada, entre sus libros publicó su autobiografía *My Path through Life* (Mi camino por la vida; trad. al in., 1914). JT

Lehmann, Liza [Elizabeth] (Nina Mary Frederica) (n Londres, 11 de julio de 1862; m Pinner, 19 de septiembre de 1918). Soprano y compositora inglesa. De padre pintor y músico, creció en un ambiente artístico. Estudió canto con Alberto Randegger y Jenny Lind en Londres, y composición en Roma, Wiesbaden y nuevamente en Londres, esta vez con Hamish MacCunn. Después de su debut como cantante en Londres en 1885, concentró sus esfuerzos en el repertorio del oratorio y en recitales, destacando como intérprete de las *Lieder* de Schumann. En 1894 se retiró del canto pero, poco después, su nombre se volvió a escuchar por su obra *In a Persian Garden* (En un jardín persa, 1896) para cuatro voces solistas y piano. Compuso ciclos de canciones como *The Daisy Chain* (1893) e *In memoriam* (1899), más de 150 canciones independientes, la ópera ligera *The Vicar of Wakefield* (1906) y la ópera en un acto *Everyman* (1915). En 1910 Lehman retomó brevemente su vida profesional de cantante, acompañándose ella misma al piano en dos exitosas giras por los Estados Unidos. En 1911-1912 fue la primera presidenta de la Society of Women Composers. Su biografía se publicó en 1919. JDI

Lehmann, Lotte (n Perleberg, 27 de febrero de 1888; m Santa Bárbara, CA, 26 de agosto de 1976). Soprano

estadunidense nacida en Alemania. Estudió en Berlín y en 1914 se integró a la Ópera Estatal de Viena. Allí la descubrió Richard Strauss, quien le insistió en reemplazar a la soprano programada originalmente para el personaje de la compositora en la versión revisada de *Ariadne auf Naxos* (1916). Strauss la consideró la “intérprete ideal de [sus] óperas”, escribiendo para ella papeles como la esposa del tintorero en *Die Frau ohne Schatten* (1919) y Cristina en *Intermezzo* (1924), además de convertirse en la intérprete ideal de Marschallin en *Der Rosenkavalier*. Fue también una sobresaliente intérprete de Wagner, inigualable en los papeles de Sieglinde en *Die Walküre* y Elsa en *Lohengrin*.

Con el ascenso al poder del régimen nazi en 1933, Lehmann se rehusó a actuar en Alemania, aunque permaneció en Viena hasta el *Anschluss*, después de lo cual emigró a los Estados Unidos para instalarse en California en 1939. Se retiró del canto en 1951. Lehmann fue una de las grandes intérpretes del siglo XX por su soltura tanto en la interpretación de *Lieder* como en el escenario operístico. La sensibilidad que emanaba de su canto se complementaba de manera extraordinaria con la calidez de su voz. Escribió unas memorias exquisitas de su experiencia musical con Strauss. TA

📖 B. GLASS, *Lotte Lehman: A Life in Opera and Song* (Santa Bárbara, CA, 1988). A. JEFFERSON, *Lotte Lehmann, 1888-1976* (Londres, 1988).

Lehrstück (al., “pieza educativa”). Obra musical del siglo XX de carácter didáctico y en ocasiones político. La palabra comenzó a emplearse en el teatro en asociación con la obra de Bertolt Brecht, y adquirió su connotación musical a través de la colaboración del dramaturgo con Hindemith, Weill y Eisler.

Leibowitz, René (*n* Varsovia, 17 de febrero de 1913; *m* París, 29 de agosto de 1972). Compositor, director, escritor sobre música y maestro francés nacido en Polonia. Estudió composición con Webern (1930-1931) y Schoenberg (1932), orquestación con Ravel (1933) y dirección orquestal con Pierre Monteux (1934-1936). Como bahuarte de la Segunda Escuela Vienesa de composición, en 1945 fincó su residencia en París, dirigiendo por vez primera en Francia muchas obras del grupo; como maestro, introdujo la generación de Boulez en los métodos seriales de organización tonal. Escribió libros de importante influencia, como *Schoenberg et son école* (1946; trad. al in., 1948), *Introduction à la musique de douze sons* (1949) y, junto con Jan Maguire, *Thinking for Orchestra* (1961). En su producción musical se incluyen óperas, conciertos y otras obras orquestales, obras de

cámara y de piano, todas compuestas con las técnicas dodecafónicas de las que fue un ferviente partidario.

PG/ABUR

leicht (al.). “Ligero”, en términos comunes “fácil”; *Leichtigkeit*, “ligereza”, “con facilidad”.

leidenschaftlich (al.). “Apasionadamente”.

Leigh, Walter (*n* Wimbledon, 22 de junio de 1905; *m* cr Tobruk, Libia, 12 de junio de 1942). Compositor inglés. Estudiante de órgano en el Christ’s College de Cambridge (1923-1926), estudió después con Hindemith (1927-1929), influencia decisiva en su estilo musical. Atraído por la música ligera, compuso música teatral, como *Jolly Roger* (Savoy Theatre, Londres, 1933), que permaneció seis meses en cartelera, y *The Frogs* (Cambridge, 1936), música cinematográfica y radiofónica, *Music for String Orchestra* (1931), la obertura *Agincourt* (1935) y un *Concertino para clavecín y cuerdas* (1936). Entre sus escasas obras de cámara destacan un refinado *Trío para flauta, oboe y piano* (1936) y una *Sonatina para flauta de pico soprano* (1939). Leigh fue muerto en la guerra. PG/JDI

Leighton, Kenneth (*n* Wakefield, 2 de octubre de 1929; *m* Edimburgo, 24 de agosto de 1988). Compositor inglés. Estudió letras clásicas en la Oxford University (1947-1951) y composición en Roma con Petrassi (1951). Obtuvo una beca para estudiar composición en la Leeds University de 1953 a 1956, después de lo cual se incorporó al profesorado de la Edinburgh University, con un breve periodo como profesor en Oxford (1968-1970). Su amplia producción musical, que incluye dos sinfonías, conciertos y abundante música litúrgica, refleja las influencias de Bartók y Hindemith en el uso de la armonía diatónica extendida y politonal. PG

Leighton, Sir William (*n* ?Plash, Shropshire, c. 1565; *m* Londres, julio de 1622). Editor y compositor inglés. Abrumado por su mala reputación y las deudas buscó mostrar “lo poco que resta de mi más sincero y verdadero arrepentimiento” con la publicación de una colección de cantos penitenciales titulada *The Teares or Lamentacions of a Sorrowfull Soule* (Lágrimas o lamentaciones de un alma arrepentida, 1614), conformada por obras propias y de Bull, Byrd, John Milton y Martin Peerson, entre otros. JM

leise (al.). “Suave”, “gentil”; *leiser*, “más suave”.

Leise (al.). Canción devocional alemana medieval; su nombre probablemente se debe al uso frecuente del refrán “Kyrie eleison”, cuya abreviatura es “kirleis” o “leis”. El *Leise* más antiguo que se conoce data del siglo IX.

Leitmotiv (al., “motivo conductor”; fr.: *motif conducteur*; in.: *leitmotiv*; it.: *motivo-guida* o *tema fondamentale*). Término acuñado a mediados de la década de 1860 por el historiador musical A. W. Ambros para describir un motivo o tema recurrente en una pieza musical (generalmente en ópera) que representa a un personaje, objeto, emoción o idea concreta. Se utiliza en especial asociado con las óperas tardías de Wagner, aunque el compositor no lo utilizó, prefiriendo los términos *Hauptmotiv* (motivo principal), *thematisches Motiv* (motivo temático), *Grundthema* (tema básico) y así sucesivamente. El término debe diferenciarse de “reminiscence motifs” (motivos reminiscentes), como se acostumbraba en la ópera por lo menos a partir del siglo XVIII. Si bien los motivos reminiscentes hacen referencia también a personajes, objetos y otros conceptos, por regla general son independientes del contexto musical y se reparten esporádicamente a lo largo de la obra para destacar una situación dramática determinada. Por su parte, los *Leitmotiven* tienden a aparecer con mayor frecuencia, al grado que forman parte del material temático básico de la obra.

Desde sus primeras óperas hasta *Lohengrin* (1848), Wagner fue desarrollando un tratamiento cada vez más libre del concepto original de los motivos reminiscentes, hasta alcanzar la técnica del *Leitmotiv*, patente en *Das Rheingold*, la primera ópera del ciclo del *Anillo*. A partir de entonces, todas las óperas de Wagner se construyeron en torno a una densa red de *Leitmotiven* a cargo de la orquesta más que de las voces. La asociación exacta de dichas ideas musicales ha sido siempre objeto de discusión. En determinadas óperas, como en el *Anillo*, muchos de los motivos están directamente asociados con un objeto, personaje o lugar específico, como el motivo del propio “anillo” o el del “Valhalla”; sin embargo, en ciertas partes del desarrollo la música carece de *Leitmotiven* y algunas ideas recurrentes son difíciles de asociar con un concepto específico. En *Tristan und Isolde*, esta identificación se vuelve más difícil aún; es innegable que en los famosos compases iniciales se presenta el *Leitmotiv* central, pero no queda claro lo que éste representa.

Prácticamente todos los compositores de ópera posteriores a Wagner, en ocasiones tan influidos por los escritos críticos como por las óperas en sí, recurrieron en mayor o menor medida al uso del *Leitmotiv*; el más exitoso quizá haya sido Richard Strauss en sus primeras óperas, *Salomé* y *Electra*. Debussy empleó el recurso con menor frecuencia en *Pelléas et Mélisande*, mientras

que Puccini y otros italianos apenas experimentaron con *Leitmotiven* pero sí retomaron consistentemente el uso de las técnicas del “motivo reminiscente”. RP

📖 C. ABBATE, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the 19th Century* (Princeton, NJ, 1991). H. M. BROWN, *Leitmotiv and Drama: Wagner, Brecht, and the Limits of “Epic” Theatre* (Oxford, 1991).

Lekeu, Guillaume (n. cr Verviers, 20 de enero de 1870; m Angers, 21 de enero de 1894). Compositor belga. Se instaló en París en 1888 y tomó clases privadas de composición con Franck; a la muerte de éste, estudió con d’Indy, quien lo alentó para participar en el *Prix de Rome* de Bélgica en 1891 con una cantata que obtuvo el segundo lugar. Ysaÿe escuchó la obra y le comisionó la *Sonata para violín* (1892), su obra más conocida. Compuso piezas de cámara como una sonata para piano en estilo fugado, un trío para piano y una sonata para violín. Su música, de intensidad febril, fue admirada por la mayoría de sus contemporáneos en Francia. Murió de fiebre tifoidea. DA/AL

📖 P. VENDRIX (ed.), *Guillaume Lekeu et son temps* (Lieja, 1995).

Lélio, ou Le Retour à la vie (Lélio o el regreso a la vida). Monodrama op. 14bis (1830-1832) de Berlioz para voces solistas, coro y orquesta, con texto propio que incluye un número con texto de Albert DuBoys, basado en Johann Wolfgang von Goethe. Fue compuesto como secuela de la **Symphonie fantastique*.

Lemminkäinen, Suite (*Lemminkäis-sarja*). Cuatro poemas sinfónicos op. 22 de Sibelius basados en leyendas del **Kalevala* del guerrero Lemminkäinen. Sus títulos son *Lemminkäinen y las doncellas de la isla* (1895; rev. en 1897 y 1939), *Lemminkäinen en Tuonela* (1895; rev. en 1897 y 1939), *El cisne de Tuonela* (1893; rev. en 1897, 1900) y *El regreso de Lemminkäinen* (1895; rev. en 1897, 1900).

lengüeta (in.: *reed*). Pieza rectangular delgada y flexible, hecha de caña, metal o plástico, cuya vibración periódica se transmite a una columna de aire y produce sonido. Hay dos tipos básicos: la lengüeta libre y la lengüeta batiente.

La lengüeta libre vibra libremente en el interior de una ranura estrecha del canal de entrada de aire. Las lengüetas libres de instrumentos como el *acordeón, el *órgano de lengüetas y la *armónica, así como las lengüetas batientes del órgano de lengüetas, producen el tono de la propia lengüeta (cuya forma también afecta considerablemente la calidad del tono), por lo que se requiere una lengüeta para cada una de las notas.

El soporte de la lengüeta puede estar comunicado directamente con el resonador, como en un tubo, o bien estar separado del mismo. Cuando se comunican, como en el órgano de lengüetas y los tubos de lengüeta libre, el resonador afecta el timbre y no la altura del tono. En otros instrumentos de lengüeta batiente (como el oboe y el clarinete) todas las notas se producen con la misma lengüeta, pues éstas dependen de las perforaciones del tubo (sistema acoplado). Los órganos de boca con lengüeta libre del sureste asiático (como el **sheng* chino) usan sistemas acoplados, con lengüetas libres sujetas a tubos de bambú de longitudes graduadas; la perforación digital del tubo no afecta la altura del tono, pero cuando se tapa, la columna de aire provoca la vibración de la lengüeta respectiva.

Las lengüetas batientes pueden ser simples o dobles. La lengüeta simple puede ser de dos tipos: una caña que vibra contra una embocadura (a la que se sujeta con una abrazadera o "ligature"), como en los clarinetes y los saxofones; o bien, una laminilla de metal que vibra contra un soporte (*shallo*; que equivale a la embocadura del clarinete), como en los tubos de órgano y los cornos de lengüeta (que se usan para llamados y señales). La lengüeta doble consiste en dos piezas de caña enfrentadas que vibran entre sí (puede ser también una sola caña doblada y cortada por el doblez para formar dos cañas), como en los caramillos, los oboes y los fagotes. El material más común para las lengüetas o cañas es la planta *Arundo donax*, que crece principalmente al sur de Francia, aunque prácticamente cualquier material puede hacer las veces de lengüeta. Los dos tipos de lengüetas ceden a la presión del aire y se cierran, pero regresan a su posición recta gracias a su elasticidad que depende en gran medida de la habilidad de quien las fabrica; cuando la elasticidad es deficiente, la lengüeta se traba y no responde.

Las lengüetas sencillas más simples, conocidas en Egipto desde varios milenios atrás y aún ampliamente usadas, consistían en piezas de caña con uno de sus extremos adelgazado o biselado; los instrumentos de este tipo se denominan "idioglóticos". Muchos roncones de gaitas usan lengüetas idioglóticas. Tres tipos excepcionales de lengüeta batiente son una hoja de árbol tensada entre los dedos (lengüeta de listón), un tallo de planta cortado longitudinalmente (lengüeta retráctil o dilatante) y una astilla de madera, escama de pescado e incluso una tarjeta de crédito que el ejecutante sostiene entre los labios o contra la lengua. JMO

lengüeta batiente. Véase LENGÜETA.

lengüeta doble. *Lengüeta que se usa en el *aulos*, la mayoría de los roncones de las gaitas y en instrumentos como fagot, contafagot, corno inglés, cromorno, *curtal*, *cornemuse*, dulzaina, heckelfón, *Kortholt*, *musette*, oboe, *sarrusophone*, *racket*, *Rauschpfeife* y los caramillos.

lengüeta libre. *Lengüeta usada en el acordeón, el órgano americano, el bandoneón, la concertina, la armónica, el armonio y la melódica, así como en los órganos de boca del Oriente asiático, como el *shō* y el *sheng*.

lengüeta simple. Lengüeta usada en la mayoría de los tubos o pipas de gaita, en el clarinete, en algunos tubos de órgano, en el saxofón y el *tárogató*.

lengüeteo. En la ejecución de vientos de madera y metal, es una técnica de articulación de la lengua que consiste en la interrupción de la insuflación de aire en el instrumento mediante la colocación de la lengua contra la boquilla o la lengüeta del mismo. El grado de la fuerza aplicada, junto con la cantidad de aire expulsada por los pulmones y el diafragma, modifica el ataque de una nota. El lengüeteo es una técnica indispensable para variar la articulación. Un lengüeteo rápido junto con una fuerte presión de aire produce un ataque firme, mientras que un lengüeteo lento con menor presión de aire produce un sonido legato (un efecto de lengüeteo suave, en inglés "*soft tonguing*").

La técnica de lengüeteo presenta diferentes problemas para el ejecutante: el lengüeteo simple común se realiza con un movimiento de lengua semejante al que se usa para la pronunciación de las consonantes "T" o "D"; el lengüeteo doble es semejante a las consonantes sucesivas "T-K" o "D-G"; y el lengüeteo triple es semejante a las consonantes sucesivas "T-K-T" o "D-G-G", entre otras posibilidades. El lengüeteo doble y triple se emplea en la ejecución *non-legato* de pasajes musicales rápidos y es una técnica mucho más práctica para la repetición de notas que el lengüeteo sencillo. La técnica denominada *furulato* (in.: *flutter tonguing*; al.: *Flatterzunge*) es una variante particular introducida por Richard Strauss; se usa principalmente en la flauta, pero es posible también en el clarinete, el saxofón y algunos metales. Se produce redoblando la consonante "R". Para los ejecutantes que no son capaces de redoblar la "R", un equivalente eficaz puede lograrse con el sonido de la "R" francesa, producido en la parte posterior de la garganta. -/SM

lengüeteo simple. Véase LENGÜETEO.

"Leningrado", Sinfonía. Subtítulo de la *Sinfonía* no. 7 en *do* mayor op. 61 de Shostakovich compuesta durante el sitio alemán de Leningrado y dedicada a la ciudad (1941).

lent, lentement (fr.). “Lento”, “con lentitud”; *lenteur*, “lentitud”.

lento, lentamente (it.). “Lento”, “con lentitud”; *lento*, *lento*, “aminorando”, “con lentitud” (lo mismo que *rallentando*); *lentezza*, “lentitud”. *Lento* fue una de las primeras indicaciones de tiempo en la música, aparecida a comienzos del siglo XVII.

Lenya [Lenia, Lenja], **Lotte** [Blamauer, Karoline Wilhelmine] (*n* Viena, 18 de octubre de 1898; *m* Nueva York, 27 de noviembre de 1981). Cantante y actriz estadounidense nacida en Austria. Con preparación como bailarina en Zürich, se trasladó a Berlín en 1920 para trabajar como actriz. Se casó con Kurt Weill en 1926 y se convirtió en una de las intérpretes más importantes de sus obras. Creó el papel de Jenny en *Die Dreigroschenoper* (1928), mismo que interpretó en el filme de Georg Pabst en 1931 y después en la primera grabación de la obra, alternándolo con el papel de Polly. Cantó en las primeras representaciones de las obras de Weill, *Die sieben Todsünden* (1933), *El camino eterno* (1937) y *La marca de fuego de Florencia* (1945).

Con el ascenso al poder del régimen nazi Lenya emigró a los Estados Unidos y, después de la muerte de Weill en 1950, se dedicó asiduamente a promover muchas de sus obras, de manera especial la música de su periodo alemán tan controvertido para muchos. Sus primeras grabaciones revelan una voz soprano de sensualidad estremecedora, que con el tiempo fue adoptando un tono grave y arenoso, con la vocalización precisa de una *diseuse* hasta convertirse, para muchos, en la quinta esencia del estilo alemán de cabaret. Sobresaliente actriz, sus últimas películas fueron *The Roman Spring of Mrs Stone* (1961) y *From Russia with Love* (1963). TA

▣ D. SPOTO, *Lenya: A Life* (Nueva York, 1989). L. SYMONETTE y K. KOWALKE (eds.), *Speed Low (when you Speak Love): The Letters of Kurt Weill and Lotte Lenya* (Berkeley, CA, 1996).

Leo, Leonardo (Ortensio Salvatore de) (*n* San Vito degli Schiavi [hoy San Vito dei Normanni], cr Brindisi, 5 de agosto de 1694; *m* Nápoles, 31 de octubre de 1744). Compositor y maestro italiano. Estudió en el Conservatorio S. Maria della Pietà dei Turchini en Nápoles, lugar en el que se representó una de sus óperas sacras en 1712; dos años después, en 1714, fue nombrado organista de la capilla real. En 1725 sucedió a Alessandro Scarlatti como organista principal, fue designado *pro-vice maestro* en 1730, *vice maestro* en 1737 y finalmente *maestro* en 1744 poco antes de su muerte. Estuvo activo como maestro a partir de 1737, convirtiéndo-

dose en *primo maestro* del Conservatorio de S. Onofrio en 1739 y de Turchini en 1741.

Leo marchó a la cabeza de los compositores napolitanos de su tiempo con particular predilección por la ópera cómica, bajo dos estilos diferentes: a la manera de Pergolesi, para complacer el gusto napolitano; y otro, más serio, para ciudades como Venecia y Roma. Compuso más de 70 óperas. Escribió también oratorios y abundante música litúrgica, algunas en un estilo polifónico a *cappella*, y otras con acompañamiento orquestal. Como teórico y maestro tuvo considerable influencia en discípulos como Jommelli y Piccini. DA/ER

Leoncavallo, Ruggero (*n* Nápoles, 23 de abril de 1857; *m* Montecatini, 9 de agosto de 1919). Compositor y libretista italiano. Hijo de un oficial de policía, estudió en el Conservatorio de Nápoles de donde se graduó en 1876. Poco después realizó estudios de literatura en la Universidad de Bolonia, asistió a lecturas del poeta Giosuè Carducci y entró en contacto con la música de Wagner. Comenzó a trabajar en el libreto de una trilogía operística sobre el Renacimiento italiano y compuso la ópera *Chatterton* para probar suerte, pero la obra no se representó.

Siguieron tiempos malos trabajando en París, Londres y Egipto como pianista de café. Compuso canciones ligeras para Eldorado de París, lugar en el que conoció al afamado barítono Víctor Maurel, quien lo presentó con Ricordi, el principal editor de Milán. Ricordi rechazó publicar *I Medici* (la primera ópera de la trilogía “Renacimiento”), muy en el estilo wagneriano. Leoncavallo adoptó entonces el estilo del **verismo* en la ópera *Pagliacci*, basada en una de las historias policiales de su padre. Sonzogno (rival de Ricordi) publicó la ópera, estrenada en Milán bajo la dirección de Toscanini en 1892, con éxito inmediato. La forma de ópera en un solo acto fue perfecta para el despliegue del talento de Leoncavallo en el tratamiento de ideas melódicas breves como representación de las violentas emociones de los personajes, sin que éstos necesariamente aparezcan en escena.

En 1893 se hizo de conocimiento público que tanto Puccini (para Ricordi) como Leoncavallo (para Sonzogno) trabajaban en la composición de óperas basadas en la obra de Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*. *La bohème* de Leoncavallo se estrenó en Venecia en 1897, pocos meses antes que la de Puccini. Inicialmente, las dos óperas tuvieron éxito, pero finalmente, la versión de Puccini desplazó a la de Leoncavallo. La versión de Leoncavallo es una obra redonda con

mayor inclinación por el melodrama, al contrario de la atmósfera delicada e inclusive humorística de la ópera de Puccini. El siguiente proyecto de Leoncavallo fue la comedia *Zazà*, que logró éxito inmediato, obra con cierta influencia de Massenet. Sus últimas obras alcanzaron relativo éxito en Alemania, pero no así en Italia. En su última etapa productiva se inclinó principalmente por la opereta.

DA/RP

Leoni, Franco (*n* Milán, 24 de octubre de 1864; *m* Londres, 8 de febrero de 1949). Compositor italiano radicado en Inglaterra por algunos años. Discípulo de Cesare Dominicetti y Amilcare Ponchielli en el Conservatorio de Milán, en 1890 estrenó en Milán su primera ópera, *Raggio di luna*. Radicó en Londres de 1892 a 1917, época en la que compuso óperas y oratorios y fungió como director de la Queen's Hall Choral Society. A partir de 1917 repartió su vida entre Italia, Francia e Inglaterra, entregado a la composición de óperas en un estilo que paulatinamente fue pasando de moda. La obra más elaborada de Leoni, la ópera en un acto *L'oracolo*, producida en Londres en 1905 con la participación del barítono Antonio Scotti en el papel del traficante de opio Cimmfen, fue la plataforma para la presentación de Scotti en la Metropolitan Opera de Nueva York y su grabación en 1975 con Tito Gobbi en el reparto.

ABUR

Leoni, Leone (*n* Verona, c. 1560; *m* Vicenza, 24 de junio de 1627). Compositor italiano. Protegido del prominente patrono, el conde Mario Bevilacqua en Verona, ocupó el puesto de *maestro di cappella* de la Catedral de Vicenza de 1588 hasta su muerte. Publicó una considerable cantidad de música sacra, siguiendo estilos más modernos en algunas obras, y cinco volúmenes de madrigales a cinco voces. La popularidad de sus antologías y la abundancia de manuscritos copiados de las impresiones originales, práctica común en el norte de Europa, sugieren el amplio reconocimiento que tuvo como compositor.

TC

Léonin [Leoninus] (*n* c. 1135; *m* 1201 o poco después). Canónigo, poeta y compositor. Numerosos registros antiguos dan cuenta de sus actividades como sacerdote de St Benoît y, más adelante, de Notre Dame de París, así como de poeta y canónigo. Su obra poética cumbre es *Hystorie sacre gestas ab origine mundi* (Acontecimientos de la historia sacra desde los orígenes del mundo), con más de 14 000 hexámetros; de hecho, su nombre se asoció con un tipo de hexámetro con rima interna, aunque no antes del siglo XVII. La actividad de Léonin como compositor se menciona en el tratado teórico inglés denominado *Anónimo IV* (*fl* c. 1270), refiriéndose

a él como un “optimus organista” (es decir eximio compositor [o cantante] de **organum*), autor de un “grandioso libro” (*magnus liber*) con puestas en música de misas y cantos del Oficio usados en Notre Dame.

Los únicos manuscritos musicales que se conservan atribuidos a Léonin datan de mediados del siglo XIII; no hacen mención de compositores y el estilo musical es sin duda posterior y muy lejano del que pudo haber escrito Léonin. Es posible que haya colaborado en parte de la música contenida en los manuscritos más antiguos, que datan de 60 años antes de que se hicieran las copias supervivientes. El *Anónimo IV* deja entrever también que uno de los sucesores de Léonin, *Pérotin, hizo una revisión de la música anterior, lo cual coincide con los signos de revisión que aparecen en los manuscritos referidos. Por todo esto, resulta imposible saber con certeza qué es exactamente lo que Léonin compuso.

Su *magnus liber* contenía versiones polifónicas de los fragmentos de canto llano reservados para voces solistas, bajo la forma de responsorios para las Vísperas, graduales de misa, aleluyas y quizá algunas antifonas procesionales; contenía entre 40 y 50 cantos para los principales días del calendario eclesiástico. El primer contacto de Léonin con esta música quizá haya sido a través del *Codex Calixtinus* (c. 1160; véase ORGANUM, Ej. 2), en el que el canto aparece por debajo de una voz superior más florida, con los consabidos valores de nota prolongados y mantenidos. Este tipo de canto a dos voces se denomina *organum duplum*. Las versiones de Léonin al parecer hacen uso de escalas más amplias que las acostumbradas en cantos similares más antiguos, con mayor cantidad de notas en la voz superior que en la inferior.

Se desconoce si Léonin fue autor de las secciones en estilo *discanto, tan abundantes en los manuscritos existentes, o si éstas son obra de compositores posteriores. En las partes melismáticas más floridas del canto original suelen aparecer estas secciones de discanto, en las que las notas del canto llevan un ritmo regular y se mueven por grados conjuntos con la voz superior, como se muestra en el Ej. 1. Si estas secciones efectivamente fueron compuestas por Léonin, cabría afirmar entonces que el compositor contribuyó a la evolución del ritmo modal (véase NOTACIÓN, 2).

Es muy probable que Léonin haya compuesto dentro de otras formas comunes de la época, como el **conductus*, sin embargo no existen ejemplos atribuibles al compositor.

DH

📖 C. WRIGHT, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1500* (Cambridge, 1989).

Ej. 1

Fragmento de *Alleluia Ascendens Christus*.

Leonore, Leonora. Título original de la ópera **Fidelio* de Beethoven. Compuso también tres oberturas bajo el mismo título: la no. 2, para la primera representación (1806); la no. 3 (revisión de la no. 2) para la reposición de 1806; y la no. 1 (1806-1807), para una puesta en escena en Praga que jamás se llevó a cabo. Para la versión final de la ópera, compuso la obertura *Fidelio* (1814).

Leopoldo I (*n* Viena, 9 de junio de 1640; *m* Viena, 5 de mayo de 1705). Emperador y compositor del Sacro Imperio Romano. Ascendió al trono en 1658 y, a pesar de un turbio reinado en el cual Viena fue sitiada por los turcos en 1683, supo dar continuidad a la tradición de patronazgo musical de los Habsburgo; amplió las actividades de la Hofkapelle hasta ocupar más de 100 intérpretes y compositores de toda Italia e impulsó la ópera italiana de manera particular. Con motivo de las celebraciones de sus bodas con Margarita de España en 1666, comisionó a Cesti la ópera *Il pomo d'oro*, que probablemente no se representó sino hasta 1668. Como compositor fue más que un simple aficionado y muchas de sus obras se interpretaron en la corte; compuso música para ballet, oratorios y música sacra, como el impactante y notable *Miserere* en *sol* menor. DA

Leschenquartett. Véase "LA ALONDRA", CUARTETO.

Leschetizky, Theodor (*n* Lancut, Galicia, 22 de junio de 1830; *m* Dresde, 14 de noviembre de 1915). Maestro, pianista y compositor polaco. Niño prodigio, debutó en público a los nueve años de edad y al poco tiempo comenzó sus estudios con Czerny en Viena. Los preceptos de Czerny lo marcaron por el resto de sus días con la misma intensidad que la interpretación de Julius Schulhoff, alumno de Chopin, a quien oyó por primera vez en 1840. La belleza y redondez de tono, y el fraseo para delinear y destacar la melodía principal, rasgos interpretativos de Schulhoff, fueron nociones de suma importancia en el pensamiento pedagógico de Leschetizky. Al cabo de una vida profesional de giras como concertista virtuoso Leschetizky se trasladó a Rusia, donde por invitación de Anton Rubinstein se convirtió en director del departamento de piano del

Conservatorio de San Petersburgo, fundado en ese mismo año (1862). Si bien su ópera cómica *Die erste Falte* (1867) se representó en Praga, como compositor mostró una imaginación modesta respaldada en la seguridad de su extraordinaria técnica.

A su regreso a Viena, 16 años más tarde, Leschetizky se dedicó a la enseñanza privada y pronto atrajo toda una legión de estudiantes talentosos. Uno de los maestros de piano de mayor aprecio, éxito e influencia en el romanticismo tardío, tuvo una sorprendente lista de alumnos de renombre, como Paderewski, Ignacy Friedman, Schnabel, Mark Hambourg, Benno Moiseiwitsch, Alexander Brailowski, Ossip Gabrilovich y Vasily Safonov. El colosal éxito internacional de Paderewsky, quien fuera su alumno en 1885, consolidó su reputación internacional como maestro; es probable que el estilo interpretativo de Paderewsky haya sido muy cercano al del propio Leschetizky en cuanto al fraseo melódico y al uso abundante de arpeggios y rubato, como se aprecia al comparar rollos perforados para piano de Leschetizky con grabaciones discográficas de Paderewsky. A pesar de los muchos libros que dudosamente exponen "El método de Leschetizky" para el aprendizaje de piano, él mismo afirmó que jamás se apegó a un mismo método, sino que variaba en la práctica dependiendo de las necesidades específicas de cada alumno. KH

lesto (it.). "Ágil", "rápido"; *lestamente*, "ágilmente", "rápidamente".

letanía (lat.: *litanía*, *letania*, del griego *litaneia*, "oración").

Forma de plegaria en la que se expresa una serie de peticiones a Dios, a la virgen María o a los santos, así como la procesión en la cual se hacen estas súplicas. Las letanías cristianas más antiguas consisten en expresiones breves dichas por el sacerdote, a las que los feligreses responden con expresiones como "Kyrie eleison" o "Libranos Señor". Estas letanías son frecuentes en los servicios de la Iglesia ortodoxa y en los ritos no romanos del Occidente latino. En la práctica católica romana, estas letanías fueron opacadas por otras dirigidas a los santos, en las que los feligreses invocaban su intercesión con la frase "ora pro

nobis” (reza por nosotros). Una de las más conocidas, la *Litaniae lauretanae* (Letanía de Loreto) en honor a la virgen María, fue musicalizada en un marco polifónico por compositores como Victoria, Palestrina y Mozart.

Lutero expidió en 1529 una letanía teológica alemana revisada y Thomas Cranmer compuso una letanía inglesa para uso procesional por encargo de Enrique VIII, misma que posteriormente se publicó en el *Book of Common Prayer* (Libro de oraciones comunes) sin su referencia original a los santos. Los libros del servicio elcesiástico del siglo XX contienen muchas letanías nuevas, algunas tomadas de liturgias orientales y otras elaboradas recientemente. -/ALI

letras significativas (in.: *significantive letters*). Indicaciones de interpretación que aparecen en algunas notaciones “gregorianas” tempranas que se refieren principalmente al ritmo o la altura. Véase NOTACIÓN, Fig. 1.

Let's Make an Opera (Hagamos una ópera). “Entretenimiento musical para los jóvenes” de Britten con libreto de Eric Crozier (Aldeburgh, 1949). Como tercer acto, la obra incorpora la ópera *The *Little Sweep*. Obra didáctica, compuesta para jóvenes y aficionados, que en los primeros dos actos plantea la composición del tercero, ensayando cuatro canciones con el público.

letzt (al.). “Último”.

levalto. Véase *VOLTA*, 1.

levare (it.). “Levantarse”, “quitar”. *Si levano i sordini*, “quitar la sordina”; *levate*, “quite”, “levante”.

levet (? del it. *levata*, “levantarse”, “despertar”). Toque de trompeta o de órdenes para despertar por la mañana a los soldados o a otras personas. El día de Año Nuevo de 1696, el juez Sewall de Boston registró en su diario: “Casi al alba, una trompeta toca el *Levet* al pie de nuestra ventana para recibir el nuevo día y desearnos salud y felicidad”.

Levinson, Gerald (n New Hyde Park, NY, 22 de junio de 1951). Compositor estadounidense. Estudió con George Crumb, George Rochberg y Richard Wernick en la Universidad de Pensilvania, con Ralph Shapey en la Universidad de Chicago y con Messiaen en el Conservatorio de París. En 1977 ingresó como profesor del Swarthmore College, con dos interrupciones para viajar a Bali (1979-1980, 1982-1983). Su música acusa influencias balinesas, junto con la claridad tímbrica característica de Messiaen y la línea melódica larga y expresiva al estilo Mahler. Ha compuesto dos sinfonías (1984-1986, 1992-1994) y otras piezas orquestales, obras para conjuntos mixtos y música de cámara (*Dreamlight*, para violonchelo, piano y percusión, 1990). PG

leyenda (al.: *Legende*; fr.: *légende*; in.: *legend*). Composición breve de carácter lírico o épico. Ejemplos conocidos son *Leyendas* op. 59 de Dvořák y *Leyendas* para orquesta op. 22 de Sibelius, que incluyen la pieza *El cisne de Tuonela*.

leyenda de la invisible ciudad de Kitez y la doncella Fevroniya, La (*Skazaniye o nevidimom grade Kitezhe i deve Fevronii*). Ópera en cuatro actos de Rimski-Korsakov con libreto de Vladimir Bel'ski, inspirado en la “Crónica de Kitez” de E. S. Meledin, en la novela *V lesakh* (En el bosque) de Pavel Mel'nikov, y en canciones, narraciones épicas y leyendas tradicionales (San Petersburgo, 1907).

Liadov, Anatoli Konstantinovich (n San Petersburgo, 29 de abril/11 de mayo de 1855; m Polinovka, distrito de Novgorod, 15/28 de agosto de 1914). Compositor ruso. Quizá sea significativo que en la actualidad sólo se le conozca por el rechazo de Diaghilev de su versión de *El pájaro de fuego*, lo cual permitió a Stravinski estrenar en el teatro su primera obra importante para danza. La aproximación musical de Liadov fue un tanto desorganizada; siendo estudiante fue expulsado por ausentismo de la cátedra de composición de Rimski-Korsakov en el Conservatorio de San Petersburgo, inclusive como compositor maduro sólo produjo un reducido número de obras, aunque esto se haya debido en parte a su actitud autocrítica. En su tiempo, Liadov fue valorado por su calidad como maestro, con alumnos como Prokofiev y Miaskovski, y como figura de la clase dirigente. Fue uno de los compositores reunidos en torno al acaudalado editor Mitrofan Beliaiev, participando como consejero de sus actividades editoriales y del Premio Glinka. Entre sus pocas obras orquestales, conservan un sitio secundario en el repertorio sinfónico *Baba-Yaga* (1904), *Ocho canciones folclóricas rusas* (1905), *Kikimora* (1909) y *Volshebnoye ozero* (El lago encantado, 1909), obras que revelan buen gusto lírico y orquestación diestra y clara en el estilo de Rimski-Korsakov. GN

Liapunov, Sergei Mijailovich (n Yaroslavl, 18/30 de noviembre de 1859; m París, 8 de noviembre de 1924). Compositor y pianista ruso. Estudió en el Conservatorio de Moscú (composición con Taneiev y piano con Karl Klindworth y Pavel Pabst). Más adelante se trasladó a San Petersburgo donde entró bajo la influencia de Balakirev, de ahí sus abundantes piezas virtuosas para piano en la tradición lizstiana (como los *12 études d'exécution transcendante* op. 11); asimismo, sus sinfonías se pegaron fielmente al modelo establecido por

Los Cinco (no. 1, 1887; no. 2, 1917). Sucedió a Balakirev en la Escuela Libre de Música y completó algunas de las obras inconclusas de su mentor después de su muerte, produciendo una orquestación popular de la obra para piano más celebrada de éste, la “fantasía oriental” *Islamey*. Liapunov fue profesor de piano y composición en el Conservatorio de San Petersburgo hasta 1923, año en que abandonó Rusia con el pretexto de una gira europea de conciertos. Murió de un ataque cardíaco justo antes de uno de sus conciertos y fue sepultado en París. MF-W

Liatoshins'ki, Boris (*n* Zhytomyr, 22 de diciembre/3 de enero de 1895; *m* Kiev, 15 de abril de 1968). Compositor ucraniano. En 1913 comenzó sus estudios con Glière, primero de manera privada y después en el Conservatorio de Kiev, recinto en el que dio clases a partir de 1919, con cátedra de profesor desde 1935 hasta su muerte en 1968. Se desempeñó también como maestro de orquestación del Conservatorio de Moscú (1935-1937, 1943-1944), director de la Asociación Ucraniana de Música Contemporánea (1922-1925) y presidente de la Unión de Compositores Ucranianos (1939-1941).

La obra de Liatoshins'ki se divide en tres periodos. La mayor parte de su música de cámara corresponde al primero, el periodo post scriabiniano romántico de las décadas de 1920-1930, con la *Sinfonía* no. 2 (1935-1936) como obra representativa. En el segundo periodo, correspondiente a las décadas de 1940-1950, su producción de obras trascendentes fue escasa a causa de las restricciones impuestas por el *realismo socialista, ya que el espíritu heroico seudopopular que éste preconizaba se oponía por completo a su combinación sutil de cromatismo romántico y el lenguaje popular ucraniano. En el tercer periodo, en la década de 1960, con el apoyo de algunos alumnos como Valentin Sil'vestrov, Liatoshins'ki retomó su estilo anterior en obras destacadas como la *Sinfonía* no. 4 (1963) y la *Suite polaca* (1961).

Compuso cinco sinfonías (1918-1919; 1935-1936, rev. 1940; 1951, rev. 1954; 1963; 1965-1966), el drama musical en cuatro actos *Zolotoy obruch* (El anillo de oro, 1930, rev., 1970), dos tríos para piano (1922, 1942) y cuatro cuartetos de cuerda (1915, 1922, 1928, 1943). PF

📖 V. SAMOKHALOV, *B. Lyatoshyyns'ky* (Kiev, 1970, 2/1974).

Liber usualis (lat., “Libro para la práctica común”). Compendio de oraciones, lecciones y, en especial, de cantos para los servicios más importantes de la liturgia de la Iglesia católica romana, editada por los monjes de *Solesmes de 1896 hasta la época del Concilio Vaticano

Segundo (1962-1965). Publicado en ediciones con títulos en francés, inglés y latín, por su amplio contenido, de ninguna manera exhaustivo, se convirtió en una colección de *canto llano práctica y muy solicitada; no obstante, su valor histórico es insignificante. JJD

liberamente (it.). “Libremente”, en relación al ritmo o al tiempo.

libitum, ad (lat., “a voluntad”). Indicación que otorga libertad al intérprete para, dependiendo del contexto, variar el tiempo o improvisar, adornar o crear una *cadenza*. Se empleó con frecuencia a finales del siglo XVIII para indicar una parte que podía omitirse. Lo opuesto de **obbligato*.

libre, librement (fr.). “Libre”, “con libertad”.

libreto (del it. *libretto*, “libro pequeño”, dim. de *libro*, “libro”; al.: *Textbuch*; fr.: *livret*). Libro que contiene el texto de una ópera o de cualquier obra dramática vocal y, por extensión, del texto en sí. El formato de los libretos más antiguos tenía una altura de aproximadamente 20 cm; la voz italiana en diminutivo se refiere a un formato algo menor, de 14 cm, introducido en la época en que las casas públicas de ópera abrieron sus puertas en Venecia. En inglés, el término ha sido de uso común desde alrededor de mediados del siglo XVIII.

El primer libreto escrito fue *Dafne*, con texto de Rinuccini musicalizado por Peri; la representación comprobable más antigua de esta obra data de 1598 en Florencia. En los libretos antiguos, después de la página del título seguía un prefacio con una servil dedicatoria del escritor a su patrono y después unas breves palabras dirigidas al lector. El *argomento* (literalmente, “argumento”), resumen del argumento de la ópera que precedía al texto en los primeros libretos, con el tiempo fue aumentando en complejidad hasta convertirse prácticamente en un prólogo de la obra (como por ejemplo en *Il Trovatore* de Verdi). Después de la lista de los personajes de la ópera, aparecía un catálogo de los cambios de escena, las danzas y, en ocasiones, de los efectos escénicos, costumbre que prevaleció en los carteles publicitarios del teatro musical inglés del siglo XIX. Hasta finales del siglo XVIII, el autor incluía también en el libreto una *protesta*, en la que confirmaba su fe católica apostólica y romana como justificación de cualquier posible referencia a los *numi* (dioses), los *fati* (destinos) y así sucesivamente; esta costumbre derivó de la necesidad de aprobación del libreto en ciudades bajo dominio papal.

En esencia, un buen libreto siempre ha consistido en un relato, de carácter dramático o no, adaptado a las

necesidades del drama musical. Las fuentes de libretos famosos se han basado en grandes obras maestras de la dramaturgia (como Verdi en *Othello*), novelas destacadas (como Prokofiev en *La guerra y la paz*), *romans-à-clef* (como Puccini en *Scènes de la vie de bohème*), poemas narrativos (como Chaikovski en *Eugene Onegin*) y leyendas heroicas (como la mayoría de los libretos de Metastasio), hasta en sucesos de la vida real (como *Pagliacci* de Leoncavallo y *Osud* de Janáček), abarcando desde temas metafísicos y creencias (como *Parsifal*) hasta farsas (la mayoría de las obras de Offenbach), desde vidas artísticas (como *Mathis der Maler* de Hindemith y *Palestrina* de Pfitzner) hasta tiras cómicas (como *La fierecilla domada* de Janáček), desde temas históricos o biográficos (como *Rienzi* y muchas de las grandes óperas francesas) hasta cuentos de hadas (como la ópera rusa, que abarca ambas categorías). No existen reglas para la elección de un libreto, pero sí una serie de métodos casi infalibles conocidos por la mayoría de los compositores de la cual han extraído la condición y la capacidad para retratar los sentimientos humanos en el contexto dramático como valor primordial, aunque no exclusivo.

Conforme las estructuras operísticas fueron consolidándose en el siglo XVIII el patrón de recitativo, aria y coro impuso condiciones especiales al libretista y determinó el curso del drama. La controvertida polémica sobre la supremacía de la música o de las palabras, presente desde entonces, fue llevada por Strauss al argumento operístico, y tal vez resuelta, en *Capriccio*. Si bien las costumbres compositivas han ido cambiando de manera natural, con una alternancia entre el predominio de los valores convencionales y los caminos libres, el elemento vital que ha perdurado es la fuerza dramática emanada de la imaginación del compositor. La impresión del texto en lugar de la música, únicamente con crédito al escritor, indica la importancia que tuvo el libreto operístico en el siglo XVIII. La colaboración entre el músico y el libretista no siempre fue indispensable, como demuestra el libretista Metastasio, autor de 27 obras que sirvieron para 1 000 representaciones con música de por lo menos 50 compositores diferentes. En el caso opuesto, magníficos frutos resultaron de la meticulosa colaboración entre Quinault y Lully, Boito y Verdi, Gilbert y Sullivan, y Hofmannsthal y Strauss. Berlioz, Wagner, Berg y Menotti son algunos de los compositores más exitosos que prefirieron diseñar e incluso escribir sus propios libretos, lo cual sugiere que las reglas no son determinantes.

La popularidad de los libretos impresos no ha disminuido; muchos amantes de la ópera, aunque fuera de Italia en menor número, siguen demandando copias para el estudio personal o para llevar a las representaciones. Manchas de cera en libretos antiguos confirman la costumbre del público de consultar el libreto en el teatro con *cerini* (velas cónicas delgadas) que se vendían a la entrada de la sala. Por otra parte, los libretos se publicaban también como parte de las antologías de los poetas en ediciones bien impresas con elegante encuadernación. Las obras de Metastasio gozaron de este privilegio y su amplia distribución contribuyó a la naciente uniformidad de la lengua italiana. La traducción del texto de los libretos fue práctica común en el siglo XIX. Hoy en día, las grabaciones comerciales de óperas completas suelen incluir el libreto íntegro traducido a varios idiomas, así como una sinopsis y comentarios sobre la obra.

JW/KC

📖 P. J. SMITH, *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto* (Nueva York, 1970). C. H. PARSONS (ed.), *Opera Librettists and their Works* (Nueva York, 1987).

libro de coro. Libro coral de los siglos XIV a XVII en el que todas las voces de una composición polifónica están escritas por separado. La voz superior siempre está en la parte superior de la página de la izquierda, mientras que la más baja usualmente está en la parte inferior de la página de la derecha, y así sucesivamente. Puesto que los libros de coro generalmente no tienen más de 30 cm de altura, sólo son útiles para “coros” relativamente pequeños, quizá con sólo un cantante por voz, aunque hay algunos ejemplos ocasionales que miden hasta 80 cm de altura. Desde alrededor de 1500, a medida que los coros crecían, gradualmente se impusieron los libros con partes individuales, pero muchas de las misas de Lassus y Palestrina, por ejemplo, fueron publicadas originalmente en formato de libro de coro.

DF

Libuše. Ópera en tres actos de Smetana con libreto de Josef Wenzig (Praga, 1881).

licenza (it.). 1. “Licencia”, “libertad”; *con alcuna licenza*, “con cierta libertad”, es decir, libertad en el tiempo y en el ritmo. En los siglos XVII y XVIII, el término se empleó para referirse a un pasaje o cadencia improvisada por el ejecutante.

2. Epílogo aumentado a una obra escénica con motivo del aniversario o las bodas del patrono, o para cualquier otra ocasión festiva.

Licht: Die sieben Tage der Woche (Luz: los siete días de la semana). Ciclo de siete óperas de Stockhausen con libretos propios, cuya composición fue iniciada en 1977

y programada para completarse en 2002. El orden de interpretación es **Donnerstag aus Licht*, **Samstag aus Licht*, **Montag aus Licht*, **Dienstag aus Licht*, **Frietag aus Licht*, **Mittwoch aus Licht*, **Sonntag aus Licht*.

Lidholm, Ingvar (Natanael) (n Jönköping, 24 de febrero de 1921). Compositor sueco. Estudió en la Real Academia Sueca de Estocolmo (1940-1946) y recibió clases privadas de Rosenberg y Seiber (1954). Ha ocupado puestos como director de la Orquesta Örebro (1947-1956), maestro de composición de la Real Academia Sueca (1965-1975) y en la radio. Sus obras de juventud acusan influencias de Nielsen, Hindemith y Stravinski, pero posteriormente se inscribió en la corriente central de las vanguardias. En obras como *Ritornell* para orquesta (1955) y *Nausikaa ensam* para soprano, coro y orquesta (1963), despliega el característico gusto escandinavo por la poesía musical, mientras que en *Kontaktion* (1979) demuestra su capacidad de orquestación; su primera ópera, *Ett drömspel*, se estrenó en Estocolmo en 1990. PG/MA

📖 B. E. BROLSMA, *The Music of Ingvar Lidholm: A Survey and Analysis* (Ann Arbor, MI, 1981).

lié (fr., “ligado”). Unido o ligado, es decir, **legato*.

Liebe der Danae, Die (El amor de Danae). Ópera en tres actos de Richard Strauss con libreto de Joseph Gregor (Salzburgo, 1952). En 1944 se celebró un ensayo abierto al público, pero el estreno se canceló.

Liebermann, Lowell (n Nueva York, 22 de febrero de 1961). Compositor estadounidense. Compuso una *Sonata para piano* a los 15 años de edad, misma que interpretó en su primer recital en Nueva York un año después; prosiguió sus estudios formales en la Juilliard School hasta 1987. Su música es tonal y fluida, dentro de la tradición romántica tardía heredada de Barber y Prokofiev. Entre sus obras destacan dos sinfonías, dos conciertos para piano, conciertos para flauta, para flauta y arpa, para piccolo y para trompeta, así como la ópera *Dorian Gray* (Monte Carlo, 1996). PG

Lieberson, Peter (n Nueva York, 25 de octubre de 1946). Compositor estadounidense. Hijo de Goddard Lieberson, presidente de Columbia Records, y la bailarina Vera Zorina, estudió composición con Milton Babbitt y en la Columbia University (1972-1974) con Charles Wuorinen. Viajó a Boulder en Colorado para estudiar con el maestro budista tibetano Chogyam Trungpa; después retomó sus estudios de composición en Brandeis con Donald Martino y Martin Boykan. Se desempeñó como director del Shambhala Training, un programa cultural de meditación, primero en Boston en el decenio de 1980

y, en la década siguiente, en Halifax, Nova Scotia; también fue profesor en Harvard (1984-1988). Su música suele estar relacionada con conceptos y mitos budistas, aunque bajo un tratamiento occidental y altamente sofisticado. Entre su producción cabe mencionar el *Concierto para piano* (1980-1983), obra con la que se dio a conocer, otros *Conciertos* para viola (1992-1994) y para corno (1999), *Drala* (1986) y *World's Turning* (1991) para orquesta, la ópera *Ashoka's Dream* (Santa Fe, 1997), así como música de cámara y piezas para piano solo. PG

Liebesliederwalzer (Valses de amor). Dieciocho valsos, op. 52, de Brahms, para dos pianos y soprano, contralto, tenor y bajo solistas (1868-1869), con textos tomados de *Polydora*, de Georg Friedrich Daumer. Se publicó una versión (op. 52a) que no incluía la parte vocal. En 1874 Brahms compuso otros 15 valsos, *Neue Liebesliederwalzer* (op. 65), con la misma instrumentación (op. 65a sin voces).

Liebesmahl der Apostel, Das (La fiesta de amor de los apóstoles). “Escena bíblica” de Wagner para coro masculino y orquesta con texto del compositor (1843).

Liebostod (Amor y muerte). Aria final de Isolda al final del tercer acto de *Tristan und Isolde* de Wagner; también se le llama así al arreglo orquestal del aria que suele interpretarse como pieza de concierto, junto con el preludio del primer acto. Wagner utilizó el término para el dúo de amor del segundo acto.

Liebesträume (Sueños de amor). Tres nocturnos para piano solo de Liszt compuestos c. 1850; son transcripciones de sus canciones *Hohe Liebe*, *Gestorben war ich* y *O Lieb, so lang du lieben kannst*; la tercera canción, en la bemol, es una de las melodías románticas más conocidas.

Liebesverbot, Das (*Das Liebesverbot, oder Die Novize von Palermo*; “El amor prohibido o la novicia de Palermo”). Ópera en dos actos de Wagner con libreto propio basado en *Medida por medida* de Shakespeare (Magdeburgo, 1836).

Lied (al.). Palabra alemana que significa “canción”, cuyo uso se generalizó en el siglo XV. El término *Gesang*, que significa también “canción” (como en *Meistergesang*, el arte de los *Meistersinger*), se utilizó con menos frecuencia. La *Lied* tuvo su época de oro en el siglo XIX con Schubert, Schumann, Brahms y Wolf como los maestros supremos del género.

1. Antes del siglo XIX; 2. Siglos XIX y XX.

1. *Antes del siglo XIX*

Oswald von Wolkenstein, poeta y compositor tirolés de comienzos del siglo XV, es considerado el creador de

la *Lied* con su integración precursora de texto y música. De ese mismo siglo datan importantes colecciones de canciones: *Lochamer Liederbuch* (c. 1452-1460), con 44 *Lieder*, en su mayoría monofónicas; *Schedelsches Liederbuch* (década de 1460), con 128 piezas, 68 de las cuales son polifónicas; y *Glogauer Liederbuch* (c. 1480), con 70 *Lieder* polifónicas y muchas más piezas con textos en francés o italiano. La influencia de los compositores de los Países Bajos, Francia e Italia en el florecimiento tardío de la polifonía vocal fue enorme, pero en la colección *Lochamer Liederbuch* aparece un ejemplo antiguo de un género local denominado **Tenorlied*, el anónimo a tres partes *Der wallt hat sich entlawhet*.

Los compositores de estas canciones del siglo XV, si acaso eran mencionados, fueron por lo general figuras poco conocidas, y no fue sino hasta el siglo XVI que aparecieron autores más importantes asociados a la canción alemana con regularidad, como Paul Hofhaimer, Heinrich Finck e Isaac (autor de *Innsbruck, ich muss dich lassen*, probablemente la *Lied* más conocida de este periodo). La relativa popularidad del *Lied* en el siglo XVI se debió en gran medida a los adelantos de las imprentas de comienzos del siglo, en particular en Augsburgo, Colonia y Mainz. En la segunda mitad del siglo, Lassus, H. L. Hassler y Leonhard Lechner pueden considerarse los grandes maestros de la tradición.

La *Lied* para voz sola con acompañamiento de continuo, conocido como **Lied* con continuo o *Lied Generalbass*, comenzó a desplazar a la canción polifónica en Alemania en la década de 1620. En el *Lied* de los siglos XVII y XVIII, la música generalmente se supeditaba al texto. Berlín fue un importante centro de composición de *Lieder* en la segunda mitad del siglo XVIII, con el patronazgo de Federico el Grande como impulsor de lo que más adelante se conocería como la Primera Escuela de Composición de Berlín, formada por C. G. Krause bajo los preceptos de que la *Lied* debía ser de tipo popular y fácil de cantar, con texto expresivo y acompañamiento simple. Entre los compositores asociados con esta escuela destacan J. F. Agricola, Franz Benda, C. H. Graun y C. P. E. Bach. La liberación de las limitaciones de estas canciones estróficas fue iniciada principalmente por C. G. Neefe, con canciones en forma estrófica modificada, impuesta por el ritmo del texto.

Hacia 1770 surgió la Segunda Escuela de Composición de Berlín, con autores como J. A. P. Schulz y, muy en particular, J. F. Reichardt y C. F. Zelter; todos hicieron una mejor selección de poemas y, los dos últimos, recurrieron mucho a Goethe, quien pensaba que sus

versos líricos podrían redondearse con una música que no desplegara un papel protagónico. En los mejores *Lieder* de Reichardt y Zelter, el acompañamiento, además de enriquecer la poesía, se sostiene como línea independiente. Compositores de la escuela suabia, como C. F. Schubart y J. R. Zumsteeg, ejercieron enorme influencia en las primeras canciones de Schubert; Zumsteeg, muy admirado por Schubert, se interesó particularmente en las baladas en forma casi cantata con varios movimientos continuos. Las *Lieder* de Haydn y Mozart, de belleza exquisita, fueron en su mayoría simples y estróficas.

2. Siglos XIX y XX

La contribución de Beethoven al género de la *Lied* fue de mayor peso. Inicialmente con la influencia de su maestro Neefe, sus canciones fueron creciendo de nivel gracias a su cuidadoso tratamiento de la estructura tonal, la adopción de formas extendidas con escenografía (*Adelaide*, 1794-1795) y su *ciclo de canciones: *An die ferne Geliebte* (1816), obra precursora. Weber y Spohr contribuyeron también de manera importante a la *Lied* romántica.

Schubert escribió más de 600 canciones con formas que abarcan desde unos pocos compases hasta 20 páginas o más. Por su parte, la línea vocal puede variar desde una melodía muy simple, en la vena de la canción doméstica del siglo XVIII (*Heidenröslein*, 1815), hasta el virtuosismo de *Der Hirt auf dem Felsen* (1828), y es capaz de integrar la exigencia dramática de una balada como *Erlkönig* (1815) con su gracia lírica inherente. Su principal aportación a la *Lied* fue otorgar a la parte de piano una nueva importancia, creando para el poema una atmósfera escénica de figuración expresiva sugerente del sonido del agua o las hojas movidas por el viento, el chirrido del grillo, un caballo a galope o el salto de una trucha, bajo una sutil trama armónica y motivica como soporte de la melodía vocal. Schubert desplegó con libertad estas virtudes creadoras en sus dos grandes ciclos de canciones sobre el amor perdido, el conmovedor ciclo *Die schöne Müllerin* (1823) y el trágico *Winterreise* (1828). Su selección de poetas abarcó desde Goethe hasta docenas de artistas menores cuyas imágenes encendieron su inspiración. Schubert hizo de la *Lied* una forma musical mayor.

Alrededor de la mitad de las 300 canciones de Schumann fue escrita en 1840, año de su decepcionante matrimonio con Clara Wieck; a este mismo año corresponden *Liederkreise*, con poesía de Eichendorff y Heine, *Dichterbild*, también con poemas de Heine, y el ciclo de cancio-

nes *Frauenliebe und -leben*. Menos inclinado por la imagen pictórica que Schubert, el agudo sentido literario de Schubert supo captar la esencia misma del poema, ya fuera la ironía de Heine o la pena de encontrar al ser amado en otros brazos, fueran las sutiles evocaciones románticas de Eichendorff sobre una época pasada o los aspectos más oscuros del mundo natural. Con Schumann, el piano adquirió nuevamente una importancia particular, en ocasiones prolongando la canción una vez que la parte vocal hubiese terminado.

La producción de Brahms sobrepasó las 200 canciones. Los escasos apuntes que se conservan muestran su meticulosa planeación tonal y métrica para dar al poema su máxima expresión musical. Brahms supo responder con naturalidad a los metros poco usuales o impares, y tendió a seleccionar poetas menores o textos populares en los que hallaba posibilidades expresivas para traducir musicalmente. Publicó sus canciones en grupos, en ocasiones con un vínculo emotivo, como el apasionado romanticismo del op. 43 (que incluye “Von ewiger Liebe”, 1864), *Vier ernste Gesänge* (op. 121, 1896), más introspectivo y seducido por la muerte, e inclusive textos bíblicos.

Con una breve vida profesional creativa que duró aproximadamente desde 1888 hasta su muerte en 1903, la reputación de Hugo Wolf se debe casi por completo a sus canciones. Poseedor de una gran sensibilidad poética, en ocasiones seleccionaba un solo poeta (Eichendorff, Goethe, Mörike) para volúmenes completos bajo el título *Gedichte von...* (Poemas de...), así como colecciones de estilos nacionales específicos, como los libros de canciones españolas e italianas. Logró desarrollar el virtuosismo pianístico como un aspecto particular de la canción y, con tendencias wagnerianas que lo pusieron en oposición a Brahms, recurrió al motivo y a la armonía cromática avanzada para ajustar el drama al marco de la forma canción. Muy rara vez recurrió a poemas que consideraba bien logrados por sus predecesores, a menos que sintiera la necesidad de decir algo más, como es el caso de una de sus mejores canciones: “Kennst du das Land?” de Mignon, tomada de *Wilhelm Meister* de Goethe.

Significativos compositores de *Lieder* en el siglo XIX fueron también Mendelssohn, autor de numerosas canciones graciosamente tratadas que publicó en grupos, y en especial Carl Loewe. Relacionado particularmente con la balada, a la que llevó a una nueva madurez artística (su versión de *Erlkönig* data de la misma época que la de Schubert y bien pueden colocarse al mismo nivel),

Loewe escribió también buen número de refinadas canciones perfectamente adaptadas a la sensibilidad de poemas de autores como Goethe, Heine y Byron. Entre los maestros menores del *Lieder* destacan Peter Cornelius, con algunas canciones religiosas excelentes; Robert Franz, de talento gentil y sensible y Adolf Jensen, otro compositor que supo responder con inteligencia a la búsqueda armónica de Wagner y Liszt. El propio Wagner escribió algunas canciones, como las que conforman el ciclo orquestal basado en cinco poemas de Mathilde Wesendonck, tal vez las más importantes de su producción. Liszt llevó sus canciones a un plano más lejano, desarrollando una labor compositiva meticulosa en la que imprimió el más puro talento lírico, incorporando inclusive diversos idiomas además del alemán, aunado a su característico virtuosismo pianístico.

Mahler destaca de manera especial con sus canciones basadas en los poemas de **Des Knaben Wunderhorn*, así como por la incorporación de la *Lied* en ciclos orquestales como *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1883-1885) y *Kindertotenlieder* (1901-1904), y en la sinfonía. Richard Strauss compuso la mayoría de sus canciones al comienzo de su vida profesional. Concebidas originalmente para orquesta o bien orquestadas años después por él mismo y por otros músicos, en ellas refleja su amor por la voz humana, en especial por la voz soprano, tan destacada en sus óperas. Sus *Vier letzte Lieder* (1946-1948) constituyen una especie de despedida no sólo de su vida creadora sino también de la larga tradición de la *Lied* de la que fue heredero.

LO/JW

📖 R. H. THOMAS, *Poetry and Song in the German Baroque: A Study of the Continuo Lied* (Oxford, 1963). K. WHITTON, *Lieder: An Introduction to German Song* (Londres, 1984). R. HALLMARK (ed.), *German Lieder in the Nineteenth Century* (Nueva York, 1996). E. F. KRAVITT, *The Lied Mirror of Late Romanticism* (New Haven, CT, 1996).

Lied con bajo continuo (al.: *Generalbasslied*). Canción estrófica con acompañamiento de continuo que se volvió popular en Alemania durante el periodo barroco, especialmente a mediados del siglo XVII. Concebidos principalmente para intérpretes aficionados, las *Lieder* con bajo continuo usualmente eran simples en estilo y con un rango vocal limitado, frases de longitud regular y una actitud general de subordinación al texto; numerosos ejemplos están basados en tonadas de danza. Por lo general eran para voz sola y continuo, pero también se compusieron piezas hasta para cinco voces y en ocasiones se incluían partes *obbligato*. La primera

colección de tales *Lieder* fue *Erster Theil teutscher Villanellen* (1627) de Johann Nauwach, y otros compositores del género incluyen a Heinrich Albert, Andreas Hammerschmidt, Johann Rist y Adam Krieger. A finales del siglo XVII e inicios del XVIII, la *Lied* con bajo continuo se volvió más elaborada a medida que tuvo una mayor influencia de los estilos y formas de la ópera italiana. Tal desarrollo, sin embargo, llevó a la disminución en su popularidad. -/JBE

Lied von der Erde, Das (La canción de la Tierra). Ciclo de seis canciones de Mahler (1908-1909) para tenor y contralto o barítono solistas y orquesta, con poemas tomados de *Die chinesische Flöte*, de Hans Bethge, traducción alemana de poemas chinos de los siglos VIII y XIX. Mahler denominó esta obra como “sinfonía”.

Lieder eines fahrenden Gesellen (Canciones de un caminante). Ciclo de cuatro canciones de Mahler (1883-1885) para barítono o mezzosoprano y orquesta (o piano), con sus propios poemas basados o en imitación de **Des Knaben Wunderhorn*. Revisó la obra entre 1891 y 1896 y la orquestó en 1891-1893. Las canciones nos. 2 y 4 están vinculadas temáticamente con los movimientos primero y lento de su *Primera sinfonía*.

Lieder ohne Worte (Canciones sin palabras; *Romances sans paroles*). Cuarenta y ocho piezas para piano de Mendelssohn en las que se desarrolla una melodía cantada con acompañamiento. Fueron publicadas en ocho libros, cada uno con seis canciones: 1, op. 19 (1830); 2, op. 30 (1835); 3, op. 38 (1837); 4, op. 53 (1841); 5, op. 62 (1844); 6, op. 67 (1845); 7, op. 85 (1850); 8, op. 102 (c. 1845). La mayoría de los títulos no es de Mendelssohn, excepto las tres *Auf einer Gondel* (números 6, 12 y 29), el *Duetto* (no. 18) y *Volklied* (no. 23). Compuso también una *Lied ohne Worte*, op. 109 (c. 1845) para violonchelo y piano.

Liederbuch (al., “libro de canciones”, “cancionero”). Término empleado para referirse a los cancioneros alemanes de la Edad Media, la mayoría de los cuales han sobrevivido sin música, para colecciones poéticas posteriores impresas o manuscritas, para los cancioneros polifónicos alemanes de los siglos XV y XVI, así como para muchas colecciones posteriores de canciones con textos en alemán, que evidentemente incluyen canciones para voz y piano, como las *Spanisches Liederbuch* e *Italianisches Liederbuch* de Hugo Wolf, traducciones alemanas de poesía española e italiana. El “Glogauer Liederbuch” (c. 1480) constituye un caso especial pues consiste en tres libros de partes individuales de un repertorio no alemán. DF

Liederkreis. Término alemán que significa “ciclo de canciones”, utilizado por primera vez por Beethoven en su obra *An die ferne Geliebte*. Schumann utilizó la palabra para sus dos ciclos de canciones para voz y piano op. 24, con nueve poemas de Heinrich Heine, y para el op. 39, sobre 12 poemas de Joseph von Eichendorff, amabas obras compuestas en 1840.

Liedertafel (al., “canción de mesa”). Muchas sociedades corales masculinas que florecieron en el ámbito nacionalista de comienzos del siglo XIX. En un principio fueron concebidas para reuniones informales en que los miembros cantaban sentados alrededor de una mesa con refrigerios, pero con la consolidación de sociedades corales más serias y comprometidas, denominadas *Männergesangvereine* (sociedades corales masculinas), su objetivo se volvió más artístico. Para mediados del siglo se celebraban inmensos festivales anuales de concursos, como el Lower Rhine Festival (a partir de 1817). El equivalente francés de *Liedertafel* es **orphéon*.

Liederzyklus (al.). “Ciclo de canciones”.

lieto, lietamente (it.). “Alegre”; *lietissimo*, “muy alegre”; *lieto fine*, “final feliz”, como por ejemplo en una ópera. **lieve, lievemente** (it.). “Ligero”, “con ligereza”; “fácil”, “con facilidad”.

ligadura (in.: *tie, bind*). Línea curva empleada en la notación musical para unir dos notas sucesivas con la misma altura, indicando que deben ligarse o unirse sumando la duración de sus valores de nota en un sonido continuo. Se usa para unir notas que se encuentran separadas por una línea divisoria de compás (Ej. 1a) o para crear una duración o valor inexistente entre notas individuales (como cinco negras, siete corcheas, etc.; ejemplo 1b). La ligadura se usa ocasionalmente para indicar una repetición sutil de la segunda nota.

Véase también LIGADURA EXPRESIVA.

Ej. 1



ligadura expresiva (in.: *slur*). Línea curva usada en la notación musical para agrupar notas con propósitos diferentes. Por lo general indica que las notas que afecta

se deben tocar o cantar en *legato* o de manera suave y uniforme (Ej. 1). En los instrumentos de cuerda esto normalmente significa que un grupo de notas se debe tocar en una sola arcada o, si esto no es posible, con cambios de arco imperceptibles. En la música vocal y para instrumentos de viento, la ligadura expresiva significa que las notas agrupadas deben ejecutarse con un solo aliento. Si las notas encerradas en una ligadura expresiva tienen puntos escritos por encima o por debajo (Ej. 2), significa que se deben ejecutar ligeramente separadas (es decir, *mezzo-staccato* y no tan separadas como en el *staccato*). En la música vocal, la ligadura expresiva se usa también para indicar que una sola sílaba se debe cantar con varias notas (Ej. 3). Una ligadura expresiva que abarca un grupo grande de notas sirve para indicar la extensión de una *frase, que a su vez puede abarcar subgrupos de notas ligadas (Ej. 4).

Ej. 1



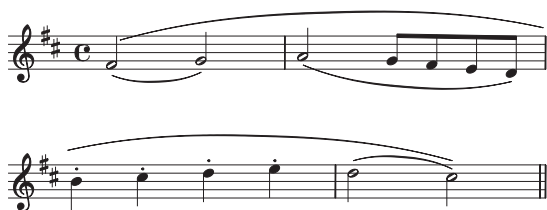
Ej. 2



Ej. 3



Ej. 4



Para indicar el efecto de *portamento, se puede usar también una línea curva semejante a la ligadura expresiva. El mismo signo se usa para la *ligadura rítmica (in.: *tie*), que indica la suma del valor rítmico o dura-

ción de dos o más notas con la misma altura en un sonido continuo.

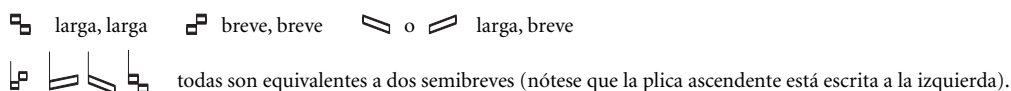
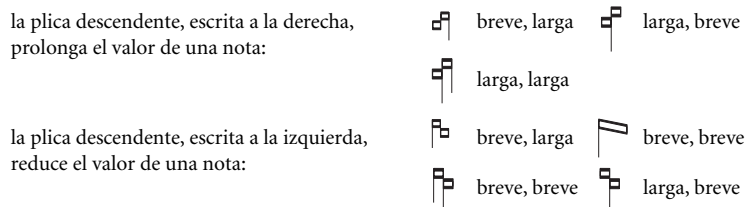
Véase también INTERPRETACIÓN MUSICAL, 8.

ligature, ligadura (del lat. *ligare*, “unir”). Forma de nota que representa dos o más notas. Las ligaduras fueron comunes en el periodo medieval, pero el advenimiento de la impresión musical y otros factores propiciaron su desaparición hacia 1600. Las ligaduras se originaron en la notación neumática del canto llano (véase NOTACIÓN, 1), donde una misma ligadura agrupaba una serie de notas cantadas con una sola sílaba del texto. Alrededor de comienzos del siglo XIII se establecieron combinaciones de ligaduras para indicar con claridad los patrones rítmicos de la música. Estos patrones fijos se denominaron “modos rítmicos” y fueron seis en el sistema básico (véase NOTACIÓN, 2). Del siglo XIV al XVI se estableció el significado rítmico de las ligaduras individuales, independientemente de su combinación con otras ligaduras. En la Fig. 1 se ofrece una explicación resumida de estas ligaduras con “ritmo fijo”. En el siglo XVI se volvió común escribir varias notas entonadas con una misma sílaba del texto, no con una ligadura, sino con un signo de ligadura expresiva abarcando las notas correspondientes, tal y como se acostumbra en la actualidad. La ligadura equivalente a dos semibreves o redondas siguió utilizándose durante algún tiempo y se le puede encontrar inclusive a comienzos del siglo XVIII en obras de J. J. Fux. Los editores modernos de música antigua acostumbran emplear corchetes rectangulares para indicar los grupos de notas originalmente escritos con una sola ligadura. AP

ligero, ligera (in.: *light*). Adjetivo que se usa libremente, en ocasiones de manera peyorativa, para calificar una música que se considera carente de profundidad intelectual o emocional, dirigida al entretenimiento simple y generalmente para orquesta. Existe un amplio repertorio de música inglesa ligera ingeniosa, imaginativa y hábilmente orquestada, de autores como Ketèlby, Coates, Ronald Binge, Robert Farnon y Gilbert Vinter. Elgar y Britten abordaron este género que floreció en la década de 1950 con la expansión de las transmisiones radiofónicas. Este tipo de música es interpretada por “orquestas ligeras”. Véase también MÚSICA POPULAR; OPERETA. AL

📖 G. SELF, *Light Music in Britain Since 1870: A Survey* (Aldershot, 2001).

Ligeti, György (Sándor) (n Dicsőszentmárton, Transilvania [Dicioșanmartin, hoy Țîrnăveni, Rumania], 28 de mayo de 1923; m Viena, 12 de junio de 2006). Compositor

(a) *Ligaduras de dos notas, formas básicas*(b) *Breves y largas con plicas descendentes*(c) *Ligaduras de más de dos notas*

(i) Trátense las dos primeras notas y las dos últimas como si fueran ligaduras de dos notas; esto indica el valor de la primera nota y la última.



(ii) Todas las notas intermedias son breves, *excepto* cuando tengan la plica descendente a la derecha, o sean semibreves, o sean máximas (es decir, la forma de nota del doble del valor de una larga:)

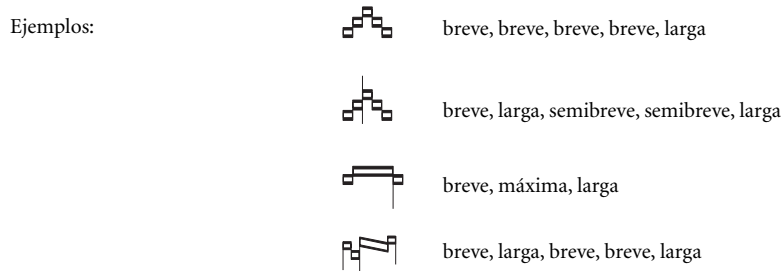


Fig. 1. *Ligature*, ligadura.

húngaro. La guerra interrumpió sus primeros estudios en el conservatorio; después estudió con Ferenc Farkas, Sándor Veress y Pál Járdányi en la Academia de Música de Budapest (1945-1949), a la que regresó como profesor de contrapunto en 1950. Siendo estudiante emprendió la composición de piezas intrépidas que no pudieron ser publicadas ni interpretadas durante el despotismo estalinista de 1949-1953. Continuó en privado con sus experimentaciones (*Musica ricercata* para piano, 1951-1953), pero a la vez produjo canciones corales más adecuadas para el ambiente político del momento. En 1956, después del colapso de la revolución liberal, emigró a Occidente y, en Colonia, entabló contacto con Stockhausen.

Durante todo un año, Ligeti se dedicó prácticamente a oír música y al estudio. Fascinado con el lenguaje

de Webern, en quien halló un modelo constructivo de meticulosa planeación y expresividad extrema, se familiarizó también con el pensamiento musical de sus contemporáneos occidentales. Se dedicó entonces a trabajar en tres piezas electrónicas y a plasmar su sueño de crear ritmos no medidos, con tramas sonoras extraordinariamente complejas y dramatismo sonoro en *Apparitions* para orquesta (1958-1959), obra en la que incorporó clusters orquestales. En 1959 instaló su residencia en Viena hasta que, en 1973, ingresó como profesor de la Musikhochschule de Hamburgo; a partir de entonces a menudo viajó para impartir clases y asistir a interpretaciones.

Apparitions desembocó en un manejo más homogéneo y estático de los clusters orquestales en *Atmosphères*

(1961), que consisten prácticamente en una sola nube sonora que se desplaza a través de diferentes regiones de color, armonía y textura, sea bajo la forma de notas mantenidas o bien con el recurso que el propio Ligeti denominó “micropolifonía”, consistente en densas tramas de cánones al unísono con líneas individuales no definidas independientemente y desarrolladas a velocidades simultáneas distintas. Asimismo, Ligeti desarrolló la maestría de un estilo muy distinto, de gesticulación abrupta, cómica e intensamente expresiva, en piezas como *Aventures* y *Nouvelles Aventures* (1962-1965), obras casi operísticas para tres cantantes y siete instrumentistas. En su *Réquiem* (1963-1965) integró los dos estilos, mientras que en *Lux aeterna* para voces sin acompañamiento (1966) y en *Lontano* para orquesta (1967), se inclinó por la recuperación de la armonía elemental. Esto no significó un retorno a la tonalidad convencional, pues optó por acordes carentes de un sentido diatónico definido (como por ejemplo una segunda mayor sobrepuesta a una tercera menor), pero que en combinación con el concepto de canon le permitió abordar la continuidad de la música tonal convencional. En la obra orquestal *Melodien* (1971), melodías bien definidas surgen y se reintegran a texturas más características con acordes mantenidos y arpeggios rápidos. Después, Ligeti incorporó todos sus descubrimientos en la ópera *Le Grand Macabre* (1974-1977; escenificada en Estocolmo en 1978), en la que un personaje extraño y misterioso llega a “Breughelland” para anunciar el fin del mundo: la obra es extravagantemente cómica y a la vez premonitoria, pues efectivamente marcó el final de una etapa a la que siguió un *impasse* creador del compositor.

Ligeti rompió esta etapa reflexiva con el Trío para corno (1982) y con el primero de seis *Études* virtuosísticos para piano (1985), desplegando una nueva complejidad polimétrica, modalidad ambigua (reforzada en las obras no pianísticas con desafinaciones deliberadas e imprevistas) y formas elaboradas, sin perder su brillantez y transparencia sonora características. A partir de entonces, su música comenzó a mostrar visos de otros estilos, desde Debussy, Chopin y Nancarrow, hasta la música popular de diversas partes del mundo, en especial de Europa Central, Indonesia y el Caribe, pero con una inventiva y precisión creativa incomparables. Entre las obras compuestas en este nuevo estilo destacan *Conciertos* para piano (1985-1988) y violín (1989-1993), obras corales y una *Sonata para viola sola* (1991-1994). PG

📖 *György Ligeti in Conversation* (Londres, 1983). P. GRIFITHS, *György Ligeti* (Londres, 1983, 2/1996).

Lighthouse, The (El faro). Ópera de cámara en un prólogo y un acto de Maxwell Davies con libreto propio (Edimburgo, 1980).

Lighthouses of England and Wales (Faros de Inglaterra y Gales). Obra orquestal de Benedict Mason (1988).

likembe. Véase MBIRA, KALIMBA, LIKEMBE.

Lilburn, Douglas (*n* Wanganui, 2 de noviembre de 1915; *m* Wellington, 6 de junio de 2001). Compositor neozelandés. Estudió en Caterbury y en el RCM de Londres con Vaughan Williams y R. O. Morris. Regresó a Nueva Zelanda en 1940 y se convirtió en una figura de fuerte influencia en la vida musical del país. Compuso muchas obras orquestales y de cámara y, a partir de 1965, principalmente piezas electrónicas. Su música refleja muchas influencias del siglo XX, así como los paisajes y la cultura de Nueva Zelanda y del Pacífico. ABUR

Lily of Killarney, The. Ópera en tres actos de Benedict con libreto de John Oxenford y Dion Boucicault basado en el drama de Boucicault, *The Colleen Bawn, or The Brides of Garryowen* (Londres, 1862).

Lilliburlero. Melodía de origen desconocido que apareció impresa por primera vez en 1686 en un libro de “lessons” para flauta de pico, en el que se designa con el nombre de *Quickstep*. Al año siguiente se hizo popular con adaptación de versos satíricos en los que se usaba la palabra irlandesa de burla, *Lilliburlero*, en el estribillo. Ha perdurado como canción del partido Orange con textos diferentes como “Protestant Boys”. En *Musick’s Hand-Maid* (1687) de Purcell, aparece en versión de clavecín bajo el título “Nueva melodía irlandesa”. El mismo autor la utilizó también como bajo obstinado en su música incidental para el drama *The Gordian Knot Unty’d* (1691).

Lincoln Portrait, A (Retrato de Lincoln). Obra para narrador y orquesta de Copland con textos tomados de discursos y cartas de Abraham Lincoln (1942). Se propuso para ser interpretada en el juramento presidencial de Dwight Eisenhower (1953), pero fue rechazada por las inclinaciones comunistas de Copland. La obra ha sido abordada por narradores diversos, como el propio Copland, Adlai Stevenson, Eleanor Roosevelt, Henry Fonda, John Gielgud, Katharine Hepburn, Margaret Thatcher y Norman Schwarzkopf.

Lind [Lind-Goldschmidt], **Jenny** [Johanna Maria] (*n* Estocolmo, 6 de octubre de 1820; *m* Wynds Point, Herefordshire, 2 de noviembre de 1887). Soprano sueca. Conocida con el sobrenombre de “El ruiseñor sueco” por su virtuosística agilidad técnica y pureza interpretativa, a los 10 años ingresó a la Escuela Real de Ópera de

Estocolmo. En 1838 hizo su debut en Estocolmo interpretando a Ágata en *Der Freischütz*. Con el fin de perfeccionar las deficiencias de su registro intermedio, viajó a París para estudiar con Manuel García hijo. En 1842 interpretó el papel principal en *Norma* y, a pesar de las críticas por su ornamentación excesiva, fue muy solicitada por su brillante voz coloratura. Durante los siguientes cinco años cantó en Estocolmo, Berlín, Hamburgo, Viena y Londres; aclamada por sus interpretaciones de Amina en *La sonnambula* y Marie en *La Fille du régiment*, causó sensación en todas sus presentaciones. En Londres cantó Alice en *Robert le diable* e interpretó también el papel de Amalia en *I masnadieri*. Con limitadas capacidades actorales, alcanzó sus más refinados logros en recitales como solista y en la interpretación de oratorios, marco ideal para la pureza y la firmeza de su voz. JT

📖 G. DENNY, *Jenny Lind, the Swedish Nightingale* (Nueva York, 1962).

Linda di Chamounix (Linda de Chamounix). Ópera en tres actos de Donizetti con libreto de Gaetano Rossi basado en el drama *La Grâce de Dieu* (1841) de Adolphe-Philippe d'Ennery y Gustave Lemoine (Viena, 1842).

Lindberg, Magnus (*n* Helsinki, 27 de junio de 1958). Compositor finlandés. Estudió en la Academia Sibelius de Helsinki y en el estudio EMS de Estocolmo. En su juventud estuvo influenciado por el modernismo de Europa Central, sin embargo pronto rechazó las limitaciones del serialismo. Su obra galardonada, *Kraft* (1985), es una bulliciosa cornucopia de sonidos y recursos modernistas, pero en obras orquestales más recientes, como *Arena* (1995) y *Feria* (1997), su lenguaje se inclinó más hacia la tradición sibeliana de desarrollo orgánico basado en motivos simples y breves. SJ

Lindpaintner, Peter Joseph von (*n* Coblenz, 9 de diciembre de 1791; *m* Nonnenhorn, 21 de agosto de 1856). Compositor y director alemán. Estudió con Peter Winter. *Kapellmeister* en Stuttgart de 1819 hasta su muerte, fue muy admirado como director: “el mejor de Alemania”, escribió Mendelssohn. Después de obtener triunfos como director de diversos géneros desde su juventud, optó por cambiar a la ópera de horror, de moda en la década de 1820. En su ópera *Der Bergkönig* (El rey de la montaña, 1825), logró combinar escenas rústicas de buen gusto con pasajes de gran fuerza musical, a la manera de Weber en *Euryanthe*; en *Der Vampyr* (1828), ópera opacada por la obra homónima de Marschner, supo explotar la armonía cromática en el estilo de Spohr, sin abandonar la simpleza de su esquema diatónico, y a la vez desarrollar escenas complejas. El talento de

Lindpaintner como compositor, perfecto para el estilo de la encantadora y pequeña comedia oriental *Die Macht des Liedes* (El poder de la canción, 1836), no fructificó en sus incursiones en el género grande de la ópera alemana, como *Die sizilianische Vesper* (1843), pues este estilo sobrepasó sus recursos. JW

líneas adicionales o líneas suplementarias (in.: *ledger lines, leger lines*). Líneas cortas que se agregan por encima o por debajo del pentagrama para escribir las notas graves o agudas cuya altura rebasa los límites definidos por las líneas y los espacios del propio pentagrama.

lining out (in., “delinear”). Método para la interpretación de la *salmódia métrica.

Linley. Familia de músicos ingleses. **Thomas Linley** (i) (*n* Badminton, Glos., 17 de enero de 1733; *m* Londres, 19 de noviembre de 1795) se desempeñó como maestro de canto y director de conciertos en Bath hasta su nombramiento como director musical del Drury Lane Theatre de Londres. En 1775, junto con su hijo Thomas, compuso y recopiló música para una representación de *The Duenna*, drama escrito por su yerno, el dramaturgo Richard Brinsley Sheridan. Linley compuso música incidental para más de 20 obras dramáticas.

Thomas Linley (ii) (*n* Bath, 5 de mayo de 1756; *m* Grimsthorpe, Lincs., 5 de agosto de 1778), talentoso violinista y compositor, estudió con Boyce y más adelante en Florencia con Nardini, ciudad en la que conoció a Mozart. Burney escribió que Linley y Mozart “eran considerados en toda Italia los genios más promisorios de la época”. Entre la música de Linley que ha sobrevivido destacan *Ode on the Spirits of Shakespeare* (1776), el *anthem* orquestal *Let God arise* (1773), el oratorio *The Song of Moses* (1777) y la ópera cómica *The Cady of Bagdad* (1778). La breve vida profesional de Linley terminó trágicamente al morir ahogado durante unas vacaciones.

Las tres hijas mayores de Linley, **Elizabeth Ann** (1754-1792), **Mary** (1758-1787) y **Maria** (1763-1784), fueron cantantes, y de sus otros hijos, **Ozias Thurston** (1765-1831) fue organista y **William** (1771-1835) escritor y compositor. WT/PL

“Linz”, **Sinfonía**. Nombre con el que se conoce la *Sinfonía* no. 36 en *do* mayor K425 de Mozart (1783), llamada así porque fue compuesta y estrenada en la ciudad de Linz.

Lipatti, Dinu [Constantin] (*n* Bucarest, 19 de marzo de 1917; *m* Ginebra, 2 de diciembre de 1950). Pianista y compositor rumano. En París estudió piano con Cortot, dirección de orquesta con Münch y composición con Dukas y Boulanger. Comenzó a desarrollar su vida

profesional después de la segunda Guerra Mundial, pero un cáncer extraño lo obligó a limitar sus actividades a presentaciones europeas y grabaciones de estudio, medio idóneo para un perfeccionista como él. Su estilo interpretativo, con claridad en el detalle, delicada sensibilidad y brillantez virtuosística, quedó plasmado en un legado de grabaciones con grandes obras de Bach, Mozart, Chopin y Schumann. CF

lira [*lyra*]. Violín de arco, con tres cuerdas y brazo corto, originario de Grecia; se ejecuta de manera vertical con el cuerpo del instrumento apoyado en la rodilla del ejecutante. Al igual que el **rebec* y la *rebab* de África del Norte (véase *RABĀB*), el cuerpo piriforme y el brazo están tallados de una sola pieza de madera. Instrumentos similares se ejecutan en toda la región de los Balcanes y en el oriente de Europa.

1 (in.: *lyre*). *Cordófono en el que las cuerdas parten de un resonador cubierto con piel y se extienden perpendicularmente a los dos brazos de un marco con forma de yugo hasta el brazo superior perpendicular. La evidencia histórica más antigua de la lira se remonta al siglo III a. C. en Mesopotamia, de donde se extendió por todo el Medio Oriente, Anatolia y el norte de África, y se convirtió en el instrumento más popular de las civilizaciones antiguas de Grecia y Roma. Durante la Edad Media se extendió también por toda Europa, en particular entre los pueblos germánicos, quienes desarrollaron variantes con arco (véase *CRWTH*; *ROTTE*). Aparte de unos pocos instrumentos que han sobrevivido, principalmente en Escandinavia, la lira prácticamente ha desaparecido por completo. Sin embargo, la tradición ininterrumpida de la ejecución de la lira persiste en la actualidad en el este de África como instrumento solista o para el acompañamiento de canciones.

Las liras griegas, como *phorminx*, *barbiton* y *chelys*, eran ligeras y empleaban caparazones de tortuga como caja acústica. La grande *kithara* de concierto utilizada por los bardos profesionales, era un instrumento más pesado, con caja de madera y forma elaborada. Por su asociación con los mitos de Apolo y Orfeo y con la épica de Homero, la lira tuvo un sitio importante en las sociedades de Grecia y Roma. La *kinnor* hebrea y egipcia, asociada específicamente con el rey David, era también una lira que quizá tenía caja de madera. Por sus asociaciones clásicas y bíblicas, a partir del Renacimiento la lira ha sido un notorio símbolo para la cultura occidental.

Véase también MÚSICA GRIEGA ANTIGUA, 2; MÚSICA ANTIGUA DE MESOPOTAMIA Y EGIPTO. JMO

2. Véase LIRA DE CAMPANAS.

lira da braccio. Instrumento renacentista de arco y cuerdas. Se ejecutaba apoyado contra el hombro y contaba con cinco cuerdas afinadas por quintas y un par de cuerdas *bordonas paralelas al diapason. Fue empleado en los siglos XV y XVI para tocar acordes de acompañamiento en canciones y recitaciones; su puente aplanado permitía tocar simultáneamente varias cuerdas con el arco. Las cuerdas bordonas podían pulsarse o pisarse con el pulgar de la mano izquierda. La *lira da braccio*, considerada equivalente a las liras de Apolo y Orfeo, fue el instrumento de arco más importante de su época. Véase también *LIRONE*. JMO

lira da gamba. Véase *LIRONE*.

lira de campanas (in.: *bell-lyra*, *lyre*). Forma de **glockenspiel* que se usa para marchar. Un poste con un marco de metal en forma de lira en la parte superior sostiene un par de octavas de barras de acero dispuestas verticalmente de la más grave (abajo) a la más aguda (arriba), como un *glockenspiel* colocado de lado. El poste se fija a un portatubo como el que se usa para llevar banderas y como se sujeta con una mano, sólo queda la otra mano libre para tocar el instrumento. Por esa razón, su música tiene que ser más sencilla que la del instrumento orquestal. La lira de campanas fue introducida en Alemania para reemplazar la *media luna turca y conserva el par de adornos colgantes de crin de caballo. JMO

lira organizzata. Zanfona o **hurdy-gurdy* con tubos de órgano que suenan simultáneamente con las cuerdas. Tanto la rueda con resina que frota las cuerdas como los fuelles para enviar aire a los tubos de órgano funcionan mediante una manivela. Este instrumento se usó en la segunda mitad del siglo XVIII. Haydn compuso cinco conciertos para *lira organizzata* para Fernando IV, rey de Nápoles. JMO

lirica, lírico. 1. En el sentido estricto del lenguaje, interpretación vocal con acompañamiento de lira pero, de hecho, su significado se extiende para referirse a cualquier tipo de música vocal con acompañamiento, como el **drame lyrique* (fr., “drama lírico”, es decir, ópera).

2. Poema breve que no sea épico ni narrativo. Compositores como Grieg extendieron su significado a la música, como en *pieza lírica* (al.: *Lyrisches Stück*).

3. Ciertos tipos de voz, como el tenor lírico o la soprano lírica, voces intermedias entre los estilos ligero y pesado.

4. Palabras o texto de una canción, en especial de la canción popular y la comedia musical del siglo XX.

lirone [*lira da gamba*]. Instrumento de arco y cuerdas, contraparte grave de la **lira da braccio*. El ejecutante

sostenía el instrumento entre las piernas, igual que la **viola da gamba*. Contaba con entre nueve y 14 cuerdas, con una afinación que facilitaba la ejecución de acordes, y el puente describía una curvatura ligera que permitía tocar simultáneamente varias cuerdas con el arco. El lirone se utilizó principalmente en Italia desde mediados del siglo XVI hasta finales del XVII, en especial para acompañamiento de canto y como parte del continuo en óperas sacras y oratorios. RPA

liscio, liscia (it.). “Suave”, “uniforme”.

Liszt, Franz (véase la página siguiente).

literatura y música. Véase NOVELA, MÚSICA EN LA.

Literes (y Carrión), **Antonio** (de) (*n* Artá, Mallorca, 18 de junio de 1673; *m* Madrid, 18 de enero de 1747). Compositor español. En 1686 obtuvo un puesto como niño corista del Colegio de Cantorcicos de Madrid, escuela vinculada con la capilla real. En 1693 ingresó como violinista de dicha capilla, puesto que desempeñó hasta su muerte, alternando sus obligaciones de intérprete con la composición de música sacra y obras escénicas. Durante su larga vida musical en Madrid tuvo contacto con músicos destacados como Sebastián Durón y José de Torres. Su habilidad para absorber los elementos estilísticos italianos contribuyó notablemente a su reputación como compositor competente. MAM

litófono (del griego *lithos*, “piedra”). Todo instrumento hecho con piedras resonantes.

litografía (del griego *lithos*, “piedra”, y *graphein*, “escribir”).

El proceso más común para la impresión musical y de otro tipo de escritos. A comienzos del siglo XVIII, el actor y dramaturgo bávaro Alois Senefelder buscaba un método menos costoso que las tecnologías tradicionales de planchas metálicas y grabado para imprimir sus obras teatrales. Al cabo de algunos experimentos con varios métodos, descubrió que era posible reemplazar el proceso físico convencional de la piedra caliza de grano fino de Solnhofen con un proceso químico que definiera las áreas de impresión en el papel. Las bases de la litografía se establecieron hacia 1798 y Senefelder rápidamente adquirió patentes del proceso en toda Europa. La nueva tecnología de impresión fue adoptada para todo tipo de impresiones y, con el tiempo, prácticamente para todo trabajo de impresión (excepto para grandes tirajes de color, como los catálogos); sin embargo, desde sus inicios, su aplicación más importante fue en la impresión musical.

En esencia, el descubrimiento de Senefelder consiste en escribir con tinta grasosa sobre la piedra lisa y luego pasarla por agua, de manera que la superficie engrasada

rechaza el agua y, por consiguiente, también la tinta de impresión; por el contrario, los espacios en blanco la admiten. La superficie impresa bidimensional que resulta de este proceso es más durable que la superficie tridimensional hecha con planchas de grabado y tipográficas. Tres mejoras fundamentales se le han hecho a esta técnica original: se han reemplazado las piedras por planchas metálicas tratadas o de resina, que son más baratas; en lugar de escribir directamente sobre la superficie de la plancha, la imagen es transportada (principalmente mediante un proceso fotográfico) desde un medio más manipulable (a partir de comienzos del siglo XXI las planchas de impresión se elaboran mediante procesos computarizados); la tinta se “transfiere” (offset) de la plancha de impresión a una superficie ahulada y de ahí al papel, lo que hace más duradera la plancha.

Véase también IMPRESIÓN Y PUBLICACIÓN DE MÚSICA, 2d. JJD

Litolff, Henry (Charles) (*n* Londres, 7 de agosto de 1818; *m* Bois-Colombes, 5 de agosto de 1891). Pianista, editor de música y compositor francés. Después de estudiar piano en Londres con Moscheles viajó a París en 1835 y, por consejo de Fétis, a Bruselas (1839-1841) para dedicarse a la composición y a su vida profesional como solista. En las décadas de 1840 y 1850 ofreció conciertos en Alemania y los Países Bajos. En 1849 se instaló en Brunswick y, por derechos de matrimonio, recibió la empresa editorial Gottfried Meyer, la que rebautizó con el nombre de Verlag de Henry Litolff; al poco tiempo se convirtió en una figura de la vida musical de la región. Sus relaciones con Moscheles, Fétis, Berlioz, Liszt y otros compositores fueron importantes para el éxito de su compañía que, posteriormente, en manos de Theodor Litolff (1839-1912), hijo de Meyer adoptado por Litolff, adquirió una floreciente reputación con la edición de música para piano y métodos de enseñanza, así como de importantes colecciones de los clásicos.

Litolff regresó a París en 1858 como director de orquesta y maestro, organizando la música oficial para las celebraciones del sitio de París en 1871. Entretanto, sus propias composiciones se iban acumulando, con óperas, obras corales y orquestales, canciones y música de cámara; sin embargo, se le recuerda principalmente por su brillante música para piano, como los *Concertos symphoniques* para piano y orquesta (su célebre *Scherzo* pertenece al no. 4). Su música para piano solo, que consiste principalmente en música de salón, combina

(continúa en la página 883)

Franz Liszt

(1811-1886)

El compositor húngaro Franz (Ferenc) Liszt nació en Raiding el 22 de octubre de 1811 y murió en Bayreuth el 31 de julio de 1886.

Introducción

Liszt fue considerado por muchos el pianista virtuoso más grande del siglo XIX, aunque también desplegó una intensa actividad como director de orquesta, maestro y compositor. Tanto su música como su vida tipifican la imagen del artista romántico. Su vida profesional de intérprete estuvo marcada por un éxito y una adulación sin precedentes, mientras que su vida personal se debatió entre las pasiones mundanas y el misticismo religioso tan vivamente manifiesto en su música. Su imaginación creadora, alejada de lo convencional, fue inspiración para algunas de las composiciones más intrépidas y progresistas de su época. Activo proselitista de la nueva música, apoyó fervorosamente las obras de Wagner, Berlioz, entre otros. Su pasión por la música programática revitalizó la composición sinfónica inspirada en otras artes y en la literatura. Con su música, combinación de sensibilidad dramática y sincera fe religiosa, propugnó por una revolución de la música litúrgica y el oratorio. Con una impactante sensibilidad para captar el color tonal y las sonoridades pianísticas, en la música para piano Liszt supo explotar los recursos del instrumento a niveles nunca antes vistos; inclusive Brahms, quien no comulgaba por completo con el estilo de Liszt, afirmó que, así como Mozart era el representante del clasicismo, Liszt representaba “el clasicismo de la técnica pianística”. En sus años de madurez, a través de sus clases magisteriales pudo transmitir sus reflexiones interpretativas a toda una nueva generación de pianistas; muchos alumnos suyos se convirtieron en aclamados intérpretes.

Si bien la vasta producción musical de Liszt abarca prácticamente todos los géneros, en el terreno de la ópera solamente incursionó con la intrascendente obra de juventud *Don Sanche* (en su madurez emprendió la composición de una ópera basada en *Sardanápalo* de Byron, pero jamás la completó); su música de cámara fue de mínima trascendencia. En sus obras abundan las innovaciones formales y armónicas, en ocasiones adelantándose a los recursos del

siglo XX; irónicamente, el criterio recurrente que lo sitúa como “el inventor” del poema sinfónico no es comprobable a través del análisis de su obra (inicialmente utilizó el título de “poema sinfónico” para obras que previamente había denominado oberturas de concierto), como tampoco puede decirse que su concepto de “metamorfosis temática”, rasgo distintivo de mucha de su producción, represente algo más novedoso que el principio de variación temática utilizado en la música desde tiempos inmemoriales. Los juicios tan reiterados del propio Liszt sobre la originalidad de su música programática (nuevas botellas para nuevos vinos; formas, no fórmulas), no deben minimizar la importancia que para él tuvo la forma sonata como soporte estructural de muchas de sus grandes obras; es innegable también la influencia que ejercieron en su música compositores como Beethoven, Berlioz, Chopin y Weber.

Juventud

El padre de Liszt, músico aficionado y aspirante frustrado al sacerdocio católico, era dependiente administrativo de las propiedades de los Esterházy cercanas a Raiding (región húngara de habla alemana); su madre fue una mucama originaria de la baja Austria. A pesar del orgullo de la pareja por sus raíces húngaras, su único hijo jamás aprendió la lengua húngara. Liszt habló alemán y en la adolescencia aprendió un francés tan fluido que, según consigna una crítica de prensa italiana que atesoraba, se le tomaba por “un húngaro disfrazado como francés”. A temprana edad se reveló como niño prodigio, debutando en Ödenburg (hoy Sopron) a la edad de nueve años con un concierto para piano de Ries. Otro concierto en Pressburg (hoy Bratislava) atrajo la atención de muchos nobles que decidieron financiar sus estudios musicales en Viena, donde fue discípulo de Czerny en piano y de Salieri en composición. Uno de los recuerdos que más enorgullecían a Liszt fue haber conocido a Beethoven en esta época (el momento preciso sigue siendo objeto de polémica); su

primera composición publicada fue una modesta obra de variaciones sobre el mismo vals de Diabelli que Beethoven usara para una de sus composiciones más ambiciosas. Sorprendentemente, Czerny fue el único maestro renombrado de piano que tuvo Liszt, y sólo lo fue durante poco más de un año. A lo largo de toda su vida, Liszt estuvo agradecido con Czerny por la preparación rigurosa que le supo dar, dedicándole los 12 *Grandes études* como fruto de sus enseñanzas.

En 1823, en busca de mejores perspectivas para el desarrollo del talento de su hijo, la familia se trasladó a París. El intento de inscribir a Liszt al conservatorio se vio frustrado por el director, Cherubini, quien informó a la familia que su hijo no podía ser aceptado por ser extranjero. El padre decidió entonces contratar a Paër como maestro de composición y a Reicha para su preparación teórica. En ese tiempo, Liszt comenzó una relación de mutuo beneficio con la casa Érard, cuyos pianos fueron sus instrumentos predilectos. Sus apariciones en concierto aumentaron gradualmente y el niño prodigio comenzó a forjar una notable reputación como pianista, realizando tres exitosas visitas a Inglaterra entre 1824 y 1827. Su reputación como compositor crecía también y recibió un impulso mucho mayor con la representación parisina de su ópera *Don Sanche* en octubre de 1825. Esto se sumaba a un catálogo de composiciones en constante aumento, con sonatas, conciertos para piano y, en 1826, el “Étude en douze exercices”, posteriormente base de los 12 *Grandes études* y de su revisión con el título *Études d'exécution transcendante*. Las obras juveniles de Liszt que se conservan, inclusive la ópera y varias piezas para piano, despliegan una soltura precoz, pero muy alejada del nivel de Mozart o de Mendelssohn en su adolescencia. Inclusive una década después, Schumann comentó que el encanto pianístico de Liszt siempre opacaría sus alcances compositivos.

El próspero desarrollo de la vida profesional de Liszt se vio interrumpido abruptamente con la repentina muerte de su padre en 1827. El suceso, sumado a la frustrada relación con una de sus alumnas, Caroline de Saint-Cricq, a la que consideró siempre su primer amor, lo sumieron en una etapa depresiva de mala salud, al grado que, en 1828, el periódico *Le Corsaire* llegó a publicar su obituario. Los rumores sobre la muerte de Liszt, exagerados al exceso, contribuyeron a un mayor alejamiento de la vida pública para dedicarse a la contemplación religiosa. Finalmente logró salir de ese estado gracias a la Revolución de julio de 1830: “Los cánones religiosos lograron curarlo”, comentó después su madre con evidente alivio; la conciencia revolucionaria motivó a Liszt a esbozar un casi

caótico esquema de sinfonía “revolucionaria” y despertó su interés en buscar la transformación de la sociedad por medio del arte, ideal compartido con escritores contemporáneos como Félicité de Lamennais, Alphonse de Lamartine, Víctor Hugo y George Sand.

Con la plena consciencia de su falta de formación académica, se entregó a la tarea de un proceso de aprendizaje autodidacta y se involucró en el movimiento sansimoniano, cuyos preceptos se basaban en una interpretación casi socialista de la palabra de Cristo. En este periodo entabló relaciones con compositores como Chopin, Berlioz y Alkan, y con pintores como Eugène Delacroix y Ary Scheffer, contactos que contribuyeron a su formación como artista de amplia inclinación humanista e ideales cosmopolitas. Musicalmente, su encuentro en 1832 con el virtuosismo casi demoníaco de Paganini, lo llevó a replantear su enfoque de la interpretación, y motivó su deseo de adquirir en el piano una técnica equivalente a la desplegada por Paganini en el violín. La fantasía sobre *La Clochette*, compuesta un año después, fue el primero de sus tributos creativos a Paganini en pos de su nueva ambición pianística; después de esta obra, recreó algunos de los caprichos del violinista italiano en sus *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*.

En 1832, Liszt vivió otro acontecimiento tan significativo para su vida personal como lo fuera Paganini para su vida artística: conoció a Marie, esposa del conde Charles d'Agoult. Involucrados en una tormentosa relación los dos amantes huyeron a Ginebra en 1835, escandalizando a la sociedad parisina que habían dejado atrás; se desataron así las primeras habladurías sobre la vida amorosa de Liszt, que no serían las últimas. La pareja tuvo tres hijos; una de ellas, Cosima, se convertiría en esposa de Richard Wagner. Los viajes a Suiza e Italia con Marie d'Agoult inspiraron las piezas del *Album d'un voyageur*, posteriormente revisadas para conformar el primer volumen de *Années de pèlerinage*, titulado “Suiza”; en esta época trabajó también en el volumen italiano, relegado temporalmente al retomar su vida profesional como concertista y comenzar su “Glanzperiode” (días de gloria) como virtuoso viajero.

Entre 1839 y 1847 realizó giras por prácticamente toda Europa, incluyendo Rusia y Turquía, como el más célebre pianista de todos los tiempos aclamado e idolatrado por el público, despertando en las mujeres pasiones no muy decorosas, pero igualmente bien recibidas. Se acuñó así un nuevo término: “Lisztomanía”. De sus contemporáneos únicamente Sigismund Thalberg, con quien sostuviera un célebre “duelo” pianístico en 1837, se aproximó a su fama. Liszt estableció el “recital” solista (hasta entonces, la ma-

yoría de los conciertos eran considerados actos de variedad), e incluyó en su repertorio una plétora de hábiles transcripciones y fantasías; muchas de estas piezas, como la fantasía sobre *Don Juan*, son un despliegue de imaginación y creatividad que las eleva a la categoría de verdaderas obras de arte. Sin embargo, para 1847 Liszt veía en la incesante vida de conciertos un impedimento para su actividad compositiva que, por igual, había propiciado la ruptura de su relación con Marie d'Agoult. Años antes, en 1842, había aceptado el puesto de "*Kapellmeister* in *ausserordentlichem Dienst*" en Weimar, sin realmente poner gran atención en ello, pero en 1848 se instaló permanentemente en la ciudad y, poco después, se unió a la princesa Carolyne du Sayn-Wittgenstein, su nueva amante y fervorosa admiradora de su genio compositivo. En Weimar dio comienzo a una nueva era de logros artísticos.

Madurez creativa

El periodo de Liszt como *Kapellmeister* en Weimar fue el más productivo de su vida musical y consolidó su reputación definitiva como compositor de renombre. Logró convertir a la pequeña ciudad en un verdadero centro de la música vanguardista de su tiempo (con el estreno de obras como *Lohengrin* de Wagner en 1850 y la organización de dos festivales Berlioz), desarrolló su técnica de dirección orquestal y compuso un vasto repertorio de música con armonía radical, como los 12 poemas sinfónicos (*Les Préludes*, *Orpheus*, *Tasso*, *Mazeppa*, *Prometheus*, *Festklänge*, *Hungaria*, *Heroïde funèbre*, *Ce qu'on entend sur la montagne*, *Die Ideale*, *Hunnenschlacht* y *Hamlet*), la *Sinfonía Fausto* (1854-1857), una sinfonía basada en la *Divina Comedia* de Dante (1855-1856), *Dos Episodios del "Fausto"* de Lenau, dos conciertos para piano, *Totentanz* para piano y orquesta, la *Sonata para piano en si menor* y toda una serie de importantes obras para piano, como las versiones finales de los *Estudios trascendentales*, los *Estudios Paganini* y los primeros dos volúmenes de *Années de pèlerinage*. En 1857, todavía como *Kapellmeister* en Weimar, comenzó la composición del oratorio *Santa Isabel*, mismo que terminó en 1862, un año después de su renuncia al puesto a causa del anquilosamiento musical provocado por lo que consideraba un provincialismo insalvable.

Liszt cambió su residencia a Roma en 1861, inicialmente motivado por sus intenciones matrimoniales con la princesa Carolina justo al cumplir los 50 años de edad, pero la ceremonia debió cancelarse a causa de las maquinaciones desatadas en el Vaticano por monseñor Gustav Hohenlohe, cuyo hermano menor desposó a la hija de la princesa Carolina, impulsado por la idea de que unas nuevas nupcias de

la madre podían poner en riesgo la herencia de la hija. Aún sin poder cumplir con su propósito inicial, Liszt permaneció en Roma con una ambición de reforma de la música eclesiástica, objetivo que no pudo llevar a cabo a pesar de su amistad con el papa Pío IX, quien se dirigía al músico como "mi querido Palestrina". Para sorpresa de muchos de sus contemporáneos, la vocación religiosa de Liszt se fue intensificando hasta tomar las órdenes menores en 1865; en ese tiempo terminó su obra más extensa, el oratorio *Christus* (1867).

A partir de 1869 Liszt pasaba casi todos los veranos en Weimar y los inviernos en Roma, y visitaba Hungría una vez por año para atender la academia musical que había fundado en Budapest; esta "vie trifurqué" sería su patrón de vida hasta su muerte. Entretanto, su estilo compositivo pasaba por una profunda transformación, en parte alimentado por su amor por la experimentación, pero principalmente a causa de la creciente amargura y frustración que sentía por la vida. En lo artístico, sus sueños de crear una nueva era artística de oro en Weimar quedaron inconclusos, su visión para inyectar una nueva vitalidad a la música litúrgica se había desvanecido y su música más ambiciosa era aborrecida por la crítica conservadora y desconcertaba al público de concierto. En lo familiar su hijo Daniel había muerto prematuramente en 1859 y su hija Blandine en 1862, mientras que su única hija viva, Cosima, se había involucrado en una relación adúltera con Wagner. Todo esto, sumado a la posterior conversión de Cosima al protestantismo para tener la posibilidad de contraer nuevas nupcias, afectaron profundamente a Liszt, quizá por el paralelismo con la vida de su propia madre. Liszt y Wagner finalmente se reconciliaron en 1870, pero las relaciones entre el padre y la hija siguieron zozobrantas, en especial después de la muerte de Wagner en 1883. En sus últimos años de vida, Liszt recuperó el optimismo, su música comenzaba a capturar la atención del público ("Puedo esperar, decía a sus alumnos"), y la admiración de una generación de pianistas jóvenes como Ignacy Friedman, Emil Sauer y Frederic Lamond rayaba casi en la idolatría. En su visita a Inglaterra en 1886, recibió el trato de una verdadera celebridad, con entusiasmo y afecto genuinos. Falleció Bayreuth en ese mismo año.

El legado musical

La música de Liszt vale tanto por lo que es como por lo que motivó en otros. Wagner admitía sin reserva, aunque sólo en privado, que el desarrollo de su propio estilo lo debía en gran medida a la obra lisztiana del decenio de 1850. Compositores posteriores como Debussy, Bartók, Busoni y Schoenberg se inspiraron en sus atrevidas expe-

rimentaciones armónicas y formales. En las décadas finales de su vida “arrojó su lanza hacia el futuro lejano” (frase de la princesa Carolina), con la incorporación de armonías de tonos enteros (*Der traurige Mönch, Nuages gris*), ríspidos choques disonantes y tritonos (*Unstern*), acordes cuartales (el tercer vals *Mephisto*) y evitando la estabilidad tonal (*Bagatelle sans tonalité*). El carácter fragmentario de búsqueda reflejado en gran parte de la música de madurez de Liszt, siempre ha dado la sensación de un desprendimiento demasiado excéntrico de las grandes obras de su periodo de Weimar, como también de la bravura desplegada en la música de su *Glanzperiode*, pero tal vez pueda tomarse como un retorno a los rasgos de su estilo de comienzos de la década de 1830. Piezas como las tres *Apparitions*, o la primera versión de *Harmonies poétiques et religieuses*, acusan un lenguaje armónico declaradamente distinto del de obras posteriores, pero comparten la misma intimidad romántica y un carácter evanescente casi deliberado.

La música de la década de 1850, extrovertida, desenvuelta y de una abundancia inaudita, parece provenir de otro compositor. En esta música se puede percibir más a fondo la influencia de Beethoven, no sólo en momentos específicos (cómparese el inicio de obras de Liszt como la *Missa solemnis en re menor* o *Ce qu'on entend sur la montagne* con el comienzo de la *Novena sinfonía* de Beethoven), sino también en términos estructurales (es obvio que Liszt basó la forma sonata de *Les Préludes* en el primer movimiento de la *Sonata “Waldstein”* de Beethoven). De hecho, la importancia de la forma sonata en la obra de Liszt es mucho mayor de lo que suele reconocerse. La primera versión del *Vallée d'Obermann* imita la forma sonata del primer movimiento de la *Sonata para piano en mi menor* de Weber; varios poemas sinfónicos (*Les Préludes, Orpheus, Festklänge, Tasso*), así como el primer movimiento de la *Sinfonía Fausto*, siguen también el diseño de forma sonata. La estructura de la *Sonata para piano en si menor*, en que el movimiento lento y el *scherzo* se integran en un solo movimiento continuo, es más innovadora, como lo es también el primer movimiento de la *Sinfonía “Dante”*, en la que el contraste normal de tonalidad arquetípica de la forma sonata es reemplazado por un contraste modal (un *re menor* rico en cromatismos contra un *re mayor*) y la sección de desarrollo es reemplazada por un episodio programático independiente (representación del amor de Francesca da Rimini y Paolo). En general, los últimos poemas sinfónicos están más alejados del modelo de forma sonata, aun cuando *Ce qu'on entend* juega con una larga exposición en tres tonalidades que recuerda los procedimientos tonales tanto de Beethoven como de Schubert.

Liszt alcanzó el dominio de la orquestación relativamente tarde en su vida; los esbozos y las partituras orquestales de las décadas de 1820 a 1840 son aceptables, pero solamente eso. Al principio de su estancia en Weimar, recurrió a compositores menores como August Conradi (1821-1873) y Raff como amanuenses y asistentes de orquestación, pero más adelante adquirió la suficiente experiencia para prescindir de sus servicios. Las versiones finales de toda su música orquestal fueron orquestadas en su totalidad por el propio Liszt; el estilo de orquestación que desarrolló es claro y práctico, aunque carece de la opulencia de Wagner o la innovación de Berlioz. En sus momentos más lúcidos, la orquestación de Liszt despliega una refinada imaginación colorística (la “Marcha de los tres reyes” de *Christus* constituye un ejemplo impresionante), y en ocasiones es inevitable reconocer en ellas al pianista virtuoso (como en los frecuentes pasajes de bajos en octavas impactantes).

En lo que respecta a la música para piano, la completa asimilación de los recursos del instrumento y un agudo sentido del contraste permitieron a Liszt producir una paleta casi orquestal de colores tonales, imprimiendo brillante virtuosismo y variedad tanto a su música original como a sus transcripciones. El maestro absoluto de la técnica pianística de su tiempo (el propio Thalberg admitía la superioridad de Liszt en cuanto a capacidad técnica) logró efectos considerados imposibles hasta entonces, como en el momento climático de la *Fantasia sobre “La sonnambula”*, donde, a la par de la combinación temática en la textura central, las manos tocan simultáneamente armonías graves y un trino sostenido en la región aguda. Su dominio del teclado contribuyó de manera significativa al carisma de su música descriptiva, como se aprecia en *Les Jeux d'eau à la villa d'Este* o en *Orage* (“las tormentas”, Liszt le comentó a Amy Fay: “son mi especialidad”), cuyo impacto es generado en gran medida por el diestro manejo de la sonoridad pianística.

El estilo armónico de Liszt oscila entre un verdadero diatonismo (el preludio de *Christus*) y un cromatismo intenso (la agonía en la escena del jardín de la obra citada). Su estilo melódico se distingue por un eclecticismo que combina la cantilena italiana con el canto llano eclesiástico, junto con melodías evocadoras de la gran ópera francesa, tratadas bajo el desarrollo motivico de la música sinfónica alemana. Liszt era poseedor de un fértil talento lírico, como lo demuestra su tercer más que célebre *Liebestraum*, y aun cuando su técnica de metamorfosis temática no fue original en sí (en comparación con la *Fantasia “Wanderer”* de Schubert), la extensión del desarrollo bajo este procedimiento sí lo fue (el tercer movimiento de la

Sinfonía Fausto es una completa recomposición y metamorfosis del primero). Liszt solía utilizar esta técnica como recurso dramático o programático (Mefistófeles, como “espíritu de la negación”, retuerce y distorsiona los temas de Fausto), logrando esa intensidad dramática que en gran medida constituye el rasgo más impactante de la música de Liszt y la fuerza que fusiona todos los elementos dispares en una acertada individualidad.

Pocos compositores han abarcado un rango estilístico tan amplio como el de Liszt y en ocasiones resulta difícil creer que el *Grand galop chromatique* y el *Via crucis* fueran del mismo compositor; pero es igualmente difícil aceptar que lo carnal y lo místico puedan ocupar el mismo nivel de importancia en un solo ser humano. Los ras-

gos de carácter y la música asociada con ellos, que fueron comunes en tiempos de Liszt, resultan de alguna manera obsoletos en la actualidad, pero en el caso de Liszt y otros compositores como Berlioz y Schumann, la vida y la música están íntimamente ligadas. Es la personalidad del individuo lo que parece explicar y además unificar la obra; a este respecto, Liszt es un verdadero icono romántico.

KH

📖 P. RAABE, *Franz Liszt: Leben und Schaffen* (Stuttgart, 1931, 2/1968). D. WATSON, *Liszt* (Londres, 1983, 2/1990). A. WALKER, *Franz Liszt*, 3 vols. (Londres, 1988-1997). A. WILLIAMS, *Portrait of Liszt* (Oxford, 1990). M. SAFFLE, *Franz Liszt: A Guide to Research* (Nueva York, 1991). K. HAMILTON, *Liszt: Sonata in B minor* (Cambridge, 1996).

un lirismo simple con brillantes pasajes de bravura. De llamativa personalidad y con cuatro matrimonios en su haber, Litolff fue admirado por contemporáneos como Liszt.

JN/SH

Little Sweep, The (El pequeño repaso). “Entretenimiento para jóvenes” de Britten con libreto de Eric Crozier; es el tercer acto de **Let’s Make an Opera* (Hagamos una ópera; Aldeburgh, 1949).

liturgia (gr., “servicio público”). 1. En su sentido más amplio, por liturgia se entienden las formas y los ritos de culto utilizados por cualquier congregación religiosa. En un sentido menos amplio, el término se utiliza más comúnmente en relación con los ritos de culto público autorizados oficialmente y utilizados a lo largo de la historia por judíos y cristianos. Muchas de las definiciones más precisas dadas por teólogos y liturgistas cristianos tienden a referirse a la relevancia eclesiástica y teológica de la liturgia, como por ejemplo una “convocación” escatológica (gr., *ekklesia*) de los miembros del cuerpo místico de Cristo (es decir, la Iglesia), como instrumento para la impartición de la gracia mediante la Palabra o los sacramentos, o bien como una epifanía simbólica de las jerarquías celestiales. Otras definiciones se refieren a la jerarquía que comunidades religiosas independientes otorgan a formas específicas de culto colectivo, que se han establecido ya sea formalmente mediante leyes o decretos emitidos por la Iglesia o por autoridades civiles, o bien de manera informal a través de la práctica constante. Los servicios o devociones que escapan a tal definición jurídica de la liturgia suelen catalogarse como “paralitúrgicos”.

Antes de la destrucción de Jerusalén por los romanos en el año 70 a. C., el judaísmo contaba con una ela-

borada liturgia para el Templo, extensamente descrita en el Antiguo Testamento. El ciclo diario de sacrificios matutinos y vespertinos que componía esta liturgia estaba a cargo de sacerdotes y músicos que adquirirían el cargo por vía hereditaria. En los siglos siguientes a la terminación de los ritos sacrificiales, surgieron en el contexto de la sinagoga nuevas formas de liturgia judía consistentes en salmodias, lecturas y rezos.

Los ritos judíos de oración diaria informal y del templo fueron precedentes del establecimiento de la vida litúrgica cristiana en los primeros siglos de su existencia. Si bien es claro que el culto cristiano antiguo se centraba en la celebración eucarística semanal de la resurrección de Cristo, es decir el Domingo, sobrevive relativamente poca información detallada sobre la liturgia cristiana anterior a la legalización de la cristiandad por el emperador romano Constantino en el año 313. A partir de entonces, existe documentación sobre innumerables “ritos” o costumbres regionales urbanas y monásticas en lenguas vernáculas locales, como griego, latín, sirio, armenio, etc. Estos ritos abarcaban formas de oración común diaria (es decir, una “Liturgia de las Horas” u “Oficio Divino”), la Eucaristía, ritos de iniciación (bautismo y cristianización) y otros servicios. La subsecuente multiplicación de los días santos de celebración de la vida de Cristo o de los santos trajo como consecuencia la formación de ciclos anuales fijos y móviles de culto, basados respectivamente en el calendario solar y en la fecha móvil de la Pascua. La imposición de estas fiestas en los ciclos diarios y semanales existentes se complementó con la creación de textos variables (Propio) para intercalar entre los textos litúrgicos invariables (Ordinario) de servicios determinados.

Entre los ritos de la antigüedad, los de las capitales imperiales de Roma y Bizancio estuvieron sometidos subsecuentemente a complejos procesos de desarrollo individual para salir de la Edad Media, como las liturgias dominantes de la cristiandad oriental y occidental. La *Reforma trajo numerosas formas de culto protestante que, en mayor o menor grado, rechazaban la teología, los rituales y la música de la liturgia romana católica (véase también MÚSICA LITÚRGICA LUTERANA). Si bien el número de variantes ha ido en aumento gradual con la proliferación de otras denominaciones, las tendencias centrífugas se han equilibrado recientemente por consenso mediante la escolaridad ecuménica.

AP/ALI

📖 J. HARPER, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century* (Oxford, 1991).

2. En la Iglesia cristiana oriental, se entiende liturgia como sinónimo de Eucaristía, como por ejemplo la Divina Liturgia de san Juan Crisóstomo.

Liturgia de las Horas. Véase OFICIO.

lituus (lat.). Trompeta ritual de bronce etrusca y romana.

Por su campana con forma de gancho, el instrumento se asemeja a la letra jota. De tiempos del Imperio romano en adelante, el nombre se utilizó más bien para referirse a la trompeta de caballería hecha con cuerno de buey, cuyo nombre original fue **bucina*. Bach y sus contemporáneos emplearon el nombre para algunos instrumentos de metal, pero se desconoce a cuáles se refirieron.

JMO

livret (fr., “libro pequeño”). *Libreto.

Lobgesang (Himno de alabanza). La *Sinfonía-cantata* no. 2 de Mendelssohn (1840); cantata sinfónica con voces solistas, coro y órgano en el último movimiento. Fue compuesta para la misma ocasión que **Festgesang*.

Lobo, Alonso (*n* Osuna, baut. 25 de febrero de 1555; *m* Sevilla, 5 de abril de 1617). Compositor español. Después de desempeñarse como canónigo de la iglesia colegiada de Osuna, en 1591 fue nombrado maestro de niños coristas y asistente de Francisco Guerrero en la Catedral de Sevilla. En 1593 fue nombrado *maestro de capilla* de la Catedral de Toledo y en 1604 regresó a su anterior puesto en Sevilla, ciudad en la que su música siguió cantándose mucho tiempo después de su muerte, en particular su *Credo romano*. Se le conoce principalmente por el motete *Versa est in luctum*, compuesto para honrar la muerte de Felipe II y publicado, junto con otros seis motetes y seis misas, en la única edición de su música, titulada *Liber primus missarum* (Madrid, 1602).

OR

Lobo, Duarte (*n* c. 1565; *m* Lisboa, 24 de septiembre de 1646). Compositor portugués. En su juventud asistió al coro de la escuela catedralicia de Évora y estudió con Manuel Mendes. Posteriormente fue nombrado *mestre de capela* de Évora y más adelante en Lisboa, tanto del Hospital Real como de la catedral. Lobo fue ampliamente reconocido como maestro y compositor de música sacra. Sus obras publicadas por la editorial Plantin de Amberes, entre las que destacan dos libros de misas y uno de *Magnificat*, despliegan un amplio rango de estilos que van desde el contrapunto tradicional hasta la homofonía de ritmos vivos en algunas obras polícorales. Para sus misas de parodia tomó como modelo obras de Guerrero y Palestrina.

OR

lobo, nota del (in.: *wolf note*). Nota inestable en algunos instrumentos de cuerda, por lo general en la frecuencia principal de resonancia de la madera. El intérprete puede tener dificultad para sostener la nota, pero puede disminuir la frecuencia de la nota del lobo adhiriendo una moneda, por ejemplo, al cuerpo del instrumento.

Locatelli, Pietro Antonio (*n* Bérgamo, 3 de septiembre de 1695; *m* Ámsterdam, 30 de marzo de 1764). Compositor y violinista italiano. En 1711 viajó a Roma para estudiar violín (posiblemente con Giuseppe Valentini y no con Corelli, como se ha dicho) y, al parecer, gozó del patronazgo del cardenal Ottoboni entre 1717 y 1723. Alrededor de 1725 emprendió la vida profesional de violinista virtuoso viajero, presentándose en Venecia, Munich y Berlín; en 1729 se instaló definitivamente en Ámsterdam, ciudad en la que ofreció conciertos, se dedicó a la enseñanza, entró al negocio de las publicaciones musicales y, a partir de 1741, manejó un próspero negocio de importación de cuerdas de violín italianas.

Locatelli fue uno de los violinistas más refinados de su tiempo y se le ha llamado “el Paganini del siglo XVIII”. Su interpretación destacó por su dulzura y virtuosismo extraordinario, cualidad manifiesta en las exigencias técnicas de su propia música para violín, que alcanza hasta la dieciseisava posición y está repleta de figuras extremadamente difíciles y cuerdas dobles. Sus conciertos y sonatas acusan influencias romanas y venecianas; una serie de conciertos publicados en 1733 incluyen *cadenzas* escritas.

DA/ER

Locke, Matthew (*n* ?Devon, 1621 o 1622; *m* Londres, agosto de 1677). Compositor inglés. Inició su preparación musical como niño corista de la Catedral de Exeter, en la que dejó su nombre grabado en la piedra de una pared cercana al órgano. Es posible que haya estudiado

con el hermano de Orlando Gibbons, Edward, y con John Luge; al parecer conoció a su futuro patrono, el joven príncipe Carlos, más adelante Carlos II, en 1644. Locke probablemente acompañó a Carlos durante su exilio en los Países Bajos y quizá acompañó al duque de Newcastle en su viaje a Amberes en 1649, ciudad en la que al parecer se convirtió al catolicismo. Para 1651 estaba de regreso en Inglaterra, posiblemente en Exeter, como se deduce de un documento sobre su *Little Consort*, “made att the request of Mr Wake [possibly William of Exeter] for his Schollars 1651” (Compuesto a petición del Sr. Wake [posiblemente William de Exeter] para sus discípulos en 1651); a esta obra siguieron en 1652 dúos para violas de bajo. Es posible que haya radicado un tiempo en Herefordshire alrededor de 1654-1656; *The Flat Consort for my Cousin Kemble* parece haber sido compuesto en esta época.

Para 1656 Locke se encontraba en Londres, donde participó en la ópera de Davenant *The Siege of Rhodes* como cantante y compositor de una parte de la misma; al año siguiente colaboró en otras producciones de Davenant. Su música para la *masque* de James Shirley *Cupid and Death*, al parecer fue escrita para una representación de 1659. Durante la Restauración inglesa fue designado compositor de la “Private Musick” de Carlos II y a la vez compositor de la orquesta de violines de la corte. La música de Locke se escuchó en las calles de Londres a todo lo largo del recorrido ceremonial de Carlos II un día antes de su coronación. Fue nombrado organista de la nueva capilla de Catalina de Braganza en 1662, pero fue relegado a la ejecución de un pequeño órgano de cámara pues, de acuerdo con un escrito de Roger North, “los maestros italianos allí empleados no aprobaban su forma de tocar”. Junto con un pequeño grupo de músicos, acompañó a la familia real en su huida de la peste de 1665-1666 y escribió algunas composiciones en Oxford durante su estancia en dicha ciudad. Después de la negativa de los caballeros de la capilla real para cantar su versión del Kyrie, lo que propició la cancelación de la función del primero de abril de 1666, Pepys escribió sobre “a special good Anthemne” (un *anthem* particularmente bueno) interpretado por ellos mismos el siguiente 14 de agosto: el *Be thou exalted* de Locke, pieza de celebración del triunfo sobre los holandeses.

Locke, quien al parecer no callaba ante las injusticias, publicó un panfleto en el que criticaba a la Chapel Royal por la debacle de la función antes mencionada, así como por otros asuntos sobre *An Essay to the Advancement of Music* (Ensayo sobre el progreso de la música) de

Thomas Salmon. *Melothesia*, obra publicada en 1673, contiene preludios y danzas para clavecín compuestos por él y otros compositores de la corte, junto con siete piezas de órgano que constituyen el ejemplo impreso más antiguo de reglas para la realización del bajo cifrado. Locke también compuso obras escénicas, siendo en 1674 uno de los cinco compositores invitados para escribir la música para la adaptación de Thomas Shadwell de *The Tempest. Psyche* (1675) es una importante precursora de la *semiópera, género retomado después por Purcell y otros. El joven Purcell, sucesor de Locke como compositor de la orquesta de violines, compuso una oda fúnebre para éste, *What hope for us remains now he is gone?* (¿Qué esperanza nos queda ahora que él se ha ido?).

Muchas de las composiciones de Locke se conservan en copias autógrafas. Además de música dramática, destacó como compositor de música de cámara para cuerdas. Su extensa producción incluye varias colecciones de danzas, agrupadas en suites para varias combinaciones de violas soprano y violas de bajo (o para violines). Al parecer supervisó la edición de *Tripla concordia*, colección de aires para dos violas soprano y viola de bajo compuestos por él y otros músicos y publicada en 1676. De su música sacra sobreviven alrededor de 60 obras, con más de 30 *anthems* y varias piezas con textos en latín. Muchas de sus obras se apegan al gusto prevaeciente en la corte de emplear un número considerable de partes instrumentales. WT/AA

loco (it.). “Lugar”. Indicación para volver al registro normal después de un pasaje ejecutado una octava arriba o abajo, dependiendo de la indicación anterior correspondiente. Puede aparecer también como *al loco*, es decir “en el lugar”.

Lodoïska. Ópera en tres actos de Cherubini con libreto de Claude-François Fillette-Lorax basado en un episodio de la novela de Jean-Baptiste Louvet de Couvrai, *Les Amours du chevalier de Faublas* (París, 1791). Kreutzer (1791), Storace (1794) y Mayr (1796) compusieron óperas sobre el mismo tema.

Loeffler, Charles Martin (Tornow) (*n* Mulhouse, 30 de enero de 1861; *m* Medfield, MA, 19 de mayo de 1935). Compositor estadounidense nacido en Francia. Estudió violín y composición en Berlín y París. En 1881 se instaló en los Estados Unidos como asistente principal de la Boston Symphony Orchestra (1882-1903) y se dedicó a la docencia y la composición. Sus principales influencias fueron la música francesa contemporánea y la música clásica, como puede apreciarse en *A Pagan*

Poem para orquesta con obligado de piano, corno inglés y trompetas, aunque en sus últimos años fue admirador de Gershwin. PG

Loeillet. Familia de músicos flamencos. **Jean Baptiste Loeillet** (i) (*n* Gante, *baut.* 18 de noviembre de 1680; *m* Londres, 19 de julio de 1730) fue hijo de un barbero y cirujano fallecido en 1685. Posiblemente fue criado por su tío Pieter Loeillet (*n* Gante, *baut.* 21 de mayo de 1651; *m* Gante, 2 de noviembre de 1735), violinista y director de conciertos. Alrededor de 1705 se instaló en Londres, donde cambió su nombre por el de John. Entre 1707 y 1710 hizo frecuentes apariciones como oboísta y flautista en orquestas de ópera londinenses y, a partir de 1710, organizó una serie de conciertos semanales en su casa de Hart Street en Covent Garden, obteniendo lucrativas ganancias. En uno de esos conciertos se interpretaron en Inglaterra por primera vez los *concerti grossi* op. 6 de Corelli, probablemente en diciembre de 1714. Loeillet es considerado el músico que popularizó la flauta travesera en Inglaterra. Reconocido maestro de clavecín, entre sus composiciones destacan nueve suites de estudio para clavecín o espineta, así como *solo sonatas* y *trío sonatas* para flauta de pico, flauta, oboe y violín.

Su medio hermano **Pierre** (*n* Gante, *baut.* 20 de abril de 1674; *m* Gante, 24 de noviembre de 1743) fue violinista, mientras que su hermano menor, **Jacques Loeillet** (*n* Gante, *baut.* 7 de julio de 1685; *m* Gante, 28 de noviembre de 1748) era oboísta al servicio del elector de Baviera en los Países Bajos y en Munich; posteriormente fue músico de la corte francesa. Compuso conciertos para oboe y flauta, sonatas para flauta o violín con continuo y para dos flautas o violines solistas.

Jean Baptiste Loeillet (i) en ocasiones es confundido con el hijo de su tío Pieter, **Jean Baptiste Loeillet** (ii) (*n* Gante, *baut.* 6 de julio de 1688; *m* Lyons, *c.* 1720), quien estuvo al servicio del arzobispo de Lyons hasta su muerte. Compuso alrededor de 48 sonatas para flauta de pico y continuo (Ámsterdam, 1710-1717) al estilo de Corelli, reimpresas en Londres por Walsh & Hare. En sus obras se nombró a sí mismo "Loeillet de Gant". Su medio hermano, **Étienne Joseph Loeillet** (*n* Mâcon, *baut.* 18 de septiembre de 1715; *m* Bruselas, 10 de diciembre de 1797) fue violinista y organista de la iglesia colegiada de St Michel y de Ste Gudule en Bruselas durante cerca de 40 años. WT/LC

Loesser, Frank (Henry) (*n* Nueva York, 29 de junio de 1910; *m* Nueva York, 28 de julio de 1969). Compositor de canciones estadounidense. Se inició en la música

popular como letrista y en 1948 compuso su primera obra musical de Broadway, *Where's Charley?* Después del gran éxito de su obra *Guys and Dolls* (1950), compuso canciones para la película *Hans Christian Andersen* (1952) y para los espectáculos *The Most Happy Fella* (1959), *Greenwillow* (1960) y *How to Succeed in Business Without Really Trying* (1962). PGA/ALA

Loewe, Carl (*n* Loebjuen, cr Halle, 30 de noviembre de 1796; *m* Kiel, 20 de abril de 1869). Compositor alemán. Estudió con su padre y después en la Universidad de Halle, donde mostró un gran talento para el canto y la composición. En 1820 obtuvo el puesto de profesor y *Kantor* del Stettin Gymnasium, puesto que alternó con exitosas giras como cantante y compositor, hasta su renuncia obligada por un infarto en 1865. Forjó su reputación con sus numerosas baladas, canciones narrativas en las que, con talento melódico, efectos dramáticos bien llevados y un hábil tratamiento motivico, logra mantener el interés a lo largo de largas estructuras. Al igual que algunas de sus canciones más refinadas, *Erkönig*, una de sus mejores baladas, bien podría equipararse a la de Schubert. Tuvo menos éxito con sus oratorios y sus óperas, obras en las que su dominio narrativo dramático no alcanza a sostener la acción dramática. WT/JW

Loewe, Frederick (*n* Berlín, 10 de junio de 1904; *m* Palm Springs, FL, 14 de febrero de 1988). Compositor estadounidense nacido en Alemania. Hijo de un cantante de opereta, se trasladó a los Estados Unidos con su padre y trabajó como pianista y compositor, con poco éxito hasta que comenzó a colaborar con el letrista Alan Jay Lerner. Juntos produjeron espectáculos de enorme popularidad, como *Brigadoon* (1947), *Paint your Wagon* (1951), *My Fair Lady* (1956) y *Camelot* (1960), así como la producción cinematográfica *Gigi* (1958). ALA

Logothetis, Anestis (*n* Pyrgos, 27 de octubre de 1921; *m* Viena, 6 de enero de 1994). Compositor austriaco nacido en Grecia. Se trasladó a Viena en 1942 para realizar estudios de ingeniería mecánica, pero después optó por estudiar composición en la Academia Musical; más adelante tomó cursos en Roma y Darmstadt. En sus primeras obras recurrió a técnicas seriales y con cinta magnetofónica. Sin embargo, en la mayor parte de sus obras posteriores a 1959 se inclinó por técnicas de libertad interpretativa para los ejecutantes, e inclusive libertad en la elección de los instrumentos. Compuso ballets, obras escénicas y conciertos, algunos con orquesta. ABUR

Lohengrin. Ópera en tres actos de Wagner con libreto propio basado en la épica anónima alemana (Weimar, 1850).

loin, lointain (fr.). “Lejano”.

Lombardi alla prima crociata, I (Los lombardos en la primera cruzada). Ópera en cuatro actos de Verdi con libreto de Temistocle Solera basado en el poema homónimo de Tommaso Grossi (1826) (Milán, 1843). Verdi hizo una versión revisada con el título *Jérusalem* (1847).

lombardo, estilo. Véase SCOTCH SNAP.

London College of Music. Conservatorio inglés fundado en 1887. Véase GRADOS Y DIPLOMAS.

Londonderry Air. Melodía folclórica irlandesa publicada por primera vez en la colección Petrie (1855). Se le han adaptado diversos textos, como “Would I were Erin’s apple blossom” (Si yo fuera un retoño de la manzana de Erin) y “Emer’s Farewell” (La despedida de Emmer), los dos poemas de Alfred Perceval Graves, y “Danny Boy”, de F. E. Weatherly. Stanford la utilizó en su *Irish Rhapsody* no. 1 y Grainger hizo varios arreglos orquestales, como *Irish Tune from Country Derry*.

London Overture, A. Obra orquestal (1936) de Ireland originalmente escrita para banda de metales con el título *Comedy Overture* (1934). Se dice que para uno de sus temas principales se inspiró en el llamado de un conductor de autobús de “Piccadilly”.

London Symphony, A. Segunda sinfonía de Vaughan Williams; fue compuesta en 1912-1913, revisada sustancialmente en 1920 y finalmente en 1933. No es una obra programática pero incluye evocaciones de la vida londinense como las campanas de Westminster, el llamado de un vendedor de lavanda, el tintineo de los cascabeles de los cabriolés y sonidos de músicos callejeros.

“Londres”, Sinfonías (Sinfonías “Salomon”). Las últimas 12 sinfonías de Haydn, nos. 93-104 (1791-1795), compuestas para el empresario Salomon y estrenadas durante las visitas de Haydn a Londres en 1791-1792 y 1794-1795. La última, no. 104 en *re* mayor (1795), se conoce con los nombres de *Sinfonía “Londres”* o *Sinfonía “Salomon”*.

Long, Marguerite [Marie-Charlotte] (*n* Nîmes, 13 de noviembre de 1874; *m* París, 13 de febrero de 1966). Pianista francesa. En 1891 ganó un primer lugar en el Conservatorio de París y posteriormente estudió con Antonin Marmontel. Fue profesora del conservatorio de 1906 a 1940. Al cabo de un difícil y largo concurso de oposición, en 1920 logró obtener la cátedra vacante por el fallecimiento de Louis Diémer. Entre sus discípulos, tanto del conservatorio como de la escuela que fundó

en 1941, destacan Jean Doyen, Jacques Février, Gaby Casadesus y Gabriel Tacchino. Su técnica interpretativa, centrada en los dedos, nudillos y muñecas, fue más ligera y centelleante que potente. Como concertista estrenó *Le Tombeau de Couperin* y el *Concierto en sol* mayor de Ravel. Su temperamento despertaba emociones encontradas a favor y en contra. RN

📖 C. TIMBRELL, *French Pianism: A Historical Perspective* (White Plains, NY, y Londres, 1992, aumentada 2/1999).

C. DUNOYER, *Marguerite Long: A Life in French Music* (Bloomington, IN, 1993).

longa (lat.). “Larga”; valor de nota (♩) utilizado en la música medieval y renacentista. Véase NOTACIÓN, 2.

long-playing record (disco de larga duración). Véase LP.

lontano (it.). “Lejano”.

Lontano. Obra orquestal de Ligeti compuesta en 1967.

Loqueville, Richard (*n* Cambrai, 1418). Arpista, compositor y tutor musical francés. En los primeros años del siglo XV enseñó música a los coristas de la Catedral de Cambrai; el joven Guillaume Dufay estuvo entre sus discípulos. Sobreviven pocas canciones polifónicas, motetes y movimientos de misa de su autoría. JM

Lord’s Prayer. Véase PATER NOSTER.

Lorelei. Personaje legendario que habitaba en una montaña a orillas del Rin con cuyo canto conducía a los marineros a estrellarse contra las rocas y morir. Ha sido tema de diversas óperas, como una inconclusa de Mendelssohn con libreto de Emanuel Geibel que data de 1847 (el “Ave María” de esta obra suele interpretarse como obra independiente de concierto). Wallace (1860), Bruch (1863) y Catalani (1890) compusieron también óperas sobre el tema.

Lortzing, (Gustav) Albert (*n* Berlín, 23 de octubre de 1801; *m* Berlín, 21 de enero de 1851). Compositor alemán. Pasó gran parte de su vida de juventud viajando con su familia en una compañía de ópera itinerante, tiempo en el que se adiestró en la música y se inició en la composición de obras escénicas, además de actuar y cantar. Su primera ópera, *Ali Pascha von Janina* (1824), con libreto propio y música al estilo de Mozart, a quien admiró toda su vida, estableció el estilo de ópera con diálogos hablados. Con *Die beiden Schützen* (Los dos pistoleros) y *Zar und Zimmermann* (las dos de 1837), forjó una reputación gracias a su característica inspiración melódica ligera (basada en la canción popular alemana), a su experimentado sentido escénico, al toque de sentimentalismo en el tratamiento de los personajes y al manejo ingenioso de los convencionalismos escénicos. Su mayor éxito en este estilo lo alcanzó con

Der Wildschütz (El cazador furtivo, 1842), que agrega un ingrediente satírico a una leyenda rústica con reminiscencias de Weber. En 1844 Lortzing fue nombrado *Kapellmeister* en Leipzig, pero se vio obligado a abandonar el puesto y padecer penurias para la manutención de su numerosa familia.

Su obra siguiente fue la ópera mágica, *Undine* (1845), en la que incorporó a sus gastados recursos operísticos ciertos rasgos románticos como el desarrollo del motivo. En 1846 se trasladó a Viena, ciudad en la que consolidó su popularidad con *Der Waffenschmied* (El armero, 1846). En su intento de retratar los acontecimientos revolucionarios de 1848 con *Regina*, el tema resultó demasiado subversivo en el frágil ambiente político del momento, por lo que perdió su puesto; sin embargo, fue solicitado en Leipzig para la supervisión del montaje de *Rolands Knappen* (1849), obra impresionante en la que hace uso de armonía cromática. A pesar de sus esfuerzos, toda esta incorporación de nuevos recursos resultaron incidentales y ornamentales más que significar una evolución profunda en su lenguaje musical. De igual modo, sus caracterizaciones prácticamente no evolucionaron a lo largo de su vida profesional, basándose siempre en cantantes al estilo del teatro musical alemán, pero tratados con una destreza y un encanto que cautivaron en su tiempo y aún después. En su última obra, *Die Opernprobe* (1851), hizo una sátira de los convencionalismos escénicos y operísticos que tan a fondo conocía, en particular del recitativo, que tanto le disgustaba.

Después de cumplir con un compromiso en Leipzig, en 1850 Lortzing se trasladó a Berlín como director de un teatro pequeño. A pesar de las frecuentes representaciones de sus obras, vivió junto con su familia en la pobreza y falleció, sin recursos para pagar un médico, justo antes de que fuese despedido inclusive de ese modesto puesto. JW

Lost Chord, The (El acorde perdido). Canción de Sullivan basada en un poema de Adelaide Anne Procter (1877); compuesta por el fallecimiento de su hermano, es considerada el arquetipo de la balada victoriana de salón.

Lotti, Antonio (n Venecia o Hanover, c. 1667; m Venecia, 5 de enero de 1740). Compositor italiano. Es posible que haya nacido en Hanover cuando su padre era *Kapellmeister* de la ciudad. Hacia 1683 radicaba en Venecia y estudiaba con Legrenzi. En 1689 se incorporó al coro de San Marcos, ocupando varios puestos de organista a partir de 1690 y el de *maestro di cappella* en

1736. Compuso muchas óperas para la escena veneciana y de Dresde. Fue uno de los contados compositores de su época que manejaba con igual destreza la ópera y la música sacra contrapuntística al estilo de Palestrina, algunas de las cuales han perdurado en la práctica. Como maestro, Lotti ejerció gran influencia en alumnos como Galuppi. DA/ER

Loudon Symphony. Véase *LAUDON SYMPHONY*.

Louise. Ópera en cuatro actos de Charpentier con libreto propio en colaboración con Saint-Pol-Roux (París, 1900).

Louis Ferdinand, príncipe de Prusia (n Friedrichsfelde, cr Berlín, 18 de noviembre de 1772; m Saalfeld, 13 de octubre de 1806). Compositor y pianista alemán. Sobrino de Federico el Grande, desde la infancia mostró un promisorio talento musical. Después de probarse a sí mismo en el campo de batalla aproximadamente a los 20 años de edad, se entregó al estudio de la música. Su educación estuvo a cargo de Dussek, quien entró a su servicio en 1804, y en poco tiempo adquirió una considerable reputación como pianista. Entre sus admiradores estuvo Beethoven, quien le dedicó su cuarto *Concierto para piano*. La música de Louis Ferdinand, casi en su totalidad para piano, refleja su inclinación romántica; ejerció influencia en Weber, quien compuso su tercer libro de canciones, *Leyer und Schwert*, con citas de la música del príncipe. Murió en una escaramuza en Saalfeld, anterior a la batalla de Jena. WT/JW

lourd, lourde (fr.). “Pesado”; *lourdement*, “pesante”.

loure (fr.). 1. Gaita de uso común en Normandía en los siglos XVI y XVII.

2. Danza popular hacia finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. Similar a la **gigue*, pero de tiempo más lento, es una danza en tiempo ternario moderado, con ritmos sincopados y notas con puntillo. El prólogo de la ópera *Alceste* de Lully incluye una *loure*, pero el ejemplo más conocido fue compuesto por Bach en su quinta *Suite francesa*.

louré (fr.). 1. (it.: *portato*). En instrumentos de arco, se refiere a una técnica de arco para ejecutar varias notas ligeramente separadas entre sí en una misma arcada.

2. Véase *NOTES INÉGALES*.

Lourié, Arthur (Vincent) (n San Petersburgo, 2/14 de mayo de 1892; m Princeton, NJ, 12 de octubre de 1966). Compositor estadounidense nacido en Rusia. Estudió en el Conservatorio de San Petersburgo, pero inconforme con la enseñanza formal, desarrolló sus propios métodos de composición. Prominente miembro del movimiento **futurista* en Rusia, experimentó con el atona-

lismo en varias obras vocales y para piano. En 1918 fue nombrado comisionado de música, pero en 1922 viajó a Berlín, ciudad en la que entabló amistad con Busoni; en 1924 llegó a París e hizo su primer contacto con Stravinski, relación que renovaría años más tarde. Emigró a los Estados Unidos en 1941 y adoptó la nacionalidad estadounidense en 1947. Lourié fue un compositor prolífico, con dos óperas, dos sinfonías, música de cámara, piezas para piano, canciones y una inmensa cantidad de obras corales sacras con cierta influencia de la música litúrgica ortodoxa rusa. En sus obras posteriores abandonó el atonalismo de su juventud para adoptar un estilo modal de composición en obras como *Sonata litúrgica* (1928) para voces contralto y orquesta de cámara, y el *Concerto spirituale* (1929) para voces, piano solista, metales, contrabajos y percusión. JN

Love in a Village (Amor en un pueblo). Ópera cómica en tres actos de Arne con libreto de Isaac Bickerstaff basado en *The Village Opera* (1729) de Charles Johnson. La obra es un *pasticcio* con 42 números, de los cuales Arne compuso cinco para la ópera, tomó otros 13 de obras anteriores y otras de otros compositores como C. F. Abel, Geminiani y Galuppi (Londres, 1762).

Lowe & Brydone. Casa tipográfica inglesa, Véase IMPRESIÓN Y PUBLICACIÓN DE MÚSICA, 6.

Lowland pipe [*Border pipes*] (Gaita de las tierras bajas).

*Gaita con fuelles originaria de Escocia cuyo sonido es similar a la gaita de las tierras altas (*Highland pipe*).

LP [*long-playing record*] (disco de larga duración). Disco estampado en vinil en el que se emplea la técnica del microsurco, que prolonga el tiempo de grabación, de donde deriva su nombre, "disco de larga duración". Fue introducido en 1948 por la compañía discográfica Columbia de los Estados Unidos después de un fallido intento en 1931. Decca produjo los primeros LP ingleses en 1950. Por su material, el LP era más propenso al desgaste que el disco de laca anterior, por lo que requirió también de un nuevo equipo de reproducción con un brazo mucho más ligero y preciso. Inicialmente, los discos de larga duración se fabricaron en formatos de 10 y 12 pulgadas (25 y 30 cm), utilizados para grabaciones cortas y largas respectivamente, pero el formato de 10 pulgadas pronto desapareció.

Véase también GRABACIÓN Y REPRODUCCIÓN. LF

Lualdi, Adriano (*n* Larino, Campobasso, 22 de marzo de 1885; *m* Milán, 8 de enero de 1971). Compositor italiano. Estudió en Roma y Venecia; al comienzo de su vida profesional repartió su tiempo entre la composición, la dirección orquestal y la crítica musical. Sus

óperas, representativas de una de las ramas del modernismo italiano, fueron muy gustadas en la década de 1930, tiempo en el que estuvo al servicio del parlamento fascista, pero han quedado en el olvido por mera negligencia. Asimismo, ocupó diversos puestos administrativos importantes, antes y después de la época del régimen fascista. RP

Lübeck, Vincent (*n* Paddingbüttel, cr Bremen, 1654; *m* Hamburgo, 9 de febrero de 1740). Compositor, organista y maestro alemán. A los 20 años de edad ocupó su primera plaza docente en Stade, en la que permaneció cerca de 30 años. En 1702 fue nombrado organista de St Nikolai en Hamburgo, puesto que desempeñó hasta el final de sus días productivos. Entre sus escasas obras conocidas destacan tres cantatas, una de ellas, *Willkommen süßer Bräutigam* (Bienvenido, dulce novio), escrita para Navidad, sigue siendo popular en Alemania, además de nueve grandes obras para órgano con preludios, fugas, *toccatas* y corales de calidad comparable a la música de Buxtehude. DA/BS

Lucia di Lammermoor (Lucía de Lammermoor). Ópera en tres actos de Donizetti con libreto de Salvatore Cammarano basado en la novela de Walter Scott, *The Bride of Lammermoor* (1819) (Nápoles, 1835).

Lucier, Alvin (Augustus) (*n* Nashua, NH, 14 de mayo de 1931). Compositor estadounidense. Estudió en Yale (1950-1956), Brandeis (1958-1960) y Darmstadt (1961), y ha sido maestro en Brandeis (1962-1970) y en la Wesleyan University (desde 1970). Junto con Robert Ashley y otros, fue miembro de la Sonic Arts Union (1966-1973), colectivo dedicado a la ejecución en vivo de piezas electrónicas, como su obra *Vespers* (1968) para personas en la oscuridad y aparatos de eco para sondear el entorno acústico. En obras posteriores ha empleado también recursos electrónicos en vivo, a menudo con la interacción de *glissandos* electrónicos lentos y sonidos instrumentales. PG

Lucio Silla (Lucius Sulla). Ópera en tres actos de Mozart con libreto de Giovanni De Gamerra (Milán, 1772). Anfosi (1774) y J. C. Bach (1775) escribieron también óperas sobre el tema.

Lucrezia Borgia. Ópera en un prólogo y dos actos de Donizetti con libreto de Felice Romani basado en el drama de Víctor Hugo, *Lucrece Borgia* (1833) (Milán, 1833).

Ludford, Nicholas (*n* c. 1485; *m* ?Londres, c. 1557). Compositor inglés. Fue cantor de la capilla colegiada de St Stephen en Westminster hasta su disolución en 1547 por Enrique VIII. Su producción incluye por lo menos 17 misas, más que cualquier otro compositor inglés, de

las cuales tres se han perdido y otras tres han sobrevivido incompletas. Siete de estas misas conforman un ciclo único de **Lady masses* a tres voces, cuyo manuscrito original alguna vez perteneció a Enrique VIII y Catalina de Aragón. Igual que su más afamado contemporáneo, John Taverner, Ludford compuso en un lenguaje que hacía énfasis en la grandeza y la exuberancia abstracta del detalle florido, en lugar de la expresividad humanística y la brevedad. JM

Ludus tonalis (El juego de las notas). Estudios para piano (1942) de Hindemith conformados por un preludio, 12 fugas con 11 interludios y un posludio (inversión del preludio). En general son estudios de contrapunto, organización tonal y técnica pianística.

Luening, Otto (Clarence) (*n* Milwaukee, WI, 15 de junio de 1900; *m* Nueva York, 2 de septiembre de 1996). Compositor y maestro estadounidense. Estudió en Munich (1915-1917) y en Zürich (1919-1920), donde tomó clases particulares con Philipp Jarnach y Busoni. En 1920 se trasladó a Chicago y emprendió su vida profesional como maestro, destacando en la Columbia University (1944-1968) donde en 1952, en colaboración con Vladimir Ussachevski, fundó el estudio que más adelante se convertiría en el Columbia-Princeton Electronic Music Center. En las décadas de 1950-1960 escribió piezas electrónicas, algunas en colaboración con Ussachevski, pero su producción musical fue amplia y diversa, con la ópera *Evangeline*, obras orquestales, cuartetos de cuerda y otras piezas de cámara. PG

Luftpause (al., “pausa de respiración”). En el canto y la música para instrumentos de viento, pausa de respiración; suele indicarse con el signo “V” escrito por encima del pentagrama. Véase también *ATEMPOUSE*.

Luisa Miller. Ópera en tres actos de Verdi con libreto de Salvatore Cammarano basado en el drama de Friedrich von Schiller, *Kabale und Liebe* (1784) (Nápoles, 1849).

Lulu. Ópera en un prólogo y tres actos de Berg con libreto propio basado en los dramas de Frank Wedekind *Erdgeist* y *Die Büchse der Pandora* (actos primero y segundo, Zürich, 1937). Berg falleció antes de terminar el acto final, que fue completado por Friedrich Cerha (París, 1979).

lullaby. Véase *BERCEUSE*.

Lully, Jean-Baptiste [Lulli, Giovanni Battista] (*n* Florencia, 29 de noviembre de 1632; *m* París, 22 de marzo de 1687). Compositor francés de origen italiano. Hijo de un molinero, durante su infancia recibió educación musical básica de un monje que le enseñó a tocar guitarra y violín. Fue llevado a Francia en 1646 como *garçon de chambre* y maestro italiano de Anne-Marie-Louise

d’Orléans, prima de Luis XIV. En la corte de las Tulle-rias, su talento musical pronto atrajo la atención y se volvió famoso por su destreza en el violín. Es posible que haya estudiado además con los organistas Nicolas Métru, Nicolas Gigault y François Roberday.

Para 1652, año en el que mademoiselle d’Orléans fue exilada de París a causa de su simpatía con el levantamiento de la Fronda, Lully era admirado en la corte por su forma de bailar; al año siguiente fue contratado como *compositeur de la musique instrumentale* de Luis XIV, puesto que lo obligaba a componer música para los ballets de la corte y a formar parte del elenco de bailarines, lo que propició su contacto cercano con el rey. Fue admitido a los Vingt-Quatre Violons du Roi, pero a disgusto por la falta de disciplina del conjunto y obtuvo permiso para formar su propia agrupación de 16 músicos, los Petits Violons. De 1656 a 1664 estuvo a cargo de este grupo que fue ampliamente reconocido por su precisión interpretativa.

Mientras tanto, Lully comenzaba a destacar como compositor, en particular de música para ballet. En 1660, sus *entrées* de ballet para las óperas *Xerse* y *Ercole amante* de Cavalli, atrajeron mayor atención que las mismas óperas, por lo que al año siguiente Luis lo nombró *surintendant de la musique de la chambre du roi*. Obtuvo la nacionalidad francesa y, como una muestra más del apoyo que gozaba de la corte, su designación como *maître de musique* de la familia real le permitió contraer nupcias con la hija del compositor Michel Lambert, con quien tuvo tres hijos, todos ellos músicos, y tres hijas. Lully siguió componiendo ballets y en 1664 escribió *entrées* para la reposición de la ópera *Oedipe* de Corneille, y su primera *comédie-ballet*, en colaboración con Molière (quien cantó en una parte de la obra), asociación que culminaría en 1670 con *Le Bourgeois gentilhomme*, una obra maestra menor con texto y música ingeniosos.

Para finales de la década de 1660, el concepto de ópera se popularizaba rápidamente en París. En 1679, le fue concedido a Pierre Perrin el privilegio real de establecer academias de ópera en Francia. A pesar del rechazo inicial de Lully por las obras dramáticas extensas cantadas en francés, supo aprovechar un conflicto de Perrin con la corte y compró su privilegio en 1672. Poco tiempo después, y al cabo de insidiosas intrigas, le fue concedido el derecho para componer y producir óperas en la Académie Royale de Musique, monopolio que conservó hasta el final de sus días. Comenzó una asociación con el diseñador Carlo Vigarani, adquirió las

propiedades de una cancha de tenis y escenificó la primera *tragédie en musique: Cadmus et Hermione*, producida en 1673. El libreto fue proporcionado por Philippe Quinault, quien escribiera textos para otras 10 *tragédies* de Lully a pesar de las constantes críticas y recortes por parte del compositor. Luis le concedió un teatro en el Palais Royal. Haciendo uso del derecho que le otorgaba su privilegio real, Lully anuló cualquier rival potencial mediante la imposición arbitraria de condiciones e inclusive la censura y la mutilación de cualquier otra producción teatral; por ejemplo, no permitía a nadie utilizar bailarines, más de dos voces o más de seis violines.

Lully carecía por completo de escrúpulos y la codicia y la ambición lo hicieron capaz de desatar intrigas despiadadas para acabar con sus rivales, por lo que tuvo muchos enemigos. El favor real lo salvó de ser juzgado por prácticas homosexuales, si bien Luis XIV ya lo había reprendido al respecto en 1685. En la década de 1680 la corte se vio en la necesidad de ser más sobria y restringida en sus entretenimientos y Lully se interesó por la música litúrgica. Precisamente durante la interpretación de su monumental *Te Deum* ante el rey en 1687, Lully se golpeó un pie con el bastón para dirigir (se acostumbraba marcar el tiempo golpeando el piso con un pesado bastón), lesión que derivó en una gangrena que cobró su vida ese mismo año. Dejó una considerable fortuna, con cinco casas en París y el monopolio de los derechos de ejecución de su propia música. Su mayor legado consistió en una serie de tradiciones perdurables que transformaron la música francesa.

El principal logro de Lully fue la creación de la ópera francesa, con lo cual estableció la tradición de un estilo que siguió dominando la música teatral francesa durante más de un siglo; de hecho, sus óperas constituyen un caso único de su tiempo al haberse mantenido en el repertorio durante varias décadas después de su muerte. Sus óperas desataron diversas controversias entre la intelectualidad parisina: franceses contra italianos; Lully contra Rameau; la *tragédie* francesa contra la comedia italiana; inclusive la controversia Gluck contra Piccinni fue reflejo de ello.

Lully contribuyó a la composición del drama lírico en Francia con un profundo entendimiento de las tradiciones declamatorias y las estructuras no métricas de la lengua francesa, para lo cual concibió un nuevo estilo musical con una forma particularmente versátil de recitativo (mucho más lento que su contraparte italiana y sin la traba de las restricciones rítmicas), que permitía respetar el verdadero valor y sentido de las pala-

bras. Concibió también una forma simple de *air*, por lo general con ritmo de danza, ideal para proyectar de manera fiel la naturaleza de los sentimientos deseados. Asimismo, con el uso de coros y bailarines, creó espectaculares y eficaces divertimentos con frecuentes efectos pintorescos, como tormentas, sueños y el inframundo, entre otros. Sus danzas, abundantes en sus óperas, tienen gran atractivo melódico y emplean estructuras rítmicas poco comunes, mientras que su orquestación a cinco partes (aun cuando contrataba asistentes para rellenar las *parties de remplissage*, es decir las voces internas), es rica y abundante en recursos.

El talento musical de Lully ha sido en ocasiones cuestionado, pero reposiciones recientes de sus óperas (como *Atys*, *Alceste* y *Armide*) demuestran un atractivo en escena mucho mayor que lo aparentado en el papel. La obra litúrgica de Lully consiste principalmente en *grand motets* (el *Miserere* de 1663 y el *Te Deum* de 1677 destacan como los más famosos y apreciados) que proyectan la solemnidad formal apropiada del contexto para el que fueron compuestos.

DA/SS

📖 R. M. ISHERWOOD, *Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century* (Ítaca, NY, 1973). J. H. HEYER y otros (eds.), *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony* (Cambridge, 1989). J. R. ANTHONY, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau* (Portland, OR, aumentada 3/1997).

Lumsdaine, David (n Sidney, 31 de octubre de 1931). Compositor británico. Estudió en el New South Wales Conservatorium y en la Sidney University; más adelante estudió en Londres con Lennox Berkeley en la RAM y tomó clases particulares con Mátyás Seiber. Fue nombrado profesor de música de la Durham University en 1970 y profesor honorario del King's College de Londres en 1981; se jubiló en 1993. Con dos impresionantes obras de juventud, *Annotations of Auschwitz* (1964) e *Easter Fresco* (1966), Lumsdaine introdujo un estilo de enérgica gestual y argumento firme y sin rodeos. Obras posteriores incluyen meditaciones sobre Bach y sobre el mundo natural.

PG

lungo, lunga (it.). "Largo, larga"; *lunga pausa*, "silencio largo".

Luonnotar. Poema tonal para soprano y orquesta, op. 70 de Sibelius (1913). Los textos fueron tomados de la **Kalevala* y tratan sobre la creación del mundo.

Lupi, Johannes (n ?Cambrai, c. 1506; m Cambrai, 20 de diciembre de 1539). Compositor franco-flamenco. Su vida profesional se desarrolló principalmente en la Catedral de Cambrai, en la que fue niño corista, cantor y, a partir de 1527, maestro de coro; en varias ocasiones

estuvo a punto de ser despedido por su falta de control sobre los niños coristas. De sus composiciones sobreviven dos misas, motetes y *chansons*, notables por su gran calidad. JM

Lupo. Familia judía de ejecutantes de cuerdas activa en Inglaterra en los siglos XVI y XVII. Tres músicos de la familia fueron instrumentistas de la corte de Enrique VIII alrededor de 1540; contratados para dicho puesto en Venecia, se les describía como músicos “de Milano”. El miembro más destacado de la familia, **Thomas Lupo** (*baut.* 7 de agosto de 1571; *m* ?diciembre de 1627), fue miembro del *consort* de cuerdas de la corte, como lo fueron también su padre, Joseph Lupo (*m* 1616), y su abuelo Ambrose Lupo (*m* 1591). En 1619 le fue otorgada una garantía real como “compositor para nuestros violines”; su música para violines, mucha de la cual posiblemente fue compuesta para bailes y *masques*, se ha perdido o tal vez se conserve de forma anónima. También fue un importante compositor para cofre de violas al estilo de Gibbons y Coprario y escribió algunos motetes y canciones seculares. JM

lur (sue.). 1. Tipo escandinavo de **alphorn* (corno de los alpes), recubierto con corteza de árbol y utilizado por los pastores.

2. Larga trompa de bronce de los siglos X-VI a.C. Desde 1797 se han hallado muchos *lurs* en turberas geológicas de Dinamarca, la mayoría depositada por pares en lo que en su tiempo fuera el fondo de los lagos, posiblemente como parte de una ceremonia ritual. Los dos *lurs* que conforman el par producen aproximadamente la misma nota. Su cuerpo es cónico, delgado y describe dos curvas en espiral que se abren en dirección opuesta en cada *lur*, por lo cual juntos asemejan la enorme cornamenta de un buey. Ejemplos posteriores de *lurs* tienen embocadura parecida a la del trombón; algunos compositores han escrito obras para este instrumento. JMO

lusingando (it.). “Halagando”, “acariciando”. Debussy escribió erróneamente “lusigando”.

lustig (al.). “Alegre”, “jovial”; *Lustspiel*, “comedia”.

Lustige Witwe, Die (La viuda alegre). Opereta en tres actos de Lehár con libreto de Victor Léon y Leo Stein basado en *L'Attaché d'ambassade* de Henri Meilhac (Viena, 1905).

Lustigen Weiber von Windsor, Die (Las alegres comadres de Windsor). Ópera en tres actos de Nicolai con libreto de Salomon Hermann Mosenthal, basado en la comedia de Shakespeare (?c. 1597) (Berlín, 1849).

lute-song (in., “canción con acompañamiento de laúd”). La *lute-song* o *ayre* fue común en Inglaterra a finales

del siglo XVI y comienzos del XVII. Aunque es similar al **air de cour* de Francia, en un principio no dependió de influencias europeas continentales, a diferencia de su contraparte, el madrigal inglés; de hecho, documentos manuscritos demuestran que conservó su forma independiente y continua desde la década de 1560. El género está relacionado con las canciones locales a dos o más voces de mediados del siglo XVI y es cercano a la canción para *consort* de la época. La *partsong* (canción a dos o más voces) es precursora del *ayre* simple o “ligero” en la melodía similar al himno y la textura homorítmica, mientras que la canción para *consort* antecede a los *ayres* más elaborados y contrapuntísticos de John Dowland, John Daniel y Philip Rosseter. La línea vocal de la *lute-song* es dominante, por lo general solista pero en ocasiones en dúo, a diferencia de las canciones a dos o más voces y para *consort*.

El género tuvo su máximo florecimiento entre 1597 y 1622, época en la que aparecieron libros de *ayres* impresos, todos de tamaño y formato similares, a imitación del libro de Dowland *The First Booke of Songes or Ayres of Fowre Parts with Tableture for the Lute* (1597), lo que hace pensar que dicho formato pudo haber sido un lineamiento editorial de la época. Durante este periodo se publicaron más de 600 canciones, de las cuales una tercera parte incluía las partes del arreglo para que “all the parts together, or either of them severally may be sung to the Lute, Orpherian or Viol de gambo” (todas las partes juntas, o diferentes combinaciones de las mismas, puedan cantarse con laúd, orfarión o *viola da gamba*; Dowland, 1597).

En contraste con el madrigal, la *lute-song* suele ser estrófica y musicalmente concisa. La estructura musical por lo general se relaciona directamente con la forma poética, sin la reproducción de los detalles internos; asimismo, la línea vocal por lo general intenta reproducir el carácter y la temática del poema musicalizado. En la mayoría de estas canciones, la continuidad depende principalmente de las secciones repetidas y la forma más común es ABB. Como una excepción, *Campion* acostumbraba repetir la primera estrofa bajo la forma AABB. Los estilos musicales de Dowland, Morley, Daniel y Francis Pilkington son a todas luces más elaborados que los de *Campion*, Thomas Ford y Robert Jones (ii); pero todos los compositores de canciones con acompañamiento de laúd mezclaron estilos “serios” elaborados con melodías y acordes simples, inclusive algunos compositores de música teatral como Alfonso Ferrabosco (ii), John Coprario y Philip Rosseter.

Los compositores de *lute-songs* acostumbraban dar al texto un tratamiento más definido que los compositores de madrigales y, aunque no siempre, la mayoría renunció al manierismo y el rebuscamiento. Temas moralistas y serios contrastan con “*conceits*” ligeros y amorosos y prácticamente todos los versos fueron anónimos, igual que los versos del madrigal. La excepción fue Champion, quien compuso sus propios versos, mismos que utilizaron otros de sus contemporáneos. Algunos de los poetas más conocidos en cuyos versos se inspiraron los compositores de canciones con acompañamiento de laúd, fueron Nicholas Breton, Fulke Greville, Ben Jonson, John Donne, Samuel Daniel y Philip Sidney.

La canción con acompañamiento de laúd perdió su identidad cuando el laúd fue reemplazado por la viola de lira y conforme la canción declamatoria con continuo del Barroco fue desplazando al *ayre* simple del Renacimiento inglés. Si bien es un género en miniatura y comparativamente de breve existencia en su forma original, la *lute-song* ha alcanzado un sitio prominente en la herencia musical de Inglaterra. CRW

luthier (fr., de *luth*, “laúd”; al.: *Lautenmacher*; es.: laudero). En su acepción original se refería al constructor de instrumentos de cuerda (laúdes, arpas, violas, etc.), pero después su significado se extendió también al constructor de instrumentos de la familia de los violines en particular.

Lutosławski, Witold (n Varsovia, 25 de enero de 1913; m Varsovia, 7 de febrero de 1994). Compositor y director polaco. Estudió composición y piano, pero la segunda Guerra Mundial le impidió estudiar en París. Durante la guerra se ganó la vida como pianista de café junto con su colega compositor Panufnik (*Variaciones sobre un tema de Paganini* para dos pianos, 1941). Al término de la guerra completó su primera obra orquestal mayor, la *Primera sinfonía* (1941-1947), cuyo lenguaje y estructura reflejaban la fuerte influencia de Bartók, Roussel y Prokofiev. Cuando en 1949 la sinfonía fue inexplicablemente prohibida por las autoridades estalinistas, Lutosławski, como muchos otros, intentó pasar desapercibido y ser complaciente con la música que mostraba, como pequeñas canciones para la misa y piezas breves ocasionales. Aun así, sus obras de comienzos de la década de 1950 basadas en el folclor, así como su música infantil, el *Tryptyk śląski* (Tríptico silesio, 1951) y principalmente el *Concierto para orquesta* (1954), con influencia barroca, se consideran entre las obras más importantes de la época del *realismo socialista en Polonia.

Con el deshielo cultural iniciado con el Festival de Otoño de Varsovia en 1956, Lutosławski tuvo la libertad de sacar a la luz las ideas en las que había venido trabajando desde años anteriores. Inicialmente giraban en torno a nuevas maneras de organización de las 12 notas de la escala cromática, tanto en el plano vertical (*Cinco canciones*, 1957) como en el horizontal (*Muzyka żałobna*, “Música fúnebre”, 1954-1958). En respuesta a estímulos internos y externos, introdujo elementos aleatorios controlados –recurso que denominó “contrapunto aleatorio”– en su pieza más experimental, *Gry weneckie* para orquesta de cámara (Juegos venecianos, 1960-1961). Este recurso le permitió manipular sus diseños armónicos multitímbricos con extraordinaria flexibilidad, funcionalidad y dramatismo, y comenzó a llevar a cabo su ambición por el concepto de pensamiento sinfónico ininterrumpido. Experimentó con estas nuevas técnicas tanto a pequeña escala (*Cuarteto de cuerdas*, 1964) como a gran escala (*Segunda sinfonía*, 1965-1967). Su paleta orquestal y su inventiva estructural en *Livre pour orchestre* (1968) son particularmente atractivas. Como puede apreciarse en muchas de sus obras de las décadas de 1960 y 1970, su procedimiento formal predilecto fue la creación de diversas secciones o movimientos preliminares no conclusivos que conducen al cuerpo principal de la obra, en el que la música se precipita hacia un cataclismo culminante y desemboca en una coda contrastante y reposada.

En este punto de su vida profesional, Lutosławski era reconocido internacionalmente y los principales artistas de su tiempo le comisionaban obras y ejecutaban su música. Su ritmo de composición era lento, produciendo en promedio una obra importante cada dos años durante la década de 1970. El *Concierto para violonchelo* (1970), compuesto para Rostropovich, fue resultado de una reconsideración profunda del potencial dramático inherente al género del concierto. En *Preludios y Fuga* para 13 cuerdas solistas (1970-1972), llevó a cabo un experimento controlado de *forma móvil, mientras que en *Les Espaces du sommeil*, una de las obras sutiles en las que empleó textos en francés, logró combinar de manera novedosa y sin uniones perceptibles los aspectos verticales y horizontales de la organización tonal que iniciara en la década de 1950. Sin embargo, Lutosławski sentía que su música aún carecía de impulso interno y de atractivo melódico, por lo que en el comienzo de *Miparti* (1976) empezó a crear melodías a partir de una secuencia armónica formada con acordes derivados del sistema dodecafónico,

recurso que indudablemente fructificó en la breve obra para oboe y piano, *Epitaph* (1979), cuyas proporciones camarísticas lo obligaron a prescindir de la densidad armónica. En su siguiente obra, la *Tercera sinfonía* (1981-1983), compuesta para la Chicago Symphony Orchestra por encargo de Georg Solti, la síntesis de su pensamiento armónico y melódico se reflejó en la creación de una textura colorística en la que sus nuevas ideas melódicas románticas forcejean contra sus acostumbrados pasajes aleatorios.

En la última década de su vida, Lutosławski liberó la expresividad antes contenida en una serie de obras que en ocasiones tocan el mundo sonoro de Rajmaninov, con el *Concierto para piano* (1988), y al de Ravel, con el ciclo de canciones *Chantefleurs et chantefables* (1990). Sin embargo, el impulso creativo subyacente lo llevó al desarrollo de un concepto cada vez más apegado al siglo XVIII en el que reprodujo los procedimientos dieciochescos que sustentaban algunas de sus obras de concierto anteriores a 1956, sobre todo el *Concierto para orquesta*; todo esto se reflejó en la *Partita para violín y piano* (1984). La última obra orquestal de Lutosławski, la *Cuarta sinfonía* (1988-1992), consolidó su reputación como uno de los principales compositores del siglo XX, con técnicas distintivas siempre al servicio de la expresividad. En muchos sentidos, Lutosławski personificó el modernismo clásico. ATH

📖 B. A. VARGA, *Lutosławski Profile* (Londres, 1976). S. STUCKY, *Lutosławski and his Music* (Cambridge, 1981). C. B. RAE, *The Music of Lutosławski* (Londres, 1994, aumentada 3/1999). B. JACOBSON, *A Polish Renaissance* (Londres, 1996). Z. SKOWRON (ed.), *Lutosławski Studies* (Oxford, 2001).

Lutyens, (Agnes) Elisabeth (n Londres, 5 de julio de 1906; m Londres, 14 de abril de 1983). Compositora inglesa. Hija del arquitecto Edwin Lutyens, estudió composición con Harold Drake en el RCM (1926-1930). En 1931 colaboró en la fundación de los conciertos Macnaghten-Lemare, que ofrecían una plataforma para los compositores jóvenes. Sus primeras obras reconocidas, como el *Chamber Concerto* no. 1 (1939), estuvieron entre las primeras piezas seriales escritas en Inglaterra; en general, siempre estuvo al corriente de las tendencias de los compositores jóvenes, como puede apreciarse en la mayor parte de su extensa producción.

Gran parte de la música vocal e instrumental de Lutyens fue inspirada por la literatura, recurriendo a textos y autores extraordinariamente disímboles, de

Chaucer a Stevie Smith, de poesía africana a cartas de Gustave Flaubert, del *haiku* japonés a Ludwig Wittgenstein, con predilección por el coro o los pequeños conjuntos de voces e instrumentos. En su abundante producción de obras dramáticas solía escribir sus propios textos y desarrollar temas inscritos en el drama ritual (*Isis and Osiris*, 1969-1970; Londres, 1976), o bien en el juego íntimo de las costumbres contemporáneas (*Infidelio*, 1954; Sadler's Wells, 1973). PG

📖 M. y S. HARRIES, *A Pilgrim Soul: The Life and Work of Elisabeth Lutyens* (Londres, 1989).

Luzzaschi, Luzzasco (m Ferrara, 10 de septiembre de 1607). Compositor italiano. Distinguido organista, estuvo al servicio de la corte de Este en Ferrara desde comienzos de la década de 1560 hasta la separación de la ciudad del papado en 1597, y posiblemente permaneció en dicha ciudad hasta su muerte. También fue organista de la Catedral de Ferrara y estuvo a cargo de la música de la confraternidad religiosa de la Accademia della Morte. Como instrumentista fue además uno de los pocos ejecutantes del renombrado **arcicembalo*. Escribió siete libros de madrigales a cinco voces en un estilo que, si bien no fue de lo más sobresaliente, logró concebir un cromatismo armónico sorprendente. Asimismo, manifestó su adhesión a la musicalización del texto a la manera asociada con la *seconda pratica* de Monteverdi (véase *PRIMA PRATICA, SECONDA PRATICA*). De la obra de Luzzaschi que ha sobrevivido lo más impactante es una serie de madrigales de rica ornamentación denominada *Madrigali... a uno, e doi, e tre soprani* (Roma, 1601), en la que incorporó obras compuestas en años anteriores para el coro vocal femenino que diera fama a la ciudad de Ferrara. La mayor parte de su música instrumental se ha perdido. Entre sus discípulos tuvo a Frescobaldi. DA/TC

lyra. Véase LIRA.

lyra viol. Véase VIOLA DE LIRA.

lyre guitar (in.). Véase GUITARRA DE LIRA.

lyrisches Stück. Véase LÍRICO, 2.

Lyrische Symphonie. Obra de Zemlinski conformada por siete canciones para soprano, barítono y orquesta, op. 18 (1922-1923), con sus propias traducciones alemanas de poemas de Rabindranath Tagore. La dedicó a Berg, quien incorporó varias citas de la obra en su *Suite lírica*.

lysarden. Véase CORNETT.

LL

llamado del corno, El. Sobrenombre con que se conoce la *Sinfonía* no. 31 en *re* mayor de Haydn (1765), llamada así por el uso de cuatro cornos en el movimiento lento.

llave. Palanca de un instrumento de aliento de madera que, al ser oprimida con el dedo, produce una nota. En estos instrumentos, cada llave tapa y destapa una perforación (o combinación de perforaciones) correspondiente a una nota.

Lloyd, George (Walter Selwyn) (*n* St Ives, Cornwall, 28 de junio de 1913; *m* Londres, 3 de julio de 1998). Compositor inglés. En la RAM estudió violín con Albert Sammons, contrapunto con C. H. Kitson, y composición con Harry Farjeon. El éxito discreto de su primera ópera, *Iernin* (1934), lo motivó a realizar otras dos incursiones operísticas con *The Serf* (1938), representada en Covent Garden bajo la dirección de Albert Coates, y *John Socman* (1951), para el Festival of Britain. Durante la segunda Guerra Mundial estuvo al servicio de la Royal Marines, por lo que debió interrumpir su labor compositiva. Devastado emocionalmente, fue dado de baja en 1942. Entre 1945 y 1948 vivió en Suiza con su esposa y retomó la composición. La parte medular de su producción, dentro de un lenguaje tonal más convencional, consiste en 12 sinfonías, cuatro conciertos para piano y dos para violín; compuso también obras corales, entre las que destaca una

misa sinfónica, así como música de cámara y obras para piano. JDI

Lloyd, Johnathan (*n* Londres, 30 de septiembre de 1948). Compositor inglés. Estudió en el RCM con John Lambert y Edwin Roxburgh y más adelante en París y en Tanglewood. Su música es de simplicidad engañosa y a menudo incorpora elementos de música popular. Ha compuesto cinco sinfonías, *Tolerance* (1994), música coral y música para conjuntos diversos, un *Concierto para violín* (1995), la ópera comunitaria *The Adjudicator* (1986), además de música para teatro, cine y radio. ABUR

Lloyd Webber, Andrew [lord Lloyd-Webber of Sydmonton] (*n* Londres, 22 de marzo de 1948). Compositor inglés. Estudió en el RCM y ha compuesto musicales como *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968), *Jesus Christ Superstar* (1971) y *Evita* (1978), en colaboración con el letrista Tim Rice. Inscritas en el ámbito comercial, estas obras alcanzaron un éxito extraordinario, al igual que obras posteriores como *Cats* (1981), *Starlight Express* (1984), *The Phantom of the Opera* (1986), *Aspects of Love* (1989), *Sunset Boulevard* (1993) y *Whistle Down the Wind* (1998). Lloyd Webber ha escrito también música cinematográfica, un *Réquiem* y *Variaciones para violonchelo y banda de rock*. Ganador de numerosos premios, fue hecho caballero en 1992 y distinguido con un título nobiliario del Reino Unido en 1997. ALA

M

m.d. Abreviatura de “mano derecha”, *main droite* (fr.), *mano destra* (it.).

m.g. Abreviatura de *main gauche* (fr.), “mano izquierda”.

M.S. Abreviatura de (1) *mano sinistra* (it.), “mano izquierda”; (2) manuscrito (también MS o Ms.).

Ma mère l'oye (Mamá la oca). Suite para dos pianos de Ravel (1908-1910) en la que retrata personajes de cuentos de hadas de Charles Perrault y otros. Más adelante fue orquestada por el propio Ravel, quien le aumentó un preludio y cuatro interludios para volverlo un ballet infantil (París, 1912).

Má vlast (Mi patria). Ciclo de seis poemas sinfónicos de Smetana (c. 1872-1879): *Vyšehrad* (la antigua ciudadela de Praga), *Vltava* (el Moldavia), *Šárka* (amazona guerrera de una leyenda checa), *Z Českých luhů a hájů* (de los bosques y los campos de Bohemia), *Tábor* (una antigua fortaleza) y *Blaník* (un “Valhalla” cercano a Praga en el que héroes somnolientos aguardan al llamado para la defensa de su patria).

Macbeth. 1. Ópera en cuatro actos de Verdi, con libreto de Francesco Maria Piave (complementado con material de Andrea Maffei), basado en el drama homónimo de Shakespeare (1605-1606) (Florencia, 1847). Verdi hizo una revisión y una ampliación de la ópera con libreto de Piave traducido al francés por Charles-Louis-Étienne Nuitter y Alexandre Beaumont (París, 1865).

2. Poema tonal, op. 23 de Richard Strauss (1886-1888), revisado en 1889-1890.

MacDowell, Edward (Alexander) (n Nueva York, 18 de diciembre de 1860; m Nueva York, 23 de enero de 1908). Compositor, pianista y maestro estadounidense. Comenzó su instrucción musical desde la infancia y en 1876 se trasladó con su madre a Europa, para regresar a los Estados Unidos 12 años más tarde. El éxito obtenido en 1882 con la interpretación de su *Primer concierto para piano* en Weimar alentó al joven pianista a entre-

garse a la composición; hasta el final de su vida luchó para encontrar tiempo y energía para componer mientras se ganaba la vida como maestro e intérprete.

Después de instalarse en Boston en 1888, MacDowell se dedicó a la docencia privada y compuso sus dos *Suites orquestales* (no. 1, 1888-1891, 1893; no. 2, 1891-1895), así como abundantes obras para piano. Sus apariciones públicas como pianista fueron de gran impulso para la vida musical estadounidense. Para 1896, año en el que la Columbia University nombró a MacDowell su primer profesor de música, el juicio de la rectoría que lo situaba como “el genio musical más prominente de los Estados Unidos”, no parecía ser en absoluto exagerado. Sin embargo, sus años de estancia en Columbia fueron frustrantes, pues las demandas del trabajo sólo le dejaban tiempo para entregarse seriamente a la composición durante los periodos vacacionales de verano. Poco después de que un conflicto con las autoridades universitarias provocara su renuncia en 1904, comenzó a manifestar síntomas de inestabilidad mental, pasando los últimos días de su vida en un estado de demencia infantil.

Para el público de su tiempo, que ansiosamente aguardaba la aparición del “gran” compositor estadounidense, la originalidad de la música de MacDowell fue más impactante de lo que podría parecer ahora; en obras como *Woodland Sketches* para piano (1896, que incluye la muy conocida pieza *To a Wild Rose*), combinó melodías diatónicas y armonía con matices cromáticos, proyectando una exuberancia contenida distintiva de su sólido discurso musical, ejemplo perfecto del romanticismo estadounidense de finales del siglo XIX. RC

Mace, Thomas (n 1612 o 1613; m ?Cambridge, ?1706).

Escritor sobre temas musicales y compositor inglés. Al parecer pasó la mayor parte de su vida en Cambridge. Su *Musick's Monument* (Londres, 1676) es un libro de verbosidad excesiva, pero importante: la primera parte trata sobre la salmodia; la segunda es un profundo

estudio sobre el laúd y sus técnicas de ejecución; mientras que la tercera parte trata sobre “The Generous Viol, in its Rightest Use” (La excelsa viola y su uso más correcto) y ofrece consejos para la música de *consort*. Algunas de las piezas incluidas como ejemplos en el libro fueron compuestas por el propio Mace. WT/AA

Macfarren, Sir George (Alexander) (*n* Londres, 2 de marzo de 1813; *m* Londres, 31 de octubre de 1887). Compositor inglés. Estudió con Cipriani Potter en la RAM (1829-1836), escuela de la que fue profesor desde 1837 hasta su muerte, excepto durante un periodo entre 1847 y 1851. Fundó la Society of British Musicians (1834) y la Handel Society (1844); a partir de 1845 fue director de orquesta en Covent Garden. En 1875 sucedió a Sterndale Bennett como profesor de música en Cambridge y director de la RAM. Fue hecho caballero en 1883.

A pesar de un padecimiento ocular que lo dejó ciego en 1860, Macfarren fue extraordinariamente prolífico en todos los géneros compositivos. Sus nueve sinfonías (1828-1874), con fuerte inclinación clásica, no llamaron la atención del público; respecto a la ópera, su primera pasión, no tuvo más remedio que abandonarla ante la falta de oportunidades para escenificarla. En años posteriores retomó la música coral, encauzando su sentido dramático innato en cantatas y oratorios como *St John the Baptist* (1873). Una de sus obras más conocidas fue la obertura *Chevy Chase*, dirigida y muy admirada por Wagner por su “carácter salvaje y apasionado”.

JDI

Mackenzie, Sir Alexander (Campbell) (*n* Edimburgo, 22 de agosto de 1847; *m* Londres, 28 de abril de 1935). Compositor y director escocés. Miembro de una familia de músicos, estudió música en la Schwarzburg-Sondershausen de Alemania y después obtuvo una beca real para estudiar en la RAM (1862-1865). Al cabo de 14 años de radicar en Edimburgo (1865-1879), se trasladó a Florencia. Su etapa italiana fue muy productiva, con obras corales como *The Bride* (1881), *Jason* (1882) y, la que algunos consideran su obra maestra, *The Rose of Sharon* (1884), obras orquestales como *La Belle Dame sans merci* (1883), el *Concierto para violín* (1884, compuesto para Sarasate), y la ópera *Colomba* (Drury Lane, 1883), con la que obtuvo reconocimiento público como compositor.

Tras su nombramiento como director de la RAM, Mackenzie se instaló definitivamente en Londres. Fue director de la Philharmonic Society (1893-1899), presidente general de la International Music Society (1908-1912), y participó activamente en la fundación del con-

sejo de directores de *Associated Board of the Royal Schools of Music en 1889. Se jubiló de la RAM en 1924, fue hecho caballero en 1895 y creó la KCVO en 1922, año del centenario de la RAM.

Mackenzie es recordado principalmente por sus obras escocesas (tres rapsodias y el *Scottish Concerto* para piano), pero abarcó un rango de géneros mucho más amplio con música que acusa influencias de Liszt y Wagner; su verdadero talento se manifestó más abiertamente en los géneros dramáticos que en los sinfónicos; no obstante, fue un magnífico orquestador, como lo demuestran su obertura patriótica *Britannia* (1895) y la música incidental de *Coriolanus* (1901). JDI

Mackey, Steve(n) (*n* Frankfurt, 14 de febrero de 1956). Compositor estadounidense. Estudió en la University of California y en Brandeis; en 1985 comenzó a enseñar música en Princeton. Su música suele ser extravagante y abunda en alusiones tanto a la cultura popular como a la música clásica occidental. Ha escrito muchas de sus piezas para interpretarlas él mismo en la guitarra eléctrica, ya sea como solista, con el Kronos Quartet (*Physical Property*, 1993) o con orquesta (*Deal*, 1995). Entre sus otras obras destacan *Eating Greens* para orquesta (1993) y la pieza músico-teatral *Ravenshead* (1998).

PG

MacMillan, James (Loy) (*n* Kilwinning, Ayrshire, 16 de julio de 1959). Compositor escocés. Estudió en las universidades de Edimburgo y Durham y se desempeñó como maestro e intérprete mientras forjaba una exitosa vida profesional como compositor. En 2000 atendió invitaciones en Manchester con la BBC Philharmonic y en el RNCM. A partir de su musicalización del poema *The Tryst* de William Soutar en el estilo de la balada escocesa (1984), ha ido desarrollando un lenguaje en el que combina sus raíces escocesas con elementos de las principales corrientes modernistas derivadas de Penderecki y Lutosławski, entre otros. El catolicismo romano es otra parte sustancial de su inspiración creativa y determina significativamente la atmósfera de obras a gran escala como *Triduum* (1995-1997), conformado por *The World's Ransoming* para orquesta y corno inglés obligado, el *Concierto para violonchelo* y la *Symphony: Virgil*. Con obras como *The Confession of Isobel Gowdie*, con la que obtuvo gran éxito en los *Promenade Concerts de 1990, el concierto para percusión *Veni, veni, Emmanuel* (1993) y la ópera *Inés de Castro* (para la Ópera escocesa, 1996), MacMillan ha consolidado su prominente y, en ocasiones, controvertida figura dentro de la escena compositiva británica. AW

Maconchy, Elizabeth (*n* Broxbourne, Herts., 19 de marzo de 1907; *m* Norwich, 11 de noviembre de 1994). Compositora inglesa. Estudió en el RCM con Vaughan Williams y más adelante en Praga. Su música se inclinó más por la rudeza europea que por el lirismo inglés y, en sus momentos más notables, denota mayor influencia de Bartók y Hindemith que de Vaughan Williams o Britten. Su serie de 13 cuartetos de cuerdas (1932-1984) constituye una sobresaliente contribución del siglo XX al género, considerada, con toda justicia, a la par de los ciclos de Shostakovich y Robert Simpson. PG/AW

Macque, Giovanni de (*n* Valenciennes, c. 1550; *m* Nápoles, septiembre de 1614). Compositor y organista flamenco. Al término de su servicio como niño corista en la capilla imperial de Viena, estudió con Philippe de Monte; después se trasladó a Roma para formar parte de la Compagnia dei Musici, entre otros con Nanino y Marenzio. Hacia 1585 viajó a Nápoles, donde permaneció por el resto de su vida. Sus actividades en la compañía fueron participar en la enseñanza de composición musical de la academia de Fabrizio Gesualdo, padre de Carlo Gesualdo, y servir como organista de la Ss. Annunziata y en la capilla del virrey español. Importante maestro, Luigi Rossi fue uno de sus discípulos.

El estilo compositivo de Macque cambió considerablemente después de su arribo a Nápoles; abandonó su tendencia relativamente conservadora y comenzó a componer madrigales, motetes, *laudi* y *canzonettas* en un lenguaje moderno. Las obras para órgano compuestas en esa época abundan en cromatismos armónicos y disonancias, posible reflejo de la influencia de Gesualdo.

DA/TC

Machaut [Machault], Guillaume de (*n* ?Reims, c. 1300; *m* ?Reims, 13 de abril de 1377). Compositor y poeta francés. Considerado en la actualidad el compositor francés más importante del siglo XIV, contribuyó sustancialmente al establecimiento de la canción polifónica en Francia y fue autor de la primera misa conocida compuesta en su totalidad por un solo autor. Tuvo particular cuidado en la preservación de sus obras completas, que se conservan prácticamente intactas en seis copias, lo cual sin duda ha favorecido que su reputación sea mayor que la de su contemporáneo cercano Philippe de Vitry. Se conservan en total 141 obras de Machaut: 23 motetes, 19 *lais*, 33 *virelais*, 21 *rondeaux*, 42 *ballades*, una misa y un *hoquetus* instrumental.

Es probable que Machaut haya crecido en Reims. Su composición con fecha más antigua comprobable, el motete *Bone pastor Guillerme/Bone pastor qui pastores*,

se remonta posiblemente a la elección de Guillaume de Trie como arzobispo de Reims en 1324; a ese mismo año corresponden los registros del primer puesto de Machaut como secretario del rey Juan de Bohemia. Acompañó al rey en las expediciones militares de Silesia, Bohemia, Polonia, Prusia y Lituania. Con la muerte del rey a manos de los ingleses en la batalla de Crécy en 1346 la hija del rey, Bonne, contrató a Machaut quien, a pesar de ello, siguió conservando su vínculo con Reims donde al parecer permaneció por el resto de su vida.

Sus últimos patronos fueron el rey Carlos de Navarra (a quien dedicó el poema *Le Confort d'ami*), el delfín de Francia (coronado como Carlos V en 1364), Pierre I de Chipre (Machaut narró sus proezas en *La Prise d'Alexandrie*) y Jean, el duque de Berry (para quien escribió el poema *La Fonteinne amoureuse* y en cuya biblioteca se conserva una copia completa de las obras de Machaut). En su madurez, Machaut ocupó diferentes puestos eclesiásticos; fue canónigo de Saint Quentin, a cuyo santo patrono dedicó el motete *Martyrum gemma latria/Diligenter inquiramus/A Christo honoratus*, y de Reims, donde vivió el resto de sus días ocupado en escribir y supervisar el copiado de sus obras.

A pesar de ser clérigo, Machaut compuso relativamente pocas obras litúrgicas y sólo tres de las 141 obras que se conservan, la *Misa de Notre Dame* y dos de sus motetes latinos, fueron escritas específicamente para el servicio religioso. Su *Misa de Notre Dame* es la primera misa a cuatro voces que se conoce y consta de seis movimientos (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus e Ite missa est); con excepción del Gloria y el Credo, todas las partes están basadas en melodías de canto llano y algunos movimientos comparten material melódico. En los motetes, Machaut desarrolló ritmos completamente originales y utilizó la notación musical más desarrollada del siglo XIV; estas obras son el ejemplo más puro del estilo **Ars Nova*, con abundantes síncopas, unidades rítmicas de valor pequeño (la mínima apareció por primera vez) y repeticiones complejas de la parte del tenor con valores en disminución. Un ejemplo característico es el motete *De bon espoir/Puisque la douce rousee/Speravi*, dividido en dos secciones; la melodía del tenor aparece dos veces en cada sección, pero en la sección final, ambas duplican la velocidad original con valores a la mitad. Otra característica fue el uso de dos textos en lengua francesa contra el texto latino del tenor, rasgo que, junto con la predilección de Machaut de evitar el abuso de las subdivisiones dentro de la sección principal, contrasta con los motetes anteriores de Vitry y otros compositores.

Lo más celebrado de Machaut es el género de la canción secular; los *virelais* y *lais* que compuso son en su mayoría monofónicos, lo cual pone de relieve un interés poco usual en estos géneros pasados de moda en su tiempo. Por otra parte, sus *ballades* y *rondeaux* denotan un tratamiento polifónico verdaderamente innovador, con texturas mucho más complejas y mayor extensión que las canciones anteriores de Adam de la Halle y L'Escurel. En *Ma fin est mon commencement, rondeaux*, quizá el *rondeau* más conocido del compositor, la segunda voz lleva la línea melódica de la primera en forma invertida.

Un ejemplo más característico es una de sus *ballades*, *Nes que on porroit*; en el Ej. 1 se muestra el comienzo de la voz superior y del tenor (la voz de contratenor se ha omitido). El desarrollo de las partes demuestra la incorporación de un tratamiento melismático novedoso en la escritura polifónica vocal, con un claro contraste entre el movimiento fluido de la voz superior y la línea sincopada del tenor. En el ejemplo pueden apreciarse además otros recursos melódicos característicos de Machaut: el fragmento marcado con una “x” aparece idéntico en por lo menos una docena de sus obras y transpuesto en otras, mientras que el motivo “y” constituye uno de los rasgos melódicos distintivos de Machaut. De manera incidental se sabe, por el poema autobiográfico de Machaut *Le Voir dit* (c. 1365), que dedicó esta canción a su amante Peronne y que debía interpretarse sin florituras y podía ejecutarse al órgano o en gaitas.

Poco después de la muerte de Machaut, el poeta Eustache Deschamps escribió el conmovedor lamento *Armes, amours/O flour des flours*, en el que lo alaba como “el maestro de la melodía”; la música del lamento fue compuesta por Franciscus Andrieu, quien utilizó acor-

Ej. 1

des específicos del Gloria y el Credo de la *Misa* de Machaut para destacar la conmovedora frase “la muerte de Machaut”. Machaut constituye la última de las grandes figuras que imitó al músico-poeta aristocrático de los siglos XII y XIII con canciones monofónicas y poesía; asimismo, supo destacar dentro del nuevo estilo polifónico de rica variación rítmica que se desarrollara en París durante sus años de juventud. AP

📖 G. REANEY, *Machaut* (Londres, 1971). D. LEECH-WILKINSON, *Machaut's Mass: An Introduction* (Oxford, 1990). L. EARP, *Guillaume de Machaut: A Guide to Research* (Nueva York, 1995).

machicotage (fr.). Adorno improvisado por una voz solista en determinadas secciones del canto llano, agregando por lo general notas de paso. Esta práctica fue común en Francia e Italia durante la Edad Media y se mantuvo hasta la adopción de las versiones de canto llano de Solesmes a comienzos del siglo XX.

Machover, Tod (n Nueva York, 24 de noviembre de 1953). Compositor estadounidense. Estudió en la Columbia University (1973-1975) y en la Juilliard School con Carter y Roger Sessions, después de lo cual trabajó en composición por computadora en Stanford. Al cabo de un tiempo de formar parte del equipo del IRCAM (1976-1985), se integró al Massachusetts Institute of Technology. En la mayor parte de sus obras ha utilizado sofisticados recursos de computadora, como en la ópera de ciencia ficción *Valis* (París, 1987); no obstante, en su segunda ópera, *Resurrection* (Houston, 1999), recurrió a un estilo mucho más tradicional. PG

Madama Butterfly. Ópera en dos actos de Puccini, con libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, basado en el drama de David Belasco *Madame Butterfly* (1900), a su vez basado parcialmente en el relato de Pierre Loti *Madame Chrysanthème* (Milán, 1904; rev. en Brescia, 1904).

Maddalena. Ópera en un acto de Prokofiev con libreto propio. Fue interpretada como música de concierto en Manchester (1978) y escenificada en Graz (1981).

Maderna, Bruno (n Venecia, 21 de abril de 1920; m Darmstadt, 13 de noviembre de 1973). Compositor y director italiano. Estudió composición y dirección de orquesta en los conservatorios de Milán, Siena y Roma, pero su influencia más significativa fue Hermann Scherchen, su maestro privado de dirección orquestal. Quizá más importante aún haya sido su trato con Stockhausen y Boulez a comienzos de la década de 1950. Poco después se instaló en Darmstadt, la meca de la vanguardia internacional, donde trabajó como compositor, direc-

tor y maestro. En 1955 colaboró con Luciano Berio en la fundación del estudio de música electrónica en Milán. Sus obras proyectan la grandeza característica de su personalidad; incluyen varios conciertos, entre éstos tres para oboe, así como *Hyperion* (1963-1965), pieza teatral aleatoria basada en Friedrich Hölderlin. Entre sus composiciones menores, *Musica su due dimensioni* para flauta, percusión y cinta (1952), fue la primera pieza en combinar ejecución en vivo con medios electrónicos.

PG

📖 R. FEARN, *Bruno Maderna* (Londres, 1990).

madrigal. 1. Introducción; 2. El madrigal italiano del siglo XIV; 3. El madrigal italiano del siglo XVI y comienzos del XVII; 4. El madrigal fuera de Italia.

1. Introducción

El término madrigal tiene dos aplicaciones distintas. La primera se refiere a una forma poética con música dentro del género de la canción secular cultivada en Italia en el siglo XIV; la otra se refiere a un tipo de canción secular florecida en Italia en los siglos XVI y XVII extendida a la mayoría de los países europeos y que constituye uno de los géneros musicales más importantes del Renacimiento tardío. La única relación entre estos dos géneros es el nombre en común.

El origen de la palabra sigue siendo un asunto polémico. Una propuesta sugiere que deriva de *mandra* (italiano, “rebaño”), lo que implicaría una canción pastoril; pero la propuesta más factible es aquella que la relaciona con *matricale* (italiano, “en el vientre”), lo que significaría que los textos de los madrigales están en la lengua materna y no en latín; una tercera posibilidad lo deriva de “materialis”, lo cual sugiere un poema con forma libre.

2. El madrigal italiano del siglo XIV

El madrigal más antiguo adoptó una forma más o menos fija hasta la década de 1340, es decir unos 20 años después de su aparición. En un principio su forma se apegaba básicamente a la dictada por el verso, para más adelante adoptar una extensión regular de dos o tres estrofas de tres versos cada una con la misma música en cada estrofa, y, como conclusión de la estrofa final, un “ritornello” con uno o más versos de métrica contrastante. La música tenía dos y, ocasionalmente, tres partes y era extremadamente melismática, en especial en la voz superior. Los ritmos eran vivos y, si bien las texturas imitativas fueron poco comunes, algunos madrigales recurrieron a técnicas canónicas.

Los compositores más conocidos del madrigal antiguo fueron del norte de Italia, como Giovanni da Cascia, Gherardello da Firenze y Jacopo da Bologna, aunque existen también magníficos ejemplos de Landini y Ciconia. Para finales del siglo XIV, el madrigal cedió su popularidad a la **ballata*; de este periodo, sobreviven solamente 12 madrigales de Landini, en comparación con alrededor de 140 *ballate*. El madrigal antiguo fue en esencia brillante y llamativo, perfecto para el virtuosismo vocal e instrumental, pues la parte o las partes inferiores se interpretaban también con instrumentos. El madrigal del siglo XIV entró definitivamente en desuso alrededor de 1415.

3. El madrigal italiano del siglo XVI y comienzos del XVII

En contraste con el madrigal antiguo, cuya estructura derivaba de la forma específica de cada poema, el madrigal del siglo XVI se basó en el verso sencillo sin estribillo tomado de diversos tipos de versos de estilo serio o ligero, como sonetos, *canzoni* y la forma poética del siglo XVI conocida como “madrigale”, que consistía en una estrofa con número variable de versos de siete y 11 sílabas y esquema de rima libre. La primera publicación de piezas denominadas “madrigales” fue *Madrigali de diversi musici: libro primo de la Serena* (Roma, 1530), con canciones de Verdelot y otros compositores.

En sus primeros años el madrigal fue en esencia una forma seria con versos de alta calidad, en su mayor parte poesía amorosa pastoral de Petrarca que entonces disfrutaba de una nueva etapa de popularidad. Los madrigales fueron compuestos por italianos radicados principalmente en Roma y Florencia, como Costanzo y Sebastiano Festa, así como también por músicos del norte empleados en cortes e iglesias italianas, como Verdelot, Arcadelt y Willaert (véase ITALIA, 3). El estilo consistía en una combinación de elementos diversos: tratamiento contrapuntístico, con las líneas melódicas fluidas y delicadas del motete; melodías más vivas y rítmicas con tendencia hacia el pensamiento armónico derivado de la *frottola*, así como temas breves fáciles de recordar y texturas armónicas derivadas de la *chanson*, lo que facilitaba su interpretación para el músico aficionado, en combinación con escritura programática, como la imitación musical de los sonidos de la naturaleza. El resultado era una obra característica para entre tres y seis voces con texturas polifónicas a menudo imitativas, armonía acordal con énfasis particular en lo melódico y en el reflejo del carácter y el significado del texto musicalizado. El pasaje del conocido madrigal de Arcadelt,

Il bianco e dolce cigno, mostrado en el Ej. 1, constituye un excelente ejemplo en que el acorde repentino de *mi* bemol refuerza la palabra clave *piangendo* (sollozando).

La obra de estos primeros madrigalistas fue adquiriendo mayor popularidad durante las décadas de 1530 y 1540, hasta dominar por completo la escena de la música secular italiana de mediados de siglo. Resulta evidente la gran demanda que hubo por esta música con gran cantidad de libros de madrigales, entre antologías y obras de un mismo compositor, publicados en esas décadas por las imprentas venecianas de Gardano y Scotto.

En esta época se desarrollaron importantes elementos del madrigal. El rango de unidades de valor rítmico aumentó gracias al nuevo estilo de notación que introducía el uso de *note nere* (notas negras, es decir, negras y corcheas) sumado a las “notas blancas” ya existentes (mínimas, semibreves, breves). Esto ofreció a los compositores mayor flexibilidad para la adaptación musical del texto, con la elaboración de patrones declamatorios rápidos y entradas imitativas; también aumentó las posibilidades de contraste contra notas más lentas y tenidas. Los madrigales que desarrollaron este estilo de ritmo declamatorio libre contra una textura armónica acordal, eran denominados *madrigali ariosi*; diversas antologías de madrigales de este tipo se editaron en Roma en la década de 1550. Como resultado de las experimentaciones de Nicola Vicentino, discípulo de Willaert empleado en la corte de Ferrara, los recursos melódicos y armónicos del madrigal se abrieron al cromatismo, nuevo recurso expresivo que los compositores explotaron al máximo con el paso de los años.

El maestro indiscutible de estos nuevos recursos y, asimismo, el compositor más renombrado del estilo a mediados del siglo fue Cipriano de Rore; no es simple

coincidencia que haya desarrollado su trabajo en Ferrara justo en esta etapa de experimentación y transformación. Su elección de poesía se desvió de la tradición del elegante Petrarca, a menudo incorporando muchas más palabras emotivas, lo que le permitió desarrollar un estilo musical más intenso y concentrado. Prácticamente toda palabra significativa parecía sugerir una imagen sonora correspondiente; los intervalos menores representaban emociones más tristes, mientras que los intervalos mayores expresaban alegría; las notas agudas y ascendentes simbolizaban palabras y conceptos “celestiales”, mientras que los registros graves representaban lo “terrenal”. Rore utilizó disonancias y saltos amplios e irregulares para expresar dolor o lucha; asignó melismas a palabras que, si bien no sugerían un concepto programático, eran dignas de destacar; los versos podían aparecer completos o recortados. La segunda sección de su madrigal *Mia benigna Fortuna* se convirtió en un ejemplo clásico del estilo musical imitado por muchos: comienza con un intervalo “prohibido” de sexta mayor ascendente, cuya despiadada disonancia suspendida sirve para expresar la “cruel, amarga e inexorable muerte” mencionada en el texto (Ej. 2).

Otros compositores importantes activos a partir de la segunda mitad del siglo XVI fueron Lassus, autor de madrigales serios que reflejan la influencia del estilo de Rore y de **villanesca*s napolitanas humorísticas, y el prolífico compositor Monte. Los dos compositores trabajaron en sus años de juventud en Italia para después regresar al norte de Europa y continuar con la publicación de madrigales italianos. En Roma Palestrina compuso madrigales seculares y espirituales, publicados en colecciones exclusivas y en antologías.

Al momento de la muerte de Rore en 1565, el rango expresivo del madrigal estaba en rápida expansión y el

Ej. 1

et io pian - gen - do giun - go al fin del vi - ver mi - o.
 et io pian - gen - do giun - go al fin del vi - ver mi - o.
 et io pian - gen - do giun - go al fin del vi - ver mi - o.
 et io pian - gen - do giun - go al fin del vi - ver mi - o.

género evolucionaba en varias direcciones diferentes. Una implicaba un acercamiento entre el madrigal serio y formas ligeras como la **canzonetta* y la **villanella*. Las contribuciones de Giovanni Ferretti y Andrea Gabrieli en este desarrollo fueron cruciales; en sus madrigales, Gabrieli utilizó textos alegres, pastorales y amorosos, repletos de palabras e imágenes ideales para ser representadas con música; en lo musical, son una fascinante combinación de pasajes imitativos, frases declamatorias con armonía acordal, ritmos dinámicos y texturas nítidas. Gabrieli y otros compositores venecianos compusieron también madrigales ceremoniales de mayor extensión, así como **giustiniane* satíricas cortas y piezas similares a tres voces. El estilo “híbrido” del madrigal de Gabrieli fue retomado en la década de 1580 por compositores del norte de Italia como Orazio Vecchi, quien jugó un papel importante en la evolución de la comedia musical ligera. Al mismo tiempo, un estilo similar de madrigal ligero era popular entre compositores radicados en Roma como G. M. Nanino, Felice Anerio y Marenzio; este estilo fue muy popular durante varias décadas tanto en Italia como en los países del norte de Europa. El madrigal también evolucionó en otra dirección más seria. En la década de 1580, las cortes de Mantua y Ferrara fueron dos de los centros más importantes de composición e interpretación del madrigal; estimulados por la presencia de grupos de cantantes virtuosos (como el *concerto delle dame* de Ferrara, integrado por mujeres que fueron célebres tanto por su gracia y belleza como por sus voces), compositores como Luzzasco Luzzaschi en Ferrara y Giaches de Wert en Mantua cultivaron estilos de extraordinaria expresividad y exuberante ornamentación, como se aprecia también en los madrigales tardíos de Marenzio. Los madrigales de Wert a partir de la década de 1560 alcanzaron

notable dramatismo e intensidad, al destacar toda sutileza del texto con cromatismos, disonancias y contrastes radicales y súbitos de registro, ritmo y armonía; utilizó también un limitado estilo declamatorio con armonía acordal, como puede apreciarse en su refinado madrigal *Giunto alla tomba*.

En la década de 1590, este espectro de recursos expresivos continuó su desarrollo a manos de Marenzio, Luzzaschi, Gesualdo y Monteverdi, entre otros. Algunos de los mejores madrigales de este tiempo utilizaron textos que no eran simple “poesía per musica”, sino poesía del más alto nivel escrita por poetas contemporáneos como Torquato Tasso y G. B. Guarini. Monteverdi acuñó el término *seconda pratica* para describir este nuevo estilo expresivo de composición nacido con los madrigales de Rore, en los que, según palabras del propio Monteverdi, “las palabras son las amantes de la armonía”. La intención era expresar con la mayor riqueza musical posible las palabras del texto, y los compositores lo lograron mediante el desarrollo de un lenguaje musical más amplio y complejo que los críticos más conservadores (principalmente G. M. Artusi) consideraban una violación de las reglas de la armonía y el contrapunto. Mientras que el madrigal de décadas anteriores había constituido un entretenimiento popular para músicos aficionados (de hecho, el estilo “híbrido” ligero siguió siendo popular), los madrigales del nuevo estilo estaban destinados para ser interpretados por cantantes profesionales.

Los madrigales de Gesualdo son reconocidos en la actualidad por su estilo radical: sus melodías cromáticas generan progresiones armónicas disonantes e inconexas que exploran los aspectos más melancólicos de los textos oscuros que eligió. Por otra parte, los madrigales de Monteverdi son igualmente expresivos, aunque despliegan mayor variedad de recursos técnicos y

Ej. 2

Cru - de - le a - cer - ba in - e - so - ra - bil mor - te

Cru - de - le a - cer - ba

Cru - de - le a - cer - [ba]

emotivos. Cromatismos, disonancias, amplios saltos melódicos y una armonía audaz son elementos que forman parte del lenguaje musical de Monteverdi, combinados con un extraordinario sentido dramático, ritmos declamatorios, pasajes en estilo recitativo y estructuras mayores, como también detalles musicales para destacar palabras específicas. El resultado final, particularmente notable en sus libros cuarto y quinto (1603 y 1605), fue un estilo en evolución constante que, a diferencia del de Gesualdo, ofrecía la posibilidad potencial para nuevos desarrollos musicales.

Si bien en el siglo XVII se siguieron componiendo madrigales polifónicos, la aparición de recursos como el bajo *continuo (o, con más exactitud, el *basso seguente*) y la *monodia tuvieron implicaciones importantes en el desarrollo del madrigal como pieza a una o dos voces (y en ocasiones más voces) y continuo. De hecho, es probable que los madrigales a varias voces hayan sido interpretados a lo largo del siglo XVI no sólo por grupos vocales a *cappella*, sino arreglados para diferentes dotaciones, con instrumentos como violas, laúd o *chitarra* duplicando o reemplazando alguna de las partes vocales, e inclusive reemplazando todas las voces excepto la superior, en cuyo caso servían como acompañamiento para una voz sola. Los libros cuarto y quinto de madrigales de Monteverdi contienen tanto madrigales a varias voces, en los que la parte agregada de *basso seguente* es opcional, como nuevos madrigales “concertados”, con secciones para voz sola y a dúo con continuo. A diferencia de los madrigales a varias voces, la inclusión de la parte del continuo (en ocasiones con bajos estróficos) y la simplificación de las texturas, dieron mucha mayor libertad a la voz para experimentar con nuevos adornos virtuosísticos e inflexiones dramáticas, como puede apreciarse en obras de Monteverdi como *Zefiro torna* y el *Lamento d’Arianna*.

Para mediados del siglo XVII, las posibilidades del madrigal estaban prácticamente agotadas; los compositores de música vocal secular ampliaron las técnicas de escritura a varias voces en los géneros del diálogo y la cantata, mientras que las técnicas del madrigal para voz sola fueron llevadas a la cantata para voz sola y el aria.

4. El madrigal fuera de Italia

(a) *Inglaterra*: El estilo de madrigal ligero que floreció en Italia en la década de 1580 fue muy popular en Inglaterra en las décadas de 1580 y 1590, aunque el número de publicaciones de madrigales fue un fenómeno mucho menor en Inglaterra que en Italia. En décadas

anteriores los madrigales italianos podían adquirirse en Inglaterra en copias manuscritas, pero en la década de 1580 hubo un florecimiento del madrigal impreso. Una de las publicaciones más importantes fue la antología de Nicholas Yonge *Musica transalpina* (1588), conformada por madrigales de compositores como Marenzio, Palestrina y Ferrabosco, así como dos de Charles Byrd, con los textos traducidos al inglés. De acuerdo con Yonge, la colección reflejaba los gustos de los grupos de músicos aficionados que se reunían a menudo en su casa: “Gentlemen and Merchants of good accompte” (Músicos y comerciantes de buena posición). A esta publicación siguió, dos años después, una colección similar de *Italian Madrigalls Englished*, editada por Thomas Watson y conformada principalmente por madrigales de Marenzio, pero nuevamente con dos piezas de Byrd.

La popularidad de estos madrigales italianos traducidos al inglés, en combinación con la evolución de la poesía inglesa reflejada en los sonetos de Edmund Spenser y Philip Sidney, entre otros, inspiró a los compositores ingleses a escribir madrigales con poesía inglesa. Dichas canciones fueron de tono ligero y alegre con textos pastorales y amorosos, repletos de imágenes petrarquianas factibles de musicalizar, con un estilo musical que amalgamaba la imitación ligera y la armonía acordal. Byrd no compuso canciones bajo la denominación específica de “madrigal”, pero la influencia estilística del género es evidente en sus canciones para *consort*. Thomas Morley fue el maestro del estilo madrigalista inglés; sus libros de *Canzonets*, *Madrigalls* y *Balletts*, publicados en la década de 1590, contienen obras propias y transcripciones de piezas italianas de autores como Felice Anerio y Gastoldi. El estilo ligero y alegre de Morley fue retomado por otros compositores ingleses y, en 1601, el propio Morley publicó *The Triumphes of Oriana*, una antología de madrigales escritos por compositores ingleses en honor a Isabel I.

El madrigal más erudito de finales del siglo XVI no tuvo mayor influencia en Inglaterra, aunque algunos compositores como Weelkes, Wilbye y Ward desarrollaron este estilo recurriendo a textos más oscuros y haciendo uso del cromatismo y la disonancia. La colección de 1632 de Walter Porter demuestra la influencia del estilo concertado de Monteverdi, en especial con la incorporación de más pasajes virtuosos para voz sola y a dúo con continuo; no obstante, para esta época, el madrigal en Inglaterra estaba siendo desplazado por los géneros locales de la **lute-song* y el *ayre*.

(b) *Europa del norte*: La influencia del madrigal italiano se extendió por el norte de Europa de dos maneras: a través de los viajes de los músicos entre las diversas cortes y catedrales de Europa y, por su difusión, a través de los principales centros de impresión y publicación. Compositores franco-flamencos como Lassus y Monte trabajaron en Roma a mediados del siglo XVI y después volvieron al norte, a Munich y Viena respectivamente, sin dejar de publicar madrigales italianos. Para finales del siglo XVI y comienzos del XVII compositores alemanes como H. L. Hassler, Grabbe y Schütz viajaron a Venecia y estudiaron con Andrea y Giovanni Gabrieli; del mismo modo, Christian IV de Dinamarca envió a compositores jóvenes, como Mogens Pedersøn y Hans Nielsen, a estudiar con Giovanni Gabrieli. La influencia de los estilos italianos contemporáneos es evidente en las obras de todos estos compositores; Pedersøn y Schütz, en particular compartieron el lenguaje expresivo de Monteverdi. Nuremberg y Munich fueron los principales centros de publicación en Alemania y sus impresores editaron no sólo libros de madrigales compuestos por autores alemanes, con textos tanto en alemán como en italiano, sino también reimpressiones de colecciones de compositores italianos.

Los Países Bajos jugaron un papel importante en la difusión del estilo madrigalista italiano, sobre todo a través de los impresores y editores establecidos en Amberes. Desde mediados del siglo XVI hasta el XVII se publicaron allí antologías de madrigales italianos que en ocasiones incorporaban algunas piezas de compositores locales como Waelrant y Verdonck. Por otra parte, Polonia y España también mantuvieron importantes relaciones comerciales y culturales con Italia en el siglo XVI y la influencia del madrigal italiano fue perceptible, aunque en menor grado que en otros países europeos.

DA/EW

📖 A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal* (Princeton, NJ, 1949/R1971). J. KERMAN, *The Elizabethan Madrigal* (Nueva York, 1962). J. ROCHE, *The Madrigal* (Londres, 1972, 2/1990). A. NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597* (Princeton, NJ, 1980). K.-S. TEO, *Chromaticism in the English Madrigal* (Nueva York, 1989).

madrigal comedy (in., “comedia madrigal”). Véase *COMEDIA MUSICALE*.

Madrigali guerrieri ed amorosi (Madrigales de amor y guerra). Octavo libro de madrigales de Monteverdi (1638).

madrigalismo. Véase *WORD PAINTING*.

Maelzel, Johann Nepomuk (n Regensburg, 15 de agosto de 1772; m en el mar, cr Charleston, SC, 21 de julio de

1838). Inventor alemán. En 1792 se instaló en Viena y en 1804 puso en exhibición su **panharmonicon*, una “orquesta” mecánica para la cual su amigo Beethoven escribió la *Sinfonía de la batalla* (1813). En 1808 fue nombrado mecánico de la corte. Beethoven tenía trompetas auditivas inventadas por Maelzel y se interesó por su cronómetro. Maelzel trabajó en el desarrollo de su metrónomo que comenzó a fabricar en París en 1816. Realizó largos viajes para demostrar y promover sus inventos; fue hallado muerto en la cubierta de un barco. AL

maestoso (it.). “Majestuoso”; *maestevolmente, maestosamente*, “majestuosamente”.

maestro (it., “maestro”, “profesor”). El *maestro di cappella* (*maestro de capilla*; al.: *Kapellmeister*) era el director musical de las cortes y las iglesias. En la actualidad la palabra “maestro” suele utilizarse como una fórmula de respeto y cortesía para dirigirse o referirse a un director o un solista de alto nivel interpretativo, sin importar su nacionalidad. JMO

maestro y Margarita, El. Véase *MEISTER UND MARGARITA, DER*.

maestros cantores de Nuremberg, Los. Véase *MEISTER-SINGER VON NÜRENBERG, DIE*.

Magalhães, Filipe de (n Vila Nova de Azeitão, cr Lisboa, c. 1563; m Lisboa, 17 de diciembre de 1652). Compositor portugués. Al parecer fue el alumno predilecto de Manuel Mendes en la escuela coral de la Catedral de Évora y su sucesor como *mestre da claustra* de dicha catedral. Más adelante se trasladó a Lisboa como director del coro de la Capela da Misericórdia y, de 1623 a 1641, sirvió como *mestre de capela* en la capilla real. Publicó en 1636 una colección de ocho misas dedicada a Felipe IV de España, así como un libro de *Magnificat* dedicados a Juan, duque de Braganza. OR

maggiore (it.). “Mayor”.

maggot. Término inglés antiguo que significa idea extravagante. En los siglos XVI y XVII fue utilizada como título para una pieza musical agradable, como una danza, junto al nombre de una persona, como por ejemplo “My Lady Winwood’s Maggot” (Las extravagancias de Lady Winwood), o menos formalmente “Dick’s Maggot” (Las extravagancias de Ricardo). En el siglo XX, Peter Maxwell Davies rescató la palabra en su obra teatral *Miss Donnithorne’s Maggot*.

magistral, clase (in.: *master class*). Lecciones de nivel avanzado que se imparten ante un público. Un músico distinguido, sea cantante, instrumentista o director de orquesta, en ocasiones imparte sus enseñanzas a alumnos de alto nivel ante un grupo numeroso de oyentes

en una especie de demostración que ofrece a los asistentes la posibilidad de aprender. Las clases magistrales son comunes en escuelas de verano y festivales y tienen gran convocatoria cuando se transmiten por radio o televisión.

PSP

Magnard, (Lucien Denis Gabriel) **Albéric** (*n* París, 9 de junio de 1865; *m* Baron, 3 de septiembre de 1914). Compositor francés. Su padre fue director de *Le Figaro*, pero Magnard encauzó gran parte de su energía de juventud en hacer las cosas por sí mismo, rechazando todo lo que pudiera interpretarse como un favor por influencias. Estudió en el Conservatorio de París con Dubois y Massenet y fue ganador de un *premier prix* de armonía; sin embargo, resultaron de mayor provecho los estudios posteriores que realizó de manera privada con d'Indy (1888-1892), compartiendo su visión intransigente de la vida y su veneración por Beethoven. Sus artículos de 1892 publicados en *Le Figaro* sobre los Chanteurs de Saint-Gervais fueron de suma importancia para la popularización de esos defensores de la música coral del siglo XIX, cuyas interpretaciones fueron admiradas por Debussy.

Magnard fue un extraordinario contrapuntista que en ocasiones rechazaba abiertamente los resultados del color orquestal; otras veces, como en el scherzo de la *Sinfonía* no. 4 (1911-1913), volvía la espalda al París civilizado y se daba el lujo de escribir música burda. Milhaud fue uno de los primeros defensores de sus cuatro sinfonías, con comentarios como: “emanan el olor de la campiña francesa”. Asimismo, Magnard tuvo un talento lírico considerable, aunque en ocasiones se mostrara algo reacio para expresarlo.

En *Bérénice*, una *tragédie en musique* basada en Racine (París, 1911), el uso del canon para la música de amor y la representación de las meditaciones del héroe con una fuga, indican que la ópera quizá no era su verdadero medio expresivo. Aun así su ópera *Guercoeur* (París, 1931), reconstruida después de su muerte, es tan apasionada como vigorosa con pasajes de belleza radiante en el acto final.

Si bien Magnard en ningún momento resulta un compositor “fácil”, con demasiada seriedad franckiana respecto a algunos gustos modernistas, la *Cuarta sinfonía* es sin duda una obra profundamente impactante, lo que hace pensar que para mediados de sus 40 años había comenzado a resolver sus propios problemas psicológicos y que su muerte, defendiendo su hogar ante la invasión de los soldados alemanes, fue una sensible pérdida para la música francesa.

RN

Magnificat. *Cántico de la virgen María (lat.: “Magnificat anima mea”, “Mi alma enaltece al Señor”) tal como aparece en el evangelio de san Lucas, I: 46-55. Compuesta con motivo del ascenso de Isabel al trono inglés, esta canción de gracias reproduce la plegaria de Ana en el Antiguo Testamento (I, Samuel 2: 1-10). El *Magnificat* se convirtió en un elemento fijo del oficio de las Vísperas en el rito romano medieval. Sus versos se entonaban con tonos salmódicos especiales que eran determinados por la correspondiente antífona de acompañamiento. Con la reforma protestante, el cántico se trasladó a los oficios vespérales de las iglesias anglicana y luterana. Sin embargo, desde tiempos muy antiguos, en los ritos ortodoxos bizantino, armenio y sirio el *Magnificat* ha formado parte de los Oficios matutinos. En el Orthros monástico bizantino se entona en días ordinarios con el refrán mariano “Con más honra que un querubín”, como el último de una serie de nueve cánticos (odas) bíblicos al que se le suman además las estrofas poéticas del *kanon*.

Entre los siglos XV y XVII, compositores occidentales como Dunstaple, Dufay, Binchois, Lassus, Palestrina, Monteverdi y Schütz compusieron más versiones polifónicas del *Magnificat* que de cualquier otro texto litúrgico aparte de la misa ordinaria. Estas obras abarcaron desde versiones en *alternatim* de tonos salmódicos en faborción o en estilo imitativo, hasta composiciones con *ritornellos* instrumentales. Los compositores anglicanos acostumbraron en ocasiones unir el *Magnificat* con el **Nunc dimittis*, ya fuera para su interpretación independiente o como parte del servicio completo. Durante el Barroco los compositores continentales europeos comenzaron a utilizar los versos del *Magnificat* en una serie de coros y arias discretos, un planteamiento seccional abordado por músicos como Bach. En el Clasicismo aparecieron versiones “sinfónicas” unificadas, como *Vesperae solennes de confessore* (K339) de Mozart. Las versiones modernas varían sustancialmente en extensión y complejidad, con las versiones de Pärt y Penderecki situadas en los extremos opuestos del espectro.

-/ALI

Magnus liber organi (Gran libro de *organum*). Colección de canto llano a dos voces para uso litúrgico que data aproximadamente del periodo inicial de Notre Dame (c. 1170). Ha sido atribuido a *Léonin y se cree que fue revisado por *Pérotin. Considerada la obra más importante que ha sobrevivido de este periodo, está arreglada para el año eclesíastico en ciclos de versiones polifónicas del Oficio y la Misa. Su título fue tomado del

manuscrito de teoría del siglo XIII Anónimo IV: “Mag-nus liber organi de graduali et antifonario”.

Mahagonny. “Songspiel” en tres partes de Weill con poemas del *Hauspostille* de Bertolt Brecht (Baden-Baden, 1927). El título se utiliza también para identificar su ópera **Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.

Mahler, Gustav (véase la página siguiente).

Mahler-Werfel, Alma (Maria) (n Viena, 31 de agosto de 1879; m Nueva York, 11 de diciembre de 1964). Escritora y compositora austriaca. Hija del pintor Emil Schindler, tuvo educación privada supervisada por su madre después de la muerte de Schindler en 1892. Estudió con Joseph Labar y más adelante con Zemlinski, quien fuera el primero de una serie de personalidades artísticas importantes en enamorarse de ella. En 1900-1901 compuso algunas canciones, cuyos manuscritos originales al parecer se perdieron en los bombardeos de Viena durante la segunda Guerra Mundial. Sus pocas canciones que han sobrevivido revelan una intensa sensualidad cromática y un estilo vocal que encuentra el equilibrio entre la declamación y el lirismo.

Alma Schindler conoció a Gustav Mahler en 1901 y lo desposó un año después; a petición de él, abandonó la composición. Igual que muchas de sus relaciones, tuvieron una relación matrimonial tormentosa. Durante las crisis maritales de la pareja, en 1910, Mahler le permitió trabajar como compositora y seleccionó cinco de sus canciones para publicarlas; otras cuatro canciones suyas aparecieron en 1915. Después de la muerte de Mahler en 1911, retomó esporádicamente la composición y publicó una nueva serie en 1924, el mismo año en que editara la correspondencia de Mahler y el manuscrito de la *Décima sinfonía* para su publicación. Después de una intensa y turbulenta relación con el pintor Oskar Kokoschka, contrajo matrimonio y posteriormente se divorció de Walter Gropius, el arquitecto de la Bauhaus.

Su tercer marido, a quien desposó en 1929, fue el novelista Franz Werfel, uno de cuyos poemas había musicalizado en 1915. En 1938 la pareja abandonó Austria, ante la ocupación nazi y, finalmente, en 1940 llegó a los Estados Unidos y se instaló en California, donde Alma fue anfitriona de muchos miembros de la comunidad artística en el exilio. Después de la muerte de Werfel en 1945, se trasladó a Nueva York. Su reputación como musa artística y *femme fatale* quedó plasmada tanto en la música de Mahler como en sus dos volúmenes autobiográficos: *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe* (1940) y *Mein Leben* (1960). En 1958 apareció un com-

pendio de sus libros en la edición inglesa titulada *And the Bridge is Love* (El amor es el puente), cuya lectura es amena pero la veracidad de los hechos es cuestionable. La muerte por polio de Manon, su hija con Walter Gropius, sirvió como inspiración para el *Concierto para violín* (1935) de Berg. TA

📖 S. FILLER, *Gustav and Alma Mahler: A Guide to Research* (Nueva York y Londres, 1989). S. KEEGAN, *The Bride of the Wind: The Life and Times of Alma Mahler-Werfel* (Londres, 1991).

main (fr.). “Mano”; *main droite*, “mano derecha”; *main gauche*, “mano izquierda”; *à deux mains*, “a dos manos”; *à quatre mains*, “a cuatro manos”, es decir, dúo para piano.

mainstream jazz (in., “corriente central del jazz”). Término del jazz actual que se refiere a un estilo solista de improvisación sobre progresiones armónicas. El término ha dejado de ser exclusivo del lenguaje del *swing* (para el cual se acuñó en la década de 1950) y en ocasiones se hace extensivo a estilos de fusión, pero no se aplica al jazz libre y de vanguardia, como tampoco al *dixieland* y otros estilos tradicionales. JJD

Maitines. 1. La primera de las ocho horas del *Oficio Divino del rito católico romano medieval, originalmente denominada Vigilia y cantada después de la medianoche (a menudo hacia las 3 a.m.); más adelante, en ocasiones se trasladaba al anochecer previo. Su estructura variaba dependiendo del día y el uso (catedralicio o monástico), pero consistía en una introducción, una serie de nocturnos (cada uno consistente en un grupo de salmos con antifonas y lecciones con responsorios) y una conclusión.

2. Nombre alternativo para la Plegaria Matutina en la Iglesia anglicana. -/ALI

maîtrise (fr.). “Escuela coral” que por lo general pertenece a una catedral. Por extensión, la palabra se aplica también en referencia a los cantores o al director de un coro de iglesia.

majeur (fr.). “Mayor”.

Mal (al.). “Tiempo”; *das erste Mal*, “la primera vez”; *einmal*, “en un tiempo”; *zweimal*, “dos veces” y así sucesivamente.

malagueña. Canción española improvisada en estilo y ritmo libres, pero basada en acordes de acompañamiento repetidos.

Maldere, Pierre van (n Bruselas, 16 de octubre de 1729; m Bruselas, 1 de noviembre de 1768). Compositor flamenco. En 1746 fue violinista de la capilla real de Bruselas, a cuyo servicio probablemente estuvo la mayor

(continúa en la página 910)

Gustav Mahler

(1860-1911)

El compositor y director austriaco Gustav Mahler nació en Kaliste, Bohemia, el 7 de julio de 1860 y murió en Viena el 18 de mayo de 1911.

Las 10 sinfonías de Mahler están consideradas entre las creaciones artísticas más preciadas de los años finales de la dominación austro-alemana de la música europea, anticipando los desarrollos que revolucionarían la tradición vienesa en las obras de Berg, Schoenberg y Webern. En cuatro de las sinfonías, Mahler utilizó la voz humana y logró una síntesis de las formas de canción y sinfónica que, si bien no es exclusiva, tampoco ha sido igualada todavía. Magnífico director de orquesta, particularmente de ópera, su década como director de la ópera de la corte vienesa se ha considerado el momento cumbre de esa casa de la ópera.

Los primeros años

Mahler fue el segundo de 14 hijos de Bernhard Mahler y su esposa Marie; su padre era judío, dueño de una destilería. A pesar de su fecundidad, la relación de los padres era algo enfermiza y Gustav fue un niño introvertido. Poco después de su nacimiento, la familia se trasladó a Iglau (Jihlava). El sonido de los *bugles* de las barracas cercanas a su hogar y las canciones folclóricas que le entonaban las mujeres de la servidumbre causaron en él una impresión imborrable. El padre respaldó su evidente talento musical y hacia 1870 Mahler ofreció un recital de piano en Iglau. Al año siguiente fue enviado a una escuela en Praga, donde fue víctima de maltratos; fue enviado de regreso a su hogar en 1872.

En 1875, por consejo del administrador de una granja que lo había oído tocar, Mahler fue a Viena para tocar ante Julius Epstein, profesor de piano del conservatorio. Fue aceptado como estudiante y, aunque destacaba en los concursos de piano, prefirió optar por la composición. Durante su estancia en Viena asistió a conferencias de filosofía en la Universidad de Viena y a algunas conferencias sobre Bruckner. En el curso de los dos años siguientes trabajó como maestro de piano y escribió el libreto y la música de su primera obra mayor, la cantata dramática *Das klagende Lied*, en la que se aprecian muchos de los rasgos individuales de su estilo posterior.

La vida profesional de Mahler como director comenzó en 1880 dirigiendo opereta en un pequeño teatro de verano en Bad Hall, Alta Austria, y en 1883 ocupó un puesto en Olmütz (Olomouc). Ya en ese tiempo, sus exigencias de exactitud para la interpretación de sus obras comenzaba a ganar notoriedad entre los cantantes que se oponían a su estilo. Su siguiente compromiso fue en Kassel (1883-1885) donde sostuvo una relación amorosa con una cantante, cuyo triste final se sublimó en el ciclo de canciones *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1883-1885, para voz y piano, orquestada en 1891-1893), con textos también de su autoría. En su *Primera sinfonía* utilizó algunos temas de esta obra.

Insatisfecho en Kassel, se trasladó a Praga para la temporada 1885-1886. Allí finalmente logró dirigir por primera vez óperas de Mozart y Wagner, con excelentes resultados. Praga no fue más que un tiempo de espera antes de ser nombrado director asistente de Arthur Nikisch en Leipzig en 1886. En esa ciudad dirigió varias óperas de Weber y el propio nieto del compositor solicitó a Mahler “completar” la ópera cómica de su abuelo *Die drei Pintos* a partir de los apuntes del compositor. La ópera se estrenó con gran éxito en enero de 1888 e hizo famoso a Mahler.

Los dos compromisos operísticos siguientes de Mahler fueron de mayor importancia. De 1888 a 1891 dio un nuevo impulso a la ópera real de Budapest. En ese tiempo estrenó su *Primera sinfonía* (bajo el título de Poema sinfónico), pero la obra no gustó. En Hamburgo tuvo su primera oportunidad para trabajar con cantantes internacionales en 1891 y llegó a dirigir hasta 19 óperas en un mes, inclusive *Tristan und Isolde* de Wagner. En el verano de 1892 realizó su única visita a Londres para dirigir en Drury Lane y Covent Garden.

Años de madurez

A partir de 1893, Mahler pasó los veranos en Salzkammergut (y más adelante en Carinthia) para dedicarse por completo a la composición. Completó las sinfonías *Segunda*

y *Tercera* en los años 1893-1896; la segunda se interpretó íntegra en Berlín en 1895 y constituyó el primer éxito verdadero de Mahler como compositor. Richard Strauss fue uno de los admiradores de la obra de Mahler en ese tiempo. En 1897, ante la posibilidad de su designación para la ópera de la corte en Viena, cumplió con el requisito indispensable del bautismo católico; fue nombrado director de la ópera de Viena ese mismo verano y, en 1898, director de la Filarmonía de Viena (compromiso que terminó en 1901 al cabo de algunas fricciones).

El logro indiscutible de Mahler en Viena fue haber elevado de manera extraordinaria los niveles de la producción operística en todos los aspectos, no sólo en el canto, sino en la actuación, la iluminación y el diseño escénico. En 1902 contrajo matrimonio con Alma Schindler, hija de un artista y a su vez compositora. A través de ella, Mahler se asoció con el movimiento de “Sezession” austriaco y, gracias a su apoyo, se convirtió en la figura principal de la generación de compositores jóvenes conformada por Schoenberg, Berg, Webern y Zemlinski.

Entre 1899 y 1907 Mahler compuso cinco sinfonías más, de la cuarta a la octava, y dos grandes ciclos de canciones. En 1907 las acciones en su contra emprendidas por la facción antisemítica provocaron su despido de la ópera; ese mismo año murió su hija mayor a causa de fiebre escarlantina y al propio Mahler se le diagnosticó un problema de válvula cardíaca. Abandonó Europa con rumbo a Nueva York para dirigir la Metropolitan Opera de 1908 a 1910, año en el que fue reemplazado por Toscanini. Como director de la New York Philharmonic Orchestra desde 1909, enfrentó el descontento general por sus métodos estrictos, su predilección por obras poco conocidas y por modificar la orquestación de las sinfonías de Beethoven.

Todos los veranos viajaba a Europa donde compuso *Das Lied von der Erde* (La canción de la Tierra) y la *Novena sinfonía* (1908-1909), dirigió sus propias obras en ciudades importantes y, en 1910, supervisó y dirigió las dos primeras interpretaciones de su monumental obra coral, la *Octava sinfonía*, misma que coronó su triunfante vida profesional. De vuelta en Nueva York para la temporada 1910-1911, en febrero enfermó de gravedad; manifestó su deseo de volver a Viena, donde sus 50 años de vida acelerada e intensa actividad llegaron a su fin en una clínica.

El estilo de Mahler

Es imposible subestimar la influencia de la antología de cuentos *Des Knaben Wunderhorn* en el estilo musical de Mahler. Los elementos satíricos, paródicos y grotescos que constituyen un aspecto relevante de su expresión

musical derivan de los cuentos y poemas de esta antología. Inicialmente los oyentes no fueron capaces de asimilar la música altamente organizada de Mahler; acostumbrados a medios más convencionales, consideraban que la brillantez y la claridad de su orquestación discrepaba con la verdadera esencia de la música. El pensamiento orquestal de Mahler, extraordinario desde cualquier punto de vista, se despliega en toda su obra sinfónica. En la *Primera sinfonía*, por ejemplo, la marcha fúnebre está basada en una parodia de la ronda infantil *Bruder Martin* (Martinillo); en el *scherzo* de la *Segunda sinfonía*, cita instrumentalmente una canción sobre la prédica de san Antonio a los peces, y la contralto canta el poema *Urlicht* como preludio a la “Resurrección” del movimiento final; en la tercera, el motivo principal es *Es sungen drei Engel*, visión infantil del cielo, como también lo es *Das himmlische Leben* en el movimiento final de la cuarta. Las estructuras de la *Segunda* y la *Tercera* sinfonías son de dimensiones monumentales y despliegan una extraordinaria y convincente concatenación musical de marchas militares, fanfarrias, *Ländler* y canciones populares.

Las sinfonías *Quinta*, *Sexta* y *Séptima* son puramente instrumentales pero de igual manera están vinculadas con arreglos previos de canciones extraídas, en cada caso, de *Kindertotenlieder* (1901-1904), de las cinco *Rückert Lieder* (1901-1902), y de las dos últimas de *Wunderhorn*, *Revelge* (1899) y *Der Tamboursg'ssell* (1901). La *Quinta sinfonía* puede considerarse la “Heroica” de Mahler, pero la *Sexta* es su sinfonía más trágica y formalmente clásica, con la característica poco común de permanecer en una misma tonalidad, la menor, mientras que las otras obras despliegan un sistema de “tonalidad progresiva”. La *Séptima sinfonía* constituye un retorno a su estilo de juventud, pero bajo un tratamiento más sofisticado. Estas tres sinfonías intermedias recurren a una economía orquestal, con pasajes de delicadeza y refinamiento afines a la música de cámara.

En la *Octava sinfonía*, Mahler recurrió nuevamente a la voz humana. Esta obra es conocida también como “Sinfonía de los mil” debido al número de intérpretes que participaron en su estreno en Munich; consiste en dos partes: la primera, un monumental desarrollo con influencia de Bach del himno *Veni Creator Spiritus* y la segunda, una adaptación de la escena final de *Fausto* de Goethe, un largo movimiento que integra elementos característicos de cantata, sinfonía, ciclos de canciones e inclusive oratorio. El resultado es sin duda impresionante, sin embargo, la canción sinfónica *Das Lied von der Erde*, con seis movimientos basados en traducciones alemanas de textos chinos,

constituye una amalgama más afortunada de los aspectos más intensos de Mahler.

En sus dos últimas sinfonías, *Novena* y *Décima*, Mahler volvió a utilizar exclusivamente fuerzas instrumentales. Igual que *Das Lied von der Erde*, la *Novena sinfonía* recrea el tema de la despedida, manifestación evidente de su delicado estado de salud; pero este aspecto no debe exagerarse ni sentimentalizarse en el análisis de la música. Respecto a la concepción sinfónica, la obra revela a un Mahler visionario en los aspectos armónico y formal; en la novedosa estructura del movimiento lento inicial, el desarrollo del material temático –o quizá más correctamente, su fragmentación– está determinado por la recurrencia del *crescendo* dinámico. La *Décima sinfonía* (1910-1911), reconstruida por Deryck Cooke a partir de los borradores del compositor (1964, publicada en 1976), confirma que Mahler había logrado superar la desesperanza espiritual implícita en su *Novena sinfonía*. Su impulso creador no mermó: en el primer movimiento de la *Décima sinfonía* extendió el concepto novedoso desarrollado en la *Novena*; y en el monumental movimiento final, reelabora temas anteriores y los transfigura a niveles que

superan por mucho el procedimiento convencional de recapitulación. MK

📖 N. BAUER-LECHNER, *Recollections of Gustav Mahler* (Viena, 1923; trad. al in., ed. P. FRANKLIN, Londres, 1980). A. MAHLER (ed.), *Selected Letters of Gustav Mahler* (Berlín, 1924; trad. al in., aumentada, ed. K. MARTNER, Londres, 1979). B. WALTER, *Gustav Mahler* (Viena, 1936; trad. al in., 1937, 2/1941/R1970). A. MAHLER, *Gustav Mahler: Memories and Letters* (Ámsterdam, 1940; trad. al in., 1964, rev. y aumentada, ed. D. MITCHELL y K. MARTNER, Londres, 1975). D. MITCHELL, *Gustav Mahler: The Early Years* (Londres, 1958, 2/1980). D. COOKE, *Gustav Mahler, 1860-1911* (Londres, 1960, aumentada 2/1980). H.-L. DE LA GRANGE, *Mahler* (Nueva York, 1973; Londres, 1974). D. MITCHELL, *Gustav Mahler: The Wundernorn Years* (Londres, 1975); *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death* (Londres, 1985). H.-L. DE LA GRANGE, *Gustav Mahler: Vienna: The Years of Challenge, 1897-1904* (Oxford, 1995). J. CARR, *The Real Mahler* (Londres, 1997). P. FRANKLIN, *The Life of Mahler* (Cambridge, 1997). D. MITCHELL y A. NICHOLSON (eds.), *The Mahler Companion* (Oxford, 1999). H.-L. DE LA GRANGE, *Gustav Mahler: Vienna: Triumph and Delusion, 1904-1907* (Oxford, 1999).

parte de su vida. Realizó numerosas giras de concierto por Dublín (donde dirigió los Philharmonic Concerts, 1751-1753), París, Viena y otras ciudades. Fue director del Grand Théâtre de Bruselas de 1762 a 1767. Compositor prolífico, escribió óperas, sinfonías y música de cámara. DA/RP

male alto (in., “contralto masculino”; “contratenor”). Véase CONTRALTO MASCULINO; CONTRATENOR.

Malibrán, María(-Felicía) [née García] (n París, 24 de marzo de 1808; m Manchester, 23 de septiembre de 1836). Mezzosoprano española, hermana de Pauline Viardot. Estudió con su padre, Manuel García el mayor, y debutó como Rosina en *Il barbiere di Siviglia* en el King's Theatre de Londres en 1825. Ese mismo año interpretó dicho papel en Nueva York en la función inaugural de la temporada de la compañía García, con la cual interpretó además dos papeles que le darían fama por su virtuosismo: el papel principal de *Tancredi* y Desdémona de *Otelo*, óperas de Rossini. Después de su fracaso matrimonial con Eugène Malibrán, regresó a Europa en 1827 y entre 1828 y 1832 apareció en París y Londres, donde fue aclamada por sus interpretaciones de Semiramide y Desdémona. Fue inmensamente aclamada por sus actuaciones en Bolonia, Nápoles y Milán, a pesar del escándalo suscitado en La Scala al cantar pasajes de

María Stuarda de Donizetti que habían sido prohibidos por la censura. Con la compañía García visitó México y otros países del continente americano. Estando embarazada del hijo de su nuevo marido, Charles de Bériot, murió prematuramente al caer de un caballo. JT

📖 A. FITZLYON, *María Malibrán* (Londres, 1987).

malinconico (it.). “Melancólico”; *malinconoso*, *malinconioso*, “con melancolía”. Beethoven utilizó el término en la sección introductoria del cuarto movimiento de su *Cuarteto de cuerdas en si bemol mayor* op. 18 no. 6, por lo que la obra recibió el sobrenombre de “La Malinconia”.

Malipiero, Gian Francesco (n Venecia, 18 de marzo de 1882; m Treviso, 1 de agosto de 1973). Compositor italiano. Estudió con Marco Enrico Bossi en Venecia y Bolonia, pero gran parte de su aprendizaje lo obtuvo gracias al trabajo independiente que realizó con música antigua italiana (más adelante prepararía una edición completa de Monteverdi, además de muchas otras ediciones). Debussy, Stravinski y Casella fueron asimismo influencias importantes en su música exquisitamente trabajada. A pesar de su copiosa y disímil producción, compuso obras maestras distintivas, como las óperas miniatura *Sette canzoni* (Ópera de París, 1920), el cuarto (1934) de sus ocho cuartetos de cuerdas y el primer

Concierto para violín de 1932, año en que regresó a Venecia para dedicarse a la docencia y la composición. Entre las obras de su última etapa productiva se cuentan numerosas óperas así como sinfonías, conciertos y obras vocales y corales de grandes dimensiones, algunas con orquesta. PG

📖 J. C. G. WATERHOUSE, *Gianfrancesco Malipiero* (Londres, 1999).

Malvezzi, Cristofano (*n* Lucca, baut. 28 de junio de 1547; *m* Florencia, 22 de enero de 1599). Compositor italiano. Cuando en 1551 su padre dejó el puesto de organista de la Catedral de Lucca, Cristofano lo acompañó a Florencia, donde pasó el resto de su vida. Estuvo al servicio de los Medici y en 1574 obtuvo el competido puesto de *maestro di cappella* de S. Giovanni Battista; más adelante ocupó también el puesto de organista de la Catedral de Florencia. Escribió *ricercari* para teclado y tres libros de madrigales, pero lo más conocido de su obra fue su contribución al *intermedi*, interpretado en 1589 como parte de las celebraciones en torno a la boda del gran duque Fernando I con Cristina de Lorraine. DA

mallet (in.). Véase BAQUETA.

Mamelles de Tirésias, Les (Los pechos de Tiresias). Ópera en un prólogo y dos actos de Poulenc con libreto del compositor, basado en un drama de Guillaume Apollinaire (París, 1947).

man. Abreviatura de **mano*.

mancando (it.). “Muriendo”.

Mancini, Henry (*n* Cleveland, OH, 16 de abril de 1924; *m* Beverly Hills, CA, 14 de junio de 1994). Compositor estadounidense. Su prolífica vida profesional como compositor cinematográfico y de televisión comenzó en la década de 1950 en Hollywood. Se sirvió de la experiencia obtenida con su anterior *big-band* de jazz para las películas *The Glenn Miller Story* (1954) y *The Benny Goodman Story* (1956), y reveló su estilo personal distintivo en *A Touch of Evil* (1958). Compuso obras conocidas en la actualidad, como “Baby Elephant Walk” (*Hatari*, 1962) y el tema de *The Pink Panther* (La pantera rosa, 1964). Entre las canciones de Mancini, en su mayoría con letra de Johnny Mercer y por lo general compuestas para el cine, destacan “Moon River” (*Breakfast at Tiffany’s*, 1961) y las que llevan el título de sus respectivos filmes, *Days of Wine and Roses* (1962) y *Charade* (1963). JSN

Manchester, Escuela de. Grupo de compositores formado por Peter Maxwell Davies, Harrison Britwistle, Alexander Goehr y John Ogdon. Estudiaron en el RCM y en la Manchester University con Richard Hall a finales de la década de 1950.

Manchicourt, Pierre de (*n* Béthune, c. 1510; *m* Madrid, 5 de octubre de 1564). Compositor franco-flamenco. En 1539 fue director del coro de la Catedral de Tours y, para 1545, se desempeñaba como *maître de chapelle* de la Catedral de Tournai. Sirvió también como canónigo en Arras y en 1559 se trasladó a la capilla flamenca de Felipe II en Madrid. Compuso una abundante cantidad de misas y motetes y más de 50 *chansons* en estilos elegíaco y satírico. DA

mandarín milagroso, El (*A csodálatos mandarin*). Pantomima en un acto de Bartók con argumento de Menyhért Lengyel (Colonia, 1926). La censura impidió que se interpretara en Budapest hasta 1946. Bartók hizo un arreglo en *Suite* orquestal (1919 y 1927).

mandola. *Mandolín, mandolina grande con afinación grave.

mandolín, mandolina. Instrumento pequeño con cuerdas metálicas pulsadas con un plectro. El tipo más utilizado en la actualidad es la mandolina “napolitana”, desarrollada a mediados del siglo XVIII; tiene cuatro cuerdas dobles con afinación en *sol-re’-la’-mi*” (igual que el violín) y la tapa posterior de su caja acústica describe una curvatura pronunciada. Las variantes modernas, muy utilizadas en la música tradicional europea y del continente americano en el siglo XX, tienen caja piriforme más ancha, tapa frontal plana o ligeramente abombada, aberturas acústicas con forma de *f*, y la tapa posterior es en ocasiones arqueada. La mandolina más utilizada en el estilo **bluegrass* tiene caja acústica con cintura torneada que en ocasiones se une al mástil con una voluta; estas dos innovaciones derivaron de los trabajos de la compañía Gibson en Kalamazoo, Michigan. Las mandolas tenor y a la octava baja son más grandes y se afinan, respectivamente, una quinta y una octava más graves que la mandolina común. Las mandolinas bajo se fabricaron para las orquestas de mandolinas, muy en boga a finales del siglo XIX.

Un tipo de mandolina pequeña, con entre cuatro y seis cuerdas y cuerpo similar al laúd, existió en Europa occidental en los siglos XVI y XVII (véase *MANDORE*); este instrumento siguió en uso en Italia aun cuando se dejó de usar en el resto del continente europeo. El modelo “milanes” de seis cuerdas siguió en uso a lo largo del siglo XIX; este instrumento, con caja acústica abombada y menos profunda que su contemporánea napolitana, es el más indicado para los conciertos de Vivaldi y Hummel. Las mandolinas por lo general se tocan con un plectro. RPA

mandora. Laúd bajo y grande utilizado en el siglo XVIII en Alemania y Austria en la parte del continuo; se le

conoce también con nombres como *Gallichon*, *Calichon*, etc. (véase COLASCIONE).

mandore (mandora). Término que comprende varios instrumentos de cuerdas punteadas (en particular franceses), similares al laúd pero más pequeños y utilizados en Europa Occidental en los siglos XVI y XVII. Al parecer derivaron del **gittern* medieval y son ancestros de la *mandolina italiana. Tenían trastes de tripa (a diferencia de los trastes metálicos de la mandolina) y cuatro, cinco o seis cuerdas simples o dobles de tripa o, en ocasiones, de metal.

Manfred. 1. Música incidental de Schumann, op. 115 (1848-1849), para el drama homónimo en verso de Byron (1817), basada en la versión traducida de K. A. Suckow (1852). Consiste en una obertura y 15 secciones.

2. *Sinfonía* (sin número) de Chaikovski, op. 58 (1885), basada en Byron.

Manfredini, Vincenzo (n Pistoia, 22 de octubre de 1737; m San Petersburgo, 16 de agosto de 1799). Teórico y compositor italiano. Después de realizar estudios con G. A. Petri en Bolonia, se trasladó a Moscú donde, en 1758, fue nombrado *maestro di cappella* de San Petersburgo. En 1762 fue nombrado también *maestro* de la ópera italiana de la ciudad. Regresó a Bolonia en 1769 con una pensión, dejando a Galuppi a cargo de gran parte de sus actividades en Rusia; en 1798 fue invitado nuevamente a San Petersburgo. Sus composiciones, entre las que destaca un *Réquiem* para la emperatriz rusa Isabel, son de menor importancia que sus escritos teóricos, en ocasiones controversiales, sobre el acompañamiento de teclado y la enseñanza del canto. DA/ER

manica (it.). En la ejecución de instrumentos de cuerda, el término indica un cambio de posición de la mano izquierda; *mezza manica*, “cambio de media posición”.

Manieren (al.). “Notas de adorno”.

manierismo, manerismo. Término utilizado inicialmente en las artes visuales para describir temas extravagantes, gestos retorcidos y detalles exquisitos de técnica virtuosa de algunos pintores de los siglos XVI y XVII, como Giulio Romano y Caravaggio. Posteriormente se aplicó también a la literatura, asociado en particular con el poeta Marino, y más recientemente a la música, en la que se refiere a trazos estilísticos característicos del alto Renacimiento y el Barroco. Es bastante preciso cuando se aplica a las obras de los madrigalistas de “vanguardia” del siglo XVI como Gesualdo (véase MADRIGAL, 3), quienes en su búsqueda de representar con música la esencia exacta de las palabras del texto, recurrieron a intervalos, armonías, cromatismo

y otros elementos poco comunes. Sin embargo, no se ha llegado a un consenso general para denominar “manierista” al periodo completo que abarca aproximadamente de 1530 a 1630, excepto bajo el criterio que considera toda la polifonía “renacentista” como un estilo en cierto modo manierista en intención y efecto.

DA/TC

Mannheim, Escuela de. Nombre con el que se conoce al grupo de compositores que, a partir de 1741, sirvieron en la corte de Carl Theodor, elector del palatinado de Mannheim. Prominentes entre ellos fueron el compositor y violinista bohemio Johann Stamitz, director original del grupo; Antonín Fils y, en la segunda generación, Christian Cannabich (*Konzertmeister* desde 1758), también los hijos de Stamitz, Carl y Anton, así como Franz Xaver Richter, Ignaz Holzbauer y Carl Joseph Toeschi. Uno de sus logros importantes fue la formación de la orquesta de Mannheim, grupo instrumental de grandes dimensiones, lo que era común en la época, y reconocido en toda Europa no sólo por el refinamiento y la perfección de sus interpretaciones, sino también por sus recursos como el “crescendo de Mannheim” (novedoso por el aumento gradual y meticuloso del volumen), el “suspiro de Mannheim” (apoyatura cercana a la nota y su resolución a ésta) y el “cohetes de Mannheim” (progresión ascendente en patrones triádicos, como los que aparecen al comienzo de la *Sinfonía en sol* mayor op. 3 no. 1 de Johann Stamitz). Con estos y otros recursos igualmente efectistas provenientes de compositores de Austria, Bohemia e Italia, los integrantes del grupo de Mannheim contribuyeron sustancialmente y con abundantes variantes de estilo al desarrollo de la sinfonía y el concierto preclásicos, y desarrollaron conceptos verdaderamente clásicos dentro del ámbito de la música de cámara. BS

Mano (it.). “Mano”; *mano destra*, “mano derecha”; *mano sinistra*, “mano izquierda”.

Manon. Ópera en cinco actos de Massenet con libreto de Henri Meilhac y Philippe Gille, basado en la novela de Antoine-François Prévost, *L'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) (París, 1884).

Manon Lescaut. Ópera en cuatro actos de Puccini con libreto de Domenico Oliva y Luigi Illica, basado en la novela de Antoine-François Prévost, *L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) (Turín, 1893; revisada, Milán, 1894). Óperas como *Manon Lescaut* de Auber, con libreto de Eugène Scribe (París, 1856), **Manon de Massenet* y **Boulevard Solitude* de Henze, se basan en el mismo tema.

mansión encantada, La (*Straszny dwór*). Ópera en cuatro actos de Moniuszko con libreto de Jan Chęciński basado en un relato de *Stary gawędy i obrazy* (Retratos y leyendas) de Kazimierz Wójcicki (Varsovia, 1865).

Mansurian, Tigran Yeghiayi (n Beirut, 27 de enero de 1939). Compositor armenio. Estudió composición con Ghazaros Sarian en el Conservatorio de Yereván, donde comenzó a dar clases en 1967 y posteriormente fue nombrado profesor de composición. Representante principal de la vanguardia armenia, obtuvo la distinción de Artista Emérito de Armenia en 1984 y Artista del Pueblo Armenio en 1990. Sus primeras obras fueron de estilo neoclásico, como las piezas orquestales de mediados de la década de 1960; gran parte de su música de cámara de ese periodo y posterior, denota una inclinación por las formas clásicas. Ha empleado también procedimientos compositivos seriales y dodecafónicos y en gran parte de su obra incorpora elementos de música tradicional armenia. Es autor de un ballet, *La reina del hielo* (1990), conciertos para violín, viola, violonchelo (tres) y órgano, abundante música vocal y de cámara y alrededor de 50 partituras cinematográficas.

JK

Mantra. Obra de Stockhausen (1969-1970) para dos pianos amplificadas con modulador de frecuencias, caja china y crótalos (ejecutados por los pianistas). Toda la partitura se basa en una misma fórmula melódica.

Mantua, Jachet [Jacquet] **de**. Véase JACHET DE MANTUA.

manual. Teclado que se toca con las manos; la *pedalera se toca con los pies.

manualiter (al., del lat. *manualis*). “En los manuales”. En la música para teclado, indicación para tocar sólo con las manos.

Manzoni, Réquiem de. Título con el que a menudo se conoce también el *Réquiem* de Verdi (1874), compuesto en memoria del novelista y poeta italiano Alessandro Manzoni (1785-1873) y estrenado en su primer aniversario luctuoso.

Maometto II (Mahoma II). Ópera en dos actos de Rossini con libreto de Cesare della Valle, basado en su propia obra *Anna Erizo* (Nápoles, 1820). Rossini hizo una revisión con el título *Le Siège de Corinthe* (El sitio de Corinto).

maqām (pl. *maqāmāt*). Término que se utiliza en los modos melódicos del sistema musical árabe y abarca tanto la clasificación de las alturas de las notas como los patrones melódicos de un modo dado.

máquina de truenos. Cualquier instrumento usado en escena para imitar el sonido de un trueno. Los métodos

más comunes son sacudir o golpear una lámina rectangular de metal larga y delgada suspendida libremente de una estructura, o bien rodar pesadas esferas metálicas (balas de cañón) sobre una tarima o en el interior de un barril.

JMO

maracas. Sonajas originarias del sur del continente americano. Suelen ejecutarse por pares. Las maracas son recipientes cerrados que tienen en su interior semillas o perdigones libres. Se utilizan en diferentes tipos de conjuntos de música tradicional y popular y ocasionalmente en la orquesta. Los materiales más comunes que se utilizan son guajes o cocos; cuentan con un mango de madera y el ejecutante sostiene una o dos maracas en cada mano; se fabrican también de cuero rígido, plástico y otros materiales. Igual que ocurre con la mayoría de los instrumentos que se tocan por pares, cada maraca tiene una altura diferente. Las sonajas por pares son comunes en todo el mundo y se ha adoptado la palabra “maraca” como término genérico para la mayoría de estos instrumentos de percusión. JMO

Marais, Marin (n París, baut. 31 de mayo de 1656; m París, 15 de agosto de 1728). Compositor y gambista francés. De padre zapatero, fue niño corista de St Germain-l’Auxerrois y compañero de Lalande. Estudió viola de bajo con Sainte-Colombe durante seis meses y, para 1675, tocaba en la orquesta de la Académie dirigida por Lully. En 1679 obtuvo un puesto en la corte como *ordinaire* de la *musique de la chambre du roi*. Tan diestro compositor como ejecutante, publicó su primer libro de *pièces de violes* en París en 1686, año en el que su *Idylle dramatique* (obra perdida) se interpretó en Versalles. A la muerte de Lully en 1687 Marais colaboró con Louis Lully en *Alcide* (1693), después de lo cual compuso tres *tragédies en musique* para la Ópera de París, de las cuales *Alcyone* (1706) fue particularmente admirada por la escena de la tormenta, para lo cual creó efectos con múltiples instrumentos bajos.

Su *Pièces en trio*, publicadas en libros de partes independientes en 1692, fue la primera colección de ese tipo publicada por un compositor francés. A esta obra siguieron cuatro colecciones para una, dos y tres violas da gamba (1701-1725) y un volumen de tríos con violín (1723); además de movimientos de danza, los tríos contienen preludios muy expresivos, una serie de *couplets* virtuosos basados en *La folia*, además de *tombeaux* dedicados a sus maestros y a su hijo, y abundantes y llamativas *pièces de caractère*. La notable destreza compositiva, el refinamiento estilístico y el dominio absoluto del lenguaje musical son cualidades características de

la música de Marais para la *viola da gamba*. Aclamado y admirado como intérprete, también fue muy solicitado como maestro. Su hijo mayor, Vincent (1677-1737), lo sucedió en la corte en 1725; otro de sus hijos, Roland (c. 1685-c. 1750), publicó dos colecciones de *pièces de viole* (1735, 1738). JAS

📖 J. A. SADIE, *The Bass Viol in French Baroque Chamber Music* (Ann Arbor, MI, 1980). S. MILLIOT y J. DE LA GORCE, *Marin Marais* (París, 1991).

Marazzoli, Marco (n. Parma, c. 1602-1608; m. Roma, 25 de enero de 1662). Compositor italiano. Estuvo relacionado con la familia Barberini de Roma, para la cual compuso cantatas, piezas sacras, oratorios y entre ocho y 10 óperas. Asimismo, a partir de 1640 fue tenor de la Capilla Sixtina. Colaboró con Virgilio Mazzocchi en *Chi soffre spera* (El que sufra tendrá esperanza; estrenada en 1637, rev. en 1639), una de las primeras óperas cómicas, y con Abbatini en *Dal male il bene* (De lo malo, lo bueno, 1654). Sin duda fue más efectivo como compositor de cantatas líricas, de las que sobreviven alrededor de 379. TC

Marbeck, John. Véase MERBECKE, JOHN.

marca de agua. Impresión de un símbolo hecha en una de las caras de una hoja de papel durante el proceso de fabricación. En conjunción con las marcas hechas por los alambres del molde sobre el que el papel fue producido tales impresiones en ocasiones (y sólo hasta cierto punto) pueden ser útiles para determinar el probable lugar y la fecha de manufactura del papel, y por ende, de la producción de un manuscrito o libro impreso. IR

Marcabru (fl. c. 1129-1150). Trovador. Al parecer de origen humilde y huérfano desde la infancia, vivió bajo el patronazgo de varias casas nobles y reales de Occitania y fue conocido por sus canciones moralizantes, muchas de las cuales narran el estilo de vida de sus patronos. De las más de 40 canciones cuyo texto es atribuible a Marcabru, solamente ha sobrevivido la música de cuatro. JM

marcato (it.). “Marcado”, “acentuado”, es decir, tocando cada nota acentuada. Suele utilizarse para indicar que una melodía debe destacar.

Marcello, Alessandro (n. Venecia, 1684; m. Venecia, 1750). Compositor italiano. Dilettante noble, fue poeta, pintor, estudioso de filosofía y matemáticas, y destacado violinista. Tartini, Lotti y Gasparini asistían con regularidad a los conciertos semanales que tenían lugar en su hogar. Su obra más conocida es el *Concierto para oboe en re menor*, transcrito por Bach para teclado. DA/ER

Marcello, Benedetto (n. Venecia, 24 de julio o 1 de agosto de 1686; m. Brescia, 24 o 25 de julio de 1739). Compositor, escritor, teórico y funcionario público italiano. Hermano menor de Alessandro Marcello, entró al servicio de la República Veneciana en 1707, convirtiéndose en gobernador de Pola (hoy Pula, Istria) en 1730 y chambelán de Brescia en 1738. Fue admitido en la Accademia Filarmonica de Bolonia en 1712. Compositor más prolífico que su hermano, alcanzó fama considerable con sus paráfrasis italianas de los salmos en estilo airoso, publicadas entre 1724 y 1726 bajo el título *Stro poetico-armonico*, traducidas y reimprimadas en Londres y otras ciudades. Uno de los principales compositores de cantatas de su tiempo, fue además un exitoso maestro de canto. Su sátira sobre las costumbres de la ópera, *Il teatro alla moda*, en la que hace mofa de figuras prominentes como Vivaldi, le dio considerable notoriedad en la época, pero no debe tomarse demasiado en cuenta como testimonio histórico. DA/ER

marcia (it.). “Marcha”; *alla marcia*, “a manera de marcha”; *marcia funebre*, “marcha fúnebre”.

marcha (al.: *Marsch*; fr.: *marche*; in.: *march*; it.: *marcia*).

Música destinada al acompañamiento de movimientos y marchas militares, con ritmos enérgicos repetitivos y por lo general en tiempo binario.

Se tiene conocimiento del uso de instrumentos musicales para acompañar la marcha de los ejércitos en combate desde tiempos tan remotos como los narrados en la *Eneida* de Virgilio. La música para marcha se desarrolló a partir del toque de tambor con variantes de ritmos regulares que abarcan marchas lentas, rápidas e inclusive a doble tiempo. Las primeras marchas militares escritas por compositores conocidos pertenecen a Lully y al mayor de los Philidor. Las marchas de los siglos XVII y XVIII a menudo fueron piezas algo efímeras, sin embargo, la Revolución francesa y las guerras napoleónicas imprimieron una nueva vitalidad al género; compositores como J. P. A. Martini, F.-J. Gossec, Grétry, Méhul y Cherubini contribuyeron con marchas para los ejércitos franceses, pero la marcha más famosa de ese tiempo fue sin duda la *Marseillaise* de Rouget de Lisle. La marcha húngara *Rákóczi* data de comienzos del siglo XIX y fue utilizada por compositores como Berlioz y Liszt.

El gran periodo de composición de marchas populares correspondió al siglo XIX, con la aparición de compositores especialistas en música ligera, muchos de los cuales fueron a la vez directores de banda militar y de orquesta de salón de baile. El apogeo del género correspondió a John Philip Sousa quien alcanzó una popu-

laridad sin precedentes como director de la banda de marina de los Estados Unidos, con marchas exaltadas como *The Stars and Stripes Forever*.

La marcha procesional forma parte de obras clásicas del repertorio occidental, como en óperas y oratorios de Handel (*Scipione*), Mozart (*Die Zauberflöte*), Meyerbeer (*Le Prophète*), Verdi (*Aida*), Wagner (*Lohengrin*) y Prokofiev (*El amor de las tres naranjas*), en música incidental (Beethoven, *Die Ruinen von Athen*), en sinfonías (Berlioz, *Symphonie fantastique*), y en piezas para piano, como las *Marches militaires* de Schubert, tan conocidas como la “Marche funèbre” de la *Sonata en si bemol menor* de Chopin. Otras marchas fúnebres conocidas son la de *Saúl* de Handel y la de Sigfrido en *Götterdämmerung* de Wagner. ALA

Marcha Radetzky. Marcha op. 228 (1848) de Johann Strauss (i). Radetzky fue un mariscal de campo del ejército austriaco.

Marcha Rákóczi. Marcha popular húngara, probablemente escrita en partitura por János Bihari (c. 1810) como homenaje al príncipe Ferenc Rákóczi II (1676-1735), quien dirigiera la revuelta húngara contra Austria a comienzos del siglo XVIII. La melodía ha sido usada por varios compositores como Berlioz, quien la orquestó en 1846 y la incorporó en *La Damnation de Faust*, Liszt (**Rapsodia húngara* no. 15) y Johann Strauss (*Zigeunerbaron*).

Marchand, Louis (n Lyons, 2 de febrero de 1669; m París, 17 de febrero de 1732). Compositor y organista francés. Niño prodigio que a los 14 años de edad ocupó un puesto de organista en la Catedral de Nevers. Dos años después de su llegada a París en 1689 fue nombrado organista de la iglesia jesuita de la rue St Jacques y más adelante aceptó puestos en St Benoît y Cordeliers. Reconocido virtuoso del teclado, en 1702 publicó dos colecciones de piezas para clavecín; de sus obras para órgano conocidas, sólo una pequeña colección apareció en impresión póstuma, pero se conservan cuatro colecciones manuscritas. Compuso también canciones sacras, por lo menos una cantata, una ópera (perdida) y compiló un tratado de composición. En 1708 obtuvo la cuarta parte del puesto perteneciente a Nivers como *organiste du roi*, es decir un cuatrimestre, pero en 1713 renunció al puesto para realizar una gira por Alemania. En 1717 Marchand accedió a tomar parte en un concurso con J. S. Bach en Dresde, pero tuvo que abandonar la corte antes de la llegada de Bach. Tiempo después regresó a París para ocupar nuevamente su puesto en Cordeliers, en el que permaneció el resto de su vida. Reconocido maestro, uno de sus discípulos más notables fue Daquin. DA/JAS

Märchen (al., “cuento”; pl. *Märchen*). Pieza musical relacionada con conceptos tradicionales o legendarios.

Marek, Czesław (Josef) (n Przemysł, 16 de septiembre de 1891; m Zürich, 17 de julio de 1985). Compositor, pianista y maestro polaco-suizo. Después de realizar estudios en Lemberg (hoy L'viv) se trasladó a Viena donde tuvo maestros como Leschetizky (piano) y Weigl (composición); también tomó lecciones privadas de composición con Pfitzner en Estrasburgo (1913-1914). En 1915 estableció su residencia en Zürich y entabló amistad con Busoni. Abandonó su promisoria profesión de pianista virtuoso para convertirse en un prestigiado maestro. Las primeras obras de Marek que se conservan datan de 1911, pero después de una última obra escrita en 1941, abandonó la composición, en parte por no tener la necesidad de promover su propia obra gracias a la fortuna de su esposa, y en parte porque consideraba que las escasas oportunidades para su interpretación se debían a la falta de interés.

Las obras de juventud de Marek acusan la influencia de Schmidt y otros románticos tardíos matizadas con nuevos elementos del clasicismo busoniano; por otra parte, en muchas de sus últimas obras incorporó música folclórica polaca con recursos que recuerdan a Szymanowski y a Lutosławski en su primera etapa. Su obra maestra, la *Sinfonía orquestal*, despliega en un solo movimiento 35 minutos de música con energía considerable y buen criterio estructural; la obra fue ganadora del premio Schubert de Viena en 1928. Su música quedó en el olvido hasta que fue rescatada en una grabación de sus obras completas (1996-2000).

MA

Marenzio, Luca (n Coccaglio, cr Brescia, c. 1553; m Roma, 22 de agosto de 1599). Compositor italiano. Tercero de siete hijos de una familia de escasos recursos de un pequeño pueblo de Italia, posiblemente fue niño corista de la Catedral de Brescia antes de ser reclutado por el cardenal Cristoforo Madruzzo, quien mantenía un contingente numeroso de músicos y actores en Roma en la década de 1570. A la muerte de Madruzzo en 1578 Marenzio permaneció en Roma al servicio del influyente cardenal Luigi d'Este, con quien viajó a Ferrara en 1580; poco después comenzó a publicar sus propios libros de madrigales. De ser conocido como cantante, pronto se convirtió en el compositor de madrigales más renombrado de su tiempo, reputación que adquirió cuando comenzó a desarrollar un estilo más serio a mediados de la década de 1580. En 1586 falleció el cardenal d'Este y en 1588 Marenzio entró al servicio de

los Medici en Florencia. Participó en las celebraciones para las bodas de Fernando I y Cristina de Lorraine en 1589 y compuso la música para los *intermedi* segundo y tercero de *La pellegrina*. En ese mismo año regresó a Roma y en la década de 1590, igual que muchos otros músicos italianos, pasó algunos años al servicio de la corte polaca. Regresó a Roma poco antes de morir.

Los primeros madrigales de Marenzio, así como sus *villanellas* y *canzonettas* que se publicaron abundantemente durante su vida (no siempre por él mismo), revelan su maestría en el estilo del canto y su predilección por destacar cada detalle de los versos pastorales que elegía. En la década de 1590, su estilo se volvió mucho más avanzado y difícil; la constante preocupación por la muerte y la decadencia se reflejan en su inclinación por la poesía más angustiada y tormentosa de Petrarca y Guarini. Su música de esa época se caracteriza por las melodías angulosas o cromáticas con disonancias armónicas y cambios súbitos de carácter, a diferencia del estilo dulce y fluido de su música anterior. Estos madrigales de madurez, muchos reunidos en ciclos, fueron menos apreciados en su tiempo, pero sus obras anteriores siguieron siendo muy populares e imitadas en Inglaterra, donde muchas aparecieron publicadas en **Musica transalpina* y otras colecciones. Apenas en tiempos recientes la música litúrgica de Marenzio ha comenzado a atraer la atención que merece. DA/TC

📖 J. CHATER, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal, 1577-1593* (Ann Arbor, MI, 1981).

Maria di Rohan (María de Rohan). Ópera en tres actos de Donizetti con libreto de Salvatore Cammarano basado en el drama de Lockroy y Badon *Un duel sous le Cardinal de Richelieu* (Viena, 1843).

Maria Stuarda (María Estuardo). Ópera en dos o tres actos de Donizetti con libreto de Giuseppe Bardari basado en la traducción italiana de Andrea Maffei (1830) de *Maria Stuart* (1800) de Friedrich von Schiller (Múnich, 1835).

Marienleben, Das (La vida de María). Canciones para soprano y piano de Hindemith con poesía de Rainer Maria Rilke (1922-1923). Entre 1936 y 1948 Hindemith revisó las 15 canciones que componen la obra y orquestó cuatro de ellas en 1938 y dos más en 1948.

Mariés de la tour Eiffel, Les (Los nuevos desposados de la Torre Eiffel). Ballet en un acto de Auric, Honegger, Milhaud, Poulenc y Tailleferre (integrantes del grupo *Les Six*, cuyo sexto miembro fue Durey), con argumento de Jean Cocteau y coreografía de Jean Börlin (París, 1921).

marimba. 1. Uno de los nombres africanos más comunes del *xilófono; por lo general tiene resonadores de calabaza. Instrumentos similares aparecieron en América Latina, posiblemente introducidos por esclavos africanos, pero con resonadores tubulares de madera en lugar de calabazas. Alrededor de 1910 en Chicago, Deagan se basó en estos instrumentos para construir un tipo de xilófono grave y de timbre más rico, con barras de palo de rosa distribuidas a manera de teclado de piano y resonadores de tubos metálicos cerrados (véase VIBRÁFONO); fueron muy populares como instrumentos solistas para la música de variedad. En la actualidad, la marimba se usa mucho en todo tipo de música.

Las baquetas de la marimba son mucho más suaves que las del xilófono, por lo que producen un timbre más lleno y ayudan a proteger las barras de madera. Se han desarrollado técnicas con dos o más baquetas en cada mano para tocar acordes completos, a lo cual también contribuye la colocación de las barras diatónicas y cromáticas a un mismo nivel (en el xilófono las barras cromáticas están más elevadas que las diatónicas). El rango de las marimbas es variable, pero lo más común es una extensión de cinco octavas cuyo registro comienza una y media o dos octavas por debajo del xilófono.

2. Nombre que reciben ciertos tipos de *laminófonos africanos que se pulsan con los dedos (véase MBIRA, KALIMBA, LIKEMBE). JMO

Marini, Biagio (*n* Brescia, c. 1587; *m* Venecia, 1663). Violinista y compositor italiano. En 1615 se integró como violinista al ensamble de San Marcos en Venecia. Volvió a su ciudad natal como director musical de la Accademia degli Erranti y en 1621 entró al servicio de la corte de Parma. Fue uno de los primeros virtuosos italianos del violín en pasar un tiempo considerablemente largo en Alemania, donde estuvo al servicio de la corte de Wittelsbach en Neuburg an der Donau de 1623 a 1649. A su regreso a Italia ocupó sucesivamente los puestos de *maestro di cappella* en S. Maria della Scala de Milán, director de la Accademia della Morte de Ferrara y *maestro* en la Catedral de Vicenza.

Las obras de Marini fueron importantes precursoras de la sonata para violín solo y algunas de sus piezas para violín destacan entre las más atractivas del primer repertorio para el instrumento. Las sinfonías para tres violines y continuo del *Affetti musicali* op. 1 (Venecia, 1617) son obras más extensas y sustanciales que lo acostumbrado en la época; su op. 22 (*Per ogni sorte di stru-*

mento musicale diversi generi di sonate da chiesa, e da camera) contiene sonatas divididas en secciones claramente separadas. Su estilo de escritura para el violín es genuinamente solista con recursos de cuerdas dobles y triples, efectos de trémolo y empleo del continuo como simple parte de acompañamiento. La separación de sus obras en suites de danzas con un lenguaje musical más serio conserva esencialmente la misma distinción hecha por Corelli entre *sonate da camera* y *sonate da chiesa*.

DA/TC

Mario, Giovanni Matteo, Cavaliere de Candia (*n* Cagliari, 17 de octubre de 1810; *m* Roma, 11 de diciembre de 1883). Tenor italiano. Oficial del ejército de Cerdeña, tomó clases de canto en París con Louis Ponchard y Giulio Bordogni, y fue asesorado por Meyerbeer para su debut en el papel protagonista de *Robert le diable* (1838). Al año siguiente fue aclamado en Londres por las que serían dos de sus interpretaciones más reconocidas, Gennaro en *Lucrezia Borgia* y Nemorino en *L'elisir d'amore*; interpretó el papel de Gennaro al lado de Giulia Grisi como Lucrezia, soprano que sería su compañera escénica durante 22 años. De 1840 a 1867 tuvo éxito internacional con un amplio repertorio de óperas de Rossini, Bellini, Donizetti, Cimarosa, Auber, Meyerbeer, Mozart, Verdi y Gounod. Interpretó el papel de Ernesto en el estreno de *Don Pasquale* (París, 1843), compartiendo crédito con Giulia Grisi, Tamburini y Lablache. Una de sus interpretaciones más famosas fue como Almaviva en *Il barbiere di Siviglia*, ideal para su aplomo y estilo de canto; en años posteriores fue aclamado por sus interpretaciones de Fausto y Raoul en *Les Huguenots* y del duque de Mantua en *Rigoletto*. JT

📖 E. FORBES, *Mario and Grisi* (Londres, 1985).

Markevitch [Markevich], **Igor** (*n* Kiev, 27 de julio de 1912; *m* Antibes, 7 de marzo de 1983). Director y compositor nacido en Rusia, nacionalizado primero italiano y después francés. Realizó sus primeros estudios musicales con su padre (1921-1923) y en 1925 interpretó su suite para piano *Noces* para Cortot, quien ayudó a su publicación, además de aceptarlo como su discípulo en la École Normale de Musique de París (1926-1928) en la que también estudió armonía, contrapunto y composición con Nadia Boulanger y orquestación con Rieti. En 1929 tocó *Noces* y su *Sinfonietta* (1929) para Diaghilev, quien le comisionó un concierto para piano y un ballet; Markevitch estrenó el concierto en Londres en 1929, pero abandonó la composición del ballet, cuyo material temático posteriormente utilizó para su *Cantate* (1930). Markevitch fue aclamado como uno de los

compositores más importantes de las nuevas generaciones y, a lo largo de los siguientes 11 años, produjo toda una serie de obras maestras. Empero, en 1942 interrumpió repentinamente su labor compositiva y, al cabo de una seria enfermedad, comenzó su vida profesional como director de orquesta, dejando la composición en el olvido pero logrando una gran reputación como director, en especial de la música de Stravinski y otros compositores rusos.

Radicado en Italia desde 1940, durante la guerra Markevitch se unió a la resistencia y más adelante se involucró en la política radical italiana. No fue sino hasta 1978 que dirigió nuevamente su música en Bruselas, contribuyendo a sacarla del olvido y, después de su muerte, a su publicación y grabación. Su música, de tonalidad flexible y disonancias libres, despliega un contrapunto sin esfuerzo y en ocasiones intenso, armonía evasiva de gran dramatismo; rigurosamente desprovista de todo sentimentalismo, tiene una inmensa carga de energía. Compuso ballets como *Rébus* (1931) y *L'Envol d'Icare* (1933); música orquestal como *Serenata* (1931), *Ouverture symphonique* (1931), *Hymnes* (1932-1933, 1936) y *Le Nouvel Âge* (1937); obras para soprano y orquesta como *Psaume* (1933), *La Taille de l'homme* (1939) y *Lorenzo il magnifico* (1940), el oratorio *Le Paradis perdu* (1935) y su última obra, *Variations, Fugue and Envoi on a Theme of Handel* (1941) para piano. MA

markiert (al., “marcado”). **Marcato*.

markig (al.). “Vigoroso”.

marqué (fr., “marcado”). **Marcato*.

Marsch (al.). “Marcha”.

Marschner, Heinrich (August) (*n* Zittau, 16 de agosto de 1795; *m* Hanover, 14 de diciembre de 1861). Compositor alemán. Estudió en Praga con Tomášek y en Leipzig con J. G. Schicht. Entre sus primeras obras destaca la composición de 1816 en el estilo vienés, *Singspiel, Der Kyffhäuserberg*, pero su primer éxito verdadero fue la ópera romántica *Heinrich IV und d'Aubigné*, producida en 1820 por Weber en Dresde. Se trasladó a dicha ciudad como asistente de dirección de Weber en las compañías alemana e italiana, pero pronto la relación entre ambos comenzó a deteriorarse. *Der Holzdieb* (El ladrón de madera, 1825; también conocida como El cazador furtivo) retoma el *Singspiel* a la manera vienesa. Pasado por alto para suceder a Weber en su puesto en 1826, decidió viajar a Danzig, donde produjo un intento de gran ópera con *Lucretia* (1827); sin embargo, halló una vena más original con *Der Vampyr* (1828), ópera de

horror en el estilo que estaba de moda en la década de 1820, y que mucho debe a *Der Freischütz* de Weber pero que a la vez anticipa elementos del Wagner de juventud. En particular, logró desarrollar el concepto del villano noble a partir del personaje Lysiart de la ópera *Euryanthe* de Weber, unión del bien y el mal y en constante conflicto personal. También recurrió al uso expresivo del *motif* y a la oposición de armonía diatónica y cromática. Algunas de estas ideas las continuó en *Der Templer und die Jüdin* (1829, basada en *Ivanhoe* de Scott), obra en la que despliega un refinado retrato de otro villano noble con el caballero Bois-Guilbert.

En 1831 Marschner fue nombrado *Kapellmeister* en Hanover, ciudad en la que presentó óperas como *Hans Heiling* (1833). Las influencias de Weber y Hoffmann son evidentes en el tratamiento del héroe-villano que se debate entre el mundo real y el sobrenatural, pero lo más original de su obra es un magnífico pasaje melodramático y la funcional orquestación expresiva, así como nuevas anticipaciones wagnerianas. En ninguna de sus cinco óperas restantes pudo igualar estos notables logros, en parte debido a los débiles argumentos y libretos que no le permitieron desarrollar de manera plena estos recursos. Aun así, con *Der Vampyr*, *Der Templer und die Jüdin* y *Hans Heiling* Marschner mereció un lugar significativo en la historia de la ópera como uno de los compositores operísticos alemanes más importantes de su generación. JW

📖 A. D. PALMER, *Heinrich August Marschner, 1795-1861: His Life and Stage Works* (Ann Arbor, MI, 1980).

Marseillaise, La (Allons enfants de la patrie; La Marseillesa). Himno nacional de Francia. Compuesto como canción de marcha revolucionaria en 1792 por Claude-Joseph Rouget de Lisle (1760-1836), fue cantado por un batallón de Marsella a su entrada en París ese mismo año. Se adoptó oficialmente como himno en 1795 y sigue vigente desde entonces, a pesar de un intento por reemplazarlo durante el segundo imperio de Napoleón III. La melodía ha sido utilizada en muchas obras de compositores como Schumann, Wagner, Litolff, Liszt, Chaikovski y Debussy. AL

Marsh, Roger (Michael) (n Bournemouth, 10 de diciembre de 1949). Compositor inglés. Realizó sus principales estudios de composición con Bernard Rands en York y su estilo musical se originó a partir de las nuevas técnicas vocales e instrumentales que su maestro Rands aprendió de Berio. *Not a soul but ourselves...* (1977) para cuatro voces amplificadas muestra una reacción fresca y nada trivial a *Finnegans Wake* de James Joyce.

Marsh ha seguido explotando la vena teatral del texto en piezas músico-teatrales como *The Big Bang*, *Love on the Rocks* (ambas de 1989) y *Sozu Baba* (1996). Entre sus obras instrumentales más recientes destacan *Stepping Out* para piano y orquesta (BBC Proms, 1990), *Espace* para gran orquesta (1994) y *Canto I* para 11 cuerdas (1999). AW

Marteau sans maître, Le (El martillo sin dueño). Obra de Boulez para contralto, flauta alto, guitarra, vibráfono, *xylorimba*, percusión y viola (1953-1955), con texto de René Char; Boulez hizo una revisión en 1957. **martelé** (fr., “martillado”). En la ejecución de instrumentos de cuerda, golpe de arco breve y acentuado sobre las cuerdas.

martellando, martellato (it., “martillando”, “martillado”). Aunque los términos se emplean con mayor frecuencia en la ejecución de instrumentos de cuerda, con el mismo significado que **martelé*, la indicación se aplica por igual a las técnicas pianísticas y vocales; Liszt usó este término en su música para órgano. DMI

martellement (fr., “martillando”). Término equivalente a **mordente* en el siglo XVII.

Martha (*Martha, oder Der Markt zu Richmond*; “Marta o el mercado de Richmond”). Ópera en cuatro actos de Flotow con libreto de W. Friedrich basado en una idea de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (Viena, 1847).

Martin, Frank (n Ginebra, 15 de septiembre de 1890; m Naarden, 21 de noviembre de 1974). Compositor suizo. Hijo de un ministro calvinista, estudió con Joseph Lauber y recibió el estímulo de Ernest Ansermet, pero fue principalmente autodidacta. Cumplió con el servicio militar durante la primera Guerra Mundial, después de lo cual pasó breves periodos en Zürich, Roma y París, y regresó a Ginebra para estudiar eurrítmica en el Instituto Dalcroze (1925-1927) en el que permaneció como maestro de improvisación y teoría del ritmo hasta 1938. En su *Primer concierto para piano* (1933-1934) adoptó el **serialismo* dodecafónico como uno de los pocos compositores ajenos al círculo de Schoenberg en hacerlo antes de la segunda Guerra Mundial. Después de la guerra permaneció en Europa enseñando esta técnica compositiva a las nuevas generaciones. Durante su estancia en Holanda, viajó con regularidad a Colonia como profesor del Musikhochschule de Colonia (1950-1957), donde Stockhausen fue uno de sus alumnos.

Igual que muchos de sus compatriotas, Martin reflejó en su arte la doble herencia cultural de Suiza. Su influencia alemana más importante no fue Schoenberg sino Bach, ya que a pesar del serialismo su música es pre-

dominantemente tonal; por otra parte, sus sonoridades en ocasiones recuerdan a Debussy, Ravel o Roussel y casi siempre utilizó textos y títulos en francés. El resultado de esta fusión es una combinación distintiva de ascetismo y sensualidad. Su estilo de madurez se formó con *Le Vin herbé* (1938-1941), un oratorio de cámara basado en la leyenda de Tristán, estilo que cambió relativamente poco en sus obras posteriores como el oratorio de mayor extensión *Golgotha* (1945-1948), diversas obras dramáticas y conciertos, de los cuales *Petit symphonie concertante* para arpa, clavecín, piano y dos orquestas de cuerda (1945), alcanzó considerable popularidad. PG

📖 F. MARTIN, *Responsabilité du compositeur* (Ginebra, 1966). B. BILLETER, *Frank Martin* (Frauenfeld, 1970).

Martín y Soler, (Atanasio Martín Ignacio) **Vicente** (Tadeo Francesco Pellegrin) (*n* Valencia, 2 de mayo de 1754; *m* San Petersburgo, 10 de febrero de 1806). Compositor español. Nació y creció en Valencia y compuso su primera ópera en 1775 para la corte de Madrid. Para finales de 1777 escribía óperas y ballets en Nápoles. En 1782 se trasladó a Venecia y cumplió con comisiones en Turín y Parma. En 1785 viajó a Viena, donde compuso tres óperas con libretos de Da Ponte, de las cuales *Una cosa rara* (1786) y *L'arbore di Diana* (1787) alcanzaron gran popularidad. Mozart citó una melodía de *Una cosa rara* en la música de la cena de *Don Giovanni*.

En 1788 Martín asumió el puesto como compositor de la corte de Catalina II, produciendo óperas y ballets para su residencia en San Petersburgo. Al término de su contrato en 1794 viajó a Londres donde compuso dos óperas para la temporada de 1795 del King's Theatre, también con libretos de Da Ponte. Para comienzos de 1796 Martín estaba de regreso en San Petersburgo con un puesto de profesor que mantuvo hasta su muerte. Su música, descrita por sus contemporáneos como “dulce” y “graciosa”, se caracteriza por un intenso lirismo, evidente en números breves y periódicos, con predominancia melódica que alcanza su máxima expresión en el estilo pastoral de gran atractivo para el público aficionado. WT/DL

Martínez de la Roca (y Bolea), **Joaquín** (*n* Zaragoza, c. 1676; *m* Toledo, 1747). Compositor y organista español. Fue organista y *maestro de capilla* de las catedrales de Zaragoza (1695), Palencia (1714) y Toledo. Su música incidental para el drama de Francisco Escudero, *Los desagracios de Troya* (1712; publicada el mismo año en Madrid), acusa influencias del estilo italiano y de la *opéra-ballet*. Escribió también algunas obras sacras y

publicó tres manifiestos críticos: uno (1706) a favor del estilo italiano en la música litúrgica y dos (1716-1717) en contra de las disonancias de la *Missa 'Scala aretina'* del compositor catalán Francisco Valls, obra que causó gran controversia en toda España. P-LR

Martini, Giovanni Battista [padre] (*n* Bolonia, 24 de abril de 1706; *m* Bolonia, 4 de octubre de 1784). Escritor sobre música italiano. Uno de los teóricos y maestros más importantes de su tiempo, fue hijo de un ejecutante de cuerdas, estudió música en Bolonia y después entró a la orden franciscana. Después de su época de noviciado, pasó el resto de su vida como organista y *maestro* de S. Francesco en Bolonia. Poseía una copiosa colección de música antigua (conservada en la actualidad en el Museo Cívico de Bolonia) y escribió una historia de la música que no pudo terminar, *Storia della musica* (Bolonia, 1761-1781). Fue consultado por muchos músicos, como J. C. Bach y Mozart, sobre el contrapunto “al estilo antiguo” (**stile antico*) de Palestrina. Compuso también mucha música sacra y obras instrumentales y orquestales. DA/LC

Martini, Johann Paul Aegidius [“il Tedesco”] (*n* Freystadt, cr Nuremberg; 31 de agosto de 1741; *m* París, 10 de febrero de 1816). Compositor alemán. Después de realizar estudios en Friburgo viajó a París en 1764 donde fue director musical de varios miembros de la nobleza, entre ellos el príncipe de Condé. A pesar de ello, durante el periodo revolucionario fue nombrado inspector del Conservatorio de París, volviendo al servicio de los Borbón una vez restaurados en el trono. Compuso música sinfónica y de cámara, óperas y algunas obras litúrgicas, pero se le recuerda principalmente por su canción *Plaisir d'amour*. DA/RP

Martino, Donald (James) (*n* Plainfield, NJ, 16 de mayo de 1931). Compositor estadounidense. Estudió con Roger Sessions y Milton Babbitt en Princeton (1952-1954) y con Dallapiccola en Florencia (1954-1956), después de lo cual fue profesor en Princeton (1957-1959), Yale (1959-1969) y en el New England Conservatory (a partir de 1969). Su música sigue un fluido estilo serial que refleja sus orígenes y estudios italoamericanos y, a la vez, sugiere en mayor o menor medida su gusto por el jazz. Entre sus obras destacan piezas para su propio instrumento, el clarinete (*Triple concierto* para clarinete, clarinete bajo y clarinete contrabajo, 1977), composiciones sinfónicas y de cámara (*Notturmo* para sexteto, 1973) y música coral. PG

Martinů, Bohuslav (Jan) (*n* Polička, Bohemia, 8 de diciembre de 1890; *m* Liestal, Suiza, 28 de agosto de 1959).

Compositor checo. Nació y creció en un pequeño pueblo rural, en el que aprendió el violín y comenzó a componer en la infancia. En 1906, la gente de su comunidad decidió patrocinar la continuación de sus estudios en el Conservatorio de Praga, del que fue suspendido cuatro años después por “negligencia incorregible”. Comenzó a ganarse la vida dando clases y como violinista de la Orquesta Filarmónica Checa hasta que en 1923 viajó a París, donde tomó clases privadas con Roussel y vivió humildemente los siguientes 17 años. Forzado por la invasión nazi, emigró a los Estados Unidos en 1941. Pasó los últimos años de su vida en Francia y Suiza.

En comparación con muchos compositores del siglo XX la prolífica producción de Martinů abarcó virtualmente todo género musical. Admirador de Dvořák y Janáček, las principales influencias en su música fueron los madrigalistas ingleses, Debussy, Stravinski, el jazz y compositores de la época barroca. El estímulo del *concerto grosso* es evidente en sus obras de la década de 1930, mientras que muchas de las composiciones de una década anterior reflejan tendencias modernistas, aunque jamás adoptó el sistema serial. A lo largo del decenio de 1930, el estilo anguloso antes desarrollado se suavizó con un lenguaje armónico más tonal manifiesto en su producción subsecuente y en especial en sus cálidas obras de la década de 1950. Sus seis sinfonías han comenzado a considerarse de las contribuciones más notables al género en el siglo XX. Sus 14 óperas, con obras maestras a gran escala como *Julietta* y *The Greek Passion*, abarcan un amplio rango de material temático y de experimentación libre con medios como cine, radio y televisión. PG/JSM

📖 B. LARGE, *Martinů* (Londres, 1975).

Martland, Steve (n Liverpool, 10 de octubre de 1959).

Compositor inglés. La influencia decisiva en su música ha sido el estilo minimalista abrasivo y expansivo seguido por su maestro holandés Louis Andriessen. En obras como *Babi Yar* (1983) para orquesta y *Drill* (1987) para dos pianos, Martland estableció su característico lenguaje enérgico y repetitivo, a menudo asociado con mensajes políticos explícitos. Un aspecto más reflexivo del compositor se aprecia en *Patrol* (1992) para cuarteto de cuerdas. Formó el grupo Steve Martland Band para interpretar su propia música. Entregado con pasión a la enseñanza musical (denunciando abiertamente la creciente desatención estatal), estableció una escuela de verano para estudiantes de composición y organiza proyectos en su comunidad. Su música ha servido para múltiples coreografías. AW

Martucci, Giuseppe (n Capua, 6 de enero de 1856; m Nápoles, 1 de junio de 1909). Compositor y director italiano. Hijo de un trombonista y director de banda, desde joven mostró talento como pianista ingresando al Conservatorio de Nápoles en 1867. Al cabo de una vida profesional como concertista de piano se entregó a la dirección de orquesta para convertirse en uno de los primeros expertos en la música de Wagner en Italia, dirigiendo la primera representación italiana de *Tristan und Isolde* en Bolonia en 1888. Fue director de la escuela de música de Bolonia (1886-1902), ofreció innumerables conciertos y compuso sinfonías y conciertos en el estilo alemán. Pasó los últimos siete años de su vida como director del Conservatorio de Nápoles. DA

Martyrdom of St Magnus, The (El martirio de san Magno). Ópera de cámara en nueve escenas de Maxwell Davies con libreto propio basado en la novela de George Mackay Brown, *Magnus* (Kirkwall, 1977).

Martyre de Saint Sébastien, Le (El martirio de san Sebastián). Música incidental para soprano, dos contraltos, coro y orquesta de Debussy (1911), compuesta para un drama de misterio de Gabriele D’Annunzio. André Caplet asistió a Debussy en la orquestación de la obra.

Marx, Joseph (Rupert Rudolf) (n Graz, 11 de mayo de 1882; m Graz, 3 de septiembre de 1964). Compositor austriaco. Estudió con E. W. Degner en la Universidad de Graz y en 1914 fue nombrado profesor de teoría y composición de la Academia de Música de Viena, en la que enseñó la mayor parte de su vida. Entre sus obras destacan numerosas canciones en un estilo que denota la influencia de Wolf. No menos tradicionalistas son sus piezas orquestales y de cámara (que incluyen tres cuartetos de cuerdas) con ciertos toques armónicos debussianos. PG

Mary, Queen of Scots (María, reina de Escocia). Ópera en tres actos de Musgrave con libreto propio basado en el drama de Amalia Elguera, *Moray* (Edimburgo, 1977).

Masaniello. Véase *MUETTE DE PORTICI, LA*.

Mascagni, Pietro (n Livorno, 7 de diciembre de 1863; m Roma, 2 de agosto de 1945). Compositor y director italiano. Hijo de un panadero que hubiera deseado que su hijo siguiera la jurisprudencia, a instancias de un tío pudo estudiar música e ingresar en 1882 al Conservatorio de Milán, en el que tuvo como maestro a Ponchielli. Dos años más tarde abandonó el conservatorio y emprendió una gira como director de una compañía de opereta, después de lo cual contrajo matrimonio y se instaló en Cerignola en Puglia. En la década de 1880 compuso *Guglielmo Ratcliff*, pero abandonó esta com-

pleja e innovadora obra para producir *Cavalleria rusticana*, llevada por su esposa a un premio para óperas en un acto organizado por el editor Sonzogno en 1888. La obra ganó el premio y fue producida en Roma en 1890 con éxito inmediato; en poco tiempo se interpretaba en todo el mundo. Esta obra, que en la actualidad suele asociarse con la ópera *Pagliacci* de Leoncavallo, denota un don genuino por la melodía popular cercana a la música folclórica italiana, un rico sonido orquestal y una verdadera pasión.

Igual que Leoncavallo, Mascagni nunca logró otro éxito comparable, aun cuando sus otras óperas de ninguna manera fueron simples intentos de incursión en la vena del *verismo. *L'amico Fritz* (1891), escenificada en Alsacia, desconcertó a quienes esperaban que Mascagni continuara el estilo de *Cavalleria rusticana* y tuvo varios fracasos antes de su siguiente éxito, *Iris* (1898), obra con atmósfera japonesa que explotara el exotismo varios años antes que *Madama Butterfly* de Puccini. El truco publicitario llevado a cabo en 1901 por Sonzogno con la presentación de *Le maschere* en siete teatros resultó un fiasco, pero resulta interesante notar que la adopción en esta ópera del viejo estilo de la *commedia dell'arte*, fue anterior al uso del mismo recurso por Busoni (*Arlecchino*, 1914-1916) y Malipiero (varias obras, una de ellas *Tre commedie goldoniane*, 1920-1922). La única obra tardía de Mascagni que logró alcanzar el éxito fue *Il piccolo Marat* (1921).

Mascagni fue un competente director de música orquestal y de ópera. Después de la renuncia de Toscanini a La Scala en 1929, como protesta contra el fascismo, Mascagni asumió algunas de sus actividades, por lo que más adelante fue tachado como colaborador de Mussolini. Murió en un hotelucho romano el año de la caída del régimen fascista.

DA/RP

mascherata [*mascarata, mascherada*] (it.). "Mascarada", es decir, baile de máscaras. 1. Entretenimiento popular en Florencia durante el Renacimiento en el que participantes enmascarados bailaban y hacían pantomima con música interpretada sobre carros alegóricos de carnaval.

2. Tipo de **villanella*, relacionada también con interpretaciones callejeras en tiempos de carnaval; Lassus compuso muchas piezas de este tipo.

Maschinist Hopkins (El ingeniero Hopkins). Ópera en un prólogo y tres actos de Max Brand con libreto propio (Duisburg, 1929).

Mask of Orpheus, The (La máscara de Orfeo). Ópera en tres actos de Birtwistle con libreto de Peter Zinovieff (Londres, 1986).

Mask of Time, The (La máscara del tiempo). Obra de Tippett para soprano, mezzosoprano, tenor y barítono solistas, coro y orquesta, con textos del compositor (1980-1982).

Maskarade (Mascarada). Ópera en tres actos de Nielsen con libreto de Vilhelm Andersen basado en el drama de Ludvig Holberg *Mascarade* (1724) (Copenhague, 1906).

maske. Forma inglesa antigua de **masque*. Cuando aparecía como título de una pieza instrumental, probablemente implicaba que la pieza era adecuada para interpretarse en una mascarada.

Masnadieri, I (Los ladrones). Ópera en cuatro actos de Verdi con libreto de Andrea Maffei basado en el drama de Friedrich von Schiller, *Die Räuber* (1781) (Londres, 1847).

Mason, Benedict (n Londres, 21 de junio de 1955). Compositor inglés. Estudió en Cambridge y más adelante obtuvo un título de cineasta. En sus primeras obras acostumbró incorporar elementos pictóricos (*Lighthouses of England and Wales* para orquesta, 1988) y experimentó con texturas elaboradas de manera espontánea y flexible (*Doble concierto* para corno, trombón y 14 intérpretes, 1989; *Self-Referential Songs and Realistic Virelais* para soprano y 18 intérpretes, 1990). En 1993 completó la ópera cómica *Playing Away* para la Opera North. Desde entonces, Mason se ha concentrado en una serie de composiciones para salas de conciertos específicas, en las que juega con los espacios particulares de cada lugar de una manera más austera, e inclusive experimental, que en sus obras anteriores; entre estas obras destacan conciertos para clarinete (BBC Proms, 1994) y para trompeta (1997).

AW

Mason, Daniel Gregory (n Brookline, MA, 20 de noviembre de 1873; m Greenwich, CT, 4 de diciembre de 1953). Compositor estadounidense. Nieto del músico estadounidense Lowell Mason (1792-1872), estudió con John Knowles Paine en Harvard y más adelante con George Chadwick y Percy Goetschius; en 1913 tomó clases con d'Indy en París. En 1909 fue aceptado en el plantel docente de la Columbia University, donde fue profesor de música de 1929 a 1942. Sus obras revelan la integración de diversos métodos europeos (desde Brahms hasta d'Indy) con materiales y temáticas estadounidenses; su tercera y última sinfonía lleva como subtítulo "A Lincoln Symphony" (Sinfonía para Lincoln). Compuso también un cuarteto de cuerdas basado en temas musicales afroamericanos. Asimismo, fue autor de muchos libros sobre música.

PG

masonería y música. La música siempre ha ocupado un lugar importante en las actividades masónicas. El secreto característico en torno a la masonería imposibilita un análisis exacto del papel de la música en la cofradía, por lo tanto no es posible hacer una descripción completa del repertorio destinado al uso de estas logias. En sus inicios, según consta en algunas publicaciones existentes, la música utilizada en las reuniones de las logias consistió, al parecer, en himnos en un principio y, más adelante, en canciones para entonar al unísono. Ricos repertorios con títulos como *La Lire maçonne* (1766) o *Freimaurerlieder im Musik* (1785) indican que solían cantarse adaptaciones de otros géneros, en particular arias de ópera.

Algunos compositores de renombre han sido masones. La masonería fue de gran importancia en la vida de Mozart y fuente de inspiración de varias obras significativas. Atraído por los ideales y la camaradería entre los masones, se integró a una logia vienesa en 1784 de la que fue miembro por el resto de su vida. Antes de eso ya había compuesto obras de relevancia masónica, pero a partir de su incorporación a la logia escribió también obras como las cantatas *Dir, Seele des Weltalls* K429/468a y *Die Maurerfreude* K471, y la canción *Gesellenreise* K468, todas para interpretarse en contextos masones; dos cantatas posteriores, *Die ihr des unermesslichen Weltalls* K619 y *Laut verkunde unsre Freude* K623, fueron escritas para uso ritual masónico. Se piensa que la denominada *Música funeral masónica* K477/479a, supuestamente dedicada a la memoria de dos hermanos masones, pero en el propio catálogo de Mozart fechada varias semanas antes de sus muertes, fue compuesta con otros propósitos.

El libreto de *Die Zauberflöte* fue escrito por Emanuel Schikaneder, quien durante algún tiempo fuera masón. La obra contiene simbolismo masónico en los templos y en la hermandad “iluminada” profesada por Sarastro, así como en las escenas de conflicto, mientras que la música, en sus tonalidades (mucho de la música masona de Mozart está en *mi* bemol mayor) y sus repeticiones triples, refleja aspectos del pensamiento masón. Su música masona tiene un carácter distintivo, solemne y a la vez exaltado y a menudo alegre. Mozart hizo mención de las enseñanzas masonas en la conmovedora carta que escribiera a su padre moribundo; también pidió ayuda a un hermano masón, Michael Puchberg, para solventar sus dificultades económicas. Se ha sugerido que Mozart aparece en una pintura de 1790 perteneciente al Historisches Museum der Stadt Wien, que retrata una reunión de la logia Zur gekrönten Hoffnung.

Se sabe que Haydn fue miembro de una logia vienesa, al menos por un breve tiempo, como también lo fue Beethoven. En Francia, Clérambault y Rameau fueron algunos de los que tuvieron contacto con los francomasones. Entre los compositores del siglo XIX que se piensa fueron masones están Spohr, Ole Bull y Puccini; al parecer, Liszt también estuvo interesado en la masonería. Los principales compositores actuales de música para uso masón son figuras menores. SS *masque* (in., “mascarada”). Tipo de entretenimiento cortesano destinado a la celebración de ocasiones especiales en Inglaterra durante los siglos XVI y XVII. Consistía en una combinación de bailes, poesía y canciones que conformaban una “celebración” alegórica en honor del rey o de algún cortesano prominente. Prácticamente todas las *masques* estaban destinadas a la celebración de un acontecimiento especial, como bodas reales, visitas de estado o la Navidad. La *masque* difiere del drama teatral y de la ópera en que la acción se desarrolla a partir de la danza y no del lenguaje hablado o de las canciones. Los personajes principales, denominados “masquers”, eran interpretados por aristócratas aficionados que bailaban bajo la dirección de un miembro de la familia real.

La *masque* tuvo sus orígenes en los “bailes de disfraces” de la corte de Enrique VIII, que eran algo más que simples bailes sociales con indumentarias alegóricas extravagantes. Si bien algunos entretenimientos parecidos a la *masque* datan del reinado de Isabel, el género de *masque* propiamente dicho apareció durante el reinado de Jacobo I. Muchas de las primeras *masques* jacobinas fueron producto de la colaboración de escritores como Ben Jonson y Thomas Campion, el arquitecto y diseñador Inigo Jones, y compositores como Alfonso Ferrabosco (ii), John Coprario y Robert Johnson. Las *masques* más notables de este periodo, como *Lord Hayes Masque* (1607) de Campion y *Masque of Queens* (1609) y *Oberon* (1611) de Jonson, despliegan una equilibrada combinación de sus diversos elementos que jamás pudo ser superada.

Durante el reinado de Carlos I, la *masque* aumentó en extensión, complejidad, magnificencia y costo con una nueva generación de colaboradores como los escritores James Shirley y William Davenant, y los compositores William y Henry Lawes. En la década de 1630, *masques* como *The Triumph of Peace* (1634) de Shirley y *Britannia triumphans* (1638) de Davenant, denotaron signos evidentes de absolutismo y extravagancia que contribuyeron significativamente a la revolución puri-

tana y al derrocamiento de Carlos I. La sala de banquetes Banqueting House, que aún se encuentra en pie en Whitehall –construida por Inigo Jones específicamente para la representación de *masques*– fue el sitio elegido, con cierto sentido irónico, para la ejecución de Carlos en 1649.

Por tratarse de una forma cortesana, la *masque* apenas logró sobrevivir a la Guerra Civil, limitando su existencia a representaciones privadas en casas de campo y escuelas ya entrado el periodo de la Restauración. Las obras más importantes de este tipo fueron *Comus* de Milton, con música de Henry Lawes y producida en Ludlow en 1634 en honor al conde de Bridgewater, y *Cupid and Death* de Shirley con música de Christopher Gibbons y Matthew Locke, representada en Londres en 1653 y 1659. *Cupid and Death* es la única *masque* cuya música sobrevive más o menos completa.

Se ha dicho con frecuencia que la *masque* es una simple imitación del *ballo* italiano o el *ballet de cour* francés. Si bien es cierto que los aspectos visuales de muchas *masques* están inspirados en versiones renacentistas italianas de la antigüedad clásica, los otros elementos –el baile, la poesía y sobre todo la música– deben muy poco o nada a los modelos extranjeros. Las similitudes musicales entre las *masques* inglesas y los ballets franceses parecen deberse más a circunstancias similares que a un contacto directo.

En la música de las *masques* solían participar varios compositores y arreglistas, en parte porque las *masques* solían producirse en poco tiempo y en parte porque cada elemento musical –canciones, danzas y música instrumental incidental– era interpretado por un grupo independiente de músicos cortesanos. Los grupos ocupaban espacios separados y por lo general no participaban de manera simultánea, aunque en obras como *Lord Hayes Masque*, Thomas Campion experimentó efectos policorales a la manera italiana. De tal forma, los tres elementos que conformaban la *masque* se analizan mejor por separado.

Las *masques* se componían en torno a una serie de danzas formales o “entries” (entradas) representadas en los intermedios a lo largo del espectáculo. Solían ser cinco danzas, en correspondencia con los cinco actos del drama teatral. La parte central de la *masque* consistía en tres entradas con música y coreografía específicamente compuestas para ser bailada por los *masquers*; una cuarta entrada denominada “revels” (jolgorio), consistía en bailes sociales entre los *masquers* y el público asistente; la quinta entrada o “antimasque” estaba a cargo

de bailarines profesionales caracterizando personajes cómicos o grotescos, como personalidades de la *com-media dell'arte*, demonios, brujas e inclusive pájaros y animales. La música de baile generalmente estaba a cargo del grupo de violines de la corte, aunque las *antimasques* en ocasiones eran interpretadas por instrumentos de aliento. Las danzas principales solían seguir la forma de la *almans*, con dos secciones repetidas, aunque en ocasiones se agregaba una tercera sección en tiempo ternario rápido. Su estilo era dinámico y airoso, con armonía tonal clara y definida. Las danzas de *antimasque* recurrían a contrastes súbitos de tiempo para representar lo cómico y lo grotesco, conformando una especie de mosaico con fragmentos de danzas diferentes.

En las *masques* jacobinas y carolinas las canciones servían para presentar y comentar las danzas y eran interpretadas por cantantes al servicio de la corte que aparecían en escena caracterizando personajes de importancia secundaria, como sirvientes o eclesiásticos. Solían acompañarse con laúd, de ahí el enorme número de laúdes que suelen mencionarse en las descripciones de *masques*. Había un parecido indiscutible entre las canciones de *masques* y las canciones populares de la época, y muchas de ellas aparecían entre las colecciones impresas del momento. En cuanto al estilo, los grandes salones y el incremento de músicos propiciaron la necesidad de adoptar la manera declamatoria simple que predominó. En la década de 1630 William Lawes experimentó con largas secuencias, a la manera del *anthem*, de música para voz sola y acompañada; es probable que este recurso, más desarrollado todavía en *Cupid and Death*, haya sido el prototipo de la *masque* cantada en su totalidad, como *Venus and Adonis* (c. 1682) de Blow y *Dido and Aeneas* (1689) de Purcell.

Poco se sabe del tercer elemento musical de las *masques* inglesas, pero en los entreactos los instrumentos de viento tocaban la música a gran volumen para disfrazar el sonido de las complicadas maquinarias durante los cambios de escena. Desafortunadamente nada de esta música parece haber sobrevivido. PH

📖 E. J. DENT, *Foundations of English Opera: A Study of Musical Drama in England during the Seventeenth Century* (Cambridge, 1928/R1965). P. WALLS, *Music in the English Courtly Masque, 1604-1640* (Oxford, 1996).

Mass of Life, A (*Eine Messe des Lebens*; “Una misa de la vida”). Obra coral de Delius (1904-1905) para soprano, contralto, tenor y bajo solistas, coro y orquesta, con texto alemán seleccionado por F. Cassirer de *Also sprach Zarathustra* de Friedrich Nietzsche. La segunda parte

fue presentada por primera vez en 1908 y un año después se presentó la primera versión completa en inglés. **Massenet, Jules** (Émile Frédéric) (*n* Montaud, Saint Étienne, 12 de mayo de 1842; *m* París 31 de agosto de 1912). Compositor francés. Fue el compositor más destacado de Francia en el siglo XIX y sus óperas permanecen en el repertorio operístico actual. Doceavo y último hijo de un matrimonio de la alta burguesía en segundas nupcias, su madre lo inició en el piano y a los 11 años de edad fue admitido en el Conservatorio de París. En cierto sentido un intérprete prodigio, a los 16 años ofreció su primer recital de piano y un año después ganó un *premier prix*. Posteriormente se ganó la vida como maestro de piano y como pianista en cafés y orquestas de teatro. En 1860 comenzó sus estudios de composición en el conservatorio y contó con el apoyo del director Ambroise Thomas, quien al año siguiente se convirtió en su maestro. Massenet ganó el *Prix de Rome* en 1863, esta vez con el apoyo de Berlioz y continuó su prolífica producción para, a mediados de la década, dirigir su atención a la música escénica. Junto con su amigo Bizet estuvo al servicio de la guardia nacional durante la guerra franco-prusiana.

En 1872, después de la Comuna de París, su ópera *Don César de Bazan* (basada en Victor Hugo) alcanzó relativo éxito en la Opéra-Comique y un año más tarde la música incidental para *Les Érinnyes* de Leconte de Lisle estableció firmemente su reputación como compositor. Los oratorios *Marie-Magdeleine* (1873) y *Ève* (1875) sentaron las bases de su inclinación por temas con una amalgama de erotismo y religiosidad que desarrollaría en muchas de sus óperas posteriores. En 1877 alcanzó el éxito en la Ópera de París con la gran ópera *Le Roi de Lahore*, compuesta en el estilo oriental frecuente en diversos espectáculos escénicos del momento. Al año siguiente, Massenet obtuvo el puesto de profesor de composición del Conservatorio de París, mismo que ocupó durante 18 años; tuvo discípulos notables como Bruneau, Charpentier, Hahn y Chausson.

En 1881 estrenó *Hérodiade*, basada en la historia de Gustave Flaubert. Alejada de todo contexto político, religioso y racial, esta ópera explota dos temas presentes en sus obras formativas: el conflicto entre la religión y el erotismo, y el orientalismo. Contiene arias sustanciales y bien logradas para todos los personajes (una de ellas con saxofón obligado), así como un extasiante e irresistible dúo entre Salomé y Juan el Bautista.

Tres años más tarde, en 1884, se estrenó en la Opéra-Comique una de las obras más perdurables de Massenet,

Manon. El tema de la ópera, basado en la novela de Abbé Prévost, fue tratado por Auber en *Manon Lescaut* 30 años antes y por Puccini nueve años después. El joven Des Grieux “rescata” a la joven Manon de un convento y la ópera narra el rompimiento de los amantes por el conflicto de Manon entre su amor por él y la tentación de una vida acomodada y segura al lado de un protector de mayor edad. Rechazado, Des Grieux se refugia en el estudio del sacerdocio y el conflicto erótico-religioso encuentra su punto más álgido en la escena de su encuentro con Manon en el seminario de St Sulpice, con música de órgano. *Manon* analiza los peligros del poder y el dinero de una manera no igualada por ninguna otra obra del siglo XIX.

A esta obra siguió *Le Cid* (1885), que se representó en la Ópera de París y alcanzó un objetivo anteriormente planteado por Bizet quien dejara algunos borradores de una ópera sobre el tema de Don Rodrigo, el joven guerrero conocido como El Cid campeador, quien mata al padre de su amada y rival de su propio padre. El tratamiento de este tema conmovedor sería el último éxito de Massenet antes de un periodo de fracasos.

Incluso la ópera *Werther* puede contarse dentro de estos fracasos. Concebida inicialmente al comienzo de la década de 1880 fue rechazada por Léon Carvalho, director de la Opéra-Comique, y a la postre se estrenó en Viena en 1892. Posteriormente considerada por algunos la expresión más profunda de Massenet, se basa en una historia convencional de Goethe. El poeta Werther se ha enamorado de Charlotte, la esposa de Albert, quien corresponde a su amor. La tormentosa pasión prohibida de los amantes termina con el suicidio de Werther de un disparo y su lenta muerte en brazos de Charlotte, mientras un coro de voces infantiles canta música navideña. Massenet imprime una extraordinaria percepción psicológica de sus personajes en una partitura de gran riqueza melódica y sombrío colorido.

Esclarmonde, quizá su explotación más conmovedora de los temas orientales y femeninos, se estrenó en 1889 después de conocer a la soprano estadounidense Sibyl Sanderson, con quien tuvo una aventura amorosa y para la que concibió el papel principal de la ópera (también modificó el papel de Manon para ella). En los siguientes cuatro años Massenet escribió muy poco, pero retomó la composición cuando la relación con Sanderson llegó a su fin. Su siguiente éxito, *Thaïs*, que ha sido repuesta en repetidas ocasiones, constituye quizá la exploración más abierta de su análisis de lo religioso y lo erótico; su “Méditation” se ha convertido en una

pieza popular por derecho propio (aun cuando la importancia simbólica del momento en que la heroína epónima, antes una cortesana, se debate entre el erotismo y la vida religiosa, ha quedado en el olvido). En ocasiones, un *pastiche* de música oriental ilumina esta ópera esencialmente oscura.

A la muerte de Thomas en 1896 la dirección del conservatorio le fue ofrecida a Massenet, pero éste la rechazó, igual que haría posteriormente en 1905. Abandonó también su puesto como profesor para entregarse por completo a la composición. *Sapho* (1897) y la obra más ligera *Cendrillon* (1899) tuvieron una tibia acogida en la Ópera-Comique, no obstante, la segunda alcanzó un sitio dentro del repertorio operístico. *Grisélidis* (1901), *Chérubin* (1905) y *Don Quichotte* (1910), entre otras, tuvieron similar destino. En sus últimos años Massenet se involucró en una relación con la cantante Lucy Arbell, mujer mucho más joven para quien escribiera varios personajes. Durante una década Massenet padeció un cáncer que finalmente lo llevó a la muerte.

Massenet describió románticamente su vida personal en un libro de reminiscencias poco confiables, *Mes souvenirs*, de amplia difusión y con varias traducciones. Desde el principio de su vida profesional hubo toda una tendencia a criticarlo, caricaturizarlo y satirizarlo como un simple confeccionista, pero en realidad tuvo un don indiscutible para la caracterización femenina, fue un magnífico melodista lírico y un maestro innegable de la adaptación de la lengua francesa en arias y recitativos. Su influencia como maestro fue muy importante, pero su reputación se derrumbó después de su muerte. En tiempos recientes se ha revalorado su capacidad para expresar las inquietudes esenciales del *fin de siècle* en Francia, en torno a las falsedades políticas y sociales. En su música, se atrevió también a tomar riesgos y es innegable que supo utilizar fórmulas infalibles para alcanzar el éxito comercial. Si bien su música declinó ante el surgimiento del modernismo, en la actualidad está en proceso de revaloración conforme la boga del modernismo declina.

El trabajo de Massenet en otros géneros musicales está a la sombra de sus logros operísticos. Su música instrumental ha caído en el olvido desde hace largo tiempo aun cuando sus siutes de *Scènes* orquestales (como las *Scènes pittoresques*) formen parte del repertorio e incluso su *Concierto para piano* sea interpretado ocasionalmente. Sus mejores *mélodies* permanecen en los recitales de los devotos partidarios de la canción francesa.

RLS

📖 J. MASSENET, *Mes souvenirs (1848-1912)* (París, 1912; trad. al in. por H. V. BARNETT con el título *My Recollections*, Boston, 1919/R1970). J. HARDING, *Massenet* (Londres, 1970). D. IRVINE, *Massenet: A Chronicle of his Life and Times* (Portland, OR, 1994).

mässig (al.). “Moderado”, “moderadamente”; *mässiger*, “más moderado”. Puede significar también “al estilo de”, como *marschmässig*, “al estilo de marcha”.

master class. Véase *MAGISTRAL*, *CLASE*.

Master of the King's [Queen's] Music (Maestro de la música del rey [de la reina]). El único puesto que sigue vigente en la tradición musical secular de la familia real británica. Sus obligaciones son la composición de la música para determinados acontecimientos reales o estatales. Es el equivalente musical del poeta laureado. El puesto se creó en la primera mitad del siglo XVII bajo el reinado de Carlos I; Nicholas Lanier fue el primer músico asignado al mismo. Originalmente el *Master*, como director de la orquesta privada del soberano, tenía la obligación de acompañar al monarca en sus viajes. Bajo el reinado de Carlos II esta orquesta privada se transformó en una orquesta de cuerdas de 24 músicos, a imitación de los *Vingt-Quatre Violons de Luis XIV.

A partir de 1893, el puesto ha sido reservado exclusivamente para compositores. Algunos de los ocupantes del cargo de 1625 a la fecha han sido Nicholas Lanier (1660-1666), John Eccles (1700), Maurice Greene (1735), William Boyce (1755), John Stanley (1779), William Parsons (1786), William Shield (1817), Christian Kramer (1829), Franz Cramer (1834), George Frederick Anderson (1848), William George Cusins (1870), Walter Parratt (1893), Edward Elgar (1924), Walford Davies (1934-1941), Arnold Bax (1942-1952), Arthur Bliss (1953) y Malcolm Williamson (a partir de 1975).

AL

Mastersingers. Véase *MEISTERSINGER*.

mástil [cuello, brazo]. En un instrumento de cuerdas del tipo del laúd, el brazo que se proyecta del cuerpo en el cual se localiza el diapason y que extiende las cuerdas al clavijero. En un arpa las cuerdas se distribuyen espaciadamente a lo largo del mástil y corren hasta los sitios correspondientes en el resonador. En las liras el mástil normalmente se reemplaza por un yugo con un pequeño travesaño situado entre dos mástiles al cual se fijan las cuerdas que parten del resonador.

Mathias, William (James) (*n* Whitland, Dyfed, 1 de noviembre de 1934; *m* Menai Bridge, 29 de julio de 1992). Compositor galés. Estudió en el University College de Aberystwyth y con Lennox Berkeley en la RAM. Entre sus puestos de enseñanza destaca su cátedra de música

en el University College de Bangor (1970-1988). Su estilo musical ecléctico, que revela fuertes influencias de Tippett y Shostakovich, es muy eficaz tanto en obras orquestales como el *Divertimento* para cuerdas (1958) y la *Sinfonía* no. 2 (1983), como en música de cámara (en especial los tres cuartetos de cuerdas, 1968, 1982, 1987), y principalmente en la música coral (*This Worldes Joie*, 1974; *Lux aeterna*, 1982). PG/AW

📖 M. BOYD, *William Mathias* (Cardiff, 1974).

Mathis der Maler (Matías el pintor). Ópera en siete escenas de Hindemith con libreto propio (Zürich, 1938). **Matin, Le; Midi, Le; Soir, Le** (La mañana; La tarde; La noche). *Sinfonías* de Haydn nos. 6, 7 y 8 en *re* mayor, *do* mayor y *sol* mayor, compuestas c. 1761. El último movimiento de *Le Soir* se conoce como “La Tempête” y la sinfonía completa en ocasiones se denomina *Le Soir et la Tempête*.

matraca (al.: *Ratsche*; fr.: *crécelle*; in.: *ratchet, cog-rattle*; it.: *raganella*). Idiófono de fricción que consiste en un marco de madera en cuyo interior se encuentran una lengüeta fija de madera o metal y una rueda dentada de madera acoplada a un mango o manivela. Con el mango se hace girar el marco y la lengüeta produce un sonido corto y estridente por la acción de los dientes de la rueda. Los campesinos utilizan las matracas para ahuyentar a las aves de los sembradíos; también las utilizan vigilantes y policías, fanáticos de fútbol y, ocasionalmente, se usan en la orquesta (como en la *Sinfonía de batalla* de Beethoven). También suelen usarse matracas de grandes dimensiones en las iglesias católicas romanas como sustituto de las campanas durante la Semana Santa. JMO

matrimonio secreto, El. Véase *MATRIMONIO SECRETO, IL*. **Matrimonio secreto, II** (El matrimonio secreto). Ópera en dos actos de Cimarosa con libreto de Giovanni Bertati basado en el drama *The Clandestine Marriage* (1766) de George Colman el mayor y David Garrick (Viena, 1792).

Mattei, Stanislao (n Bolonia, 10 de febrero de 1750; m Bolonia, 12 de mayo de 1825). Compositor y maestro italiano. Estudió con Martini, quien además de maestro fue su amigo íntimo. A la muerte de Martini lo sucedió en el puesto de *maestro di cappella* de S. Petronio en Bolonia. En 1804 se convirtió en profesor de contrapunto y composición del nuevo Liceo Filarmonico en el que tuvo como discípulos a Rossini y Donizetti. Su *Pratica d'accompagnamento* (1824-1825) se tradujo al francés y se utilizó mucho a lo largo del siglo XIX. Sus composiciones, todas en el estilo conservador de Martini,

incluyen más de trescientas obras sacras, así como piezas vocales seculares y sinfonías. SH

Matteis, Nicola (n ?Nápoles; m ?Londres, ?c. 1707). Violinista y compositor italiano. Llegó a Inglaterra alrededor de 1670. John Evelyn (*Diary*, 19 de noviembre de 1674) escribió sobre Matteis:

I heard that stupendous violin, Signor Nicholao... whom I never heard mortal man exceed on that instrument. He had a stroke so sweet, and made it speak like the voice of a man, and, when he pleased, like a concert of several instruments. He did wonders upon a note, and was an excellent composer.

Oí su estupendo violín, Signor Nicholao... como nunca antes oí a ningún mortal tocar ese instrumento. Su toque era tan dulce y lo hacía hablar como la voz humana y, cuando lo deseaba, como un concierto de varios instrumentos. Hizo maravillas con una sola nota y se reveló como un excelente compositor.

La destreza de Matteis recibió también grandes elogios de Roger North, quien afirmó que Matteis era tan solicitado y logró acumular tan enorme fortuna que logró comprar una gran mansión y “vivió rodeado de lujos excesivos que le acarrearón enfermedades y le provocaron la muerte”. Las obras más interesantes de Matteis son los “ayres” para uno y dos violines con bajo, que incluyen suites de danzas y piezas fugadas más serias. En 1682 publicó el tratado *The False Consonances of Musick: Instructions for Playing a Thorough-Base upon the Guitarre* y, en 1696 y 1699, dos volúmenes titulados *A Collection of New Songs*.

Su hijo, **Nicholas Matteis** (m ?Shrewsbury, ?c. 1749), también fue violinista. Al cabo de una larga estancia en el continente europeo, habiendo servido en la corte de los Habsburgo en Viena durante alrededor de 37 años, regresó a Londres donde dio clases de violín y de francés para después (de acuerdo con Burney) instalarse en Shrewsbury. Entre sus obras destacan algunas sonatas para violín que revelan la influencia de Corelli. WT **Matteo da Perugia** [de Perusio] (fl 1400-1416). Músico y compositor eclesiástico italiano. Aparte del hecho de que probablemente provenía de Perugia, nada se sabe de su vida hasta 1402, año en que se hizo cargo de la música de la Catedral de Milán (en esa fecha todavía en construcción). Durante muchos años estuvo al servicio parcial o completo del cardenal Pietro Filargo da Candia, quien en 1409 fuera elegido papa con el nombre de Alejandro V (m 1410). La música de Matteo da Perugia

que ha sobrevivido consiste en movimientos de misa y canciones polifónicas tanto en francés como en italiano. Su estilo, como el de su importante contemporáneo Ciconia, amalgama elementos franceses e italianos. JM

Mattheson, Johann (n Hamburgo, 28 de septiembre de 1681; m Hamburgo, 17 de abril de 1764). Crítico, teórico y compositor alemán. Hijo de un recaudador de impuestos, no sólo estudió música sino también lenguas modernas, leyes y ciencias políticas. Comenzó su vida profesional con la compañía de ópera de Hamburgo, misma que en 1699 produjo su primera ópera, *Die Plejades*. Conoció a Handel en 1703 y entablaron cierta amistad, aunque también entablaron una sonada discusión sobre quién debería tocar el clavecín en una representación de *Cleopatra* de Mattheson.

Mattheson se desempeñó como secretario de los embajadores ingleses en Hamburgo, sir John Wich (1706-1715) y su hijo (1715-1741), y también como *Kapellmeister* de la Catedral de Hamburgo (1715-1728), pero su sordera crónica lo obligó a renunciar a este puesto. Publicó varios libros que ofrecen información importante sobre la situación de la música alemana del periodo, en particular de Hamburgo, como *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), *Crítica musica* (1722-5/R1984) y la colección de biografías musicales *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740/R1954) que contiene su autobiografía. Sus escritos teóricos incluyen tratados de bajo cifrado, así como el importante tratado *Der vollkommene Capellmeister* (1739/R1954). WT/LC

Matthews, Colin (n Londres, 13 de febrero de 1946). Compositor inglés, hermano menor de David Matthews. Estudió en las universidades de Nottingham y Sussex y con Nicholas Maw. Colaboró con Deryck Cooke en el trabajo de completar la *Décima sinfonía* de Mahler y se desempeñó como asistente de Britten durante los últimos años del compositor. Ha editado varias obras de Britten y Holst que no se habían publicado antes. Su propia música de juventud encuentra sus raíces en Mahler y Berg, aunque la *Cuarta sonata* para orquesta (1975), que le valió amplio reconocimiento, ofrece perspectivas de brillante colorido sobre repeticiones rítmicas y armónicas casi minimalistas. Estos elementos se combinan con una fuerza más expresionista en obras posteriores como *Suns Dance* (1985) y *Broken Symmetry* (1992). AW

Matthews, David (n Londres, 5 de marzo de 1943). Compositor inglés, hermano mayor de Colin Matthews. Estudió letras clásicas en la Nottingham University y composición con Anthony Milner y Nicholas Maw. El fluido

lirismo de su música acusa cierta influencia de Britten (de quien fuera asistente durante varios años) y mayor influencia de Tippett cuyo estilo temprano, esencialmente ecléctico y caracterizado por la expansión estática, a menudo se refleja en las obras sinfónicas y corales a gran escala de Matthews. La fuerte carga poética del lenguaje musical de Matthews es claramente perceptible en *The Flaying of Marsyas* para oboe y cuarteto de cuerdas (1987), en la escena dramática *Cantiga* para soprano y orquesta (1988) y en la *Cuarta sinfonía* (1990). AW

Matthus, Siegfried (n Mallenuppen, Prusia del Este, 13 de abril de 1934). Compositor alemán. Estudió con Rudolf Wagner-Régeny y Hanns Eisler en Berlín del Este. Aunque ha compuesto música orquestal, de cámara, coral y vocal es más conocido como compositor de óperas, género en el que una técnica ecléctica está al servicio de un fuerte sentido dramático. Entre las óperas de Matthus destacan *Der letzte Schuss* (Berlín, 1967), *Judith* (Berlín, 1985), *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (basada en Rilke; Dresde, 1985), *Graf Mirabeau* (Berlín y Karlsruhe, 1989) y *Desdemona und ihre Schwestern* (Schwetzingen, 1992). ABUR

matinata (it.). Canción matutina, similar a la **aubade* francesa.

Mattins (in.). Véase MAITINES, 2.

Mauduit, Jacques (n París, 16 de septiembre de 1557; m París, 21 de agosto de 1627). Compositor francés. Fue estudiante de filosofía e idiomas y músico autodidacta. A la vez que ocupó el puesto de secretario real, fue miembro de la *académie* de Baif (véase *MUSIQUE MESURÉE*) y director y organizador de muchos conciertos en París, como los de la celebración del día de santa Cecilia en Notre Dame, ballets y otros entretenimientos reales. Entre sus obras destaca un volumen de *Chansonnettes mesurées de Jean-Antoine Baif* (París, 1586) y otro de *Psaumes mesurées à l'antique* (publicado por Mersenne en su *Quaestiones celeberrimae in Genesim*; París, 1623). DA

Maultrommel (al.). "Guimbarda".

Maurel, Victor (n Marsella, 17 de junio de 1848; m Nueva York, 22 de octubre de 1923). Barítono francés. Estudió en Marsella y en el Conservatorio de París con Eugène Vauthrot y Victor-Alphonse Duvernoy; debutó en el papel principal de *Guillermo Tell* de Rossini en Marsella (1867). De inmediato fue solicitado internacionalmente, cantando en San Petersburgo, el Cairo, Venecia y en La Scala de Milán. De 1879 a 1894 fue el barítono más popular de la Ópera de París, con notable éxito como Don Giovanni, Méphistophélès y Alphonse

en *La Favorite*. En 1881 aceptó el papel protagónico de la versión revisada de *Simon Boccanegra* de Verdi, y el propio compositor lo eligió para los papeles de Iago (1887) y Falstaff (1893); también interpretó el primer Tonio de *Pagliacci* (1892). Aclamado por su estilo dramático y su realismo actoral, realizó también muchas grabaciones. Se desempeñó además como administrador y maestro (fue autor de cuatro libros sobre canto) y como diseñador escénico de *Mireille* (1919) de Gounod en Nueva York. JT

Maurerische Trauermusik (Música fúnebre masónica).

Obra de Mozart, K477/479a (1785), para dos oboes, clarinete, tres *basset horns*, contrafagot, dos cornos y cuerdas. En un principio se pensó que había sido compuesta para los funerales de dos masones vieneses, sin embargo, en el catálogo personal de Mozart la obra está fechada varias semanas antes de esa fecha. Véase MASONERÍA Y MÚSICA.

Mavra. Ópera en un acto de Stravinski con libreto de Boris Kochno basado en el poema narrativo de Aleksandr Pushkin, *Domik v Kolomne* (La pequeña casa en Colomna, 1830) (París, 1922).

Maw, (John) Nicholas (n Grantham, 5 de noviembre de 1935). Compositor inglés. Estudió con Lennox Berkeley en la RAM y con Nadia Boulanger y Max Deutsch en París. Desde mediados de la década de 1980 ha vivido y trabajado en los Estados Unidos. Se dio a conocer con *Scenes and Arias* (1962, rev. en 1966) para tres voces femeninas y gran orquesta; la opulencia romántica de esta obra, que recuerda a Strauss, Delius y Berg, fue muy diferente tanto de los estilos de vanguardia en boga como de los estilos ingleses tradicionales más conservadores de mediados de la década de 1960. La particular capacidad de Maw para mantener e incluso intensificar ese lenguaje expansivo se manifiesta más espectacularmente en *Odyssey* (1972-1987), obra orquestal en un solo movimiento con duración de 95 minutos. Muchas otras partituras instrumentales y vocales confirman la riqueza del lenguaje musical de Maw y los innumerables recursos que utiliza para adaptar estructuras formales tradicionales. Ejemplo de éstas son *Life Studies* para 15 cuerdas solistas (1973-1976), *La vita nuova* para soprano y conjunto de cámara (1979), *Shahnama* para ensamble (1992) y el *Concierto para violín* (1993). AW

📖 A. WHITTALL, "A voyage beyond romance: Nicholas Maw at 60", *Musical Times*, 136 (1995), pp. 575-580.

maxima (lat.). Término del siglo XIV para la nota **duplex longa* (doble larga).

Maxwell Davies, Peter. Véase DAVIES, PETER MAXWELL.

Mayr, (Johannes) Simon (n Mendorf, Baviera, 14 de junio de 1763; m Bérgamo, 2 de diciembre de 1845). Compositor alemán. Hijo de un organista que le enseñó música en la infancia, estudió en un colegio jesuita y después en la Universidad de Ingoldstadt. En 1787 se trasladó a Bérgamo y en 1789 el conde Pesenti lo envió a Venecia, donde destacó como compositor de oratorios y de música litúrgica. A la muerte de su patrono en 1793 se inclinó por el género operístico. Con su muy aclamada ópera *Saffo* (1794), Mayr se convirtió en uno de los compositores más solicitados hasta la aparición de Rossini 20 años más tarde. En 1802 regresó a Bérgamo como *maestro di cappella* de la iglesia principal de la ciudad, puesto que conservó hasta su muerte a pesar de las atractivas ofertas de Napoleón para trasladarse a Francia. En sus últimos años escribió principalmente música litúrgica. Donizetti fue su discípulo de 1806 a 1815.

La audacia orquestal y armónica desplegada en muchas óperas de Mayr posiblemente provino de su conocimiento de la música instrumental alemana y austriaca, por la que se había interesado años atrás y que en esa época rara vez se interpretaba en Italia. Realizó también innovaciones formales notables que se generalizaron, como la forma de movimientos múltiples para las arias en lugar del movimiento único predominante durante casi todo el siglo XVIII. *Medea en Corinto* (1813), una de sus obras posteriores más trascendentes, tuvo bastante éxito y fue de interés para cantantes famosos como Giuditta Pasta en la década de 1820. Comisionado específicamente para componer esta ópera a la manera francesa, Mayr escribió recitativos con acompañamiento orquestal (en lugar del acompañamiento de continuo todavía común en la *opera seria* italiana del momento) y enriqueció las escenas de conjunto, anticipando así los momentos más grandiosos de la ópera italiana de las siguientes décadas. Destacó también por el uso de material temático "romántico" o "sentimental" en un estilo que a menudo combinaba elementos serios y cómicos a la manera de la *opéra comique*. De particular interés resulta *La rosa bianca e la rosa rossa* (1813), un *melodramma eroico* que se desarrolla durante la Guerra de las Rosas, cuyo final está diseñado abiertamente en el estilo de los argumentos de *"rescate" que gozaron de gran popularidad en Francia en la década anterior. DA/RP

📖 J. S. ALLITT, J. S. MAYR, *Father of 19th Century Italian Music* (Shaftesbury, 1989).

Mazeppa. 1. Título de algunas piezas de Liszt, tomado de un poema de Victor Hugo. La primera versión musical es el estudio en *re* menor de la obra de juventud, *Étude en douze exercices* (1825) revisada en 1837 como *12 grandes études*, aunque ninguna de estas piezas lleva título descriptivo. El estudio en *re* menor de esta colección fue desarrollado 10 años después y publicado por separado con el título *Mazeppa*, nombre que retuvo en la revisión final de los *12 études* publicada en 1851 bajo el título *Études d'exécution transcendante*. Liszt utilizó también una versión orquestal de esta música como parte de su poema sinfónico *Mazeppa* (1851-1854), que además incluye material del *Arbeiterchor*.

2. Ópera en tres actos de Chaikovski con libreto de Victor Burenin, modificada por el compositor con el aumento de un aria con texto de Vasili Kandaurov, basado en el poema *Poltava* de Aleksandr Pushkin (Moscó, 1884).

mazurca (del polaco *mazur*). Danza folclórica tradicional polaca cuyo nombre fue tomado de los mazur que habitaron las planicies de Mazovia, cercanas a Varsovia. El nombre abarca diferentes tipos de danzas folclóricas, como *kujawiak* y *oberek* que comparten elementos característicos de la mazurca, como el compás ternario, los ritmos con puntillo y la tendencia a acentuar los tiempos débiles. Originalmente estas danzas folclóricas se acompañaban con un pedal instrumental.

A mediados del siglo XVIII la mazurca se extendió a Alemania, donde se desarrolló como baile de pareja de salón aristocrático. Bajo esta forma llegó a París, a la Gran Bretaña en 1830 y poco después a los Estados Unidos, adquiriendo enorme popularidad en toda Europa en las décadas de 1830 y 1840. El baile generalmente era ejecutado por cuatro parejas, o un múltiplo de este número, que realizaban variaciones sobre unos pocos pasos y posturas básicas con mucha libertad de improvisación. En el siglo XIX los bailarines masculinos debían patear sus espuelas, golpear el piso con los tacones y palmear.

Chopin, quien se crió en Mazovia, compuso más de 50 mazurcas para piano en gran variedad de estilos y a menudo con un denso cromatismo. En algunas siguió el estilo lento de la *kujawiak* y en otras el corte vivo y rápido de la *oberek* (como la mazurca op. 56 no. 2). Muchos otros compositores escribieron mazurcas, como Glinka en *Una vida para el zar* y Musorgski en *Boris Godunov*. Szymanowski compuso mazurcas para piano.

La "polca-mazurca", combinación de esas dos danzas, difiere de la *polca en el compás ternario y de la mazurca en la acentuación del tercer tiempo del compás. -/JBE

Mazzocchi, Domenico (*n* Civita Castellana, baut. 8 de noviembre de 1592; *m* Roma, 21 de enero de 1665). Compositor italiano. Se relacionó principalmente con la familia Aldobrandini de Roma, para la que escribió su ópera *La catena d'Adone* (La cadena de Adonis; con dos representaciones en febrero de 1626 y posteriormente publicada en Venecia ese mismo año). La obra es curioso ejemplo de un género en desarrollo; Mazzocchi puso particular atención en sus "mezz'arie", breves pasajes al estilo del aria con los que quiso "romper el tedio del recitativo". Publicó también diálogos y arreglos de sonetos, madrigales a cinco voces y oratorios. Los madrigales (Roma, 1638), que contienen exhaustivas indicaciones interpretativas, podían ser ejecutados por un cofre de violas. Si bien siguen esencialmente el estilo antiguo, no por ello son menos expresivos.

Su hermano **Virgilio** (*n* Civita Castellana, baut. 22 de julio de 1597; *m* Civita Castellana, 3 de octubre de 1646), *maestro di cappella* de la Cappella Giulia desde 1629, gozó también de cierta distinción como compositor. TC
mbira, kalimba, likembe. Nombres africanos comunes de diversos tipos de *laminófonos que consisten en una tabla, caja o cuenco que se sostiene con las manos. Esta estructura soporta una serie de lengüetas de hierro o de bambú que se pulsan con los dedos pulgar e índice de ambas manos. La lengüeta más larga generalmente va colocada al centro y las otras a derecha e izquierda de ésta, ordenadas de mayor a menor. Este tipo de instrumento es uno de los más populares en toda la región sur del Sahara africano. Otro término equivalente es "marimba". En Europa recibe nombres como "piano de pulgares", "piano de mano", "lengüetófono" y "sansa" o "sanza". JMO

MC. Abreviatura de "maestro de ceremonias" (*master of ceremonies*). Véase RAP.

McCabe, John (*n* Huyton, Lancs., 21 de abril de 1939). Compositor inglés. Estudió en el RMCM y en Alemania. Además de compositor ha sido pianista y escritor activo; de 1983 a 1990 fue director del London College of Music. En sus composiciones se revela el interés por fusionar y desarrollar los logros de compositores importantes de mediados del siglo XX como Bartók, Hindemith y Karl Amadeus Hartmann, con un lenguaje sinfónico pleno de energía, equilibrado con un tratamiento melódico más cálido, como en *Notturmi ed alba* para soprano y orquesta (1970). Algunas de sus obras instrumentales son *The Chagall Windows* para orquesta (1974) y *Red Leaves* para conjunto de cámara (1990). PG/AW

McCunn, Hamish (n Greenock, 22 de marzo de 1868; m Londres, 2 de agosto de 1916). Compositor, director y maestro escocés. En 1883, con sólo 15 años de edad, obtuvo una beca abierta para el recién fundado Royal College of Music, en el que estudió composición con Parry y Stanford. Fue maestro de armonía en la RAM (1888-1894) y de composición en la Guildhall School of Music (1912-1916). Activo y eficiente director de orquesta, trabajó en la Compañía de Carl Rosa (desde 1898), en la Compañía Moody-Manners y en el Savoy Theatre, así como dirigiendo producciones operísticas de Beecham. Murió prematuramente a causa de un cáncer.

La obertura temprana de McCunn hábilmente lograda, *The Land of the Mountain and the Flood* (1887), con su agradable amalgama de cualidades brahmsianas y melodías populares escocesas, fue sin duda uno de sus legados más perdurables; sin embargo, su inventiva más fértil quedó plasmada en la balada orquestal *The Ship o' the Fiend* (1888) y la ópera *Jeanie Deans* (Edimburgo, 1894), su obra más refinada, en la que despliega abundantes recursos con influencia de Liszt y Wagner.

JDI

McEwen, Sir John Blackwood (n Hawick, 13 de abril de 1868; m Londres, 14 de junio de 1948). Compositor y maestro escocés. Estudió en la RAM con Frederick Corder (1893-1895), escuela en la que fue profesor de armonía y contrapunto en 1898 y sucesor de Alexander Mackenzie como director en 1924. Algunas de sus obras mayores son el *Concierto para viola* (1901), tres *Border Ballads* (1906-1908), la *Sinfonía "Solway"* (1911) y la obra para coro y orquesta *Hymn on the Morning of Christ's Nativity* (1901-1905), pero lo más notable de su obra son los 17 cuartetos para cuerdas compuestos entre 1893 y 1947. Fue hecho caballero en 1931.

JDI

McPhee, Colin (Carhart) (n Montreal, 15 de marzo de 1900; m Los Ángeles, 7 de enero de 1964). Compositor y etnomusicólogo estadounidense nacido en Canadá. Estudió en el Peabody Conservatory en Toronto y con Paul Le Flem e Isidore Philipp en París (1924-1926); más adelante se trasladó a Nueva York, donde recibió lecciones de Varèse. De 1934 a 1936 vivió en Bali cuya música fue inspiración para sus obras *Tabuh-Tabuhan* para dos pianos y orquesta (1936) y *Balinese Ceremonial Music* para dos pianos (1940). Después de la segunda Guerra Mundial vivió en Los Ángeles y trabajó en sus investigaciones sobre la música balinesa publicadas en el libro *Music in Bali* (New Haven, CT, 1966).

PG

me. En la escala del sistema de *solmización, *me* es la pronunciación inglesa de *mi* o el tercer grado de la escala. En las terminologías española, francesa e italiana se asocia con la nota *mi* del sistema de *do*-fijo, sin importar la escala en que aparezca. Véase TÓNICA SOL-FA.

Meale, Richard (Graham) (n Sidney, 24 de agosto de 1932). Compositor, pianista y maestro australiano. Estudió piano en el New South Wales Conservatorium, convirtiéndose en un renombrado intérprete de la música del siglo XX. Trabajó para la Australian Broadcasting Commission (Comisión radiofónica australiana) en Sidney y fue maestro en la Adelaide University para después retirarse a la región boscosa de New South Wales. Meale fue prácticamente autodidacta como compositor y refleja influencias de Messiaen y Boulez, y posteriormente de las culturas de Japón e Indonesia. Ha compuesto dos óperas, *Voss* (Adelaide, 1986) y *Mer de glace* (Sidney, 1991), obras orquestales como *Very High Kings* (1968) y una *Sinfonía* (1994), así como música de cámara.

ABUR

mean-tone temperament (in., "afinación mesotónica"). Sistema de afinación mesotónico para instrumentos de teclado utilizado desde c. 1570 hasta el siglo XIX y rescatado en el siglo XX. En este sistema la amplitud de un tono entero es la mitad exacta de una tercera pura (en inglés "mean" significa "punto medio", "media"). Por lo tanto, la mayoría de las terceras son puras y de afinación más exacta que las del sistema de *temperamento igual, mientras que la afinación de las quintas y las cuartas es ligeramente menos exacta que en el temperamento igual.

Véase también TEMPERAMENTO.

JMO

meane [*mean, mene*] (in.). En la música inglesa antigua se refiere a la voz central de una obra polifónica a tres voces.

measure (in., "compás"). 1. En los Estados Unidos equivale a la palabra inglesa "bar" (compás) y se refiere a la unidad métrica de la notación musical. El término estadounidense para "barra o línea de compás" (bar-line) es "bar". Véase COMPÁS; BARRA DE COMPÁS.

2. En el uso inglés antiguo, término general para "danza". Más específicamente, en Inglaterra en los siglos XVI y XVII se refería a una danza moderadamente lenta y majestuosa en tiempo binario.

Mechanical Copyright Protection Society. Véase DERECHOS DE AUTOR, 7.

Médée (Medea). Ópera en tres actos de Cherubini con libreto de François-Benoît Hoffman basado en Eurípides (París, 1797). M.-A. Charpentier (1693), Benda

(1775), Mayr (1813), Pacini (1843) y Milhaud (1938) escribieron óperas con el mismo tema y Barber un ballet (1946).

Meder, Johann Valentin (*n* Wasungen an der Werra, mayo de 1649; *m* Riga, julio de 1719). Compositor alemán. Prestó sus servicios en las principales ciudades costeras del mar Báltico: Reval (hoy Tallinn), Danzig, Königsberg (hoy Kaliningrado) y Riga. Un catálogo de sus obras publicado por su hijo en 1719 prueba que fue autor de numerosas composiciones, de las cuales pocas han sobrevivido. Sin embargo, la calidad de su trabajo es patente en dos obras publicadas en ediciones modernas: su ópera *Die beständige Argenia* (La leal Argenia, 1680; publicada en *Das Erbe deutscher Musik*, 68) y *Mattäus-Passion* (La Pasión según san Mateo, 1701; publicada en *Das Chorwerk*, 133). BS

medesimo (it.). “Lo mismo”, “igual”; por ejemplo, *medesimo movimento*, “a la misma velocidad”.

medial cadence (in., “cadencia intermedia”). Véase CADENCIA.

mediante. Tercer grado de una escala mayor o menor. El nombre proviene de su posición intermedia entre los grados de tónica y dominante. Véase GRADO.

mediatio (lat., “meditación”). Cadencia subordinada que se presenta a la mitad del verso de un tono salmódico (véase TONUS, 3).

medieval. Que pertenece a la * Edad Media o se relaciona con el periodo.

Medium, The (La medium). Ópera en dos actos de Menotti con libreto propio (Nueva York, 1946, rev. en 1947).

medley (in., “popurrí”; it.: *mescolanza*). 1. Pieza formada por varias melodías conocidas. La palabra se utilizó por primera vez en el siglo XVI, en particular entre los compositores isabelinos de música para virginal. Véase también POPURRÍ.

2. En la segunda mitad del siglo XVIII se denominó “obertura *medley*” a una combinación de melodías conocidas tomadas de la música folclórica, canciones y danzas populares. Más adelante, estas oberturas estaban formadas por las melodías de la obra a la que pertenecían. En la actualidad el término inglés “medley” se refiere a una selección de piezas unidas entre sí para conformar una sola obra orquestal de música ligera de concierto. Las piezas pueden relacionarse entre sí por género (como arreglos de canciones populares), por compositor o bien pueden ser fragmentos de una obra específica, por lo general una opereta o una comedia musical. El *medley* difiere del *popurrí en que la relación entre sus fragmentos es más cercana. -/PFA

Medtner, Nicolas [Metner, Nikolai Karlovich] (*n* Moscú, 24 de diciembre de 1875/5 de enero de 1880; *m* Londres, 13 de noviembre de 1951). Compositor y pianista ruso. Estudió piano en el Conservatorio de Moscú con maestros como Pavel Pabst (1854-1897) y Vasili Safonov (1852-1918) y se graduó en 1900. Al cabo de una etapa de giras de concierto se instaló en Moscú, donde fue maestro de piano del conservatorio (1909-1910, 1914-1921) además de ampliar sus actividades como compositor. Escribió mucha música para piano, canciones, tres conciertos para piano y algo de música de cámara. La influencia de Brahms en su música de piano fue considerable, tanto en el estilo de “grandeza” como en el carácter emotivo general, pero muchas de sus obras denotan también cierta frialdad clásica y severidad intelectual. Su popularidad en Rusia como pianista coincidió con la de Rajmaninov y ambos fueron inmensamente aclamados antes de la Revolución. Sin embargo, Prokofiev reconoció, apenado, que su retorno a la URSS en 1927 hizo que una gira de conciertos de Medtner pasara prácticamente inadvertida. Medtner recibió también amplio reconocimiento en el extranjero. Se instaló en París en 1925, pero al no encontrar de su agrado la vida musical de la ciudad (como narra en su libro *La musa y la moda*, París, 1935; trad. al in., 1951), se trasladó a Londres en 1935. En sus últimos años de vida, recibió considerable apoyo del maharajá de Mysore, patronazgo que le permitió hacer algunas grabaciones. Una nueva generación de pianistas virtuosos ha redescubierto el individualismo de su música en la que, en palabras del director Yevgeni Svetlanov, la elaboración expresiva es una constante del diseño compositivo. PS/DN

📖 B. MARTYN, *Nicolas Medtner: His Life and Music* (Aldershot, 1995).

Mefistofele (Mefistófeles). Ópera en un prólogo, cinco actos y un epílogo de Boito (Milán, 1868) con libreto del compositor basado en el drama *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe. Boito hizo una versión en cuatro actos (Bolonia, 1875) y otra más un año después (Venecia, 1876).

megáfono. Tubo cónico ancho con campana grande para amplificar el volumen de la voz, misma que penetra por el extremo estrecho del tubo y se proyecta direccionalmente alcanzando grandes distancias, con volumen y frecuencias que la hacen audible en entornos ruidosos. El megáfono actual suele tener amplificación electrónica.

mehr (al.). “Más”; *mehrstimmig*, “más (de una) voz”, es decir, polifónico; *Mehrstimmigkeit*, “polifonía”; *mehrchörig*, “policoral”; *mehrsätzig*, “con varios movimientos”.

Méhul, Étienne-Nicolas (*n* Givet, Ardennes, 22 de junio de 1763; *m* París, 18 de octubre de 1817). Compositor francés. Hijo del encargado de los asuntos familiares del conde de Montmorency, mostró talento musical desde temprana edad, convirtiéndose en organista del convento franciscano local a los 10 años de edad. Después de completar sus estudios en Monthermé se trasladó a París alrededor de 1778, donde hizo varias amistades importantes y sucumbió ante los encantos de la música de Gluck. Tuvo cierto éxito con su versión de una *Ode sacrée* de Rousseau (hoy perdida), presentada en los Concert Spirituel de 1782. Escribió también una colección de *Sonatas para teclado* (1783) y se representaron varias de sus breves *scènes* dramáticas. En 1790 tuvo un exitoso debut operístico con *Euphrosine, ou Le Tyran corrigé*, obra en la que pudo alejarse intencionalmente del estilo ligero y más melódico utilizado en la *comédie mêlée d'ariettes*, en parte gracias al carácter más serio del libreto (de F.-B. Hoffman). Hizo uso de un amplio rango de efectos armónicos y orquestales ingeniosos para reforzar el impacto dramático y el desarrollo psicológico de los personajes. Una serie de *dramas lyriques* para la Opéra-Comique consolidaron la reputación de Méhul; en *Mélidore et Phrosine* (1794), por ejemplo, ingeniosos motivos y estructuras tonales unifican la música de la obra.

En la segunda mitad de la década de 1790, la música de Méhul fue menos experimental y, en obras cómicas como *L'irato* (1801) y *Une folie* (1802), se puede apreciar la influencia del lenguaje melódico de Isouard y Paisiello. No obstante, en cada obra continuó su exploración de atmósferas musicales originales explotando los recursos orquestales. En *Uthal* (1806), por ejemplo, suprimió los violines, amplió la sección de violas y reforzó otras voces e instrumentos de registro grave para representar el carácter oscuro del tema de Ossianic, en boga en ese tiempo. En *Joseph* (1807) incorporó la *tuba curva*, un instrumento "antiguo" inventado durante las *fêtes* revolucionarias de la década de 1790. Sus innovaciones armónicas, motivicas y orquestales, así como la idea precursora de incorporar coro y conjunto instrumental en escenas complejas (como en *Adrien*, 1799), fueron motivo de admiración e inspiración para compositores del siglo XIX como Beethoven, Weber y Boieldieu.

Méhul compuso también abundante música patriótica durante la Revolución, incluyendo canciones y piezas corales como *Le Chant du départ* (1794) y una Misa (?1804) escrita posiblemente para la coronación de Napoleón, aunque no se interpretó en dicha ocasión.

A partir de 1795 formó parte de los académicos responsables del plan de estudios del Institut National de Musique (que después sería el Conservatorio de París). Por otra parte, fue el sinfonista francés más audaz de su tiempo. En su *Sinfonía* no. 4 (1810, revisada posteriormente) desarrolló muchas de las técnicas utilizadas en sus óperas, y la reconstrucción del material temático del primer movimiento en el movimiento final de la obra fue la *idea precursora* de obras cíclicas similares como la *Symphonie fantastique* de Berlioz. DA/SH

📖 M. E. C. BARTLET, *Étienne Nicolas Méhul and Opera: Source and Archival Studies of Lyric Theatre during the French Revolution, Consulate, and Empire* (Saarbrücken, 1992). M. BOYD (ed.), *Music and the French Revolution* (Cambridge, 1992).

Mei, Girolamo (*n* Florencia, 27 de mayo de 1519; *m* Roma, julio de 1594). Humanista y escritor italiano. Su tratado *De modis* (un estudio de la música griega antigua) influyó de manera importante en las ideas de la *Camerata Florentina, en especial en lo referente a la relación de la música antigua con la evocación de sentimientos y en el papel que juegan la canción y la melodía en la representación de una tragedia. JBE

Meister und Margarita, Der (El maestro y Margarita). Ópera en un prólogo y dos actos de Höller con libreto del compositor basado en la novela homónima de Mijaíl Bulgakov (París, 1989). Varios compositores han escrito óperas basadas en este tema, como Rainer Kunad (Karlsruhe, 1986) y Sergei Slonimski (estrenada en versión de concierto en 1989 y escenificada en Moscú en 1991).

Meistersinger (al., "maestros cantores"). Músicos-poetas aficionados alemanes provenientes de las clases burguesa y de artesanos que, del siglo XIV al XVII (después de la declinación de la dinastía Hohenstaufen, feudal pero amante del arte), se agruparon en gremios para la práctica de sus habilidades musicales. Se considera iniciador de este movimiento a Heinrich von Meissen (*m* 1318; conocido como **Frauenlob* a causa de sus abundantes versos a la virgen), a quien se le atribuye la fundación en 1311 del primer gremio de cantantes entre las clases medias de Mainz. Se formaron otros gremios, primero en Frankfurt, Praga y Estrasburgo, y después en Augsburgo, Breslau y Nuremberg, este último el más importante. La figura principal de los músicos-poetas del siglo XVI fue Hans *Sachs (1494-1575), zapatero de Nuremberg de quien han sobrevivido más de 6 000 obras; muchas de ellas son *Meisterlieder* en las que determinadas palabras o sílabas del texto van adornadas con melismas (llamados *Blumen*).

Los *Meistersinger* difieren de sus predecesores aristocráticos, los **Minnesinger* de los siglos XII a XIV, no sólo en su nivel social más alto, sino también en el uso de temas sacros para sus versos –textos de himnos y poesía épica narrativa– en lugar de la temática del amor cortesano preferida en siglos anteriores. Después de la Reforma, época en la que el movimiento de los *Meistersinger* alcanzó su máximo apogeo, hubo mayor libertad para la elección de temas seculares. Sin embargo, varios elementos distintivos de las *Minnelied* perduraron sistemáticamente en los inicios del periodo de los *Meistersinger*, como la *forma estrófica, que consiste en dos frases idénticas (*Stollen*) y una frase final contrastante (*Abgesang*), y el uso de modos eclesiásticos en las melodías.

Los gremios normalmente celebraban sus reuniones semanales en iglesias (como St Katherine en Nuremberg), donde organizaban también competiciones públicas de canciones en las que, con reglas estrictas y algo pedantes, se evaluaba la contribución de los participantes en cuanto al contenido sacro, la prosodia, la rima y la melodía de las canciones. Los premios eran cadenas de monedas de las que colgaba una más grande con la imagen del rey David. La obra de Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, a pesar de su carácter eminentemente romántico (adaptado para el tratamiento operístico), muestra el respeto del compositor por los detalles históricos tanto en los textos como en partes musicales. El tema de entrada de los *Meistersingers*, por ejemplo, cita el motivo inicial de *langer Ton* de Heinrich von Mügeln, considerado el último *Minnesinger* de Praga (c. 1358). JM/BS

Meistersinger von Nürnberg, Die (Los maestros cantores de Nuremberg). Ópera en tres actos de Wagner con libreto del compositor (Munich, 1868).

Melba, Dame Nellie [Mitchell, Helen] (*n* Richmond, Melbourne, 19 de mayo de 1861; *m* Sidney, 23 de febrero de 1931). Soprano australiana de ascendencia escocesa. Después de su debut en Melbourne (1884) viajó a París para estudiar con Mathilde Marchesi. En 1887 hizo su aclamado debut en Bruselas en el papel de Gilda y al año siguiente fue galardonada por su interpretación de Lucía en Covent Garden y de Ophélie en París. Se volvió particularmente famosa interpretando papeles dramáticos italianos y líricos franceses, como Julieta en *Roméo et Juliette* y Margarita en *Faust* de Gounod, y Lakmé en la ópera de Delibes, papeles ideales para su sobresaliente agilidad, flexibilidad y rango colorístico. En 1893 debutó en la Metropolitan Opera de Nueva York interpre-

tando a Lucía, convirtiéndose en una de las cantantes predilectas de los Estados Unidos. Sus éxitos más notables fueron en Covent Garden interpretando a Mimì, papel que estudió en colaboración con el propio Puccini. Adquirió el rango de personalidad internacional y fue una de las intérpretes mejor pagadas de la historia; con su nombre se bautizaron un postre y una especie de tostada. Fue hecha DBE en 1918. Los primeros de sus 150 discos grabados constituyen un legado de sus mejores años como intérprete. JT

📖 W. R. MORAN (ed.), *Nellie Melba: A Contemporary Review* (Westport, CT, 1984). T. RADIC, *Melba: The Voice of Australia* (Melbourne, 1986).

Melchior, Lauritz (Lebrecht Hommel) (*n* Copenhague, 20 de marzo de 1890; *m* Santa Mónica, CA, 18 de marzo de 1973). Tenor danés. Estudió en Copenhague y debutó como barítono en 1913 interpretando el papel de Silvio en *Pagliacci*. En 1918 debutó en Estocolmo como tenor interpretando el papel principal en *Tannhäuser*. Posteriormente realizó estudios intensivos con Anna Bahr-Mildenburg y Victor Biegel. Su debut en 1919 como Seigmund en Covent Garden estableció su prestigio como tenor wagneriano. Cantó en Bayreuth (1924-1931) y en 1926 debutó en Nueva York interpretando a Tannhäuser; desde entonces hasta 1950 fue intérprete de la Metropolitan Opera. La viva expresividad de su interpretación se complementaba con una voz potente y un control respiratorio sobresaliente. Su interpretación de Sigfrido era cálida, íntima y a la vez heroica; por otra parte, la belleza lírica de su Tristán le valió grandes elogios, aún cuando este papel tal vez no fuera el más adecuado para su carácter. Fuera del repertorio wagneriano, uno de sus papeles más destacados fue el Otello de Verdi. Realizó también muchas grabaciones. JT

📖 S. EMMONS, *Tristanissimo* (Nueva York, 1990).

melisma (gr., “canción”). Grupo de notas que se cantan con una sola sílaba del texto. La palabra se utiliza en especial en melodías de canto llano (véase, por ejemplo, CLÁUSULA, 2; *JUBILUS*), en las que el contraste entre pasajes silábicos y melismáticos constituye un rasgo estilístico importante. Sin embargo, su uso también es apropiado en música posterior; Bach, por ejemplo, a menudo escribió pasajes melismáticos cuando en sus Pasiones deseaba destacar palabras emotivas como “llanto” y “castigo”.

Thomas Ravenscroft utilizó el plural, *Melismata*, como título de su colección de piezas vocales de 1611.

melodeon [*melodium*]. (UK: *american organ*; EUA: *cabinet organ*). Tipo de *acordeón.

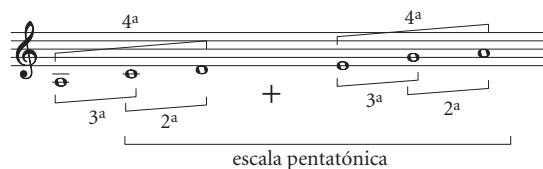
melodía. Resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo. Tanto la articulación regular del tiempo a través del latir del corazón y la respiración, como la capacidad de producir y discriminar variaciones en la frecuencia de los sonidos, son características fisiológicas normales del ser humano. Las funciones que definen a la melodía y el lenguaje hablado se asemejan tanto que las dos pueden considerarse capacidades fundamentales de la especie humana. Mientras que el lenguaje hablado es una forma de comunicación, en todas las culturas humanas la melodía ha servido como una forma de expresión emocional. Este uso de la melodía es también una capacidad común a otras especies animales, puesto que las aves y los delfines, por ejemplo, emiten secuencias organizadas de tonos variables.

La entonación del lenguaje es esencial para el significado de las palabras. En muchos idiomas africanos y asiáticos los sistemas tonales son mucho más ricos que los idiomas con raíces indoeuropeas, razón por la cual para un europeo resulta particularmente difícil aprender idiomas como, digamos, un dialecto chino actual. Este tipo de inflexión “melódica” para determinar el significado del lenguaje es verdaderamente sorprendente. El lector seguramente no encontrará dificultades para entonar la frase “Jack y Jill subieron la colina” a manera de pregunta o afirmación: “¿Jack y Jill *subieron* la colina?”; “Jack y Jill subieron la *colina*”. Como en el lenguaje, las diferentes cualidades de entonación que pueden modificar la expresividad musical son igualmente complejas. De hecho, los músicos lo consideran tan complejo y son tantos los tipos de melodías que existen en las diferentes culturas y épocas, que el aspecto menos definido de la teoría musical es la melodía.

La cercana relación empírica que guardan el lenguaje hablado y la melodía sugiere que ésta debe haber tenido una larga prehistoria, en especial porque la melodía, en sentido funcional y ritual, está presente en todas las sociedades “primitivas” conocidas en las que se basa nuestra noción actual de prehistoria. Al parecer, también las condiciones fisiológicas y acústicas de la humanidad han sido fuente de origen común para la melodía. La calidad más elemental de una sucesión de alturas es la elevación o el descenso del tono. En la música antigua, la calidad principal de la altura parece haber sido el descenso del tono, independientemente de la civilización de que se hable. La característica interválica más consistente de las melodías antiguas es el intervalo de cuarta, subdividido en intervalos más cortos de tercera y de segunda. El recurso ligeramente más elaborado de

cuartas sobrepuestas y sus subdivisiones dentro de la octava genera la escala pentatónica, común en las melodías chinas, hebreas, amerindias y de muchas otras culturas de la antigüedad (véase Ej. 1).

Ej. 1



Es muy importante comprender que tanto en la música antigua como en la tradición musical occidental la melodía no fue generada por la escala, sino que, en sentido inverso, este concepto derivó de la práctica melódica. La compleja teoría de la modalidad medieval, por ejemplo, fue producto de la instintiva y elaborada práctica melódica de los intérpretes (véase MODO). La escala determina el tipo de música exclusivamente en la medida en que se adapta a la música instrumental. De tal manera, las liras de cinco cuerdas que existieron hace alrededor de 3000 años, así como los instrumentos de viento con digitaciones y relaciones transpositorias respecto a otros instrumentos, sugieren la existencia en la antigüedad de melodías pentatónicas con tonos fijos.

En la tradición occidental el canto llano fue el primer tipo de melodía que evolucionó en una forma de arte elaborada antes del último milenio de desarrollo del lenguaje armónico y rítmico. En los siglos V y VI se consolidó un amplio repertorio de canto llano con un estilo melódico coherente. En el Ej. 2 se muestran algunas de sus características: la combinación de recursos melismáticos y silábicos, las progresiones por grados conjuntos con intervalos expresivos de terceras y cuartas comunes al comienzo de una sección y, lo más impor-

Ej. 2

tante para el desarrollo a futuro de la melodía occidental, el equilibrio entre la elevación y el descenso melódico en torno a un tono central (en este caso el *mi finalis*).

Desde los primeros experimentos maduros de *polifonía (la combinación de voces melódicas distintas), hace aproximadamente 1 000 años, la monofonía ha tenido un papel relativamente menor en nuestra cultura. Tanto en la música sacra como en la secular, el pensamiento de los compositores medievales y renacentistas se inclinó por la igualdad contrapuntística (véase CONTRAPUNTO). Las características melódicas de una voz eran iguales a las de las otras, aunque la habilidad de invención melódica florida en concordancia con el canto firme simple se consideraba una destreza altamente valorada. A comienzos del siglo XVII, hubo en Italia un cambio importante en la actitud hacia la melodía y su función musical, derivado del deseo de recuperar en la música secular el antiguo logro de un verdadero matrimonio entre la palabra y la melodía. El nuevo arte del recitativo se difundió con rapidez, explotando un estilo melódico más cercano al ritmo y a las inflexiones del lenguaje hablado, con un bajo melódico relativamente pobre como soporte de la estructura armónica (véase el Ej. 3). El principio de una textura a dos partes, la melodía contra el bajo y las partes “internas” para proporcionar la riqueza homofónica e imitativa fue el estilo predominante del Barroco, así como la naturaleza esencial de la música del Clasicismo y el Romanticismo. La tradición contrapuntística continuó dentro del nuevo lenguaje tonal, explotado en mayor o menor medida por todos los compositores y en particular los vieneses, quienes sistemáticamente se nutrieron de las técnicas contrapuntísticas de J. S. Bach. Estos caminos desembocaron en la música de comienzos del siglo XX. La textura y el color se volvieron tan elabora-

dos que Schoenberg debió indicar en sus partituras los puntos exactos en que aparecía la “melodía” (utilizó el símbolo H^F como abreviatura de *Hauptstimme* o “parte principal”), para que los intérpretes pudieran destacar las partes melódicas y, por consiguiente, ayudar al oyente a identificar la melodía con mayor claridad.

Las características de la melodía de la música tonal son el punto medular de controversia en torno al concepto general de melodía. El Ej. 4 ilustra este concepto en la melodía del clarinete al comienzo del tercer movimiento de la *Primera sinfonía* de Brahms, cuya segunda mitad es la inversión exacta de la primera, procedimiento compositivo crucial en la estructura melódica de la música dodecafónica posterior. Sin embargo, en el canto llano, estilo melódico de la Iglesia cristiana occidental que ha perdurado durante 2 000 años e influido el estilo de compositores tan distantes culturalmente como Machaut y Richard Strauss, la inversión no constituye una característica significativa.

Ej. 4

Ej. 3

Dafne

Per quel va - go bo - schet - to O - ve ri - gan - do i fio - ri

Continuo

Len - to tra - scor - re il fon - te de - gli al - lo - ri.

La articulación rítmica es otro elemento vital de la melodía; las dificultades de la teoría rítmica y los problemas de notación dan pie a temas de gran complejidad. Los musicólogos aún tienen el trabajo de desentrañar el verdadero significado de los auténticos patrones rítmicos de la melodía litúrgica medieval en la etapa en la que no se había desarrollado un sistema de notación musical preciso, quizá porque no era necesario. Los etnomusicólogos piensan que la notación musical occidental moderna, que es bastante precisa para transmitir al músico las intenciones melódicas de compositores como Brahms, resulta poco precisa para capturar el verdadero carácter o “esencia” de la melodía de otras culturas.

A lo largo de la mayor parte de la historia de la humanidad, así como en muchas culturas no occidentales, la melodía se ha tomado como un sinónimo de música. La combinación polifónica de melodías, uno de los grandes logros artísticos de la Europa medieval, ha llevado a la necesidad de una descripción más especializada del

concepto melódico de la música occidental. La estructura melódica debe describirse no sólo en función de sus propiedades lineales manifiestas, sino además en función de sus implicaciones armónicas. La balada inglesa *Greensleeves* (Ej. 5a) es un ejemplo de cómo una melodía pura puede conllevar una progresión armónica (Ej. 5b).

En la música del Clasicismo, este potencial armónico y contrapuntístico de la melodía se convierte en una fuente sofisticada de unidad musical. Si comparamos las melodías de los minuetos primero y segundo del movimiento central de la *Sonata para piano en mi bemol* K282/189g de Mozart (Ej. 6a), queda claro que las diferentes implicaciones polifónicas de líneas melódicas simples proporcionan una forma común que contribuye a la coherencia musical (Ej. 6b; compárense *x* y *y* en los dos fragmentos).

De manera similar, la forma de una melodía está vinculada inherentemente a otras propiedades de la estructura musical. Patrones melódicos como ABA y

Ej. 5

(a)

(b)

Ej. 6

(a)

(b)

x

y

I

(a)

(b)

x

y

II

AAB se perciben como patrones estructurales e incluso de textura. En el Ej. 7a, el patrón simple AA puede aparecer en una pieza bajo la forma AA' cuando en la repetición se varían la armonía y la extensión de la frase (Ej. 7b), o bien como AB cuando en la repetición se oscurece la textura (Ej. 7c).

Los extremos de las relaciones estructurales indican los extremos del rango expresivo explotados en la tradición clásica. Por una parte la melodía puede construirse casi exclusivamente con “células” motivicas, como en el Ej. 8a, donde la figuración a cargo de tres partes instrumentales de una línea melódica simple (Ej. 8b) produce una de las invenciones melódicas más memorables del repertorio occidental: el comienzo de la *Quinta sinfonía* de Beethoven.

Por otra parte, en un intento por recuperar el vínculo entre música y drama desarrollado por vez primera en el siglo XVII, Schoenberg preparó el camino para un nuevo tratamiento de la melodía. El Ej. 9 es un fragmento del no. siete de su *Pierrot lunaire* que muestra el *Sprechstimme*, recurso que se encuentra a medio camino entre la recitación y el canto, basado en relaciones de tono como guía para la declamación vocal pero sin el “canto” específico de las notas, como lo indica la propia notación especial de Schoenberg en el fragmento (véase *SPRECHGESANG, SPRECHSTIMME*). Schoenberg y Webern exploraron también la idea de la **Klangfarbenmelodie* (melodía de color sonoro), recurso en el que la variación del timbre es sustituida por la variación del tono que, como hemos visto, es un concepto subyacente en la historia completa de la melodía.

Otros compositores, siguiendo el modelo de obras como *Ionisation* para percusiones de Varèse (1929-1931), han experimentado con una música que evita la continuidad melódica convencional. El advenimiento del sonido producido con medios electrónicos prácticamente no ha afectado esta situación. Algunos compositores aprovechan la oportunidad para manipular las líneas sonoras de manera que tengan muy poca relación con el concepto de melodía. Sin embargo, el sintetizador se utiliza frecuentemente en la música popular para

reproducir con nuevos timbres las fórmulas melódicas de la música tonal que se han venido utilizando desde hace varios siglos.

AW

melodía fugada. Estilo de canto de salmos métricos e himnos utilizado en las iglesias parroquiales inglesas en el siglo XVIII y comienzos del XIX; en algunas partes de los Estados Unidos se sigue empleando este recurso. Una típica melodía fugada consiste en frases homofónicas y contrapuntísticas alternadas; en las contrapuntísticas las voces hacen entradas sucesivas en imitación a la manera de una fuga.

PW

melódica. Tipo de *armónica. Hohner fabrica melódicas de varios tamaños desde aproximadamente 1959. Consiste en una caja de plástico pequeña provista de un pequeño teclado cromático (o bien dos hileras de botones de plástico) y una boquilla en el extremo de los graves, misma que puede acoplarse también mediante un tubo flexible de plástico.

mélodie (fr.). Palabra francesa del siglo XIX utilizada para denominar una “canción de arte” equivalente a la **Lied* alemana y para diferenciarla de la *chanson* ligera y menos literaria.

La *mélodie* se desarrolló a comienzos del siglo XIX a partir de formas simples como el *romance* (canción estrófica con melodía muy sencilla), la *bergerette* (canción festiva con temática de ninfas y pastores) y la *scène* (de inspiración melodramática). Aunque la musicalización de Niedermeyer del poema *Le Lac* (1825) de Alphonse de Lamartine es considerada la primera *mélodie*, en realidad consiste en una *scène* de dos versos seguida de un *romance* de tres versos (nombres originales usados por el compositor). Saint-Saëns reconoció la importancia de Niedermeyer al seleccionar textos de poetas franceses mayores, “preparando el camino para Gounod y todos los que siguieron su ejemplo”.

Mémoires irlandaises (1829) de Berlioz, con traducciones francesas de *Irish Melodies* de Thomas Moore, fue una de las primeras composiciones con la palabra *mélodie* en el título. Las *mémoires* mejor conocidas de Berlioz pertenecen al ciclo *Les Nuits d'été* (1840-1841), con poesía de Théophile Gautier, pero estas piezas tal

Ej. 7

(a) Musical notation showing two identical phrases, each labeled 'A', connected by a slur. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

(b) Musical notation showing two phrases. The first is labeled 'A' and the second 'A''. The second phrase is a variation of the first, with some notes changed and a different rhythmic pattern. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

(c) Musical notation showing two phrases. The first is labeled 'A' and the second 'B'. The second phrase is a variation of the first, with a different texture and some notes changed. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Ej. 8

(a)

VI. 1

VI. 2

Vla.

(b)

etc.

Ej. 9

Flauta

Recitación

p

p

Du näch - tig to - des-kran-ker Mond

vez fueron demasiado individuales y extraordinarias como para conformar la base de una tradición a seguir. En todo caso ese honor podría en parte corresponder a Gounod, quien escribió más de 150 canciones entre 1840 y 1893, año de su muerte, estableciendo un estilo en el que una melodía suave y lírica flota sobre un acompañamiento rítmico regular, adornado con inflexiones armónicas sutiles. Prácticamente todo compositor francés de 1850 en adelante escribió *mélodies* más o menos de este tipo, como Franck, Saint-Saëns, Bizet, Massenet, Lalo, Delibes, Roussel y Hahn, conformando un repertorio de varios millares de canciones. Chabrier en sus cuatro canciones de “granja” (1890) y Ravel en sus *Histoires naturelles* (1906) incursionaron también en las canciones humorísticas de animales con piezas que, excepto por la sofisticación y las dificultades técnicas del acompañamiento, más bien parecerían pertenecer al género de la *chanson*. Las canciones de Satie ocupan también un sitio especial, con piezas que abarcan desde el éxtasis hasta el desenfado.

Entre 1870 y 1960 se pueden mencionar cuatro compositores que desarrollaron significativamente el modelo esencial de Gounod. En sus primeras canciones, Fauré se acerca al *romance*, pero en otras como *Automne* (1878) los ritmos regulares son más amenazantes que consoladores. En sus 17 musicalizaciones de textos de Paul Verlaine, escritas entre 1887 y 1894, retrata de manera extraordinaria la languidez elegante y melancólica del poeta, y en el ciclo *La Bonne Chanson* (1892-1894) su capacidad de romper en júbilo. En ciclos posteriores como *La Chanson d'Ève* (1906-1910) y *Le Jardin clos* (1914), se revela la armonía más inaprensible de Fauré, pero en sus dos últimos ciclos, *Mirages* (1919) y *L'Horizon chimérique* (1921), el compositor regresa a la modalidad simple de su juventud infundida con la nostalgia y la sabiduría de un hombre viejo.

Verlaine era también el poeta predilecto de Debussy, aportando poemas para más de 20 de sus cerca de 90 canciones. La principal contribución de Debussy al género quizá fue su decisión de asignar al piano la estructura musical de la canción, dando a la melodía la libertad de buscar las sutilezas del texto en un estilo arioso que suele tener poco sentido cuando se separa del, así llamado, acompañamiento. La simplicidad y la riqueza evocativa de la poesía de Verlaine evidentemente se prestó para este tratamiento, pero el máximo logro de Debussy en esta exaltación típicamente francesa de la palabra se encuentra quizá en *Chansons de Bilitis* (1897-1898), musicalización de tres poemas en prosa de

su amigo Pierre Louÿs, que podría describirse como un grupo de *scènes* sin el elemento melodramático. Después de la etapa en que Debussy se interesó por los poetas medievales sus últimas canciones importantes fueron *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913), canciones de forma elíptica que siguen desconcertando a los oyentes.

Nacido entre Fauré y Debussy, pero cronológicamente más cercano al primero, Duparc escribió 16 *mélodies* entre 1868 y 1884, obras que han valido su reputación. Las más logradas introdujeron una nueva seriedad y profundidad al género mediante partes de piano y líneas vocales de sólida estructura cromática que en ocasiones rayan en lo operístico. Aunque la única mención conocida de Debussy sobre Duparc es despectiva, es difícil pensar que sus *Cinq poèmes de Baudelaire* (1887-1889) no tengan una influencia de las *mélodies* de Duparc, específicamente sus musicalizaciones de Baudelaire, *L'Invitation au voyage* (1870) y *La Vie antérieure* (1884), obras que se encuentran en el punto culminante de su paleta musical.

Después de la primera Guerra Mundial los compositores franceses siguieron escribiendo *mélodies*, aunque algunas de las viejas costumbres del género, como la temática de amor y los deleites de la vida rural, ya no podían darse por hecho. Pueden encontrarse verdaderas bellezas del género en la producción de compositores como Milhaud, Honegger, Françaix, Manuel Rosenthal y Jacques Leguerney, pero las *mélodies* de Poulenc opacan todas las demás. Sus atmósferas abarcan desde la energía frenética de humor enloquecido y en ocasiones macabro (como “L'Offrande” de *Chansons gaillardes*, 1926), hasta el sentimiento profundo (como “Voyage” de *Calligrammes*, 1948), mientras que las partes de piano alcanzan, por derecho propio, un nivel que dista mucho de encontrarse en su música para piano solo. Con una plétora de melodías maravillosas sus *mélodies* son espontáneas, resultado de un trabajo en extremo meticuloso en el que cada palabra y cada acorde fueron revisados una y otra vez. Los poetas predilectos de Poulenc fueron Guillaume Apollinaire y Paul Éluard, y su música a menudo destaca aspectos ambiguos de los textos, como la disgresión de “Sanglots” en *Banalités* (1940). Desde su muerte en 1963, no ha aparecido todavía un compositor francés que lo suceda.

LO/RN

📖 F. NOSKE, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc* (Ámsterdam, 1954; trad. al in., rev. R. BENTON y F. NOSKE, 1970). B. MEISTER, *Nineteenth-Century French Song: Fauré, Chausson, Duparc and Debussy* (Bloomington, IN, 1980).

melodrama. Composición, o parte de ella, generalmente dramática en la que uno o más actores recitan con un fondo musical. Cuando participa un solo actor se utiliza la palabra “monodrama”, cuando participan dos se denomina “duodrama” (como los duodramas de Georg Benda).

Esta forma adquirió popularidad en la segunda mitad del siglo XVIII. El primer melodrama de grandes dimensiones fue *Pygmalion* de Rousseau, quien, a manera de desarrollo de la *pantomime dialoguée*, tuvo la intención de “integrar el arte declamatorio con el arte musical” alternando pasajes breves hablados y música instrumental. En términos generales el melodrama francés se caracterizó por intercalar entre los parlamentos números musicales breves e independientes, mientras que el melodrama alemán se inclinó por un sentido de continuidad musical, tanto en las partes de ruptura del parlamento, como en el acompañamiento del mismo. Mozart, quien fue admirador de los melodramas de Benda *Ariadne auf Naxos* y *Medea*, tenía planeada la composición del melodrama *Semiramis*, pero al parecer no tuvo un avance sustancial; sin embargo, utilizó este recurso de manera eficaz en *Zaide*.

El melodrama se reservó en Francia para ocasiones especiales en el género de la *opéra comique* y fue cultivado por Cherubini en *Les Deux Journées*, como también por Méhul, Boieldieu y otros. Los ejemplos más elocuentes de la efectividad del melodrama para reforzar la tensión dramática los tenemos en *Fidelio* de Beethoven en la escena en que se cava una fosa, y en la escena del Wolf Glen (Valle del lobo) en *Der Freischütz* de Weber. Beethoven también recurrió al melodrama en la música incidental de *Egmont* y Schubert, además de utilizarlo en algunas de sus óperas, compuso la recitación con piano, *Abschied von der Erde*. Weber escribió un melodrama completo de concierto, *Der erste Ton* y, como agregado de una obra teatral, compuso un número en que el parlamento, en tiempo controlado, se va transformando de canto hablado en canción; esta técnica se aprecia también en la canción de Gretchen en *Hans Heiling* de Marschner.

Schumann, Liszt y muchos otros compositores del siglo XIX escribieron melodramas de concierto. Berlioz usó el procedimiento de manera constante pero intermitente en *Lélio*, y tanto Verdi como Smetana incluyeron pasajes de melodrama en algunas de sus óperas. El melodrama fue particularmente utilizado en la región de Bohemia y Fibich compuso una trilogía completa, *Hippodamia*. En el siglo XX fue utilizado por Schoenberg (en *Un so-*

breviviente de Varsovia, así como en su forma de canción hablada), por Stravinski (*Histoire du Soldat*), por Richard Strauss (la recitación con piano *Enoch Arden*), por Honegger (*Jean d'Arc au bûcher*) y por Walton (*Façade*) entre muchos otros. El melodrama es un recurso efectista que los compositores de ópera a menudo utilizan. JW **mellophone** [corno tenor] (in.). Instrumento de aliento de metal con válvulas y forma circular en *mib* o *fa* (por debajo de la corneta); es muy común en los Estados Unidos. Algunos cornos tenor de este tipo se fabrican con la campana abierta hacia el frente del ejecutante para las bandas de marcha y de jazz.

membranófono. Término de *organología utilizado para referirse a todos los instrumentos que producen sonido mediante una membrana en vibración, ya sea cantando en ellos (como el *kazoo), por golpe (como los *tambores) o por frotación (como los *tambores frotados). Véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS.

memorial. En el rito apostólico romano, devoción consistente en una antífona, un versículo y una colecta, que en ocasiones se aumenta a un oficio para la conmemoración de otra fiesta. En el rito bizantino es un breve oficio de difuntos. ALI

Mendelssohn(-Bartholdy) [Hensel], **Fanny** (Cäcilie) (*n* Hamburgo, 14 de noviembre de 1805; *m* Berlín, 14 de mayo de 1847). Compositora y pianista alemana, hermana mayor de Felix Mendelssohn. Estudió el piano principalmente con Ludwig Berger. Igual que su hermano, estudió composición con Zelter mostrando una precocidad y una habilidad semejantes. Felix tenía en alta estima sus opiniones críticas sobre su música y a menudo le pedía su opinión en el curso de una nueva composición. Su extraordinario talento fue descrito por John Thompson en *The Harmonicon* en 1829. Sin embargo, su posición social, su condición de género y la oposición de su padre y su hermano la obligaron a mantenerse alejada de la práctica interpretativa pública y de la composición.

Después de su matrimonio con el pintor Wilhelm Hensel en 1829 y el nacimiento de su hijo Sebastián, la vida de Fanny Mendelssohn se centró en su hogar en Berlín, donde organizó muchas sesiones de música y continuó con la composición con el respaldo completo de su esposo. Algunas de sus canciones se publicaron con el nombre de su hermano en los opus 8 y 9, y algunas piezas aisladas aparecieron impresas bajo su propio nombre después de la publicación de su op. 1 en 1846. Murió repentinamente durante los preparativos de un concierto doméstico de la obra *Walpurgisnacht* de su her-

mano. Inmediatamente después de su muerte siguieron publicándose sus composiciones, sin embargo, la mayor parte de su obra no estuvo disponible sino hasta la década de 1980. CB

📖 F. TILLARD, *Fanny Mendelssohn* (París, 1992; trad. al in., 1996).

Mendelssohn, Felix (véase la página siguiente).

Mengelberg, (Joseph) Willem (n Utrecht, 28 de marzo de 1871; m Zuort, 21 de marzo de 1951). Director holandés. A lo largo de casi 50 años fue el director autocrático de la orquesta del Concertgebouw, convirtiéndola en una de las orquestas más virtuosas y versátiles de la historia. Después de estudiar en el Conservatorio de Colonia, hizo su debut como pianista y fue nombrado director en Lucerna en 1891 y de la orquesta del Concertgebouw en 1895. Sus extravagantes interpretaciones a menudo se apartaban de las partituras, sin embargo su influencia fue crucial para los parámetros interpretativos. Fue un defensor de la música nueva y de la obra de Mahler y Strauss; en 1920 organizó un festival en Ámsterdam en el que se presentaron las principales obras de Mahler. Dirigió en los Estados Unidos, Gran Bretaña y Salzburgo. Debido a su supuesta colaboración con el régimen nazi fue exiliado durante seis años y falleció poco antes de obtener el permiso para regresar. JT

📖 R. H. HARDIE, *The Recordings of Willem Mengelberg* (Nashville, TN, 1972). F. W. ZWART, *Willem Mengelberg, i: 1871-1920* (Ámsterdam, 1997).

meno (it.). “Menos”; *meno mosso*, “más lento”.

Menotti, Gian Carlo (n Cadegliano, 7 de julio de 1911; m Mónaco, 1 de febrero de 2007). Compositor estadounidense nacido en Italia. Estudió en el Conservatorio de Milán (1923-1927) y con Rosario Scalero en el Curtis Institute de Filadelfia (1928-1933), donde fue maestro de 1948 a 1955. En 1958 fundó el Festival de Dos Mundos en Spoleto. Principalmente un compositor de ópera, alcanzó la atención internacional en los años posteriores a la segunda Guerra Mundial con *The Medium* (1946), *The Telephone* (1947) y *The Consul* (1950), obras que denotan elegancia teatral y un excelente tratamiento musical de las situaciones melodramáticas. Su ópera televisiva *Amahl and the Night Visitors* (1951) emana un atractivo más gentil, pero obras posteriores como *The Saint of Bleeker Street* (1954), *Maria Golovin* (1958) y *The Most Important Man in the World* (1970) en absoluto abandonan el despliegue dramático incisivo. Menotti ha escrito los libretos para sus propias óperas, así como el de *Vanessa* de Barber. PG

📖 R. TRICOIRE, *Gian Carlo Menotti* (París, 1966).

Mensurstrich (al.). En ediciones actuales de música antigua, la palabra se refiere a un línea vertical trazada entre los pentagramas y no a la barra de compás que cruza las líneas de cada pentagrama para dividirlo en compases (véase el Ej. 1). Este método se utiliza para evitar la acentuación regular implícita en la barra divisoria de compás de la notación actual. AP

Ej. 1

The image shows a musical score fragment for the piece 'Dueil an gois seus' by Binchois. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'Dueil an gois seus' are written below the notes. The middle and bottom staves are lute tablatures in bass clef, with numbers 1-8 indicating fret positions. Vertical mensural lines are drawn between the staves to divide the music into measures, as opposed to a traditional bar line. The fragment ends with 'etc.' and a double bar line.

Fragmento de *Dueil angoisseus* de Binchois.

mente, alla. Véase *ALLA MENTE*.

menuet (fr.; al.: *Menuett*). “Minueto”.

Menuhin, Yehudi (n Nueva York, 22 de abril de 1916; m Berlín, 2 de marzo de 1999). Violinista, director y maestro estadounidense de ascendencia rusa. Uno de los niños prodigio más célebres del siglo XX, estudió inicialmente con Sigmund Anker y Louis Persinger y completó su educación con Busch y Enescu. Ofreció sus primeros recitales profesionales en San Francisco (1924) y Nueva York (1926) y después hizo sus sensacionales debuts en París, Berlín y Londres, que rápidamente propagaron su reputación internacional. Pronto realizó una extensa serie de grabaciones de notable éxito, como el *Concierto para violín* de Elgar en 1932 bajo la dirección del propio compositor. Su entusiasta interés por la música contemporánea lo llevó a comisionar numerosas obras importantes como la *Sonata para violín* solo de Bartók y la *Sonata para violín y piano* de Walton. También fue un activo proselitista de la música olvidada de otras épocas, editando obras como el *Concierto para violín* en re menor de Mendelssohn, obra de juventud, e interpretando frecuentemente el *Concierto para violín* de Schumann, a menudo considerado una obra menor.

Menuhin ofreció más de 500 conciertos durante la segunda Guerra Mundial para las tropas estadounidenses y aliadas y fue el primer artista judío en tocar en Berlín, bajo la dirección de Furtwängler, después de la caída del régimen nazi. A partir de finales de la década de 1940 desplegó una intensa actividad como director y maestro,

(continúa en la página 945)

Felix Mendelssohn

(1809-1847)

El compositor alemán Felix Jakob Ludwig Mendelssohn-Bartholdy nació en Hamburgo el 3 de febrero de 1809 y murió en Leipzig el 4 de noviembre de 1847.

Infancia y primeros viajes

Mendelssohn fue nieto de Moses Mendelssohn, reconocido filósofo judío. Aunque tanto Felix como su hermano y sus dos hermanas fueron educados bajo la religión católica cristiana, el compromiso de la familia por la educación, las artes y la férrea disciplina en la vida cotidiana, sin duda fueron herencia de la tradición judía. Un amigo de la familia recordaba años después a Leah, la madre de Mendelssohn, reaccionando desde la cocina por las risitas que escuchaba en la sala: “Felix, tust du nichts?” (Felix, ¿ya estás en el ocio?). El estudio en los días de la semana comenzaba a las cinco de la mañana. De esta disciplina provenía el consejo que Mendelssohn años más tarde daba a los jóvenes compositores para el ejercicio de su destreza, bajo el proverbio latino “nulla dies sine linea” (ni un solo día sin una línea).

Con la ocupación de Hamburgo por las tropas francesas en 1812 la familia salió de la ciudad hacia Berlín, donde Mendelssohn fue instruido en temas literarios por Karl Heyse y, a partir de 1817, en temas musicales por Carl Zelter, amigo de Goethe. Su primera composición fechada fue una cantata (13 de enero de 1820) y, a partir de entonces, compuso prolíficamente obras como tres cuartetos para piano, una *Sonata para piano en sol menor* y cuatro conciertos. En muchas de estas obras se percibe una locuacidad no siempre sencilla combinada con ocasionales aspiraciones bethoveenianas.

En 1825 Mendelssohn realizó una segunda visita a París, donde Cherubini reconoció su talento pero le advirtió que se excedía en sus ideas (“mete demasiadas cosas en su abrigo”). Pero en ese mismo año Mendelssohn escribió el *Octeto para cuerdas*, obra que quizá sea el ejemplo más sorprendente producido por un genio juvenil en toda la historia de la música occidental. Respecto a la técnica no tenía nada más que aprender, pero psicológicamente aún enfrentaba la tarea de romper con los tenaces lazos familiares.

En 1826, Mendelssohn dio seguimiento al *Octeto* con la obertura para *Sueño de una noche de verano*. Su destreza

para conjurar la enmarañada trama de la obra de Shakespeare sugiere que su destino pudo haber estado en el mundo de la ópera. No obstante, su ópera *Die Hochzeit des Camacho*, estrenada en Berlín en 1827, fue un fracaso y un duro golpe para él, pues su formación, aunque disciplinada, le había inculcado un alto grado de autocrítica que para él implicaba creer en sí mismo y, como en ocasiones se ha sugerido, la falta de escuela en el mundo real lo dejó poco preparado para enfrentar las controversias y el enfrentamiento abierto. Algunos dirían que esta mentalidad de torre de marfil se reflejó en su música. A la vez, la determinación de Mendelssohn quedó demostrada en su lucha por ser admitido en la organización y en la dirección de las primeras interpretaciones después de un siglo de la *Pasión según san Mateo* de Bach, presentada dos veces ante auditorios llenos en marzo de 1829.

Revitalizado con su triunfo, emprendió una serie de viajes por Europa, esta vez separado de su familia. Su visita a Gran Bretaña (primera de 10 a lo largo de su vida) lo llevó a lugares como el Holyrood House y al Staffa, presentando bocetos de la *Sinfonía “Escocesa”* y la obertura *Las Hébrides*, respectivamente. A lo largo de 1830 prosiguió sus viajes comenzando con la tercera y última visita a Goethe en Weimar. Un testigo presencial lo llamó el “David de Goethe, pues disipó todas las nubes de la frente joviana del poeta”, haciendo notar que su manera de tocar era “como el hombre mismo, sin sentimiento alguno inclinado por lo estafalario, sin que ninguna desarmonía escapara a una gentil asimilación, sin despliegues virtuosos para aturdirnos”. Después de Weimar siguieron Munich y Viena, Venecia y Roma, donde conoció a Berlioz, con quien inició una relación que en cierto modo le incomodaba. Las cartas de Mendelssohn a su familia son verdaderamente encantadoras y están repletas de reflexiones perspicaces, presunción punzante y críticas fustigantes a la mediocridad, con la firme certeza de quien jamás ha sufrido estos fracasos.

A su regreso a Alemania en septiembre de 1831, Mendelssohn inició su vida como músico profesional. Es verdad

que, gracias al apoyo de su padre banquero, Abraham, jamás tuvo que contar los centavos, pero su impulso de superación y su capacidad lo llevaron a la cúspide de todos los proyectos que emprendiera. Festejó el regreso a su tierra natal con la primera interpretación de su *Concierto para piano en sol menor* en el que el esperado virtuosismo se combina con un nuevo enfoque de la forma concierto en la que el piano hace su aparición inmediatamente después de una “tormenta” orquestal inicial, abandona el acostumbrado *tutti* orquestal y los tres movimientos se unen sin interrupciones. No menos radical fue su invención en las “canciones sin palabras” (*Lieder ohne Worte*), cuyo primer volumen se publicó en 1832, aun cuando, en palabras de uno de sus biógrafos, “se desenvuelven en un mundo mucho más ordenado y limitado” que las piezas breves de Chopin y Schumann, alcanzando una singular perfección en las más logradas. Sus canciones, más aun que los *Impromptus* o *Momentos musicaux* de Schubert, inspiraron infinidad de imitaciones durante más de un siglo. A la muerte de Busoni en 1924, había un volumen abierto de estas *Canciones sin palabras* sobre su piano.

Berlín y Leipzig: éxitos y reveses

En 1833 Mendelssohn enfrentó el segundo de los tres fracasos berlineses que alimentaron su sentimiento de amor y odio por esa ciudad, al no ser tomado en cuenta para suceder a Zelter como director de la Singakademie. Su familia lo atribuyó a motivos políticos, pero es preciso decir que Mendelssohn, con toda su genialidad, tal vez no estaba bien situado para dirigir una institución en que la mayoría de los miembros lo habían conocido desde niño y para lo que se requería tacto e incluso compromiso. Sin embargo, obtuvo satisfacción a raudales con la primera versión de la *Sinfonía “Italiana”* y con el nombramiento como director del Lower Rhine Festival en Düsseldorf en el que dirigió *Israel en Egipto* de su tan admirado Handel. En general era más feliz dirigiendo ya fuera orquestas profesionales, como la Gewandhaus de Leipzig y la Philharmonic Society de Londres, u orquestas aficionadas en festivales de tan breve duración que su “impaciencia con los músicos incapaces de mantener el tiempo”, según consta en documentos de la época, no llegaba a representar una incomodidad significativa. Su nombramiento en 1833 como director regular en Düsseldorf por tres años llegó a su término en menos de dos.

El puesto como director de la Gewandhaus de Leipzig en 1835 marcó un hito en la vida profesional de Mendelssohn. El brillante joven de 26 años había alcanzado un puesto en el que podía desempeñarse como un funciona-

rio confiable y nada parece indicar que esto haya opacado su genio creador. La designación sin duda debió complacer a su padre, quien externaba sus dudas respecto a la propensión de su hijo a escribir *scherzos* banales, como el de su *Octeto*, y ansiaba verlo en pos de algo más sólido y haendeliano. Abraham murió en noviembre de 1835 sin conocer la versión completa del oratorio de *San Pablo*, que finalmente se convirtiera en el tributo de Mendelssohn a la memoria de su padre. En esta obra el compositor adoptó un patrón que él mismo denominaba “la historia progresiva de individuos específicos... pues si todo fuera meramente contemplativo... esta labor ya ha sido alcanzada con mayor grandeza y belleza en el *Mesías* de Handel”.

San Pablo se estrenó en Düsseldorf en 1836 y en el verano de ese mismo año Mendelssohn conoció a su futura esposa, Cécile Jeanrenaud, hija de un pastor de Frankfurt. Contrajeron matrimonio en 1837, mismo año en el que estrenó su *Segundo concierto para piano en re menor*, obra más reflexiva que el concierto anterior; en esta obra el piano nuevamente hace su inmediata aparición y los tres movimientos están unidos. El éxito de *San Pablo* en Alemania y Londres motivó su búsqueda de un nuevo tema y comenzó a trabajar en *Elías*.

Hasta este momento Mendelssohn había gozado de excelente salud, pero en enero de 1838 sufrió sus primeras jaquecas y ataques de postración que lo atormentaron intermitentemente por el resto de sus días. Ocasionalmente hablaba de tomar unas vacaciones, pero siempre surgía un nuevo proyecto o concierto impostergable. En alguna ocasión mencionó que seguramente no llegaría a viejo lo cual, junto con sus responsabilidades como padre de familia (tuvo cinco hijos con su esposa entre 1838 y 1845), se sumo a la idea de su educación temprana de avanzar y progresar sin descanso.

Además de todas sus actividades, comenzó a plantear la posibilidad de fundar un conservatorio musical en Leipzig, proyecto que postergó cuando Friedrich Wilhelm IV, recién ascendido al trono de Prusia, comenzó las negociaciones para llevar a Mendelssohn a Berlín como director musical de una nueva academia de artes. Mendelssohn se trasladó a Berlín en mayo de 1841, sólo para enfrentar retrasos e incompetencia que hubieran logrado socavar a la persona más paciente de todas. Al cabo de este tercer fracaso, abandonó Berlín en 1844. Para entonces ya había dirigido la primera interpretación de su *Sinfonía “Escocesa”* en Leipzig y fundado por cuenta propia un conservatorio en 1842, también en Leipzig, que comenzó a funcionar un año después.

Los últimos años

Los últimos cinco años de la vida de Mendelssohn fueron de intensa actividad y muy fructíferos, pero hacia finales de 1844 nuevamente se agudizó su mala salud. Su música incidental para *Sueño de una noche de verano*, comisionada por el rey de Prusia, fue inmediatamente aclamada como una obra maestra, retomando sorprendentemente y sin ruptura estilística perceptible la obertura escrita 18 años atrás. En septiembre de 1844 terminó el *Concierto para violín* para su amigo Ferdinand David. Nuevamente Mendelssohn encontró en la forma de concierto un campo de experimentación; su idea de asignar a la orquesta motivos de la *cadenza* solista del primer movimiento en la recapitulación, posteriormente fue considerada por Ravel un verdadero toque maestro. El famoso violinista Joseph Joachim, discípulo de Mendelssohn, reconocía cuatro grandes conciertos alemanes para violín, los de Beethoven, Brahms, Bruch y Mendelssohn; “pero el máspreciado de todos, el corazón de la gema, es sin duda el de Mendelssohn”.

En los dos últimos años de su vida enfocó su atención en el oratorio *Elías*, estrenado en el Birmingham Festival en agosto de 1846. Esta obra despliega un efecto más dramático y variado que *San Pablo* en parte por su narrativa más intensa, pero también porque Mendelssohn parecía menos interesado en recurrir al tono devocional para impresionar. Asimismo, apreciamos en *Elías* un color escénico mucho más intenso y realista; aunque Mendelssohn jamás visitó Palestina, uno de sus biógrafos afirma que nos transporta con la vista y el oído “a una tierra de sequías, de hambre y sed, pero también de truenos, relámpagos y una torrencial lluvia de tonos de azul profundo”. Desde el comienzo de la obra Mendelssohn manifiesta una verdadera innovación cuando, en la “solemne” tonalidad de *re* menor y en lugar de la esperada obertura, el profeta Elías irrumpe maldiciendo a Israel con la sequía, lo que sumerge de inmediato al oyente en el corazón del drama.

En 1847 Mendelssohn realizó su décima y última visita a Inglaterra donde dirigió seis presentaciones de *Elías* en el mes de abril con coros que respondieron como se hubiera deseado. Exhausto por estos esfuerzos en mayo recibió la terrible noticia de la muerte repentina de su adorada hermana mayor, Fanny. El reflejo de esta emoción puede apreciarse en la tormentosa desesperación del *Cuarteto de cuerdas en fa* menor, su última gran obra maestra. Aunque durante unas breves vacaciones en el mes de septiembre mostró cierta mejoría, el 4 de noviembre Mendelssohn murió de un derrame cerebral, dejando inconclusa la ópera *Loreley* y el oratorio *Christus*.

Cuando Wagner escuchó el tiempo enérgico de Mendelssohn en la interpretación del tercer movimiento de la *Octava sinfonía* de Beethoven, opinó que se estaba “extraviando en un verdadero abismo de superficialidad, en un vacío total”; 40 años más tarde Bernard Shaw increpó a Mendelssohn por “abofetear a la nobleza con guante blanco, por su sentimentalismo convencional y su despreciable imitación del oratorio”. A la distancia podemos ver que las dos opiniones respondían a motivos personales muy claros, Wagner para promover al propio Wagner y Shaw con el fin de separar la música británica de las imitaciones mendelssohnianas. Tan característico fue en el movimiento romántico desconfiar de la técnica superlativa divorciada de la pasión salvaje y desenfrenada, como en algunos medios fue atacar a Mendelssohn por su cómoda posición social y holgada situación financiera.

Igual que Bach y Mozart, dos de sus dioses musicales, escribió algunas obras aburridas, pero lo mejor de su producción respalda sin duda tanto su inquebrantable búsqueda de la perfección como un carácter que dista mucho de ser el bueno y débil de la historia. Tenía carácter y llegaba a enfadarse, como también era apasionadamente autocrítico (algunas de sus *Canciones sin palabras* pasaron por seis o siete borradores y *San Pablo* en un principio tenía la cuarta parte de las dimensiones de la partitura actual) y con frecuencia no veía por qué no habría de ser igualmente crítico con los demás cuando sintiera una falta de buena voluntad. Por otra parte fue profundamente amado por sus numerosos amigos y no menos por Schumann, cuyo obituario de homenaje está entre los escritos más emotivos que haya hecho jamás un compositor para otro. Con muy contadas excepciones sus contemporáneos reconocían que era un gran hombre, un gran músico y un gran compositor. Sólo en la ópera fue incapaz de alcanzar un nivel comparable al resto de su obra. Su música no cambió el curso de la historia, pero tampoco era esa su intención. Si en nuestros tiempos las capacidades revolucionarias se siguen tomando como criterio único de valor y reconocimiento, es porque aún no hemos aprendido la lección de J. S. Bach, quien permaneciera completamente al margen desde su muerte hasta que Mendelssohn lo rescató.

RN

📖 R. L. TODD (ed.), *Mendelssohn and his World* (Princeton, NJ, 1991). R. NICHOLS, *Mendelssohn Remembered* (Londres, 1997). P. MERCER-TAYLOR, *The Life of Mendelssohn* (Cambridge, 2000). D. SEATON (ed.), *The Mendelssohn Companion* (Wesport, CT, 2000).

fundando la orquesta del Festival de Bath en 1959 y la Escuela de música Menuhin en Stoke d'Abernon, Surrey, en 1963. En las últimas décadas de su vida aprovechó su fama como músico para publicar sus puntos de vista sobre temas éticos y políticos, y siguió activo como intérprete hasta su muerte en Berlín durante una gira por Alemania como director. Publicó libros sobre la ejecución del violín y una autobiografía. En 1993 fue hecho *life peer*. MHE

📖 H. BURTON, *Menuhin* (Londres, 2000).

Mephistowalzer (Valses Mefisto). Serie de obras de Liszt cuyo título es abreviatura de "Mefistófeles". El primer vals, *Der Tanz in der Dorfschenke* (1859), originalmente para piano fue orquestado para convertirse en uno de los *Dos episodios del Fausto de Lenau*. El segundo (1880-1881) también existe en versiones para piano y para orquesta. El tercero (1883, en dos versiones) fue compuesto sólo para piano, igual que el cuarto (1885). Su obra *Bagatelle sans tonalité* fue ideada originalmente como parte de esta serie.

Mer, La (El mar). Tres bocetos sinfónicos de Debussy (1903-1905): *De l'aube à midi sur la mer* (De la mañana al mediodía en el mar), *Jeux de vagues* (Juego de las olas) y *Dialogue du vent et de la mer* (Diálogo entre el viento y el mar).

Merbecke [Marbeck], **John** (*n* ?Windsor, c. 1505-1510; *m* 1585). Compositor inglés. En 1531 fue clérigo laico en la capilla de St George en Windsor y posteriormente organista del lugar. En 1543, acusado de herejía por tomar partido en favor del calvinismo fue condenado a la hoguera, pero obtuvo el perdón de Enrique VIII, quizá debido a su destreza musical; al salir de prisión regresó a la capilla de St George. Aun así, no se retractó de sus ideas y continuó su trabajo en diversos volúmenes teológicos, manifestando abiertamente su postura frente al ascenso de Eduardo VI al trono en 1547.

Merbecke compuso música litúrgica latina pero es mejor conocido por *The Booke of Common Praier Noted* (1550), la primera versión musical de los servicios del Libro de Oraciones de 1549, editado posiblemente para su uso en las iglesias parroquiales más que para las catedrales. Adaptó el canto llano de la liturgia romana con nuevos textos ingleses, volviendo a arreglar la acentuación y escribiendo música en un estilo similar en las partes necesarias. El libro fue desplazado después del reinado de María, pero volvió a utilizarse en el siglo XIX.

PS/DA/AL

Mercadante, (Giuseppe) **Saverio** (Raffaele) (*n* Altamura, cr Bari, *baut.* 17 de septiembre de 1795; *m* Nápoles,

17 de diciembre de 1870). Compositor italiano. Estudió en el Conservatorio de Nápoles con Zingarelli y destacó inicialmente como compositor de música instrumental. Sin embargo, hacia 1820 se estableció en Nápoles como compositor de ópera. Su primer gran éxito fue en La Scala de Milán con *Elisa e Claudio* (1821), ópera que pronto fue representada en los principales teatros europeos. Igualmente exitosa y de larga permanencia en el repertorio fue *Caritea, regina di Spagna* (conocida también como *Donna Caritea*; Venecia, 1826). Después de sus intentos por conseguir un puesto en España, volvió a Italia en 1831 y al año siguiente produjo *I normanni a Parigi* en Turín. En 1833 fue nombrado *maestro di cappella* de Novara, donde a lo largo de siete años produjo una buena cantidad de música religiosa y otras óperas.

Un nuevo estímulo importante para el compositor fue una comisión del *Théâtre Italien* de París en 1835. Aunque su ópera *I briganti* no tuvo buena acogida, la influencia de la cultura operística francesa, de Meyerbeer en particular, se manifestó en su siguiente obra, *Il giuramento* (1837), con la que inició una reforma bien planeada que continuó en varias óperas posteriores, en especial en *Il bravo* y *La vestale*. En 1840 Mercadante fue nombrado director del Conservatorio de Nápoles, puesto que ocupó hasta su muerte 30 años más tarde. A partir de entonces el ritmo de su producción operística disminuyó, aunque siguió llevando a cabo intentos esporádicos en la década de 1860.

Las óperas tempranas de Mercadante acusan una fuerte influencia de Rossini, algo inevitable en la época. Sin embargo, al comienzo de la década de 1830 repercutió en su música el nuevo estilo popularizado por Bellini y Donizetti. Su obra más innovadora data de finales de la década de 1830 y comienzos de 1840; en óperas como *Il giuramento* hizo esfuerzos por evitar las formas comunes de la época con una textura musical mejor relacionada con la acción escénica, evitando la ornamentación vocal excesiva y extendiendo el rango armónico. Por momentos logró su cometido, pero le resultó difícil sostener la tensión dramática a lo largo de fragmentos extensos. A partir de mediados de la década de 1840 su obra pareció inclinarse por el lenguaje de Verdi, quien comenzó a dominar la escena casi tan a fondo como lo hiciera Rossini a finales del decenio de 1820. Es interesante notar que las primeras obras de Verdi, en particular *Oberto, conte di San Bonifacio* (1839), ejercieron enorme influencia en la obra de Mercadante. RP

📖 S. PALERMO, *Saverio Mercadante: Biografia, epistolario* (Fasano, 1985).

Mercuré. Ballet en tres escenas de Satie con argumento de Leonid Massine. La coreografía estuvo a cargo de Massine y los decorados fueron realizados por Pablo Picasso (París, 1924).

Merikanto, Aarre (*n* Helsinki, 29 de junio de 1893; *m* Helsinki, 29 de septiembre de 1958). Compositor y maestro finlandés. Hijo del compositor y organista Oscar Merikanto, cuyas canciones siguen siendo populares en Finlandia, y autor de la primera ópera en finlandés, causó un fuerte impacto en 1912 con el melodrama *Helena*, obra que posteriormente destruyó. Continuó sus estudios con Reger en Leipzig (1912-1914) y con Sergei Vasilenko en Moscú (1915-1916), donde aprendió mucho sobre color orquestal. Fue uno de los fundadores del modernismo finlandés, junto con Vainö Raitio y Ernest Pingoud, quienes también incorporaron a su música elementos del impresionismo, el expresionismo, la escuela de Scriabin, la bitonalidad, la politonalidad y la pantonalidad. Su mayor obra durante este periodo fue la ópera *Juha* (1920-1922) que no se interpretó completa sino hasta 1963. Algunas obras orquestales audaces compuestas en la década de 1920 tampoco se interpretaron en vida del compositor.

Al comienzo de la década de 1930 Merikanto simplificó su estilo drásticamente, incorporando elementos folclóricos. No obstante, dejó su marca personal en el modernismo finlandés a través de la enseñanza. Su producción incluye tres sinfonías (1916, 1918, 1953), tres conciertos para piano (1913, 1937, 1955), cuatro conciertos para violín (1916, 1925, 1931, 1954), algunas partituras orquestales y abundante música de cámara. MA

Merrie England. Opereta en dos actos de German con libreto de Basil Hood (Londres, 1902).

Mersenne, Marin (*n* La Soultière, Maine, 8 de septiembre de 1588; *m* París, 1 de septiembre de 1648). Matemático, filósofo y teórico musical francés. Uno de los principales eruditos franceses del siglo XVII, a partir de 1619 fue sacerdote jesuita en París. Mantuvo correspondencia con todos los pensadores destacados de la época como René Descartes, Thomas Hobbes, Galileo y G. B. Doni. Tuvo intereses muy diversos y, a través de sus estudios matemáticos y físicos, escribió abundantemente sobre música, con descubrimientos fundamentales para la ciencia de la acústica sobre el comportamiento del sonido. Consideraba la música una disciplina factible de análisis y de explicación; en su tratado *Harmonie universelle* (París, 1636-1637/R1963; trad. parcial al in., 1957) expuso conceptos teóricos y prácticos, así como un invaluable trabajo de clasificación instrumental. AL

Merulo, Claudio (*n* Correggio, cr Reggio nell'Emilia, 8 de abril de 1533; *m* Parma, 5 de mayo de 1604). Compositor, organista e impresor italiano. En 1556 fue nombrado organista de la Catedral de Brescia y al año siguiente ganó un concurso por un puesto similar en San Marcos, en Venecia, donde permaneció hasta 1584. En San Marcos fue colega de Andrea Gabrieli, compartiendo la responsabilidad de componer música ceremonial. Merulo compuso espléndidos motetes que fueron publicados en diversas colecciones (Venecia, 1578-1605), así como misas, una cantidad sustancial de madrigales y música para obras pastoriles. Se le conoce principalmente por su música para órgano, en particular por sus *toccatas* que fueron conocidas por Frescobaldi y Sweelinck y pueden considerarse las primeras de una secuencia que desemboca en las *toccatas* de Bach. Destacó también como editor musical en Venecia. En los últimos años de su vida regresó a Parma como organista de los duques y de su orden de caballería, la compañía Steccata. Se le consideró el mejor organista de su época y fue sepultado junto a Cipriano de Rore en la Catedral de Parma. DA/TC

mescolanza (it.). *"Medley", *"popurri".

Mesías, El. Véase *MESSIAH*.

Mesopotamia, música de. Véase *MÚSICA ANTIGUA DE MESOPOTAMIA Y EGIPTO*.

mesa di voce (it., "colocación de la voz"; fr.: *mise de voix*).

Término barroco para una técnica vocal que sigue utilizándose como método de enseñanza del canto. Consiste en una nota sostenida largo tiempo, aumentando su intensidad hasta alcanzar un clímax, seguido de un disminuyendo que termina en *pianissimo*. Véase también *VOZ*, 7.

Messa per i defunti (it.). "Misa de difuntos", es decir, *misa de réquiem.

Messenger, André (Charles Prosper) (*n* Montluçon, 30 de diciembre de 1853; *m* París, 24 de febrero de 1929). Compositor, director y administrador francés. Estudió en la École Niedermeyer de París con Fauré y Saint-Saëns; en 1874 sucedió a Fauré como organista asistente de St Sulpice. En 1876 ganó un importante premio con una sinfonía, a la que siguió la cantata *Prométhée enchaîné*. Después fue director del Folies-Bergère para el que compuso tres ballets en un acto. El rumbo de su profesión compositiva se definió cuando en 1883 recibió la comisión para completar la opereta *François-les-bas-bleus*, inconclusa a la muerte de su autor Firmin Bernicat. Messenger siguió escribiendo obras en un estilo similar, como *La Fauvette du temple* y *La Béarnaise* (ambas de 1885), así como el ballet *Les Deux Pigeons*

(1886) para la Opéra-Comique y la ambiciosa pieza oriental *Madame Chrysanthème* (1893) para el *Théâtre de la Renaissance*.

La producción londinense de *La Basoche* le trajo la comisión de *Mirette* (1894) para el Savoy y su reconocimiento internacional vino con las operetas *Les P'tites Michu* (1897) y *Véronique* (1898). Para ese tiempo, sus compromisos como director comenzaban a predominar. Fue un reconocido director de la obra de Wagner y de 1898 a 1903 el director musical de la Opéra-Comique, en la que dirigió *Lousie* de Charpentier y *Pelléas et Mélisande* de Debussy. También fue administrador de Covent Garden (1901-1907), director de la Ópera de París (1907-1914) y director de los Conciertos Lamoureux (1905) y los Concerts du Conservatoire (1908-1919). Cuando sus ocupaciones lo permitían, componía partituras teatrales con una gracia y una elegancia muy originales, como la ópera *Fortunio* (1907) y las operetas *Monsieur Beaucaire* (1919), *L'Amour masqué* (1923) y *Coups de roulis* (1929). En 1926 fue aceptado como miembro del Institut de Francia y en 1927 fue distinguido como comandante de la Légion d'Honneur.

ALA

📖 J. WAGSTAFF, *André Messager: A Bio-Bibliography* (Westport, CT, 1991).

Messe (fr., al.). "Misa".

Messe de Notre Dame. Véase MISA DE NOTRE DAME.

Messe des morts (fr.). "Misa de difuntos", es decir, *misa de réquiem.

Messiaen, Olivier (véase la página siguiente).

Messiah (El Mesías). Oratorio de Handel con textos compilados de la Biblia y del salterio por Charles Jennens. Se estrenó en Dublín en 1742. Handel hizo una revisión para presentaciones posteriores y en el siglo XIX se adoptó la costumbre de interpretarlo con grandes fuerzas orquestales.

mesto (it.). "Fúnebre", "triste".

measure (fr.; in.: *bar*). 1. "Compás".

2. Tiempo, por ejemplo, en frases como *à la mesure*, "a tiempo" (a *tempo).

mesuré (fr.). "Medido".

metalófono. Término de la *organología que se refiere a los *idiófonos de golpe y en particular a los que se parecen al xilófono, como el **glockenspiel* y el *vibráfono. En sentido estricto, un metalófono es cualquier instrumento de metal, pero en la práctica el término tiene el sentido más específico antes referido. JMO

metamorfosis temática. Véase TRANSFORMACIÓN TEMÁTICA.

Metamorphosen. Estudio en *do* menor de Richard Strauss para 23 cuerdas (1945). Compuesto como un lamento por la destrucción del legado cultural alemán durante la guerra, contiene algunas citas de la *Sinfonía "Heroica"* de Beethoven.

Metner, Nikolai Karlovich. Véase MEDTNER, NICOLAS.

metro. Patrón de pulsos regulares sobre el cual se organiza una pieza musical, así como el ordenamiento de sus partes constitutivas. Un patrón métrico completo se denomina *compás. El metro principal se establece al comienzo de la pieza, y siempre que éste cambie, mediante el *indicador de compás que generalmente se escribe con una fracción numérica en la que el denominador indica el valor de la nota de cada pulso y el numerador indica el número de pulsos en cada compás. De tal manera, 3/4 indica tres pulsos por compás, cada uno con valor de nota de cuarto, es decir con figura de negra. El signo \mathfrak{c} es equivalente a un compás de 4/4 y el de \mathfrak{c} al de 2/2.

El metro musical toma parte de su terminología del metro poético, de manera que los patrones regulares de pulsos acentuados (fuertes) y no acentuados (débiles) son análogos a los patrones de sílabas largas y sílabas cortas de una línea o verso poético. En la poesía, la división de un verso en pies tiene gran similitud con la división de una frase musical en compases. El sistema convencional de barras divisorias de compás sirve para agrupar los pulsos, mientras que los sistemas de escansión del verso agrupan las sílabas, cada grupo comenzando al inicio del verso. En música, se permite escribir un compás incompleto al comienzo de la frase (*anacrusa), mientras que los versos únicamente pueden comenzar con pies completos. Los patrones métricos comunes tanto de la poesía como de la música pueden ser yámbicos, trocaicos, dactílicos, anfibracos, anapésticos, espondeos y tribraquios.

Una aplicación directa del metro poético en la música fueron los modos rítmicos del siglo XIII, sistemas rítmicos para la musicalización de textos utilizando la repetición de patrones simples comunes (véase NOTACIÓN, 2). Salvo contadas excepciones, los compositores que musicalizan poesía no se sienten obligados a respetar al detalle el esquema métrico del poema y no se han restringido al uso de una nota para cada sílaba. Por lo general se busca respetar la acentuación del texto haciendo corresponder las sílabas acentuadas con los pulsos acentuados de la música, con lo cual se destaca tanto el ritmo como el sentido de las palabras y la música.

Para percibir el metro musical se requiere reconocer el primer pulso del patrón métrico del compás. En un

(continúa en la página 949)

Olivier Messiaen

(1908-1992)

El compositor francés Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen nació en Avignon el 10 de diciembre de 1908 y murió en París el 27 de abril de 1992.

Messiaen, el principal compositor francés de la generación posterior a Debussy y Ravel, rápidamente desarrolló un estilo musical distintivo basado en sus “modos de transposición limitada”, un interés especulativo en el ritmo y el deseo de plasmar en la música las certezas de la fe católica. Aunque sus ideas no fueron ampliamente aceptadas, su influencia como maestro fue definitiva en compositores de vanguardia como Boulez y Stockhausen, entre otros.

Estudió en el Conservatorio de París (1919-1930) con maestros como Jean y Noël Gallon (armonía, contrapunto y fuga), Dukas (composición), Maurice Emmanuel (historia de la música) y Marcel Dupré (órgano). De los hermanos Gallon aprendió una técnica musical fuerte y flexible, mientras que el sólido concepto orquestal de Dukas en la ópera *Ariane et Barbe-bleue* (1907) se reflejó en la producción orquestal de toda su vida. Por otra parte, Emmanuel le transmitió su entusiasmo por los modos griegos y la música de la India y Dupré lo introdujo al mundo de la improvisación, que formó parte importante del plan de estudios organístico del conservatorio; en el órgano, Messiaen fue un maestro sin par. Un don que no obtuvo del conservatorio, y ni siquiera de sus padres, fue su fe católica romana. En sus propias palabras: “Nací siendo creyente”.

En 1931 fue nombrado organista de La Trinité de París, prometiendo al párroco “no perturbar la fe de los fieles con acordes demasiado anárquicos”, y en 1936 comenzó a enseñar en la École Normale de Musique y la Schola Cantorum. Para entonces había compuesto una colección de ocho preludios muy en el estilo de Debussy (1929) y varias obras para órgano en las que no sólo desplegó una extroversión al estilo Dupré en los movimientos rápidos, sino también una introspección desarrollada a partir del ejemplo de Tournemire y llevada más lejos, tanto en el individualismo armónico como en el cultivo de una pasividad contemplativa en la que la música pareciera estar en el punto del estatismo total. Entre 1934 y 1939 completó tres ciclos para órgano: *L'Ascension* (1934), en su mayor

parte una transcripción de una obra orquestal anterior compuesta en 1933; *La Nativité du Seigneur* (1935), cuyo final es el hoy famoso “Dieu parmi nous”; y *Les Corps glorieux* (1939), obra más avanzada técnica y musicalmente, en la que las propiedades colorísticas de los instrumentos alcanzan nuevos extremos. En 1932 contrajo matrimonio con la violinista Claire Delbos; dos ciclos de canciones, *Poèmes pour Mi* (1936) y *Chants de terre et de ciel* (1938), celebran respectivamente las alegrías del matrimonio y las delicias de su pequeño hijo Pascal.

Messiaen se unió al ejército francés al estallido de la guerra, pero su visión defectuosa le impidió prestar sus servicios en el frente. En 1940 fue hecho prisionero de guerra y durante su cautiverio compuso el *Quatour pour la fin du temps* (1941) para violín, clarinete, violonchelo y piano. La obra fue estrenada al aire libre en enero en el campo de concentración de Silesia ante un entusiasta público de 5 000 prisioneros. De nuevo, los dos movimientos extremadamente lentos de esta obra a cargo del violín, el violonchelo y el piano, parecieran corresponder a un tiempo completamente ajeno a la realidad cotidiana. Tras su liberación en 1941, fue nombrado profesor de armonía en el Conservatorio de París y en 1944 publicó su *Technique de mon langage musical*, libro en el que resume y describe los principios rítmicos y armónicos de su lenguaje musical. La secuencia de ciclos teológicos continuó con *Visions de l'Amen* para dos pianos (1943) y *Vingt regards sur l'enfant Jésus* (1944). En las dos obras, la joven pianista Ivonne Lorieod, quien sería la segunda esposa de Messiaen a la muerte de Delbos en 1959, pudo desplegar su excepcional virtuosismo. Ella, junto con Pierre Boulez y otros músicos, participó en las clases privadas de composición impartidas por Messiaen.

Entre las obras mayores de finales de la década de 1940 destacan una trilogía sobre la leyenda de Tristán: *Harawi* (1945), un ciclo de canciones con textos del compositor invocando la mitología peruana, la *Turangalila-symphonie* (1946-1948, rev. 1990), una obra en 10 movimientos en la

que combina alegremente todos los rasgos característicos de su primer estilo musical, y *Cinq rechants* para coro (1949). A esta gran efusión creativa siguió un periodo experimental con procedimientos seriales y numéricos en obras como *Quatre études de rythme* para piano (1949-1950) y *Livre d'orgue* (1951), en las que texturas disonantes masivas, como en “Les Yeux dans les roues”, rayan en lo abstracto bajo una inventiva aparentemente carente de emotividad, como en “Soixante-quatre durées”.

Messiaen comenzó entonces a capitalizar su interés de largo tiempo atrás en los cantos de las aves, mismos que transcribió de manera casi exacta en *Réveil des oiseaux* para piano y orquesta (1953), *Oiseaux exotiques* para piano, aliento y percusión (1955-1956) y *Catalogue d'oiseaux* para piano (1956-1958), combinándolos con sonidos de arroyos, viento y elementos tan polémicos como puestas de sol. En éstas sigue empleando algunos acordes comunes (que en ocasiones producen sonidos muy extraños contra el acompañamiento atonal), pero los abandona por completo en *Chronochromie* (1960), una de sus obras más ásperas e impresionantes, así como en tres obras posteriores en las que explora sonoridades de instrumentos de viento y percusiones: *Sept haï-kaï* (1962), *Couleurs de la cité céleste* (1963) y *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964). El movimiento final de la última obra de Messiaen, para alientos de madera, de metal y percusión, consiste en su totalidad en acordes muy extendidos, sonoros y regulares, articulados con la pulsación de gongs. Esto demuestra la determinación de Messiaen para exponer a su manera los textos de las sagradas escrituras (en este caso, “Y escuché la voz de una inmensa multitud”, del Apocalipsis), aun cuando fue criticado por su aparente simplicidad.

En 1966, Messiaen finalmente fue nombrado profesor de composición del Conservatorio de París y al año siguiente fue designado miembro del Instituto de Francia. Durante los siguientes 25 años siguió entregado a la enseñanza (entre los alumnos de este periodo destacan Tristan

Murail, Michaël Lévinas, Gérard Grisey, Jean-Louis Florentz y George Benjamin), a sus obligaciones litúrgicas, a la composición y a los viajes, tanto para asistir a la interpretación de su música como para rastrear y grabar aves exóticas. Este proyecto se reflejó en sus dos últimas obras para piano, la difícilísima *La Fauvette des jardins* (1970) y la exquisita y más breve *Petites esquisses d'oiseaux* (1985). Como era de esperarse, figuran también extensamente en su única ópera, *Saint François d'Assise* (1975-1983), estrenada en la Ópera de París en diciembre de 1983. Las obras compuestas en sus últimos años de vida, que constituyen un mundo aparte, fueron dos ciclos para órgano, *Méditations sur le mystère de la Sainte-Trinité* (1969) y *Livre du Saint Sacrement* (1984), y cuatro obras orquestales, de las cuales *Un sourire* (1989) es un tributo a Mozart. Sin embargo, *Un vitrail et des oiseaux* (1986) proclama en el título su constante interés en el color sonoro y el canto de las aves. Tanto *La Ville d'En-Haut* (1987), obra breve en un solo movimiento, *Éclairs sur l'Au-delà...* (1988-1991), su última obra terminada, en 11 movimientos y de una hora de duración, tratan sobre la vida después de la muerte y puede decirse que coronan una vida profesional compositiva en la que, a pesar de sus intereses por el canto de las aves, la complejidad rítmica, el color orquestal y el virtuosismo Messiaen jamás perdió de vista los conceptos simples y esenciales de la fe católica romana. PG/RN

📖 O. MESSIAEN, *The Technique of my Musical Language* (trad. al in., París, 1956). S. WAUMSLEY, *The Organ Music of Olivier Messiaen* (París, 1968, 2/1975). R. S. JOHNSON, *Messiaen* (Londres, 1974, 2/1989). R. NICHOLS, *Messiaen* (Londres, 1975, 2/1986). H. HALBREICH, *Olivier Messiaen* (París, 1980). P. GRIFFITHS, *Olivier Messiaen and the Music of Time* (Londres, 1985); *Olivier Messiaen: Musique et couleur: Nouveaux entretiens avec Claude Samuel* (París, 1986; trad. al in., 1994). P. HILL (ed.), *The Messiaen Companion* (Londres, 1995). N. SIMEONE, *Olivier Messiaen: A Bibliographical Catalogue of Messiaen's Works, First Editions and First Performances* (Tutzing, 1998).

compás de 4/4, el primer pulso es el más fuerte (la caída) y el tercero es también otro pulso fuerte, mientras que los pulsos segundo y cuarto son débiles. En la música occidental el metro puede ser binario (grupos de dos pulsos) o ternario (grupos de tres pulsos). El compás de 4/4, aunque podría denominarse metro cuaternario, se considera una forma de tiempo binario. Cuando el pulso puede subdividirse en grupos de tres, se dice que la pieza está en metro compuesto. El compás de 6/8 y el de 3/4 tienen ambos seis octavos o corcheas, sin em-

bargo, el de 6/8 es de metro binario compuesto pues consiste en dos grupos de tres octavos cada uno; por su parte, el compás de 3/4 es un metro ternario simple pues consiste en tres grupos de dos octavos cada uno.

Hasta antes del siglo XX, los compositores utilizaron metros simples y compuestos, y ocasionalmente metros quintuples, como en la música “enloquecida” del *Orlando* de Handel (5/8) y el segundo movimiento (5/4) de la *Sinfonía* no. 6 de Chaikovski. Sin embargo, a lo largo del siglo XX los compositores experimentaron con el

metro, utilizando indicadores de compás con números de pulso poco usuales, metros diferentes simultáneos y cambios métricos rápidos y sucesivos. Otros compositores simplemente prescindieron por completo de la organización regular del pulso.

Véase también RITMO; INDICADOR DE COMPÁS. AL **metrónomo** (in.: *metronome*; fr.: *métronome*; al.: *Taktmesser*, *Zeit-messer*; it.: *metronomo*). Aparato que sirve para establecer y controlar la velocidad del tiempo de una interpretación. En específico, el término se refiere al aparato con mecanismo de cuerda de reloj desarrollado por Johann Nepomuk Maelzel. Los primeros experimentos de la historia realizados con la aplicación del movimiento del péndulo culminaron en el *chronomètre* inventado por Loulié en 1696, un péndulo calibrado para determinar el tiempo. Todavía existen en la actualidad los metrónomos con péndulo simple de varilla graduada.

Aunque en el siglo XVIII se inventaron muchos cronómetros, ninguno tuvo amplia aceptación hasta la aparición del metrónomo de Maelzel en 1815. Con caja piramidal de madera, mecanismo de cuerda de reloj, péndulo doble con un contrapeso inferior y otro superior trapezoidal que se desliza sobre las ranuras graduadas de la varilla, este aparato es en esencia el principio funcional del metrónomo mecánico actual. Maelzel copió varios aspectos del metrónomo del inventor holandés Dietrich Nikolaus Winkel, como el péndulo doble que reduce significativamente la longitud de la varilla. Beethoven, contemporáneo y amigo de Maelzel, fue el primer compositor que incluyó referencias metronómicas en algunas de sus partituras, con la indicación MM (Metrónomo Maelzel = pulsos por minuto). El péndulo, además de marcar con un sonido cada oscilación, ofrece la posibilidad de hacer sonar una campanilla para marcar el primer pulso de cada compás de dos, tres o cuatro pulsos.

El metrónomo con caja piramidal de madera fue el aparato común hasta alrededor de 1945, época en la que apareció en Suiza una versión de bolsillo no muy precisa pues en ocasiones marcaba el tiempo de manera irregular. Posteriormente aparecieron diferentes modelos de metrónomos con caja de plástico. Los metrónomos no mecánicos son de uso común en la actualidad. El modelo Pinfeld, que tiene una barra con contrapesos que oscila sobre un pedestal, suele ser inestable y puede voltearse en cualquier momento. Los metrónomos electrónicos son los más comunes en la actualidad y por lo general cuentan también con sonidos electrónicos de los tonos cromáticos.

La referencia de tiempo indicada en las partituras de los compositores ha sido frecuente tema de controversia, pues muchas de éstas han parecido demasiado lentas o rápidas para las generaciones posteriores. Desafortunadamente no contamos con parámetros que permitan establecer las intenciones exactas de los compositores, sea porque sus metrónomos estuvieran mal regulados, porque simplemente no contamos con manuscritos autógrafos para constatarlo o porque el editor utilizó una equivalencia equivocada del valor de nota. En la industria de grabación moderna, principalmente en las grabaciones de música comercial y cinematográfica, se acostumbra proporcionar al músico la referencia metronómica del pulso a través de audífonos, con lo cual puede determinarse con exactitud tanto el tiempo como la duración de la pieza.

JMO

📖 R. E. M. HARDING, "The metronome and its precursors", *Origins of Musical Time and Expression* (Londres, 1938), pp. 1-35, publicación por separado (Henley on Thames, 1983).

mettere (it.), **mettre** (fr.). "Colocar"; *mettete il sordino* (it.), *mettre la sourdine* (fr.), "colocar la sordina". En la ejecución del órgano, *mettez* (fr.) suele significar "colocar o accionar un registro".

México. Véase AMÉRICA LATINA, 2.

Meyerbeer, Giacomo [Beer, Jakob Liebmann] (n Berlín, 5 de septiembre de 1791; m París, 2 de mayo de 1864). Compositor alemán. Jugó un papel importante en el desarrollo de la música francesa. Nacido en el seno de una acaudalada familia de banqueros judíos, cuya casa era punto de reunión de gran parte de los principales miembros de la *intelligentsia* alemana, cambió su apellido al de Meyerbeer después de recibir una cuantiosa herencia de un pariente de apellido Meyer. Su educación general fue privada y su padre respaldó incondicionalmente su talento musical. Se reveló como una joven promesa en el piano, instrumento que estudió con Franz Lauska y posteriormente con Clementi. A los 11 años de edad hizo su debut público con el *Concierto en re menor* K466 de Mozart. Más adelante estudió teoría musical y composición con Zelter y Abbé Vogler; en 1810 se instaló temporalmente en la casa de Vogler en Darmstadt, donde tuvo a Weber como condiscípulo. Extraordinario lector de partituras orquestales, pronto comenzó a componer obras serias como el oratorio *Gott und die Natur* (Dios y la naturaleza, 1811) y la ópera bíblica *Jephtas Gelübde* (El juramento de Jefté), estrenada en Munich en 1812 gracias a las relaciones de Vogler en la capital bávara. Su siguiente obra escénica, *Wirth und Gast* (Anfitrión e invitado), un *Singspiel*

basado en un tema turco, no tuvo éxito en su estreno en Stuttgart en 1813 y posteriormente fue revisada como *Die beiden Kalifen* (Los dos califas). Meyerbeer se consideraba a sí mismo principalmente pianista y fue un admirado virtuoso hasta que Salieri, a quien conoció en Viena, lo convenció de viajar a Italia para estudiar técnicas de escritura vocal.

En Venecia la música de Rossini le impactó profundamente. La primera obra mayor de su periodo italiano fue *Gli amori di Teolinda* (Los amores de Teolinda, 1816), concierto escénico para soprano y orquesta con clarinete obligado. *Romilda e Constanza* (1817), la primera de una serie de óperas a la manera de Rossini, a diferencia de sus obras posteriores, fue compuesta en un tiempo sorprendentemente breve. *Emma di Resburgo* (1819) fue su primer gran éxito, al grado que muchos lo consideraron el principal rival de Rossini, aunque en realidad su reputación en Italia tenía muchos matices. En 1823 regresó por breve tiempo a Berlín, donde su estilo italianizado y cosmopolita fue ridiculizado por los críticos, quienes se inclinaban por las obras de Weber en una época en que la cultura alemana estaba desarrollando un sólido nacionalismo. Sin embargo, en 1824 Meyerbeer produjo la más refinada de sus óperas italianas, *Il crociato in Egitto* (El cruzado en Egipto), con extraordinario éxito en su estreno en Venecia. La invitación para revisar esta obra para el público parisino no tardó en llegar. En 1825 viajó a París para su representación y decidió permanecer en la capital francesa, donde vivió la mayor parte del resto de su vida.

Circunstancias particulares –como la muerte de su padre, su propio matrimonio y la pérdida de dos de sus hijos– sumieron al músico en un silencio compositivo de ocho años, que rompió en 1831 con *Robert le diable* (Roberto el diablo), su primer ensayo de gran ópera francesa, forma con la que su nombre está inevitablemente vinculado. Historia gótica de horror con texto del libretista de moda Eugène Scribe, *Robert le diable* es una obra con fuerte influencia de las óperas de Spontini y el *Guillermo Tell* de Rossini, que contribuyó a la consolidación de la forma operística en cinco actos con ballet que posteriormente se convertiría en la estructura regular de las obras estrenadas en la Ópera de París. Espectáculo escénico suntuoso, electrizantes efectos orquestales melodramáticos y piezas de lucimiento vocal de alta dificultad fueron los elementos principales que contribuyeron a su enorme éxito.

Aunque *Robert le diable* hizo de Meyerbeer el compositor mejor conocido y más prominente de su época,

su éxito fue eclipsado por su siguiente obra, *Les Huguenots* (Los hugonotes, 1836). Estudio sobre la intolerancia religiosa representada por la masacre del día de san Bartolomé, la ópera proyecta las pasiones individuales de sus personajes bajo un ángulo severo, colocándolas contra un fondo de determinismo histórico y generando una tensión creciente en el retrato de un mundo que paulatinamente desciende de la elegancia cortesana a la irracionalidad de la violencia colectiva. Momentos esporádicos de vacío melódico –crítica frecuente de la producción de Meyerbeer en general– se compensan con una brillante aunque sombría orquestación y una enérgica teatralidad que Meyerbeer jamás lograría capturar nuevamente. La escritura vocal, en particular para el tenor y las dos sopranos principales, es compleja. Para que la obra tenga el éxito deseado se requieren siete cantantes de verdadera calidad, razón que le valió el sobrenombre de “La noche de las siete estrellas”.

Meyerbeer fue invitado por el rey de Prusia como director general de música en Berlín a la salida de Spontini en 1842. El nombramiento fue motivo de controversia y condujo a un periodo de infelicidad en su vida. No destacó como director y las dos obras que produjo durante ese periodo –la mascarada *Das Hoffest in Ferrara* (La fiesta en la corte de Ferrara, 1843) y *Ein Feldlager in Schlesien* (Un campo en Silesia, 1844), *Singspiel* basado en un episodio de la vida de Federico el Grande– no fueron del gusto del público alemán. Aunque oficialmente no fue destituido sino hasta 1848, para 1847 ya estaba de regreso en París, donde la creciente reputación de Verdi se convertía en todo un nuevo reto para la predominancia internacional de Meyerbeer; no obstante, logró mantener su posición gracias a su nueva ópera, *Le Prophète* (El profeta), otra obra de exploración del fanatismo religioso que tuvo un estreno triunfal en la Ópera de París en 1849. Desde 1846 el público parisino clamaba por una versión revisada de *Ein Feldlager in Schlesien*, y en 1854 Meyerbeer se anotó un nuevo triunfo con la drástica revisión titulada *L'Étoile du nord* (La estrella del norte).

Le Pardon de Ploërmel (El peregrinaje de Ploërmel), mejor conocida como *Dinorah* por la heroína de la obra, fue estrenada en la Ópera Cómica en 1859; esta ópera muestra un alejamiento de la temática épica para abrazar el tema pastoril. La aparente lentitud en la producción musical de Meyerbeer se debió en parte a su salud, que para 1850 ya mostraba síntomas de deterioro, y en parte al perfeccionismo excesivo que lo llevó a la constante revisión de su trabajo (probaba diferentes

versiones en ensayos orquestales antes de decidirse por el definitivo), además de su obsesión por encontrar a los cantantes idóneos para sus obras. Su última gran ópera en ser interpretada –*L'Africaine* (La africana), un estudio comenzado en 1837 sobre la conquista imperial portuguesa realizada por Vasco da Gama–, fue archivada en repetidas ocasiones debido a la mencionada obsesión de Meyerbeer por encontrar a la soprano idónea para el papel principal, cosa que no ocurrió sino hasta 1860. Meyerbeer falleció cuando se realizaban los primeros ensayos de la obra, cuyo estreno se postergó hasta 1865, un año después de su muerte.

Inmensamente popular entre el público, Meyerbeer fue objeto de considerable crítica ignominiosa aún en vida; en sus años finales llegó a pensar que había sido superado por los jóvenes compositores. La envidia por el éxito y la prosperidad derivados de sus obras le valieron muchos enemigos, intensificándose los embates críticos durante el clima antisemítico prevaleciente en los últimos años del siglo XIX. Wagner, a quien Meyerbeer conociera en 1839 y con el que inicialmente entablara amistad, arremetió contra él con desmedida humillación e incluso excluyendo la obra *Rienzi* de su propia obra, argumentando que era demasiado “meyerbeeriana”.

Las obras de Meyerbeer se siguieron escenificando hasta comienzos del siglo XX, cuando prácticamente desaparecieron del repertorio cayendo hasta el punto más bajo. La reposición sorprendente de *Les Huguenots* en La Scala de Milán condujo a una revaloración de su música, aunque raramente se interpreten sus óperas, en parte por los retos vocales que implican para los cantantes actuales. Con todo, su influencia fue inmensa, principalmente en la consolidación de la gran ópera francesa como género dominante, aunque limitante, de la forma operística teatral, cuyo verdadero apogeo está representado por *Les Troyens* de Berlioz y *Don Carlos* de Verdi. Muchos compositores posteriores de ópera francesa toman a Meyerbeer como punto de partida de un proceso de imitación, asimilación o rechazo. DA/TA

▣ J. F. FULCHER, *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art* (Cambridge, 1987). H. y F. BECKER (eds.), *Giacomo Meyerbeer: A Life in Letters* (Londres, 1989). R. ZIMMERMANN, *Giacomo Meyerbeer: Eine Biographie nach Dokumenten* (Berlín, 1991).

mezza voce (it., “a media voz”; fr.: *demi-voix*). Indicación para cantar a la mitad de la intensidad vocal.

mezzo, mezza (it.). “Medio”, “media”, “mitad”; *mezza voce*, “a media voz”, es decir a la mitad de la intensidad vocal (o instrumental); *mezzoforte* (abreviado *mf*), “mediana

o moderadamente fuerte”; *mezzopiano* (abreviado *mp*), “mediana o moderadamente suave”.

mezzosoprano (it., “soprano intermedia”). Voz femenina (o masculina artificial) con rango intermedio entre las voces contralto y soprano, que abarca aproximadamente de *la* a *la'* (a menudo hasta *si'*). La distinción entre las voces femeninas de soprano y mezzosoprano (coloquialmente “mezzo”) apareció en el siglo XIX temprano, época en que la voz masculina de castrato (con aproximadamente el mismo rango que la mezzosoprano femenina) se volvió rápidamente obsoleta. La voz mezzosoprano aguda a menudo es similar a la soprano dramática o *spinto*, por lo que pueden interpretar indistintamente muchos roles similares. Diversos papeles operísticos para soprano se interpretan normalmente por *mezzos* y en ocasiones resultan más adecuados para esta voz, como por ejemplo el papel de Dorabella en *Così fan tutte* o Carmen y Octaviana en *Der Rosenkavalier*. En ocasiones una cantante define su voz como mezzocontralto, lo cual significa que su rango es ligeramente más bajo que el de mezzosoprano. RW

mf. Abreviatura de *mezzoforte*; véase *MEZZO*, *MEZZA*.

mi (al.; in.: *E*). Tercer grado (mediante) de la escala de *do* mayor. Véase *ESCALA*, 3; *ME*.

mi contra fa (lat.). Parte de un verso breve utilizado para advertir a los cantantes ante la presencia de intervalos incómodos, en especial el tritono que se presenta al juntarse las notas *mi* y *fa* en la *solmización. El verso completo es *mi contra fa / diabolus est in musica* (*mi* contra *fa*, el diablo está en la música). Véase *MÚSICA FICTA*.

Mi país. Véase *MÁ VLAST*.

Miaskovski, Nikolai Yakovlevich (*n* Novogeorgiievsk, 8/20 de abril de 1881; *m* Moscú, 8 de agosto de 1950). Compositor ruso. Hijo de un general del ejército ruso, nació en una fortificación militar. A pesar de su carácter introspectivo y poco adecuado para la vida militar, recibió instrucción militar y luchó con el ejército ruso de 1914 a 1916. Tuvo una buena instrucción musical en el Conservatorio de San Petersburgo, con Rimski-Korsakov entre otros, donde entró en contacto con círculos progresistas y entabló amistad con un joven estudiante, Sergei Prokofiev. La amistad de por vida entre estos dos temperamentos tan distintos quedó registrada en más de 150 cartas en las que se daban consejo y apoyo en sus proyectos creativos. Al término de la guerra, Miaskovski ingresó como profesor del Conservatorio de Moscú, donde tuvo alumnos como Kabalevski y Khachaturian. En su juventud compuso dos lúgubres *Poemas sinfónicos* basados en Poe y Shelley respectiva-

mente, 27 sinfonías —de las cuales la *Sexta*, obra de gran impacto, es considerada la mejor— y algunas sonatas. Su estilo musical acusa influencias tanto de Glazunov como de Chaikovski, pero en el aspecto emocional se aproxima a Chaikovski en su característica visión pesimista e incluso neurótica aunque, por supuesto, bajo un estilo más progresista. Si bien fue ganador de tres premios Stalin, fue catalogado como *formalista durante las purgas realizadas por el régimen soviético en 1948.

PS/DN

📖 A. IKONNIKOV, *Myaskovsky: His Life and Work* (Nueva York, 1946).

microtono. Cualquier intervalo más corto que un semitono. Los microtonos se han utilizado desde tiempos antiguos en las culturas asiáticas, pero su uso en la música de arte occidental data apenas del siglo XX. Alois *Hába y Julián *Carrillo fueron algunos de los compositores prominentes que introdujeron los cuartos de tono en su música en la década de 1920. Por su parte, Harry *Partch trabajó con intervalos más pequeños en su búsqueda de la entonación justa. La música microtonal presenta dificultades de interpretación pues en ocasiones requiere de instrumentos de fabricación especial. Sin embargo, en el campo de la música electroacústica no existe limitación alguna. Con la creciente disponibilidad de las tecnologías computarizadas refinadas, es cada vez más frecuente que los compositores incorporen inflexiones microtonales en su música.

PG/AW

Michael, Robier (*n* Mons o Bergen op Zoom, c. 1552; *m* Dresde, c. 1619). Compositor alemán. Durante 26 años se desempeñó como *Kapellmeister* en Dresde, hasta que la mala salud lo obligó a su retiro parcial en 1613, siendo relevado temporalmente por Michael Praetorius (como segundo asistente después de Wolfenbüttel) y por Schütz, quien posteriormente lo reemplazó definitivamente como *Kapellmeister*. La contribución de Michael a la música luterana sajona de su tiempo fue importante, aportando a la corte de Dresde numerosas obras latinas y alemanas, como un **Cantional* en 1593, una misa alemana en 1601 y varias piezas en estilo narrativo como la historia de la Navidad en 1602. Su hijo, Tobias Michael (*n* Dresde, 13 de junio de 1592; *m* Leipzig, 26 de junio de 1657), sucedió en 1631 a Johann Hermann Schein como *Kantor* de Santo Tomás en Leipzig y en 1645 publicó una versión extendida del *Cantional, oder Gesangbuch* de su predecesor. Publicó también dos volúmenes de motetes italoalemanos y conciertos sacros (1634-1637). BS

Michelangelo, Arturo Benedetti (*n* Brescia, 5 de enero de 1920; *m* Lugano, 12 de junio de 1995). Pianista italiano. En 1939 ganó el primer premio en el Concurso Internacional de Piano de Ginebra, después el que comenzó su vida profesional como maestro e intérprete que, hacia 1945, le mereció fama internacional. Sus interpretaciones fueron reconocidas por su estilo idiosincrásico y, si bien era muy conocida su mala costumbre de cancelar presentaciones, su virtuosismo se volvió una leyenda, siendo uno de los intérpretes mejor dotados de su generación. Su repertorio relativamente limitado abarcó de Scarlatti a Brahms, pero su interpretación de la música de Debussy, Ravel y Rajmaninov fue particularmente refinada. Entre sus discípulos destacan Maurizio Pollini y Martha Argerich. CF

MIDI [*musical instruments digital interface*] (interfase digital para instrumentos musicales). Protocolo de la industria electrónica digital adoptado internacionalmente desde 1983 que sirve para controlar la información electrónica digital transmitida a través de teclados, sintetizadores y procesadores auxiliares de señales. En el mundo del comercio este acuerdo general de comunicación constituye un logro extraordinario si se toman en cuenta los intereses competitivos de los diferentes fabricantes. A pesar del ritmo acelerado de los adelantos tecnológicos en el transcurso de los últimos años, las características funcionales del sistema MIDI han permanecido prácticamente intactas, excepto por la incorporación de algunos aspectos que han mejorado su versatilidad. Este protocolo se basa en el concepto de que la música generada mediante un teclado de piano puede representarse como una serie de “notas/eventos” individuales, donde cada “evento” se codifica en un “mensaje” MIDI independiente. En su forma básica elemental, un “mensaje” MIDI tiene dos componentes: en primer lugar la altura del sonido y en segundo su amplitud, medida en función de la velocidad con que la tecla es oprimida. Estos mensajes se transmiten a través de cables especiales de un aparato a otro, como por ejemplo de un teclado principal o controlador a un sintetizador. Configuraciones más elaboradas involucran una *computadora o un *secuenciador que sirven para grabar y reproducir interpretaciones musicales mediante los mensajes de “notas/eventos” y sus parámetros de duración correspondientes. PM

Midi, Le. Véase *MATIN, LE; MIDI, LE; SOIR, LE*.

Midsummer Marriage, The (Matrimonio de verano). Ópera en tres actos de Tippett con libreto del compositor (Londres, 1955).

Midsummer Night's Dream, A (Sueño de una noche de verano). Ópera en tres actos de Britten con libreto del compositor y de Peter Pears, basado en el drama homónimo de Shakespeare (1594-1595) (Aldeburgh, 1960).

Mighty Handful. Véase CINCO, LOS.

Mignon. Ópera en tres actos de Thomas con libreto de Jules Barbier y Michel Carré basado en la novela de Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) (París, 1866).

Mihalovici, Marcel (*n* Bucarest, 22 de octubre de 1898; *m* París, 12 de agosto de 1985). Estudió en Bucarest y de 1919 a 1925 con d'Indy en la Schola Cantorum de París. En la capital francesa también fue asesorado por su compatriota rumano George Enescu, formó parte de un grupo cosmopolita de compositores jóvenes como Martinů y contrajo matrimonio con la pianista Monique Haas. Las obras de Mihalovici incluyen las óperas *Phèdre* (basada en Jean Racine, transmitida por radio en 1950 y escenificada en Stuttgart en 1951), *Die Heimkehr* (Düsseldorf, 1954), *Krapp* (basada en Samuel Beckett; Bielefeld, 1961) y *Les Jumeaux* (Brunswick, 1963). Compuso también ballets, obras orquestales, canciones, sonatas y otras piezas para muchos instrumentos diferentes. ABUR

Mikado, The (*The Mikado, or The Town of Titipu*). Ópera en dos actos de Sullivan con libreto de W. S. Gilbert (Londres, 1885).

Mikrokosmos (Pequeño mundo). Colección de 153 piezas para piano de Bartók publicadas en seis volúmenes de dificultad progresiva y con ejercicios complementarios, compuesta en 1926 y entre 1932 y 1939. Algunas de las piezas tienen arreglos instrumentales de Bartók y Tibor Serly.

"milagro, El", Sinfonía. Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 96 en *re* mayor de Haydn (1791), llamada así porque se decía (incorrectamente) que durante su primera interpretación en Londres en 1791, el público que invadió el escenario al término de la obra para felicitar al compositor se salvó milagrosamente de ser aplastado por un candelabro que se desplomó en ese momento sobre sus butacas. Este incidente en realidad ocurrió en la segunda visita de Haydn a Londres en 1795, después de la interpretación de su *Sinfonía* no. 102.

Milán, Luis de (*n. c.* 1500; *fl* 1536-1561). Compositor, vihuelista y escritor español. Lo único que se sabe de su vida es que estuvo vinculado con la corte ducal de Valencia. Fue intérprete virtuoso de la vihuela, para la cual compuso canciones y solos instrumentales. La mayor parte de su música que se conoce forma parte de *El maes-*

tro (Valencia, 1536; dedicado a Juan III de Portugal), la publicación de música para vihuela más antigua que se conserva. Contiene varios villancicos en dos versiones: en la primera, el cantante debía improvisar la ornamentación y en la segunda el propio Milán escribió la ornamentación para la vihuela. Sus fantasías son notables no sólo por su técnica brillante sino además porque incluyen recursos precursores, como indicaciones de tiempo y de rubato expresivo. DA/OR

Milano, Francesco (Canova) **da** (*n* Monza, cr Milán, 18 de agosto de 1497; *m* Milán, 15 de abril de 1543). Compositor y laudista italiano. Estuvo al servicio de tres papas en Roma (Leo X, Clemente VII y Pablo III) y a finales de la década de 1520 se trasladó a Piacenza. En algún momento alrededor de 1530 parece haber sido organista de la Catedral de Milán. Regresó a Roma en 1535, donde trabajó para dos cardenales, Ippolito de' Medici y Alessandro Farnese, y para el papa Pablo III, con quien visitó Niza en 1538. Milán fue uno de los laudistas más celebrados del siglo XVI, compuso gran cantidad de música vistosa para su instrumento, principalmente *ricercari* y fantasías, e hizo muchos arreglos de motetes, madrigales y *chansons*. Su música fue ampliamente conocida no sólo en Italia sino también en Francia e Inglaterra. DA/TC

Milhaud, Darius (*n* Aix-en-Provence, 4 de septiembre de 1892; *m* Ginebra, 22 de junio de 1974). Compositor francés. Ingresó al Conservatorio de París en 1909 y estudió con André Gedalge y Charles-Marie Widor. Igualmente significativo fue su encuentro en esos años con el escritor Paul Claudel (1868-1955). En 1913 comenzó a escribir música para la *Oresteia* en traducción de Claudel; particularmente notable fue su musicalización de *Les Choëphores* (1915) con coro hablado y percusión, y con la introducción de politonalidad, recurso que se mantuvo como rasgo distintivo del estilo de Milhaud. Viajó a Río de Janeiro como secretario de Claudel (1917-1918) al nombramiento del poeta como embajador, y juntos colaboraron en el ballet brasileño *L'Homme et son désir* (1918).

De regreso en París, Milhaud se integró a un grupo de compositores jóvenes entre los que se encontraban Poulenc y Honegger, que en 1920 fue bautizado como el grupo de *Les *Six*. La estética frívola y anticonvencional del grupo se reflejó en varias de sus obras de ese periodo, como en el ciclo de canciones *Machines agricoles* (1919), en el que musicaliza extractos de un catálogo de máquinas para la agricultura, y el ballet *Le Boeuf sur le toit* (1919), obra en la que utilizó formas

de danza de América Latina. Otra fuente de inspiración exótica fue el jazz, que oyera en un club nocturno de Harlem, incorporándolo en su ballet *La Création du monde* (1923). A pesar de todo, Milhaud jamás olvidó sus raíces provenzales y judías: en su ópera de pequeñas dimensiones *Les Malheurs d'Orphée* (1925), traslada el mito de Orfeo a la Camarga; mientras que la *Suite provençale* (1936) fue una de sus partituras orquestales más luminosas y atractivas. En lo que respecta específicamente a sus obras judías, abarcan desde el ciclo de canciones *Poèmes juifs* (1916) hasta la ópera-oratorio *David* (1952), comisionada para interpretarse en Israel.

A partir de la década de 1920, Milhaud escribió con una fluidez sorprendente, alcanzando una producción superior a las 400 obras. Entre estas 12 sinfonías a gran escala, destaca un número considerable de conciertos y otras piezas orquestales, abundante música de cámara, con 18 cuartetos (de los cuales los números 14 y 15 pueden interpretarse simultáneamente a manera de octeto), obras corales y canciones de todo tipo, partituras cinematográficas, música incidental y varias óperas a gran escala. *Christophe Colomb* (Berlín, 1930; con texto de Claudel) es la más ambiciosa de sus obras operísticas, compleja por la simultaneidad de muchos planos escénicos distintos y ambiciosa en sus texturas corales y orquestales.

Milhaud radicó en los Estados Unidos de 1940 a 1947 como maestro del Mills College en California. A su regreso a Francia fue nombrado profesor de composición del Conservatorio de París. El padecimiento de una enfermedad crónica no le impidió realizar viajes a los Estados Unidos y componer más prolíficamente que nunca. En su vasta producción, caracterizada a menudo por un lirismo gaélico incisivo, es particularmente perdurable la música de carácter ligero como sus partituras de jazz y de ballet con elementos de América Latina, y la suite *Scaramouche* para dos pianos (1937). PG/AT

📖 C. PALMER, *Milhaud* (Londres, 1976). D. MILHAUD, *My Happy Life* (Londres y Nueva York, 1995).

“Militar” Sinfonía. Sobrenombre con el que se conoce la *Sinfonía* no. 100 en sol mayor de Haydn (1793-1794), llamada así porque en el movimiento andante utiliza el conjunto de bombo, platillos y triángulos característicos de la música militar turca (véase JENÍZAROS, MÚSICA DE) y un toque de trompeta. Haydn hizo un arreglo de este movimiento para banda militar.

military band and corps of drums (in., “banda militar y grupo de tambores”). Conjunto de instrumentos de viento y percusiones que no necesariamente forma

parte de las fuerzas armadas, aunque para referirse a los conjuntos civiles es preferible la denominación de *bandas de concierto u orquestas de viento. La instrumentación de la banda militar es similar a la de una orquesta sinfónica sin la sección de cuerdas y con el aumento de cornetas, saxofones y gran diversidad de flautas y clarinetes de diferentes tamaños.

Si bien los instrumentos de viento han formado parte de los ejércitos desde tiempos muy antiguos, las bandas militares europeas como tales comenzaron en el siglo XV con pífanos y tambores en la sección de infantería, que se convirtieron en los actuales tambores militares, y en ocasiones con bugles o gaitas sustituyendo a los pífanos. Para la sección de caballería se optó por utilizar trompetas y timbales. Con el tiempo se fueron añadiendo nuevos instrumentos: en el siglo XVIII, el conjunto denominado **Harmonie* o *Harmoniemusik* consistía en pares de oboes, clarinetes, cornos y fagotes, a los que se incorporó el conjunto de bombo, platillos y triángulo de la música “turca” o *“jenízara”. Con el invento de las válvulas para los alientos de metal, se incorporaron serpentones, cornos graves y bugles.

Además de participar en ceremonias y marchas, las bandas militares suelen tocar en escenarios, salas de concierto y eventos sociales de todo tipo, por lo que su repertorio siempre ha incluido arreglos de la música de concierto, operística y escénica que ha perdurado en el gusto popular.

JMO

📖 D. WHITWELL, *A Concise History of the Wind Band* (Northridge, CA, 1985). F. L. BATTISTI, *The Twentieth Century American Wind Band/Ensemble* (Fort Lauderdale, FL, 1995).

Milner, Anthony (Francis Dominic) (n Bristol, 13 de mayo de 1925). Compositor inglés. Estudió en el RCM y con Mátyás Seiber, y posteriormente fue profesor del Morley College y de la London University. Su estilo, como el de Tippett, tiende a un lirismo estático y es particularmente eficaz en composiciones corales a gran escala, como *Roman Spring* (1969) y la *Sinfonía* no. 2 (1978). Muchas de sus composiciones están inspiradas en su compromiso con el catolicismo romano; en 1985 fue hecho caballero de St Gregory por su contribución a la música litúrgica católica.

PG/AW

Milton, John (n Stanton St John, cr Oxford, c. 1563; m Londres, marzo de 1647). Compositor inglés aficionado, padre del poeta John Milton. Fue educado en Oxford y posteriormente ingresó como miembro de la Compañía de Scrivener. Compuso *anthems*, música para *consorts* y colaboró en las obras *Triumphes of Oriana*

de Morley y *Teares or Lamentacions of a Sorrowfull Soule* de William Leighton. JM

Millöcker, Carl (Joseph) (n Viena, 29 de abril de 1842; m Baden, cr Viena, 31 de diciembre de 1899). Compositor y director austriaco. Estudió en el Conservatorio de Viena (1855-1858) y comenzó su vida profesional como flautista en la orquesta del teatro Josefstadt. En 1864, por recomendación de Suppé, fue director en Graz donde se escenificaron sus primeras operetas. A esta plaza siguieron puestos de director asistente en Viena y Budapest, para después establecerse como director principal del Theater an der Wien, donde compuso gran cantidad de canciones y danzas incidentales, así como operetas en el estilo de Suppé y Strauss, como *Das verwunschene Schloss* (1878) y *Gräfin Dubarry* (1879). El resonante éxito de *Der Bettelstudent* (1882) le permitió renunciar a su puesto en el Theater an der Wien para concentrarse en la composición de operetas posteriores de gran impacto, como *Gasparone* (1884) y *Der arme Jonathan* (1890). *Der Bettelstudent*, obra de enorme refinamiento técnico y gran fuerza dramática, perdura como un clásico en el repertorio de opereta vienesa. Es frecuente escuchar la música de Millöcker en arreglos del siglo XX, como la revisión de *Gasparone* de 1931 y el *pastiche* de ese mismo año de *Die Dubarry*, que sólo conserva la trama y algunos temas de la partitura original de 1879 de Millöcker. ALA

mimo, mimodrama. Representación teatral gestual sin palabras; también el actor de este estilo. El mimo es un elemento importante del ballet y en el siglo XVIII fue la base del ballet dramático o *ballet d'action*, en el que los bailarines debían expresar las emociones mediante la gesticulación y las expresiones faciales, en contraste con el ritual estilizado de los ballets cortesanos de épocas anteriores, donde los bailarines utilizaban máscaras. El mimo también jugó un papel importante en los teatros de feria parisinos del siglo XVIII, cuando el monopolio de la Ópera de París prohibía el canto en los espectáculos populares de las ferias. La farsa es un elemento que suele estar presente en la pantomima. Por “mimodrama” se entiende una obra teatral (musical o no) representada en un espectáculo mudo. Este término ha sido a menudo utilizado por compositores como Roger-Ducasse, quien describió su *Orpheus* (1913) como un “mimodrama” lírico.

minaccioso (it.). “Amenazante”; *minacciosamente*, “amenazador”.

miniature score [*pocket score*] (in., “partitura miniatura o de bolsillo”). *Partitura impresa de bolsillo con fines

prácticos y de estudio. Estas partituras aparecieron a partir del siglo XIX para satisfacer la demanda de partituras surgida con la popularidad de los conciertos públicos y posteriormente de las grabaciones. En 1886, el editor de Leipzig Albert Payne comenzó la publicación de una serie de *Kleine Kammermusik Partiturausgaben* que tiempo después vendió a Ernst Eulenburg. Desde entonces, la empresa *Eulenburg ha controlado su mercado con la producción de más de 1 000 obras en este formato. Muchas versiones son reducciones fotográficas de las partituras completas y algunas contienen información analítica no incluida en las partituras de los directores. LC

mínima (in.: *minim*) (♩). Nota cuyo valor es la mitad de la semibreve o redonda; de ahí el nombre “medio” en el sistema español y “half-note” en la terminología estadounidense. Véase BLANCA; NOTACIÓN, Fig. 6.

minimalismo [música minimal]. Término que se refiere a un estilo compositivo originado en los Estados Unidos en la década de 1960, tomado del movimiento de artes visuales del mismo nombre. El estilo apareció como reacción contra el clima modernista prevaleciente en la década de 1950, caracterizado por el indeterminismo (representado por Cage) y el serialismo integral (Stockhausen y Boulez).

Los precursores del movimiento fueron La Monte Young y Terry Riley, seguidos de inmediato por Reich y Glass. Su estética, posteriormente descrita en el ensayo clásico de Reich, *Music as a Gradual Process* (1968), centra su expresión compositiva en la reducción a pares sin un sentido de dirección concreto. El estatismo y la repetición reemplazaron la línea melódica, con recursos de tensión, relajamiento y momentos climáticos de la música tonal convencional. Ciclos repetidos, desfases, estatismo y tonalidad fueron todos elementos prominentes utilizados de diferentes maneras por cada compositor, aunque con resultados similares.

El *Trío para cuerdas* (1958) de Young, con acordes ampliamente delineados y armonía estática, se considera la primera obra minimalista. La pieza para conjunto instrumental de Riley, *In C* (En *do*, 1964), para un número indeterminado de instrumentos, consta de una colección de fragmentos tonales que cada intérprete puede repetir las veces que desee y en cualquier octava, enfatizando con ello la tendencia colectiva del grupo de autores. Las primeras obras de Glass, como *Music in Fifths* (1969), utilizan un recurso de adición y sustracción que provoca cambios graduales en la secuencia melódica a lo largo del tiempo.

Tanto Riley como Reich trabajaron con *loops* (ciclos repetidos) en cinta, pero con fines distintos: en *Music for the Gift* (1963) Riley empleó dos grabadoras para registrar y reproducir de manera simultánea, creando una densidad acumulada de textura, mientras que Reich recurrió al uso de grabadoras con velocidades de reproducción ligeramente distintas para reproducir los mismos fragmentos sonoros, con lo que se desplazan y desfazan gradualmente entre sí (como en *It's Gonna Rain*, 1965). También exploró el desfase como herramienta compositiva en obras tonales como *Piano Phase* (1967) y *Drumming* (1970). La influencia de Reich y Glass abarcó un amplio rango de géneros musicales, notablemente el *rock* y la músicaailable popular. En sus obras posteriores siguieron empleando el recurso de la repetición, al tiempo que introdujeron una escritura melódica y contrastes tonales enriquecidos.

La música minimalista debe mucho tanto a la música popular como a la música no occidental y ha dado origen a muchos estilos derivados. Sus procedimientos rítmicos en particular han sido asimilados por compositores como Bryars, Nyman y Martland. La música de John Adams, que abraza muchas técnicas minimalistas, se definiría más correctamente como “posminimalista”, ya que hace énfasis en el movimiento armónico. En la década de 1990, varios compositores europeos como Gorecki, Pärt y Tavener, exploraron sus cualidades atemporales para la creación de un estilo que se convertiría en el “minimalismo espiritual”. LD

📖 G. BATTCKOCK (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology* (Nueva York, 1968; Londres, 1969). M. NYMAN, *Experimental Music: Cage and Beyond* (Londres y Nueva York, 1974, 2/1999). W. MERTENS, *American Minimal Music* (Londres, 1983). K. R. SCHWARZ, *Minimalists* (Londres, 1996). K. POTTER, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* (Cambridge, 2000).

ministril (in.: *minstrel*). Músico secular profesional o músico-poeta, generalmente no letrado y vinculado a la casa de un noble o bien itinerante. La palabra medieval tardía *jongleur* (y sus variantes en diferentes lenguas romance) tiene un significado similar, pero su aplicación en ocasiones se amplía para referirse a un animador profesional de cualquier tipo (cuentacuentos, malabarista, bufón, acróbata, instrumentista). Aunque el arte del ministril suele relacionarse con la presentación ante un público refinado y, por lo tanto, implica una distinción de clase social entre el animador y el oyente, también se aplica al mundo del músico callejero. Por lo tanto, en su sentido más amplio, un ministril es un

intérprete artesano, masculino o femenino, que canta o ejecuta la música de memoria a cambio de una paga monetaria. La época dorada del ministril fue a finales de la Edad Media, aproximadamente entre los siglos XII y XV. Algunas categorías de ministriles perduraron después de esa época –por ejemplo los **waits* y otros tipos de músicos civiles–, pero en general la profesión declinó con el surgimiento de intérpretes capaces de leer e interpretar la notación musical.

La palabra “ministril” se ha aplicado a muchos tipos diferentes de músicos medievales. Los declamadores de poesía épica en la tradición de los bardos difícilmente podrían describirse como ministriles, no así los instrumentistas que trabajaron con **troubadours*, **trouvères* y **Minnesinger*. Grupos organizados de ministriles solían acompañar bailes y se encargaban de proporcionar música de fondo para comidas, banquetes y ceremonias. Los ejecutantes de instrumentos punteados, de sonido débil, se encargaban en particular de la interpretación de canciones al interior de los recintos, mientras que los ejecutantes de instrumentos de mayor volumen como caramillos, sacabuches y miembros de la familia de la trompeta se ocupaban de la música más festiva y al exterior.

Puesto que los ministriles interpretaban su música principalmente de memoria, se entiende perfectamente que nada de su repertorio se conserve en notación musical. De la misma manera, la información bibliográfica sobre ministriles en particular es muy escasa. La mayor parte de ellos seguramente aprendió su oficio por azar, imitación o transmisión familiar. Durante el siglo XIV y comienzos del XV algunos asistieron a “escuelas” para ministriles en los Países Bajos y el norte de Francia donde intercambiaban música, adquirían nuevos instrumentos y recibían instrucción musical. Sin embargo, los ministriles de la Edad Media son hoy figuras oscuras, conocidas principalmente a través de los registros de pago de sus patronos y empleadores, y su mundo sonoro se ha perdido prácticamente por completo. JM

📖 F. ANDERSON, T. PETTITT y R. SCHRÖDER (eds.), *The Entertainer in Medieval and Traditional Culture* (Odense, 1997).

Minkus, Léon [Aloysius Ludwig] (*n* Viena, 23 de marzo de 1826; *m* Viena, 7 de diciembre de 1917). Compositor y violinista austriaco. En 1854 viajó a San Petersburgo como violinista, convirtiéndose en primer violín y posteriormente en director del Teatro Bol'shoi de Moscú. Su partitura de ballet *La fiammetta* (1864) para

el Bol'shoi de San Petersburgo se interpretó también en la Ópera de París y le valió la comisión de *La Source* (1866), compuesta en conjunto con Delibes. Para los teatros Bol'shoi y Mariinski de San Petersburgo compuso otras partituras para el coreógrafo Petipa, como *Don Quijote* (1869), *La Bayadère* (1877) y *Paquita* (1881). Se retiró a Viena en 1891. ALA

Minnesinger (al., pl.: *Minnesinger*). Músicos-poetas alemanes, generalmente de cuna aristocrática, de los siglos XII, XIII y XIV. Igual que los **trouvères* del norte de Francia, los Minnesinger desarrollaron su cultura a partir de los **troubadours*. Su estilo poético refleja un orden social de gran refinamiento y cultura, dominado por el elogio de la mujer y generalmente expresado en el lenguaje del amor cortesano. Aunque la mayoría de sus versos tenía música y era cantada por los propios *Minnesinger*, a menudo acompañados por ministriles profesionales, han sobrevivido muy pocas melodías de los dos primeros siglos del movimiento. Los principales compositores fueron Walther von der Vogelweide, Neidhart von Reuenthal (*m. c.* 1250) y Der Tannhäuser, cuyas obras datan del siglo XIII. Oswald von Wolkenstein, uno de los últimos *Minnesinger*, escribió algunas canciones polifónicas además de la monodía convencional. Véase también *MEISTERSINGER*; *MINISTRIL*. JM

minor canon (in.). En una catedral inglesa, el canónigo menor era un clérigo que entre sus obligaciones tenía que entonar la parte del sacerdote en los servicios corales (véase también *VICAR CHORAL*).

minueto, minué (fr.: *menuet*; in.: *minuet*; al.: *Menuett*; it.: *minuetto*). Danza majestuosa en tiempo ternario, generalmente en 3/4, que floreció entre mediados del siglo XVI y finales del XVIII, como también una forma instrumental comúnmente utilizada en obras con varios movimientos como la **suite* barroca y la sinfonía, la sonata y el cuarteto de cuerdas del Clásico. Generalmente en forma binaria, se caracteriza por tener una estructura de frases regulares, generalmente de cuatro compases, armonía simple y una línea melódica poco elaborada.

El minueto hizo su primera aparición en la corte francesa en la década de 1660 y a partir de entonces se convirtió en una danza social inmensamente popular. Lully fue el primer compositor en explotar abundantemente el minuet en obras escénicas de ballet y ópera componiendo más de 90. Se utilizó con frecuencia como movimiento opcional de la suite y, como el **bourrée* y la **gavota*, generalmente se colocaba después de la **sara-bande*. Muchos minuetos eran seguidos por un *double* (repetición variada con ornamentación), lo que condujo

a la postre a la forma tradicional: primer minueto-segundo minueto con estilo contrastante (**trío*)-repetición del primer minueto. Entre los compositores franceses de minuetos destacan Chambonnières, los Couperin y Rameau.

En Italia hubo predilección por un estilo de minueto ligeramente más rápido, escrito generalmente en compás de 3/8 o 6/8, como en las obras de Corelli y A. Scarlatti. También Rameu y Handel utilizaron el estilo italiano (como en la *Suite en sol* de este último). El minueto arraigó rápidamente en Inglaterra, volviéndose particularmente popular como danza de salón y como parte de la suite; Purcell compuso muchos minuetos en sus obras escénicas. En Alemania, Pachelbel, Fischer y Muffat escribieron minuetos en el estilo francés como parte de sus suites para teclado. Bach empleó tanto el estilo francés como el italiano en sus suites y partitas para teclado, en todas sus suites orquestales excepto una y en su música para violín y violonchelo solos.

En el Clasicismo se adoptó el minueto como uno de los movimientos de la forma en evolución de la sinfonía, la sonata para instrumento solo y el cuarteto de cuerdas. Al principio sirvió como finale (como en las sinfonías de Abel, J. C. Bach, Johann Stamitz y Arne; en las sonatas y tríos para piano de Haydn; y en algunos conciertos de Mozart), pero finalmente el minueto-trío tripartita común se adoptó como el tercer movimiento de la forma en cuatro movimientos en sinfonías y cuartetos, generalmente como recurso de reposo entre el movimiento lento y el final. Algunas obras posteriores introdujeron técnicas más complejas como el canon (*Sinfonía* no. 40 en *sol* menor de Mozart); en otros casos, la repetición del minueto después del trío era tratada con ornamentación elaborada.

De Beethoven en adelante, el **scherzo* comenzó a desplazar al minueto tradicional de las sinfonías y de la música de cámara. Beethoven ocasionalmente siguió utilizando el minueto (como en sus *Sinfonías* nos. 1 y 8), pero el interés por esta danza comenzó a decaer precipitadamente después de 1800. Tuvo un renacimiento hacia finales del siglo XIX con los compositores franceses que buscaron inspiración en épocas pasadas como Debussy en su obra de juventud *Suite bergamasque* para piano y su *Petite suite* para dos pianos; Fauré en *Masques et bergamasques*; Ravel en la *Sonatine y Menuet antique*; Satie en *Premier menuet*; y Schoenberg en la *Serenata* op. 24 y la *Suite para piano* op. 25. Vaughan Williams incluyó un minueto en *Job*, su "masque for dancing" (*masque* para bailar). WT/JBE

📖 J. SUTTON, "The minuet: An elegant phoenix", *Dance Chronicle*, 8 (1985), pp. 119-152. K. H. TAUBERT, *Das Menuett: Geschichte und Choreographie* (Zürich, 1988).

miracle plays (in.). Véase DRAMA MEDIEVAL.

Mireille. Ópera en cinco actos de Gounod con libreto de Michel Carré basado en el poema épico de Frédéric Mistral *Mirèio* (París, 1864).

mirlitón. Término genérico de origen francés que se refiere a las "membranas vibrantes" que modifican la voz del ejecutante en instrumentos como el peine cubierto con papel y el *kazo. Muchos instrumentos utilizan mirlitones para dar al sonido una calidad zumbante, como el *di* chino, una flauta con una perforación cubierta por una membrana situada entre la embocadura y las perforaciones digitales. Muchas arpas africanas, xilófonos y *laminófonos tienen mirlitones que cubren perforaciones en las cajas de resonancia. RPA

Miroirs (Espejos). Cinco piezas para piano de Ravel (1904-1905): *Nocturnelles* (Polillas), *Oiseaux tristes* (Pájaros tristes), *Une barque sur l'océan* (Una barca en el océano), *Alborada del gracioso* y *La Vallée des cloches* (El valle de las campanas). Ravel orquestó la tercera (1906; revisada en 1926) y la cuarta (1918).

Misa (al.: *Messe*; fr.: *messe*; in.: *Mass*; it.: *messa*; lat.: *missa*). Se refiere a la celebración de la liturgia eucarística de la Iglesia católica romana. El presente artículo gira en torno a la forma cantada en su totalidad de este servicio, conocida como Misa Solemne (*Missa solemnis*), y a su evolución desde alrededor del año 1000 hasta la década de 1960, época en la que se implementaron nuevos cambios a raíz del Concilio Vaticano Segundo.

1. Estructura de la misa; 2. Misas medievales y renacentistas; 3. La época barroca; 4. Del siglo XVIII a nuestros días.

1. Estructura de la misa

Los diferentes elementos musicales del género corresponden sea al Ordinario de la misa, cuyas secciones conforman la entidad musical comunmente conocida como misa y cuyos textos no varían, o bien al Propio de la misa, con textos que cambian de acuerdo con el calendario eclesiástico. En la Tabla 1 se muestra la secuencia de las partes de la Misa Solemne; las partes del Ordinario se indican en mayúsculas y las del Propio en minúsculas, mientras que las partes a cargo de los oficiantes se indican entre paréntesis (no se hace mención de las diversas oraciones recitadas en silencio). Puede verse que las partes del Ordinario se encuentran considerablemente separadas y que el efecto de la interpretación en

concierto de una misa escrita para uso litúrgico puede diferir un poco de la intención original del compositor.

TABLA 1

<i>Misa de catecúmenos</i>	
introit	
KYRIE	
GLORIA [excepto en Adviento y Cuaresma]	
(colecta)	
(epístola [uso medieval]; lección del Antiguo Testamento [restaurado después del Concilio Vaticano Segundo])	
gradual	
(epístola [sólo después del Concilio Segundo])	
alleluia [o, en tiempos penitenciales, tracto]	
secuencia [si se designa]	
(evangelio)	
CREDO	
<i>Misa de fieles</i>	
ofertorio	
(prefacio)	
SANCTUS/HOSANNA/BENEDICTUS/HOSANNA	
(Padre nuestro)	
AGNUS DEI	
comunión	
(poscomunión)	
ITE MISSA EST [o, en tiempos penitenciales, BENEDICAMUS DOMINO; estas dos partes rara vez fueron incluidas por los compositores]	

2. Misas medievales y renacentistas

La primera notación musical para la misa, tanto del Ordinario como del Propio, fue el canto llano. Las misas festivas de los siglos X a XII se ampliaban con tropos melódicos o recitados en diferentes partes del Propio (en especial en el introito) y del Ordinario, excepto en el Credo. En la Edad Media, la solemnidad de la misa podía realizarse también con la inclusión de una secuencia o de polifonía improvisada, práctica que persistió en diferentes regiones durante y después del Renacimiento. La música para misa más antigua en notación, como el organa de Léonin y Pérotin, consiste en partes del Propio, situación que cambió en el siglo XIV cuando, quizá por razones prácticas, los compositores comenzaron a poner más atención en las partes invariables de la

liturgia. La mayoría de la música para misa del siglo XIV que ha sobrevivido corresponde a movimientos individuales del Ordinario y no a su musicalización completa; la primera misa completa que existe escrita por un solo compositor fue la *Misa de Notre Dame* de Machaut, escrita a finales del siglo XIV.

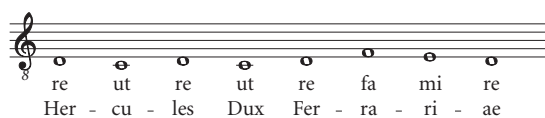
En el siglo XV hubo una tendencia general por la composición de misas completas bajo un concepto de unidad total, utilizando en todos los movimientos material temático preexistente, bajo alguna de las categorías siguientes:

(a) *Canto llano*. Un reducido número de misas polifónicas basó cada uno de sus movimientos en un canto llano diferente. La mayoría de las misas basadas en canto llano se denominan misas de **cantus firmus* debido a que utilizan el mismo canto en todos los movimientos, ya sea en una de las voces, generalmente el tenor, o bien en todas, como en *Missa 'Pange lingua'* de Josquin.

(b) *Melodías seculares*. Las misas basadas en melodías seculares suelen ser del tipo *cantus firmus* y son características del siglo XV y comienzos del XVI. *Missa 'Se la face ay pale'* de Dufay es, ejemplo, de una misa basada en la melodía de una *chanson* (del propio compositor), sin embargo, se utilizaban también melodías de origen desconocido y probablemente melodías populares entre las cuales *L'Homme armé* fue la más utilizada; han sobrevivido más de 30 misas de *L'Homme armé* de compositores como Dufay, Ockeghem, Obrecht, Josquin, La Rue, Morales y Palestrina. Las misas "quodlibet", como la *Missa carminum* de Isaac, recurren a una selección de diversas melodías.

(c) *Temas inventados*. Los temas originales podían derivar de un hexacordo, o bien de sílabas de *solmización en concordancia con determinadas vocales de la frase, como en la *Missa 'Hercules dux Ferrariae'* de Josquin (Ej. 1); una vez establecida, la melodía se utilizaba a manera de *cantus firmi*.

Ej. 1



(d) *Piezas completas*. El tipo de misa basada en una composición polifónica completa cuyo material podía fragmentarse de diferentes maneras, se conoce como "misa de *parodia". Derivó de la misa de canto firme de finales del siglo XV, época en la que se acostumbraba

recurrir a *chansons* polifónicas como modelos, pero en el siglo XVI comenzó a arraigar el uso de motetes, como en *Missa 'Assumpta est Maria'*, y para finales del siglo, las misas de parodia fueron las más comunes; alrededor de tres cuartos de la producción de misas de Palestrina utilizaron la técnica de parodia.

3. La época barroca

Los cambios estilísticos que se dieron al inicio del Barroco condujeron a diferencias crecientes entre las misas escritas en su totalidad a la manera polifónica tradicional (*stile antico*) cuya principal concesión a la modernidad era el uso de bajo continuo y la incorporación gradual de un vocabulario armónico más amplio, y la misa al estilo moderno con voces solistas y obligados instrumentales.

Años después apareció en el Barroco otra diferencia sustancial entre dos tipos de misa, la denominada *missa solemnis* (término que en este caso concreto se refiere exclusivamente al grado de elaboración musical), de grandes dimensiones, con secciones más extensas divididas en varios movimientos y que demandaba un gran número de músicos; y la *missa brevis*, obra más compacta, con la mayor economía posible de palabras y menos recursos extravagantes.

Las tres misas de Monteverdi están en el *stile antico*, mismo al que recurrieron sus contemporáneos romanos como G. F. Anerio y los hermanos Nanino. Esta tradición fue continuada por compositores posteriores como Carissimi (posiblemente el último compositor en escribir una misa basada en la melodía de *L'Homme armé*), Lotti, autor de misas completas y de partes de la misa independientes (como su conocida *Crucifixus*) y Alessandro Scarlatti. Compositores del siglo XVIII, como Fux, continuaron cultivando la tradición de la misa al *stile antico*, indicada para los oficios diarios y los tiempos de penitencia en los que no se consideraba apropiado o práctico usar fuerzas orquestales. En la Alemania del siglo XIX, el movimiento *ceciliano ayudó a mantener viva la tradición.

La única música de misa compuesta por Monteverdi en el estilo moderno fue un magnífico Gloria a siete voces con instrumentos, escrita en acción de gracias por el fin de la plaga veneciana de la década de 1630. Por otra parte, han sobrevivido misas orquestales (que, a la usanza veneciana, suelen omitir o recortar significativamente el Sanctus y el Agnus Dei) compuestas por sus contemporáneos del norte de Italia, como Alessandro Grandi (1630), quien escribiera para solistas y coro con

instrumentos obligados. Un tipo de misa de mayores dimensiones y en un estilo policoral más sólido fue cultivado por compositores boloñeses de finales del siglo XVII, como Colonna. El estilo italiano se extendió también por los países católicos germano parlantes al norte de los Alpes, así, misas festivas de compositores como Biber (tal vez el verdadero autor de la monumental misa a 53 partes, *Missa salisburgensis*, anteriormente atribuida a Orazio Benevoli) explotaban abundantemente los colores orquestales vibrantes y el diálogo entre solistas y coro, elementos que se convertirían en recursos característicos del estilo vienés del siglo XVIII. En Francia la predilección de Luis XIV por la Misa baja o menor llevó a los compositores a cultivar el motete como la principal forma musical litúrgica; el único francés realmente comprometido con la misa fue Charpentier, quien basara su *Messe de minuit* en canciones navideñas francesas.

El estilo de “misa cantata” o “napolitano”, con fuerte influencia de la ópera de su tiempo, cuyo texto se repartía entre muchas secciones breves estructuradas a manera de arias para voz sola y coros, en gran variedad de estilos (a menudo al *stilo antico*), influyó en la manera de componer misas en el siglo XVIII; en particular, estableció la tradición de agregar una larga fuga con la palabra “Amén” al final del Gloria y el Credo, como es el caso de la conocida *Gloria en re* mayor de Vivaldi (autor de muchas partes de misa pero de ninguna misa completa). La obra más representativa de este estilo es la *Misa en si* menor de Bach; originalmente Bach compuso las partes de Kyrie y Gloria como partes independientes, en concordancia con la misa luterana (la Iglesia luterana conservó estas partes de la misa en sus idiomas originales; sobreviven otras cuatro misas de Bach en este estilo), agregando después las otras partes.

4. Del siglo XVIII a nuestros días

La misa vienesa del siglo XVIII combinó elementos operísticos de la misa-cantata y tuvo una tendencia a basar la organización de los movimientos corales en principios similares a los que estaban en desarrollo en la sinfonía y el concierto. Las extensas misas de la primera mitad del siglo de compositores como Fux, Caldara y Reutter (maestro de Haydn), aún dividían Glorias y Credos en varios movimientos y explotaban en abundancia el aria extensa para voz sola y la gran orquesta, recursos inexistentes en las misas de menores dimensiones compuestas en gran abundancia para las iglesias comunes.

Debido a las condiciones del trabajo de Mozart, en Salzburgo, muchas de sus misas tienen la forma compacta de *missa brevis*. Haydn utilizó también esta forma en sus primeras misas; en unas, como la *Missa brevis Sancti Joannis de Deo*, la exigencia de compactar las partes de Gloria y Credo y la urgencia por terminar la obra en el menor tiempo posible lo obligaron a asignar a cada voz textos diferentes y simultáneos. La inconclusa *Misa en do* menor de Mozart constituye un ejemplo tardío del tipo cantata, mientras que en la *Misa* de “Coronación” (K317), el Gloria es un movimiento coral estructurado a la manera sinfónica. Haydn utilizó también estructuras sinfónicas en sus seis últimas misas, escritas entre 1796 y 1802 para la familia Esterházy; en estas obras, las secciones largas están divididas en menos movimientos organizados en estilo sinfónico, con los solistas integrados en conjuntos más que como solistas. La *Missa solemnis* de Beethoven, compuesta, pero no terminada a tiempo, para la ceremonia de investidura del archiduque Rudolph como arzobispo de Olmütz (hoy Olomouc) en 1820, es continuación de las últimas misas sinfónicas de Haydn e, igual que éstas, se consideró adecuada para el uso litúrgico en ocasiones festivas. Pueden hallarse también elementos sinfónicos en las extensas misas de Schubert en *mi* bemol y *la* bemol, aunque su *Misa* en *sol* mayor denota un estilo mucho más simple e incluso pastoral.

La *Misa* compuesta por Cherubini en 1825 utiliza elementos teatrales que marcaron el camino hacia una diferenciación más clara entre las misas concertadas y las misas para uso litúrgico, diferencia que se agudizaría avanzado el siglo XIX. La *Petite Messe solennelle* de Rossini es una típica misa operística italianizada que combina elaboradas arias para voz solista con coros contrapuntísticos, en ocasiones en el *stilo antico*. En la *Misa* compuesta por Liszt para la coronación del rey de Hungría en 1867, pensada para el uso litúrgico, gran parte del material temático queda a cargo de la orquesta, en contraste con Gounod, quien evitó las partes floridas para voz solista y confió al coro la mayor parte del material temático. Bruckner, en sus misas con orquesta, como la *Misa en fa* menor, pretendió combinar elementos modernos con características de la polifonía renacentista e inclusive con canto llano.

La polifonía renacentista siguió ejerciendo fuerte influencia en los compositores de misas del siglo XX, quizá en gran parte debido al decreto **motu proprio* (1903) promulgado por el papa Pío X, que establecía el canto llano y la polifonía como la verdadera música litúrgica

y pretendía desalentar la composición de misas orquestales. La *Missa cum jubilo* de Duruflé constituye un buen ejemplo de misa moderna con fuerte influencia de canto llano, mientras que la *Misa en sol* menor de Vaughan Williams guarda estrechas afinidades con la polifonía de la época Tudor.

El oficio ordinario latino se mantuvo inalterado en la nueva forma de la misa promulgada en 1970 por el papa Pablo VI, permitiendo el uso de toda misa de otras épocas, siempre y cuando sea apropiada. Empero, en la práctica, los esfuerzos por alentar la participación congregacional y, asimismo, por una aculturación de la liturgia romana, han propiciado que la mayoría de las parroquias oficien la misa en la lengua local, incorporando una amplia y sorprendente variedad de música, desde himnodia protestante y canto llano hasta estilos autóctonos y populares, tanto urbanos como rurales. Las variantes dependerán no sólo de la región y la etnicidad, sino también de los gustos musicales de quienes asisten con regularidad a los servicios de misa dominical celebrados en las parroquias de su localidad.

ER/ALI

misa cantada. Véase *MISSA*.

Misa con solo de órgano. *Missa brevis* en *do* mayor K259 (1776) de Mozart. El Benedictus tiene una parte importante para órgano solo, de ahí el sobrenombre.

misa coral. Misa basada en los corales alemanes apropiados para las partes de la liturgia luterana.

misa de canto llano. Se refiere tanto a una misa en canto llano (en especial los cantos ordinarios que aparecen en las ediciones modernas del Kyrial (como la Misa IX *Cum iubilo* para las festividades marianas; véase *GRADUAL*, 1), como a una misa polifónica con todos sus movimientos basados en su correspondiente tema de canto llano (como la *Misa de Beata Virgine* de Josquin que usa los cantos de la *Misa IX*). La definición del término se amplía también para referirse a una misa que recurre a cualquier tema de canto llano a manera de *cantus firmus*.

-/ALI

Misa del papa Marcelo. Véase *MISSA PPAE MARCELLI*.

misa en órgano. Véase *VERSETO*.

Misa en si menor. Misa latina de Bach, BWV232, para solistas coro y orquesta, compuesta entre 1747 y 1749.

Misa glagolítica (*Glagolská mše; Mša glagolskaja*). *Cantata* (1926) de Janáček para soprano, contralto, tenor y bajo solistas, coro, orquesta y órgano, basado en un antiguo texto litúrgico esloveno adaptado por Miloš Weingart.

Misa imperial. Véase *NELSONMESSE*.

Misa Nostre Dame. Véase *MISA NOTRE DAME*.

misa plenaria. La composición de una misa “completa”, es decir, conformada por el Propio y el Ordinario de la Misa. Es una forma musical poco común (excepto en el caso del **Réquiem*) por cuestiones de economía, ya que el Propio varía dependiendo de los días festivos y las ocasiones, mientras que el Ordinario siempre permanece invariable.

misa tenor. El tipo de misa más común basada en un **cantus firmus*, es decir, con el canto firme en la parte de la voz tenor.

misal (lat.: *missale*). Libro que contiene los cantos, oraciones y lecciones de la misa. Véase *CANTO LLANO*, 4.

Miserere (lat., “Piedad”). Íncipit de un número considerable de textos litúrgicos latinos que comúnmente hace referencia al Salmo 50 (Vulgata), que comienza “Miserere mei, Deus” (Ten piedad de mí, oh Dios). Uno de los siete **salmos penitenciales*, el quincuagésimo, fue designado por el rito romano medieval para entonarse completo en los Laudes de días feriados. La famosa versión en fabordón de Allegri es una de muchas escritas por compositores renacentistas y barrocos para el oficio de tinieblas o Tenebrae.

ALI

Missa (lat.). “Misa”. La *Missa solemnis* o “misa solemne” es el tipo más elaborado del género, adecuada para ocasiones ceremoniales de gran importancia y por lo general musicalizada por compositores (para su historia y estructura véase *MISA*). La **Missa cantata* (Misa cantada) es prácticamente igual que la *Missa solemnis* en cuanto al canto, pero se interpreta en ocasiones menos importantes. La **Missa brevis* se distingue de las anteriores no en el aspecto litúrgico sino en su extensión menos desarrollada. La *Missa lecta* (Misa leída o rezada), denominada también *Missa privata* (Misa privada), es la Misa baja, oficiada por un diácono y generalmente sin música, excepto por los himnos cantados por la congregación; en la corte real francesa de los siglos XVI y XVII se acostumbraba cantar un motete en este oficio. -/JJD

missa brevis (lat., “misa breve”). Se refiere a una versión musical corta del oficio Ordinario de la misa. El término se aplica por igual para versiones que solamente incorporan algunas partes de dicho oficio (como las misas luteranas que consisten del Kyrie y el Gloria), versiones relativamente cortas (Palestrina y Mozart) o bien versiones con las dos características, como las misas del rito ambrosiano del siglo XV y las misas de Britten.

ALI

Missa in tempore belli (Misa en tiempos de guerra). Véase *PAUKENMESSE*.

Missa Papae Marcelli (Misa para el papa Marcelo). Misa a seis voces compuesta por Palestrina c. 1561, dedicada al papa Marcelo II, quien convocó el Concilio de Trento con el fin de introducir reformas en la Iglesia católica romana, como la composición de música sacra polifónica en la que se pudieran distinguir claramente los textos. Cuenta la leyenda que gracias a la claridad del tratamiento del texto por Palestrina, esta misa logró “salvar la música litúrgica”.

Missa pro defunctis (lat.). “Misa de difuntos”, es decir, misa de *réquiem.

Missa solemnis (Misa solemne). Nombre con el que se conoce la *Misa en re* op. 123 de Beethoven. La intención inicial era celebrar con esta misa la instalación del archiduque Rodolfo como arzobispo de Olmütz en 1820, pero Beethoven no completó la versión sino hasta 1823.

místico, acorde [acorde de Prometeo]. Nombre que recibe el acorde con las notas *do-fa#-sib-mi'-la'-re* de *Scriabin. Este acorde forma la base armónica de su poema tonal *Prometheus* (1909-1910), de donde el acorde toma su nombre alternativo.

misura (it.). “Medida”, “compás”; *alla misura*, “en tiempo estricto o exacto”; *senza misura*, “sin tiempo estricto”, es decir, con libertad de tiempo; *misurato*, “medido”, es decir, en tiempo exacto.

Mitridate, re di Ponto (Mitridates, rey del Ponto). Ópera en tres actos de Mozart con libreto de Vittorio Amedeo Cigna-Santi, basado en la traducción de Giuseppe Parini de *Mithridate* (1673) de Jean Racine (Milán, 1770).

Mitropoulos, Dimitri (n Atenas, 3 de enero de 1896; m Milán, 11 de febrero de 1960). Director griego. Estudió piano y composición en Atenas, Bruselas y Berlín (con Busoni), y se volvió *répétiteur* de la Ópera de Berlín. A partir de 1927 dirigió en Grecia y después de 1930 adquirió fama por sus interpretaciones coloridas y su memoria excepcional. Se desempeñó como director musical de la Minneapolis Symphony Orchestra de 1937 a 1949 y de la New York Philharmonic Orchestra de 1950 a 1957. Sus interpretaciones eran teatrales e imaginativas, altamente valoradas por su meticulosidad excepcional. Mitropoulos fue partidario de la música nueva y ofreció estrenos de obras de Villa-Lobos, Krenek y Barber. Destacó también como pianista y compositor.

JT

📖 W. R. TROTTER, *Priest of Music: The Life of Dimitri Mitropoulos* (Portland, OR, 1995).

Mitte (al.). “Mitad”; *auf der Mitte des Bogens*, “en la mitad del arco”.

Mittwoch aus Licht (Miércoles de luz). Ópera en un sa-ludo, cuatro escenas y despedida de Stockhausen con libreto del compositor. Corresponde al “sexto día” del ciclo **Licht*.

mixolidio, modo. Modo cuya estructura interválica está dada por las teclas blancas del piano, comenzando por la nota *sol* y en escansión de una octava. Véase MODO, 2.

Mlada. Ópera en cuatro actos de Rimski-Korsakov con libreto propio basado en el libreto *Mlada* (1872) de Viktor Krilov (San Petersburgo, 1892). Este libreto (1872) para una ópera-ballet en cuatro actos fue comisionado a Cui (primer acto), Musorgski y Rimski-Korsakov (segundo y tercer actos) y Borodin (cuarto acto), pero la obra jamás se representó y gran parte de la música pasó a formar parte de otras obras.

Mladi (Juventud). *Suite* para flauta/*piccolo*, oboe, clarinete, corno, fagot y clarinete bajo, compuesta por Janáček en 1924.

MM. Abreviatura de *metrónomo Maelzel.

mock trumpet (in.). Véase *CHALUMEAU*.

Mocquereau, Dom André (n La Tessoualle, Maine-et-Loire, 6 de junio de 1848; m Solesmes, 18 de enero de 1930). Erudito francés. Sostenía que la comprensión plena del canto medieval solamente podía adquirirse mediante un estudio comparativo de sus fuentes. Bajo esta tesis comenzó a escribir su *Paléographie musicale*, una serie de facsímiles de manuscritos de canto medieval. Se convirtió en monje de *Solesmes en 1877 y más adelante en prior (1902-1908). Al principio fue asistente de Joseph Pothier en la preparación de libros de canto y posteriormente lo sucedió como director coral en 1889. Pothier se inclinó por el canto medieval del siglo XIV, mientras que el interés de Mocquereau fue por la reconstrucción de los “originales”. Muchas de sus ideas fueron desplazadas por las de Eugène Cardine. PW

modalidad. Véase MODO.

moderato (it.), **modéré** (fr.). “Moderado”, es decir, con tiempo o velocidad moderada; *moderatamente* (it.), *modérément* (fr.), “moderadamente”.

Moderne, Jacques (n Pinguente, Istria, c. 1495-1500; m Lyon, después de 1560). Impresor y editor de música francés de origen italiano. En la década de 1520 se instaló en Lyon, importante centro cosmopolita de la época, donde trabajó como vendedor e impresor de libros médicos, religiosos y de otros temas. Entre 1532 y 1552 imprimió cerca de 50 libros de música con notas con forma de rombo y la técnica de una sola impresión creada por Pierre *Attaignant, con quien tuvo que competir durante 15 años. La música que Moderne publicó

abarca un amplio rango (sacra, secular, vocal e instrumental), compositores locales (como Francesco de Layolle, a quien editara ocasionalmente), compositores de la escuela parisina (Sermisy, Janequin) y figuras internacionales (Gombert, Willaert, Arcadelt). A diferencia de Attaignant, Moderne destacó por la publicación de música de compositores italianos, españoles y alemanes. La colección *Parangon des chansons* (1538-1543) es una edición temprana con formato de “libro de mesa”.

JMT/JWA

modernismo. Corriente de pensamiento y práctica de composición cuya característica principal es la innovación. Tanto el concepto como el término surgieron hacia la segunda década del siglo XX relacionados con *La consagración de la primavera* (1913) de Stravinski, con el viraje de Schoenberg hacia el atonalismo (aproximadamente en 1908), con la música de los futuristas italianos y rusos seguidores de Scriabin y con *Esbozo de una nueva estética musical* (1907) de Busoni. A pesar del nacimiento simultáneo de tantas búsquedas y esfuerzos, nunca hubo una motivación ni enfoques generales. Compositores como Varèse y los futuristas buscaron nuevos medios compositivos para un momento en el que la vida humana se revolucionaba con innovaciones como la electricidad, los vehículos de motor y, de hecho, con la propia revolución y la firme creencia en el modernismo artístico que dominaba en algunos sectores de la nueva organización soviética. Otros compositores requerían técnicas nuevas más adecuadas para sus necesidades expresivas, para intensificar y representar imágenes con mayor agudeza (Schoenberg), o para aventurarse en la trascendencia (Scriabin). Lo nuevo también podía significar un medio para redescubrir lo primitivo (Stravinski) o un avance tan necesario como inherente al progreso de la gran tradición (como lo fue abiertamente el punto de vista de Schoenberg).

A finales de la década de 1920 y principalmente en la de 1930, el movimiento modernista manifestaba un desgaste. Sin embargo, esto cambió después de la segunda Guerra Mundial, con una nueva generación de compositores –Boulez, Barraqué, Babbitt, Nono, Stockhausen, Xenakis– que emprendió nuevos caminos a partir de la música más visionaria de Schoenberg, Stravinski, Webern y Varèse. Igual que antes, este nuevo periodo de cambios rápidos fue breve y no duró más de una década; sus fundamentos y resultados también fueron diversos, pero esta vez su efecto fue más duradero, reflejándose en la obra de los compositores que se

basaron en los conceptos modernistas de las décadas de 1910 y 1950.

Véase también SIGLO XX, EL.

PG

modinha (port.) Tipo de canción originada en la ópera italiana y otras tradiciones de la música de arte, particularmente popular en los salones sociales brasileños del siglo XVIII. La *modinha* generalmente era para voz sola y guitarra y, con el tiempo, comenzó a considerarse como canción folclórica. El género conservó el carácter sentimental de sus orígenes.

modo. 1. Introducción; 2. Música europea; 3. Música tradicional y música no europea; 4. El espíritu modal.

1. Introducción

En la teoría medieval antigua, la palabra *modus* se utilizaba ocasionalmente como sinónimo de intervalo, como lo hicieron Hucbaldo de Saint-Amand (c. 840-930) y Guido d'Arezzo (c. 991-después de 1033). Este significado perduró en *Musicae activae micrologus* (Leipzig, 1517) de Ornitorparco y John Dowland lo conservó en su traducción de ese tratado: *Of Moods, or Intervals* (Londres, 1609). Bajo este sentido apareció por última vez en los escritos de J. H. Buttstedt (1666-1727).

La palabra modo tiene otros dos significados mejor conocidos en la actualidad: uno se refiere a los modos rítmicos de la teoría rítmica de la música mensural medieval (véase NOTACIÓN, 2); el segundo se refiere a la “escala” o “tipo de melodía” (véase *infra*, 2). La segunda definición abarca un amplio rango que va desde las escalas simples, con estructuras interválicas de tonos y semitonos sin implicación de “tónica” o nota principal, utilizadas en estilos melódicos determinados o en la agrupación de motivos con una especie de “tónica” y otras notas con importancia jerárquica. Este significado es frecuente en los estudios de los sistemas musicales no europeos, cuyas melodías suelen transmitirse mediante tradiciones musicales no escritas (véase *infra*, 3).

2. Música europea

(a) *La Alta Edad Media*: Una de las labores más importantes desarrollada por los músicos francos de finales del siglo VIII y comienzos del siglo IX fue la elaboración de un marco teórico para el repertorio de canto gregoriano de reciente creación (véase CANTO LLANO, 2). No se trató de una labor meramente intelectual sino también de una necesidad práctica para la interpretación correcta del canto, ya que era importante encontrar una fórmula para la memorización de un repertorio tan vasto. Gran parte de las obligaciones de los cantantes

consistía en el canto de versos salmódicos bajo fórmulas o “tonos” establecidos (véase *TONUS*, 3). Cada entonación iniciaba y terminaba con una antífona y era de vital importancia encontrar el tono que se ajustara mejor al tono de la antífona. De tal manera se estableció una clasificación del canto en ocho modos y sus ocho tonos salmódicos correspondientes. No todos los tonos salmódicos en sí llevaban cadencias en las notas finales de sus modos respectivos. Puesto que los tonos salmódicos siempre desembocaban en la repetición de una antífona, y debe haber transición fluida del final del verso del salmo al principio de la antífona, cada tono salmódico podía tener varias cadencias diferentes, o *differentiae*.

Los nombres de los modos fueron los que se muestran en la Tabla 1. Al igual que muchos otros aspectos de la teoría y la práctica de los primeros tiempos carolingios, los nombres griegos se tomaron del canto bizantino. De hecho, el sistema de los ocho modos se basó claramente en el *oktoechos* bizantino, un sistema de ocho (*okto*) tipos melódicos (*echoi*). Los ocho tonos salmódicos, uno para cada modo, no se utilizaron en la práctica del canto romano antiguo, sino que fue una innovación franca. Diversas referencias indican que el sistema modal se impuso cuando ya existía un amplio repertorio de canto; la principal es que un número de cantos significativo, aunque pequeño, no pueden ser clasificados dentro de los ocho modos, generalmente por una peculiaridad cromática determinada o porque la cadencia modal de un canto puede compartir inflexiones características con las de los otros modos. Tanto los teóricos como los tonarios a menudo difieren en la elección de los modos para estos cantos en particular.

Si bien partió de una abstracción teórica, el sistema modal hasta aquí expuesto logró satisfacer una necesidad práctica importante. No obstante, los teóricos del siglo IX desarrollaron este concepto motivados por la búsqueda de un acercamiento entre el sistema de los ocho modos del canto llano y la teoría griega antigua, en particular bajo la forma descrita por Boecio a comienzos del siglo VI en *De institutione musica*, tratado de teoría especulativa y no del canto llano. El enfoque de Boecio es interesante porque ofrece: (a) la descripción de las siete escalas de una octava que pueden formarse en el marco de una doble octava diatónica (es decir, el equivalente a las escalas de una octava formadas en las teclas blancas del piano a partir de las notas *la, si, do, re, mi, fa y sol*); (b) los nombres hipodórico (*la*), hipofrigio (*sol*), hipolidio (*fa*), dórico (*mi*), frigio (*re*), lidio (*do*) y mixolidio (*si*) correspondientes a las siete escalas de una octava; (c) la división de la doble octava diatónica en cuatro *tetracordos (escalas con una escansión interválica de cuarta) con patrones interválicos de semitono-tono-tono (es decir, dos tetracordos por octava: *si-do-re-mi* y *mi-fa-sol-la*); y (d) la introducción de los términos “modo”, “tono” y “tropa”, como sinónimos, para las siete escalas.

Dos tratados del siglo IX, *De harmonica institutione* de Hucbaldo y el anónimo *Alia musica*, hacen un compendio de estos elementos diversos. De particular interés resultan en el tratado de Hucbaldo las citas de fragmentos de cantos conocidos para ejemplificar los conceptos de la teoría griega. Describe el tetracordo y la octava doble en el sentido de la teoría griega (boeciana), pero reestructura su análisis empleando patrones interválicos distintos en sus cuatro tetracordos: tono-

TABLA 1

1 2	protus	<table border="1"> <tr><td>authenticus</td></tr> <tr><td>plagalis</td></tr> </table>	authenticus	plagalis	con cadencia en <i>re</i>	<table border="1"> <tr><td><i>re</i> en el límite inferior del rango; rango aproximado de una octava superior a <i>re</i></td></tr> <tr><td><i>re</i> a la mitad del rango; rango aproximado de una quinta superior o inferior a <i>re</i></td></tr> </table>	<i>re</i> en el límite inferior del rango; rango aproximado de una octava superior a <i>re</i>	<i>re</i> a la mitad del rango; rango aproximado de una quinta superior o inferior a <i>re</i>
authenticus								
plagalis								
<i>re</i> en el límite inferior del rango; rango aproximado de una octava superior a <i>re</i>								
<i>re</i> a la mitad del rango; rango aproximado de una quinta superior o inferior a <i>re</i>								
3 4	deuterus	<table border="1"> <tr><td>authenticus</td></tr> <tr><td>plagalis</td></tr> </table>	authenticus	plagalis	con cadencia en <i>mi</i>	<table border="1"> <tr><td><i>mi</i> en el límite inferior del rango; rango aproximado de una octava superior a <i>mi</i></td></tr> <tr><td><i>mi</i> a la mitad del rango; rango aproximado de una quinta superior o inferior a <i>mi</i></td></tr> </table>	<i>mi</i> en el límite inferior del rango; rango aproximado de una octava superior a <i>mi</i>	<i>mi</i> a la mitad del rango; rango aproximado de una quinta superior o inferior a <i>mi</i>
authenticus								
plagalis								
<i>mi</i> en el límite inferior del rango; rango aproximado de una octava superior a <i>mi</i>								
<i>mi</i> a la mitad del rango; rango aproximado de una quinta superior o inferior a <i>mi</i>								
5 6	tritus	<table border="1"> <tr><td>authenticus</td></tr> <tr><td>plagalis</td></tr> </table>	authenticus	plagalis	con cadencia en <i>fa</i>	<table border="1"> <tr><td><i>fa</i> en el límite inferior del rango; rango aproximado de una octava superior a <i>fa</i></td></tr> <tr><td><i>fa</i> a la mitad del rango; rango aproximado de una quinta superior o inferior a <i>fa</i></td></tr> </table>	<i>fa</i> en el límite inferior del rango; rango aproximado de una octava superior a <i>fa</i>	<i>fa</i> a la mitad del rango; rango aproximado de una quinta superior o inferior a <i>fa</i>
authenticus								
plagalis								
<i>fa</i> en el límite inferior del rango; rango aproximado de una octava superior a <i>fa</i>								
<i>fa</i> a la mitad del rango; rango aproximado de una quinta superior o inferior a <i>fa</i>								
7 8	tetrardus	<table border="1"> <tr><td>authenticus</td></tr> <tr><td>plagalis</td></tr> </table>	authenticus	plagalis	con cadencia en <i>sol</i>	<table border="1"> <tr><td><i>sol</i> en el límite inferior del rango; rango aproximado de una octava superior a <i>sol</i></td></tr> <tr><td><i>sol</i> a la mitad del rango; rango aproximado de una quinta superior o inferior a <i>sol</i></td></tr> </table>	<i>sol</i> en el límite inferior del rango; rango aproximado de una octava superior a <i>sol</i>	<i>sol</i> a la mitad del rango; rango aproximado de una quinta superior o inferior a <i>sol</i>
authenticus								
plagalis								
<i>sol</i> en el límite inferior del rango; rango aproximado de una octava superior a <i>sol</i>								
<i>sol</i> a la mitad del rango; rango aproximado de una quinta superior o inferior a <i>sol</i>								

semitono-tono (es decir, dos tetracordos por octava: *la-si-do-re* y *re-mi-fa-sol*). Respecto al tetracordo formado a partir de la nota *re*, hace resaltar que sus notas constitutivas “son las mismas que se utilizan para formar los cuatro modos o tropos, que en la actualidad se denominan “tonos” y son *protus, deuterus, tritus* y *tetrardus*... Estas notas se denominan “finales” pues todo canto termina en una de ellas”. Es de notar que Hucbaldo sólo menciona cuatro modos o tonos y que utiliza los nombres de origen bizantino y no los de la teoría griega antigua. Por otra parte, el autor anónimo de *Alia musica* tomó los nombres y los redistribuyó entre los seis modos eclesiásticos existentes, lo cual constituyó la base del sistema modal medieval y renacentista, mismo que se muestra en el Ej. 1.

A partir del siglo XI los teóricos raramente analizaban otra cosa que no fuera la nota final para determinar el modo. Este racionalismo se reflejó en un tratado ampliamente conocido, el *Dialogus de musica* (escrito en el norte de Italia c. 1000): “un tono, o modo, es la regla

distintiva de todo canto en su final”. El *Dialogus* cita también los rangos más usados en los cantos en cada uno de los modos: dórico, *do-mi*; hipodórico, *la-sib*; frigio, *re-mi*; hipofrigio, *do-do*; lidio, *fa-fa*; hipolidio, *do-re*; mixolidio, *fa-sol*; hipomixolidio, *do-mi*.

(b) *La Baja Edad Media y el Renacimiento*. Los escritos teóricos de finales de la Edad Media se ocuparon más de la polifonía que de la monofonía, por lo que no es de sorprender encontrar que los teóricos generalmente componían sus propios fragmentos monofónicos en lugar de recurrir al repertorio conocido del canto. Por otra parte los nuevos cantos litúrgicos de la época también fueron compuestos con nuevos recursos como melodías construidas a partir de frases que encajaban perfectamente entre los polos de la tónica, la dominante y la octava superior.

Otro aspecto desarrollado por los teóricos renacentistas, a raíz de que el hexacordo de *fa* de Guido llevó a considerar al *si* bemol como una nota legítima (véase SOLMIZACIÓN), fue que todo el modo *protus* o dórico

Ej. 1

Finalis (es decir, nota cadencial o final del modo utilizado)

1. Dórico

2. Hipodórico

3. Frigio

4. Hipofrigio

5. Lidio

6. Hipolidio

7. Mixolidio

8. Hipomixolidio

(re) podía ser transpuesto a *sol* por intervalo de quinta inferior. Muchas piezas polifónicas renacentistas tanto seculares como sacras están escritas con armadura de *si* bemol en todas las voces. El uso de la armadura con un bemol, y ocasionalmente dos, condujo a una reclasificación de los modos. En *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476), Tinctoris clasificó los modos de la manera que se muestra en la Tabla 2. No fue sino hasta finales del siglo XV que los teóricos se resignaron a enfrentar los problemas de definición de los modos en las composiciones polifónicas. Tinctoris declaró que el modo de la voz tenor determinaba el modo de la composición en su totalidad, pero la voz superior sin duda debió considerarse igualmente importante si no es que más.

La imposibilidad de mantener los procedimientos polifónicos dentro del sistema tradicional de los ocho modos fue el motivo que impulsó a Heinrich Glarean a la creación un sistema más amplio de 12 modos, que expuso en el tratado *Dodecachordon* (Basilea, 1547). A los ocho modos existentes (véase el Ej. 1) aumentó el

eólico (*la-la'*) y el hipoeólico (*mi-mi'*), los dos con *la* como nota final; y el jónico (*do-do'*) y el hipojónico (*sol-sol'*), los dos con *do* como nota final. Consignó el modo jónico como el más utilizado en su tiempo. Para dar nombre a sus nuevos modos, Glarean se basó en estudios exhaustivos de Boecio y de los autores griegos clásicos (como Aristoxeno, redescubierto y traducido apenas a finales del siglo XX; véase MÚSICA ANTIGUA DE GRECIA, 1) para encontrar nombres para sus nuevos modos. Para el modo jónico utilizó también el nombre iástico (*Iastian*), y para el hipomixolidio el nombre hiperiástico (*hyperiastian*). Otro modo concebido por Glarean fue el hipereólico (*si-si'*, con *si* como nota final) imposible de llevar a la práctica y, por lo mismo, sólo teórico. En la actualidad este modo llega a recibir el nombre de locrio, pero a pesar del origen griego clásico del nombre jamás fue utilizado con este sentido por ningún escritor griego, medieval o renacentista.

El sistema de Glarean fue ampliamente aceptado en especial cuando el eminente teórico Gioseffo Zarlino

TABLA 2

			rango	final
con \flat en la armadura (<i>cantus mollis</i>)	<i>protus</i>	modo 1 (dórico)	<i>sol-sol'</i>	<i>sol</i>
		modo 2 (hipodórico)	<i>re-re'</i>	<i>sol</i>
	<i>deuterus</i>	modo 3 (frigio)	<i>la-la'</i>	<i>la</i>
		modo 4 (hipofrigio)	<i>mi-mi'</i>	<i>la</i>
	<i>tritus</i>	modo 5 (lidio)	<i>fa-fa'</i>	<i>fa</i>
		modo 6 (hipolidio)	<i>do-do'</i>	<i>fa</i>

(Nótese que los tonos del modo de *fa* se mantuvieron sin ser transpuestos como en los otros modos, creando así un equivalente de la tonalidad mayor actual.)

con $\flat\flat$ en la armadura (<i>cantus fictus</i>)	<i>protus</i>	modo 1 (dórico)	<i>do-do'</i>	<i>do</i>
		modo 2 (hipodórico)	<i>sol-sol'</i>	<i>do'</i>
	<i>protus</i>	modo 1 (dórico)	<i>la-la'</i>	<i>la</i>
		modo 2 (hipodórico)	<i>mi-mi'</i>	<i>la'</i>
sin armadura (<i>cantus durus</i>)	<i>tritus</i>	modo 5 (lidio)	<i>do-do'</i>	<i>do</i>
		modo 6 (hipolidio)	<i>sol-sol'</i>	<i>do'</i>

(La transposición literal del modo en *fa* implicaría la nota *fa#*, sin embargo Tinctoris no lo indicó, creando nuevamente un equivalente de la tonalidad mayor actual.)

lo adoptó en su tratado *Institutioni harmoniche* (Venecia, 1558). En una edición posterior, Zarlino reordenó los nombres y números de los 12 modos para ajustarlos de acuerdo con el orden del hexacordo (*do-re-mi-fa-sol-la*). La reaparición gradual de una enorme cantidad de textos clásicos griegos trajo gran confusión respecto a este tema. Desde la aparición del tratado *Alia musica* los teóricos medievales habían llamado dórico al modo de *re*, pero para Boecio el dórico era el modo de *mi*, y después Zarlino asignó ese nombre para el modo de *do*. Es posible separar en tres grupos a los teóricos renacentistas tardíos: los seguidores de Glarean, los adeptos al sistema posterior de Zarlino y los defensores del modelo griego clásico.

3. Música tradicional y música no europea

El tipo melódico y los motivos característicos tienen un papel más importante en la definición modal de la música tradicional europea y las culturas no europeas que en el canto llano latino. En la canción folclórica inglesa y estadounidense, por ejemplo, se presenta el fenómeno de melodías que, a pesar de provenir claramente de la misma raíz, tienen finales distintos y utilizan escalas diferentes. Esto indica que través del proceso de transmisión oral han adquirido características tonales ligeramente distintas de manera que la misma melodía puede terminar en *re*, sea con un bemol, un sostenido o sin alteraciones en la armadura, o bien terminar en *mi* y así sucesivamente. El tipo melódico es fundamental mientras que el modo, en el concepto de escala y final, es secundario.

En un punto intermedio entre los conceptos de escala-final y de tipo melódico predominantes, descansan los principios estructurales de los sistemas musicales clásicos del mundo asiático (el *maqām* de Arabia, la *rāga* de la India, el *patēt* de Java, el *chōshi* de Japón, etc.), como también los repertorios del canto cristiano del Medio Oriente (bizantino, sirio, etc.). En mayor o menor medida, sus “modos”, más que tener la implicación de escala, son grupos de motivos, frases y fórmulas características que corresponden solamente a un modo y no se encuentran en los otros.

4. El espíritu modal

Un aspecto recurrente en la teoría modal de la música occidental, que al parecer no constituye un factor relevante para la supervivencia de la música, es el valor expresivo, ético y moral relacionado con modos determinados. Boecio heredó a la Europa medieval el con-

cepto de unión entre espíritu y modo, junto con muchos ejemplos musicales como sustento de dicha relación. (Una de las leyendas más conocidas narra la historia de un muchacho que, exaltado por una melodía en modo frigio, estaba a punto de irrumpir en los aposentos de una bella joven cuando un cambio al modo hipofrigio le devolvió la serenidad emocional y el control de sus instintos irracionales.) Los teóricos no siempre concordaron en el carácter ético de los modos y, mientras que para uno el hipolidio podía evocar un estado “lacrimoso”, para otro más bien era “lascivo”. Todavía menos trascendentes fueron las especulaciones medievales que relacionaban los ocho modos con los cuerpos celestes, o los modos auténticos y plagales con los principios masculino y femenino. DH

W. APEL, *Gregorian Chant* (Bloomington, IN, 1958, 3/1966). D. HILEY, *Western Plainchant: A Handbook* (Oxford, 1993).

modo (it.). 1. “Manera”; *in modo di*, “a la manera o estilo de”. 2. “Modo”.

modo de transposición limitada. Término introducido por Messiaen en relación con un modo con solamente dos o tres posibilidades de transposición antes de repetirse nuevamente. Cuando una escala de tonos enteros se transpone un semitono arriba se obtiene una segunda escala con estructura interválica idéntica y con todas las notas diferentes, sin embargo, toda nueva transposición, sin importar el intervalo, resultará en la duplicación de alguna de esas dos escalas. En este contexto, por transposición “ilimitada” se entienden las transposiciones convencionales que corresponden a las escalas mayor y menor, es decir, 6 transposiciones diatónicas y 11 cromáticas, después de lo cual se repiten a la octava. El modo de transposición limitada de mayor trascendencia en los siglos XIX y XX, desde Glinka hasta después de Messiaen, fue la escala *octotónica. AW

modo eólico. Nombre dado por Heinrich Glarean al modo auténtico en *la* en su tratado *Dodecachordon*. Véase MODO, 2.

modo frigio. Modo cuyo esquema interválico corresponde a las teclas blancas del piano comenzando y terminando en *mi*. Véase MODO, 2.

modo jónico. Nombre que Heinrich Glarean le dio (en su tratado *Dodecachordon*) al modo auténtico en *do*; tiene la misma distribución de tonos y semitonos que la escala mayor. Véase MODO, 2.

modo lidio. Modo cuyo esquema interválico está representado por las teclas blancas del piano comenzando con la nota *fa*. Véase MODO, 2.

modo vibratorio. Las cuerdas en vibración y las columnas de aire pueden oscilar de varias maneras simultáneas produciendo una serie de armónicos o reflejos (tonos cuyas vibraciones son múltiplos de la frecuencia fundamental). Véase SERIE ARMÓNICA; ACÚSTICA, 5. JBO

modos eclesiásticos. Nombre alternativo para modos de iglesia; véase MODO, 2.

modos rítmicos. En el siglo XIII consistían en una serie de seis breves patrones rítmicos que los teóricos musicales identificaron específicamente con la música de la escuela de Notre Dame. En cada modo los valores cortos y largos tienen un orden distintivo semejante al pie de la poesía. Véase NOTACIÓN, 2.

modulación. Recurso mediante el que se abandona una tonalidad para entrar en otra. En el sistema tonal mayor-menor una tonalidad puede ser mayor o menor con cualquiera de las 12 notas cromáticas como tónica, de manera que es posible formar 24 tonalidades. Conforme a la estructura tonal tradicional una pieza musical comienza y termina en una misma tonalidad, pero en el curso de su desarrollo puede modular a una o más tonalidades diferentes. La modulación puede ser: diatónica, lo que significa que la nueva tonalidad utiliza las mismas notas diatónicas de la original y se forma a partir de una de éstas, pero con el ordenamiento de los grados tonales de acuerdo con la nueva tonalidad (Ej. 1a); cromática, lo que significa que se introducen notas “ajenas” a la tonalidad original, mismas que deberán corregirse al volver a la tonalidad inicial (Ej. 1b: *si^b a sib* a *si^b*); o enarmónica, lo que significa que un intervalo cambia de nombre y de escritura para convertirse en un nuevo intervalo modulador (Ej. 1c: nótese la cuarta aumentada y la quinta disminuida marcadas con asterisco *). Un concepto importante en la teoría armónica moduladora es el acorde “pivote” (véase el acorde marcado con dos asteriscos ** en el Ej. 1b), que es común a las dos tonalidades que intervienen en la modulación. Las modulaciones muy lejanas reducen la posibilidad de encontrar acordes pivote. Como se muestra en el Ej. 1d, las tonalidades implicadas en la modulación de la progresión armónica del Ej. 1c no tienen triadas en común pues, por encontrarse en los extremos opuestos del *círculo de quintas, son tonalidades que se encuentran lo más alejadas posible.

En una época en la que los compositores escribían música que no terminaba en la tonalidad original o que simplemente no establecía un sentido de tonalidad al inicio, tanto Schoenberg como Schenker comprendieron que el concepto de modulación no constituye un

elemento ideal para la descripción de la estructura tonal (véase TONALIDAD). “De manera que, para evitar confusión, la tonalidad puede suspenderse. Pero cuando ésta exista entonces las modulaciones podrán considerarse desviaciones de la tonalidad principal, no muy diferentes en esencia de cualquier otro acorde que no sea el de tónica. Solamente son episodios de una larga cadencia” (Schoenberg, *Harmonielehre*, 1911). La teoría schoenbergiana de regiones armónicas y la schenkeriana de reducción de la “estructura fundamental” (véase ANÁLISIS, 3) han reemplazado considerablemente el concepto tradicional de modulación. JD

Ej. 1

(a)

la: I II I (VII) Fa: VI V I
Do: V I IV (II)
menor → mayor → mayor

(b)

Do: I V I - (IV) V I
Fa: V I (II)
**

(c)

Do: I V I Fa#: II I V I

(d)

Do mayor Fa# mayor

modulación métrica. Técnica introducida por Elliott Carter en la que el cambio de indicadores de compás produce una transición que lleva de un compás a otro, igual que una serie de acordes puede afectar la modulación armónica de una tonalidad a otra.

modulador. Término genérico para aparatos que modifican cíclicamente las características de sonidos sintetizados ya sea en amplitud o en frecuencia. En niveles modulatorios bajos los sonidos están sujetos a una pulsación o vibrato simple, mientras que en niveles altos se generan componentes espectrales adicionales que enriquecen la calidad tímbrica. PM

modus. Véase MODO.

modus lascivus (lat., “modo lascivo”). Nombre medieval del modo jónico. Véase MODO, 2.

Moeran, E(rnest) J(ohn) (n Heston, Middx., 31 de diciembre de 1894; m cr Kenmare, Co. Kerry, Irlanda, 1 de diciembre de 1950). Compositor inglés de ascendencia anglo-irlandesa. Sus estudios con Stanford en el RCM (1913-1914) se vieron interrumpidos por la primera Guerra Mundial, en la cual fue herido de gravedad. Después de su baja del ejército regresó al RCM para trabajar bajo la dirección de Ireland (1920-1923). Recopilador activo de cantos folclóricos en Norfolk, Suffolk e Irlanda, su estilo compositivo tuvo fuerte influencia de la música folclórica. Esta influencia es evidente en sus dos rapsodias orquestales de 1922 y 1924 (rev. en 1941) y en *Lonely Waters* (1932). De inclinación ecléctica toda su vida, la música de Moeran tuvo una fuerte influencia de Delius e Ireland (notoria en los *Seven Poems of James Joyce* de 1929); su amistad con Peter Warlock lo acercó a la música inglesa del siglo XVI, como se aprecia en *Whythorne's Shadow* (1931) y en una *Serenata* posterior (1948). La muerte de Warlock en 1930 lo impactó profundamente y marcó el inicio de una nueva etapa creadora de obras sinfónicas sustanciales, muchas de ellas compuestas en Irlanda, como la *Sinfonía en sol* menor (1934-1937), el *Concierto para violín* (1942), el *Concierto para violonchelo* (1945) y la *Sinfonietta* (1944), para muchos, su obra maestra. JDI

📖 S. WILD, E. J. Moeran (Londres, 1973). G. SELF, *The Music of E. J. Moeran* (Londres, 1986).

möglich (al.). “Posible”; *so rasch wie möglich*, “lo más rápido posible”.

Moguchaya Kuchka. Véase CINCO, LOS.

Mohaupt, Richard (n Breslau [hoy Wrocław], 14 de septiembre de 1904; m Reichenau, Austria, 3 de julio de 1957). Compositor alemán. Estudió con Julius Prüwer, director de la Ópera de Breslau y siguió la profesión de director, aunque también se desempeñó como pianista. Puesto que su esposa era judía, se vio obligado a emigrar cuando los nazis llegaron al poder; igual que Prüwer, se instaló en Nueva York en 1939 y no regresó a Europa sino hasta 1955. Su música, lujuriosamente enér-

gica y de gran vivacidad rítmica, incluye cinco óperas, cuatro ballets, una sinfonía (*Rhythmus und Variationen*, 1940), un *Concierto para orquesta* (1942), un *Concierto para violín* (1945) y *Bucolica* (1955) para cuatro solistas, coro y orquesta. MA

moins (fr.). “Menos”.

Moïse et Pharaon (*Moïse et Pharaon, ou Le Passage de la Mer Rouge*; “Moises y el faraón, o el cruce del Mar Rojo”). Ópera en cuatro actos de Rossini, derivada de su ópera **Mosè in Egitto* (1818), con nuevo libreto de Luigi Balocchi y Étienne de Jouy (París, 1827).

Moldau. Véase MĀ VLAST.

Molinero, Simone (n ?Génova, c. 1565; m Génova, 1615). Compositor italiano. *Maestro di cappella* de la Catedral de Génova por lo menos desde 1602. Además de misas y motetes para uso catedralicio escribió dos libros de música para laúd, que incluyen movimientos y fantasías con un magnífico despliegue técnico para el laúd, poco común en la época. Publicó una edición de madrigales de Gesualdo en partitura completa en lugar del formato de partes individuales acostumbrado, con el fin de permitir el estudio de su extraordinaria armonía. DA

molinera, La. Véase SCHÖNE MÜLLERIN, DIE.

Molter, Johann Melchior (n Tiefenort, cr Eisenach, 10 de febrero de 1696; m Karlsruhe, 12 de enero de 1765). Compositor alemán. Se desempeñó como *Kapellmeister* en Karlsruhe durante dos periodos, 1722-1733 y 1742-1765, entre los cuales ocupó un puesto similar en Eisenach. Compuso sinfonías, conciertos (entre ellos algunos de los primeros compuestos para clarinete), sonatas orquestales (género prácticamente de su invención) y obras de música de cámara. En su música puede apreciarse un cambio del estilo Barroco tardío al estilo **galant*. BS

molto (it.). “Mucho”, “muy”; *molto allegro*, “muy rápido”; *moltissimo*, “extremadamente”.

moll (al.). “Menor”, en el sentido de la tonalidad, como *A-moll*, “la menor”, *moll Ton* (*Tonart*), “tonalidad menor”. Véase también DURUM Y MOLLIS.

mollis. Véase DURUM Y MOLLIS.

Momente (Momentos). Obra de Stockhausen para soprano, cuatro coros, cuatro trompetas, cuatro trombones, dos órganos eléctricos y tres percussionistas (1961-1964). Tomó los textos de fuentes diversas, como el *Cantar de los cantares*, *La vida sexual de los salvajes* de Malinowski, cartas y palabras onomatopéyicas, entre otras. La obra consiste en una serie de “momentos”, algunos de los cuales no necesitan interpretarse. Stockhausen amplió la obra en 1964 y en 1972.

momento, forma. Véase FORMA MOMENTO.

Moments musicaux (Momentos musicales). Título concebido por el editor de la colección de las *Seis piezas para piano* op. 94 D789 (1823-1828) de Schubert, cuyo título original fue *Momens musicaux*. El término ha sido adoptado por otros compositores para piezas pianísticas de carácter.

Mompou, Federico (*n* Barcelona, 16 de abril de 1893; *m* Barcelona, 30 de junio de 1987). Compositor catalán. Estudió en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y de manera privada en París (1911-1913): piano con Isidore Philipp y Ferdinand Motte-Lacroix, armonía y composición con Marcel Samuel-Rousseau. En 1921 vivió nuevamente en París y regresó a Barcelona en 1941, donde vivió y trabajó discretamente el resto de su vida. Su música, conformada principalmente por canciones y miniaturas para piano, tiene sus raíces en la música y la poesía catalanas, pero la influencia de la cultura francesa, en particular de Debussy y Satie, es igualmente definitoria del mundo sonoro contemplativo y el estilo pianístico gentil del compositor catalán. En el corazón de su obra destacan las 15 *Cançons i danses*, la mayoría para piano (1918-1962), en las que una armonía bien condimentada sazona las aparentemente simples líneas melódicas tomadas principalmente de la música folclórica catalana. Compuso también música para guitarra, el oratorio breve *Improperios* (1963) y el ciclo de canciones orquestales *Combat del somni* (1942-1948).

PG/CW

Monckton, (John) Lionel (Alexander) (*n* Londres, 18 de diciembre de 1861; *m* Londres, 15 de febrero de 1924). Compositor inglés. Educado en la Charterhouse de Oxford se tituló como abogado en 1885, pero prefirió la vida teatral y finalmente contrajo matrimonio con una estrella de la escena eduardiana, Gertie Millar. Compuso partituras teatrales melodiosas como *A Country Girl* (1902), *The Arcadians* (1909), *Our Miss Gibbs* (1909) y *The Quaker Girl* (1910), algunas de ellas en colaboración con Howard Talbot o Ivan Caryll.

PGA/ALA

Mondo della luna, II (El mundo en la luna). Ópera en tres actos de Haydn con libreto de Carlo Goldoni (Eszterháza, 1777). El libreto de Goldoni fue musicalizado por varios compositores, siendo Galuppi (1750) el primero.

Mondonville, Jean-Joseph Cassanéa de (*n* Narbona, baut. 25 de diciembre de 1711; *m* Belleville, cr París, 8 de octubre de 1772). Violinista y compositor francés. Hijo de un organista de la Catedral de Narbona, publicó en París su primera colección de sonatas para violín en

1733 y en la primavera siguiente hizo su exitoso debut en los Concert Spirituel. Aceptó el puesto de violinista principal de la orquesta de los Concert de Lille para después obtener un puesto como violinista de la cámara y la capilla reales de Versalles en 1739. Para entonces, ya había publicado varias colecciones de música de cámara, destacando con las innovadoras obras *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* op. 3 (1734) y *Les Sons harmoniques* op. 4 (1738). Aprovechando la magnífica oportunidad que le ofrecía su nuevo nombramiento en la corte se entregó a la composición de *grands motets*, con claras influencias de los de Lalande, para ser interpretados en Versalles y en los Concert Spirituel de París.

De 1740 a 1758, a la par de sus actividades como violinista en París, Mondonville se desempeñó como *sous-maitre* de la capilla real pero mantuvo su profesión de violinista en París. Sus *Pièces de clavecin avec voix ou violon* (1748) son *petits motets* con textos salmódicos compuestos para adoración privada. Se involucró en la administración de los Concert Spirituel (1749-1762), de los que fue director en 1755. Bajo su administración incluyó en los programas conciertos para órgano de Balbastre y sinfonías de Gossec, Holzbauer y Wagenseil, como también obras de su autoría, como tres oratorios: *Les Israélites à la Montagne d'Horeb* (1758); *Les Fureurs de Saul* (1759); y *Les Titans* (1760).

Mondonville compuso también óperas, de las que *Isbé* (1742) fue la más destacada. En Versalles, madame de Pompadour representó el papel principal en *Bacchus et Érigone* (1747) en su propio *Théâtre des Petits-Cabinets*. En la *Querelle des *Bouffons, Titon et l'Aurore* (1753) fue considerada obra ejemplar del estilo francés. Para su obra pastoril *Daphnis et Alcimadure* (1754) Mondonville escribió su propio libreto, con el prólogo en francés y los tres actos siguientes en dialecto provenzal.

DA/JAS

Moniuszko, Stanisław (*n* Ubiel, cr Minsk, 5 de mayo de 1819; *m* Varsovia, 4 de junio de 1872). Compositor polaco. Es recordado en la actualidad como el principal compositor polaco de ópera del siglo XIX. A su regreso a Minsk en 1839, después de terminados sus estudios en Berlín, compuso canciones –varios volúmenes de su obra *Cancionero de mi patria*– y “operetas”, de las que *La lotería* (1843) fue representada en Varsovia en 1846. En esa ocasión Moniuszko conoció al poeta Włodzimierz Wólski, con quien comenzó poco después a trabajar en la primera versión de *Halka* (1846-1847), con el poeta como libretista. La versión final, representada en Var-

sovia en 1858, fue recibida con aclamación absoluta y a la fecha es considerada la más popular de las óperas polacas. Los ritmos de danzas del folclor polaco imprimen un color particular a los estilos francés e italiano de la generación anterior, sentando las bases del planteamiento musical del nacionalismo polaco que sería adoptado por compositores posteriores.

El éxito de *Halka* en Varsovia fue el despegue de la vida profesional de Moniuszko, quien de inmediato emprendió una gira europea. De regreso en Polonia aceptó el puesto de director de producciones polacas en el Gran Teatro. Después de sus óperas *Flis* (1858), *Hrabina* (1859) y *Verbum nobile* (1860) en 1861 comenzó a trabajar en su obra maestra, *La mansión embrujada*. Dos años más tarde se encontró atrapado en el clima de efervescencia política que culminó con la insurrección de 1863, convirtiendo el Gran Teatro en barracas militares. Como secuela de la insurrección se desató en Varsovia una censura estricta y *La mansión embrujada*, considerada una obra de exaltado tono patriótico, fue retirada después de sólo tres representaciones en 1865. A partir de entonces la energía creadora de Moniuszko mermó considerablemente y siete años después falleció en Varsovia a causa de un ataque cardíaco. JS

📖 B. M. MACIEJEWSKI, *Moniuszko, Father of Polish Opera* (Londres, 1979).

Monk, Meredith (Jane) (n Lima, Perú, 20 de noviembre de 1942). Compositora e intérprete estadounidense nacida en Perú. Se graduó en el Sarah Lawrence College en 1964, año en el que comenzó su vida profesional como intérprete en Nueva York, con un trabajo basado en canciones de danza bajo un sutil tratamiento ritual. En 1968 fundó la compañía The House para interpretar sus obras, con la que poco después emprendió giras internacionales y grabaciones. Desarrollada en contacto directo con los integrantes de la compañía, la música de Monk descansa en su presencia escénica y en el espacio en el que se presente. La ópera completa *Atlas* (Houston, 1991) constituye un ejemplo inusual de su trabajo con formas mayores. PG

Monn, Matthias Georg (n Viena, 9 de abril de 1717; m Viena, 3 de octubre de 1750). Compositor austriaco. A partir de 1738 ocupó el puesto de organista de la recién construida Karlskirche de Viena. Su contribución al auge de la sinfonía clásica fue notable. En 1740 Monn fue el primer vienés que compuso bajo la forma de cuatro movimientos, con un minuetto en el tercero, y uno de los primeros en incorporar en las recapitulaciones la repetición del primer tema en la tonalidad de la tónica,

estableciendo así la simiente precursora de la *forma sonata. La producción de Monn que ha sobrevivido consiste en aproximadamente 20 sinfonías, conciertos (principalmente para clavecín), música de cámara y un imaginativo *Concierto para violonchelo* de enorme dificultad técnica. DA/BS

monocordio. Instrumento que consiste en una cuerda estirada entre dos soportes o puentes fijos colocados en los extremos de una caja acústica larga y angosta, con una regla calibrada en la tapa superior y un puente móvil. Se utiliza para medir y demostrar la teoría acústica de los intervalos, como referencia de afinación para otros instrumentos y como instrumento en sí. Se dice que Pitágoras lo inventó (siglo VI a. C.) para demostrar la hoy llamada teoría pitagórica de los intervalos, basada en relaciones proporcionales de la cuerda. El antiguo *clavicordio con trastes fue, de hecho, un instrumento con una serie de monocordios en una misma caja acústica; su nombre antiguo en muchos países era *monochordia* o *manicord*.

monocordo (it.). En la ejecución de instrumentos de cuerda, la interpretación de una pieza o pasaje en una sola cuerda, requiriendo cambios frecuentes a posiciones superiores. Paganini fue un famoso exponente de esta técnica. DMi

monodia (del gr. *monōidos*, “cantar a una voz”). 1. Sinónimo de *monofonía.

2. En el sentido moderno el término se refiere a la canción para una voz y *continuo florecida en Italia en la primera mitad del siglo XVII. A finales del siglo XVI los miembros de la *Camerata Florentina comenzaron a desarrollar un nuevo estilo de canto franco y directo, con la intención de recrear la fuerza de la música griega antigua que se había perdido en la elaborada música de su tiempo. Las interpretaciones de música polifónica para voz sola con acompañamiento instrumental, como el madrigal, fueron también muy populares. El principal exponente de la nueva canción monódica fue Giulio Caccini, cuya colección de madrigales y arias estróficas para voz sola y continuo, *Le nuove musiche* (1602), marcó el inicio de la popularidad de la monodia y la declinación gradual de la canción polifónica, en particular del madrigal.

Libre del continuo y de otras voces, la línea vocal monódica podía, por una parte, seguir de cerca el significado y el ritmo del texto, debido a su carácter declamatorio y a menudo silábico en el estilo recitativo, y por la otra, desplegar mayor virtuosismo y ornamentación que la canción polifónica. Las palabras impor-

tantes del texto podían enfatizarse mediante disonancias entre la voz y el continuo o con adornos y otros recursos expresivos vocales. Caccini escribió gran parte de su ornamentación para evitar que los cantantes improvisaran adornos inadecuados. *Le nuove musiche* comienza con un largo preámbulo en el que Caccini describió los orígenes de su nuevo estilo, que más adelante definió como “la manera noble de cantar”, proporcionando ejemplos detallados de la manera correcta de interpretar varios adornos y otros efectos vocales destinados a conmover el espíritu del oyente.

La monodia fue de gran importancia en las primeras óperas de Caccini y Peri. En el prefacio de *Euridice* (estrenada en 1600), Peri afirmó que para alcanzar la fuerza emotiva de la música antigua era necesario “imitar el discurso con el canto” mediante un estilo declamatorio “situado entre los movimientos lentos y suspendidos de la canción, y los movimientos ágiles y rápidos del lenguaje hablado”.

Después de la década de 1620, la monodia se extendió de Florencia a otras regiones de Italia. Compositores como Sigismondo d’India y Claudio Saracini escribieron canciones seculares para voz sola –algunas, como las cantatas para voz sola de Grandi y Bertini, bajo la forma de aria estrófica–, mientras que otros, como Monteverdi, desarrollaron también el motete para voz sola.

Véase también ARIA; MADRIGAL; ÓPERA; STILE RAPPRESENTATIVO. -/EW

📖 J. W. HILL, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto* (Oxford, 1997).

monodrama (it.). *Melodrama para narrador solo.

monofonía. Música que consiste en una línea melódica única, sin otras voces ni acompañamiento (como el canto llano y la canción para voz sola sin acompañamiento), para distinguirla de la *polifonía y la *homofonía (estilos a varias voces).

monotemático. Término utilizado para definir una composición o un movimiento basado en un tema principal único. En ocasiones se utiliza en relación con la forma *sonata, que suele presentar dos temas o sujetos en la exposición. Algunos compositores del Clasicismo, en particular Haydn, basaron el segundo sujeto en material temático tomado del primero.

monotonación. Véase ENTONACIÓN.

Monsieur Croche. Seudónimo adoptado por Debussy para escribir gran parte de su crítica musical, franca e incisiva, aparecida en una serie de periódicos y revistas. Publicó una selección de artículos bajo el nombre

Monsieur Croche antidilettante (París, 1921; trad. al in., 2/1962), editado por François Lesure con el título *Monsieur Croche et autres écrits* (París, 1971; trad. al in., 1976).

AL

Monsigny, Pierre-Alexandre (n Fauquembergues, cr Saint-Omer, 17 de octubre de 1729; m París, 14 de enero de 1817). Compositor francés. Nacido en el seno de una familia de la nobleza, ocupó diversos puestos oficiales en París hasta que su relación con el duque de Orléans le permitió dedicarse a la composición. En asociación con el libretista Michel-Jean Sedaine disfrutó del éxito en París, c. 1760-1777, como compositor de ópera cómica aproximadamente en la misma época en la que Philidor y Grétry estaban adquiriendo gran popularidad. Aunque jamás pudo alcanzar la facilidad para componer ni la originalidad de estos compositores, se esforzó por ajustar la música al texto y tuvo un don particular para la melodía atractiva. Las implicaciones sociales y políticas de *Le Roy et le fermier* (1762) –inusualmente basada en un tema inglés–, agregó un nuevo elemento extramusical a la tradicional *opéra comique*. Poco antes de cumplir los 50 años, Monsigny dejó de componer repentinamente, quizá por problemas de la vista, y a partir de entonces vivió modestamente en el retiro. Sus obras siguieron teniendo éxito hasta comienzos del siglo XIX.

PS/JN/RP

Mont, Henry Du. Véase DU MONT, HENRY.

Montag aus Licht (Lunes de luz). Ópera en un saludo, tres actos y despedida de Stockhausen con libreto propio (Milán, 1988). Corresponde al “tercer” día del ciclo *Licht.

Montague, Stephen (Rowley) (n Siracusa, NY, 10 de marzo de 1943). Compositor estadounidense radicado en Gran Bretaña. Después de realizar estudios en los Estados Unidos y Polonia, en 1974 se trasladó a Londres donde ha trabajado como compositor independiente desde entonces. Su música, de vivo colorido y carácter vigoroso, es ecléctica, accesible y aborda muchos aspectos diversos del siglo XX, desde el expresionismo hasta el minimalismo. Ha trabajado abundantemente para compañías de danza. Su expresividad sin rodeos puede apreciarse perfectamente en *Behold a Pale Horse* (1990) para órgano y vientos de metal, y en *Snakebite* (1995) para orquesta de cámara.

AW

Monte, Philippe de (n Mechlin [hoy Mechelen], 1521; m Praga, 4 de julio de 1603). Compositor flamenco. Hombre culto que hablaba y escribía cinco idiomas, radicó en Italia de 1542 a 1551 como maestro de los hijos de una familia de la nobleza en Nápoles. Para 1554 se

encontraba en Roma; ese mismo año visitó Amberes para después viajar a Inglaterra como miembro de la capilla personal de Felipe II de España, esposo de María Tudor. Allí conoció a Thomas Byrd y posteriormente sostuvo correspondencia con William Byrd, a quien envió en 1583 una copia de su motete *Super flumina Babylonis*. Partió de Inglaterra en 1555 y al cabo de otros años de estancia en Italia, fue nombrado *Kapellmeister* de la corte de Maximiliano II en 1568, a cuyo servicio imperial permaneció por el resto de su vida, viajando entre Viena y Praga, la corte preferida del sucesor de Maximiliano, Rodolfo II. Contratado originalmente para componer madrigales en el estilo de la generación posterior a Willaert, sintió que paulatinamente se iba quedando al margen de desarrollos posteriores, y en sus últimos años se esforzó notablemente para modernizar su lenguaje. Su sorprendentemente abundante producción musical incluye 19 libros de madrigales a cinco voces, nueve a seis y tres a siete voces, junto con una colección de arreglos de la popular pastorela para teatro de Guarini, *Il pastor fido*, como también un amplio rango de música litúrgica como misas de parodia y motetes en un estilo polifónico característico, melódicamente menos suave que el de Palestrina. DA/TC

📖 B. MANN, *The Secular Madrigals of Filippo di Monte, 1521-1603* (Ann Arbor, MI, 1983).

Montéclair, Michel Pignolet de (n Andelot, Haute-Marne, baut. 4 de diciembre de 1667; m Aumont, 22 de septiembre de 1737). Compositor francés. En la infancia fue niño corista de la Catedral de Langres. A su llegada a París en 1687 añadió a su nombre original, Michel Pignolet, el de una fortaleza cercana a su lugar de nacimiento. Después de los 20 años de edad entró al servicio del príncipe de Vaudémont con cuyo séquito viajó a Italia. Para 1699 se encontraba nuevamente en París como ejecutante de *basse de violon*—bajo de viola, instrumento que probablemente trajo consigo de Italia—en el *petit chœur* de la orquesta del Teatro de la Ópera. Montéclair y el violonchelista italiano J.-B. Stuck, fueron los primeros músicos que ejecutaron ese instrumento en París. Permaneció en ese puesto hasta su muerte, complementando sus ingresos con la enseñanza, la composición y con una tienda de música que tenía con su sobrino François Boivin en la rue St Honoré (1721-1728).

Montéclair publicó música instrumental con personalidad, música vocal de cámara, una *opéra ballet* titulada *Les Fêtes de l'été* (1716), *Jephté* (una *tragédie lyrique* con textos de S. J. Pellegrin cuyo tratamiento de

los textos bíblicos y la puesta en escena merecieron la condena del arzobispo de París, lo que significó un éxito asegurado), y un buen número de obras sacras hoy perdidas. De particular importancia son sus tres colecciones de cantatas francesas e italianas (París, 1709, c. 1716, 1728), comparables a las de Clérambault y Rameau, y sus obras pedagógicas como un método para violín (1711-1712) y *Principes de musique* (1736), obra en la que proporciona una útil sección sobre la ornamentación vocal francesa de la época. DA/JAS

Montemezzi, Italo (n Vigasio, cr Verona, 31 de mayo de 1875; m Vigasio, 15 de mayo de 1952). Compositor italiano. Fue alumno y posteriormente maestro del Conservatorio de Milán, para después sumar su obra al catálogo de la empresa editorial Ricordi. La confianza depositada en su capacidad, indudablemente impulsada por su incuestionable asimilación de las técnicas wagnerianas y los estilos “avanzados” de Debussy y Strauss, se vio recompensada con el enorme éxito internacional de *L'amore dei tre re* (El amor de los tres reyes; La Scala de Milán, 1913), obra levemente apegada a esos estilos. Menos exitosa fue *La nave* (La Scala, 1918), en la que utilizó como modelo una de las obras teatrales de mayor decadencia extravagante de Gabriele D'Annunzio. Montemezzi pasó la mayor parte de sus últimos años en los Estados Unidos, donde a menudo dirigió reposiciones de *L'amore dei tre re*. RP

Monteux, Pierre (n París, 4 de abril de 1875; m Hancock, ME, 1 de agosto de 1964). Estudió violín en el Conservatorio de París y fue ejecutante de viola en la orquesta de la Opéra-Comique. En 1910 Diaghilev lo contrató como director de los Ballets Rusos, teniendo a su cargo los estrenos de *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913) de Stravinski, y *Daphnis et Chloé* (1912) de Ravel. Posteriormente tuvo gran demanda en Europa y los Estados Unidos, destacando notablemente en la Metropolitan Opera de Nueva York y con la Boston Symphony Orchestra. Fue director musical de la Orquesta Sinfónica de París (1929-1937), la San Francisco Symphony Orchestra (1935-1952) y la London Symphony Orchestra (1961-1964). JT

Monteverdi, Claudio (véase la página siguiente).

Montsalvatge i Bassols, Xavier (n Gerona, 11 de marzo de 1912; m Barcelona, 7 de mayo de 2002). Compositor catalán. Sus estudios en el Conservatorio de Barcelona (1923-1936) alimentaron su aprecio por la música de *Les Six* y por la música de las Antillas, que ha sido fuente de inspiración de muchas obras como *Canciones negras* (1945-1949) para voz y piano u orquesta. Su obra

Claudio Monteverdi

(1567-1643)

El compositor italiano Claudio Giovanni Antonio Monteverdi nació en Cremona el 15 de mayo de 1567 y murió en Venecia el 29 de noviembre de 1643.

Si bien en el siglo XIX y comienzos del XX se consideró a Monteverdi un músico revolucionario responsable de la transición del estilo polifónico antiguo desarrollado a partir de la Edad Media y que alcanzara su punto culminante con Palestrina, en la actualidad es claro que solamente formó parte de un movimiento general encaminado en esa dirección. Pero aunque muchos compositores participaron en el nuevo género de la ópera y el nuevo estilo de canción con acompañamiento conocido como *monodia, sin duda Monteverdi fue el que mejor comprendió la esencia y las posibilidades de desarrollo de estos géneros. En su trabajo subyace el concepto de que la música “debe conmover al hombre en sus entrañas” y expresar las emociones más profundas; incluso en sus canciones más ligeras proyecta una trascendencia interior. De este concepto surgió otro principio fundamental en Monteverdi: la música debe coincidir con las palabras que musicaliza. Para llevar estos principios a la práctica comprendió que las “reglas” musicales podían ampliarse cuando la obra artística lo exigía. Sus primeras obras fueron madrigales, forma musical que en esencia abre la posibilidad de explorar los estados anímicos; su habilidad para combinar dos y más emociones contrastantes y moldearlas en una misma unidad íntegra y satisfactoria harían de él un compositor de óperas superior a todos los demás. En sus obras tardías explora la expresión del sentimiento humano en forma tal que sus personajes cobran una vida tan emotiva como los de Shakespeare, Mozart, Verdi y otros dramaturgos de renombre.

Cremona y Mantua

Monteverdi fue hijo de un barbero cirujano-dentista. Estudió música con el *maestro di cappella* de la Catedral de Cremona, Marc'Antonio Ingegneri, destacando como un discípulo evidentemente precoz, pues durante su adolescencia publicó varios libros con su música sacra y secular. Este periodo inicial culminó con dos libros de madrigales publicados en Venecia por la prestigiosa imprenta de Gardano en los años de 1587 y 1590. Contienen algunas obras

extremadamente interesantes, en un lenguaje más moderno que el de Ingegneri, quizá porque Monteverdi pudo estudiar los madrigales de Marenzio y otros compositores de moda en la década de 1580. Sin embargo, más que expresar pasión, su intención más bien parece ser la de agradar, lo cual es evidente sobre todo en su conocida versión del poema de Tasso, *Ecco mormorar l'onde*.

No se sabe con exactitud cuándo dejó su ciudad natal, pero entró al servicio del duque de Mantua como ejecutante de cuerdas en 1590 o 1591. En Mantua entabló contacto inmediato con algunos de los músicos más refinados del momento. El músico de mayor influencia para Monteverdi parece haber sido el compositor flamenco Giaches de Wert, para quien lo esencial de su estilo era que la música debía expresar exactamente el mismo carácter emocional que el texto, y seguramente también debió haber buscado una musicalización respetuosa de la esencia declamatoria natural de las palabras. El siguiente libro de madrigales de Monteverdi (Venecia, 1592) denota todos los rasgos distintivos del estilo de Wert, no siempre bien asimilados, pero definitivamente revelando un cambio de dirección radical. La melodía es angular, la armonía más disonante y la atmósfera tensa al punto de la neurosis. El poeta predominante es Guarini y cada sutileza de sus versos está expresada musicalmente, en ocasiones incluso en detrimento del equilibrio general.

Esta nueva atmósfera parece haber causado un cierto descalabro en la antes fluida producción de Monteverdi y aunque siguió componiendo publicó muy poco en los 11 años siguientes. Acompañó al duque Vincenzo en sus viajes a Hungría en 1595 y a Flandes cuatro años después y, en 1599, contrajo matrimonio con la cantante Claudia Cattaneo con quien tuvo tres hijos, uno de ellos fallecido en la infancia. Cuando a la muerte de Wert en 1596 quedó vacante el puesto de *maestro di cappella* Monteverdi no fue tomado en cuenta, lo que le provocó una enorme decepción, pero en 1601 obtuvo el nombramiento para ese puesto a la temprana edad de 35 años. En 1603 y 1605 publicó dos

libros más de madrigales, ambos con obras maestras y aunque siguió experimentando minuciosamente con el significado del verso, logró resolver los problemas musicales del desarrollo temático y las proporciones. Las disonancias son más severas y la melodía en ocasiones mucho más irregular, pero el resultado es de una emotividad más variada y menos neurótica; si el erotismo de Guarini invita a un estilo de música sensual, estos madrigales de madurez denotan también una exquisita ligereza y un buen sentido del humor. La incorporación de estos avanzados recursos musicales, en especial las intensas y largas disonancias, fue muy criticado por compositores y teóricos conservadores, y Monteverdi se convirtió en una especie de figura de vanguardia. Atacado directamente por el teórico boloñés Giovanni Maria Artusi, Monteverdi se vio impulsado a responderle con una importante declaración estética sobre la esencia de su arte en el prólogo del quinto libro de madrigales (ampliado en el *Scherzi musicali* de 1607). Rechazó el calificativo de revolucionario, argumentando que solamente era seguidor de una tradición que venía desarrollándose desde más de 50 años atrás, e hizo una clarísima distinción entre dos tipos de “práctica” musical, la anterior y la actual, dejando claro que las dos tenían el mismo valor intrínseco (véase *PRIMA PRATICA*, *SECONDA PRATICA*).

Si bien estos madrigales le merecieron una reputación que se extendió mucho más allá del norte de Italia, su primera ópera lo consolidó como compositor de formas mayores y no solamente como un refinado miniaturista. Monteverdi bien pudo haber asistido a la presentación del *Euridice* de Peri en Florencia en octubre de 1600 –definitivamente conocía la obra–, y para ese entonces ya había escrito algo de música escénica. En *Orfeo* (Mantua, 24 de febrero de 1607) demostró tener un concepto del nuevo género mucho más amplio que el de sus predecesores, combinando la opulencia del *intermedio* del Renacimiento tardío con la simplicidad esencial del relato pastoril en recitativo, que era el ideal de los florentinos. Su recitativo era más expresivo, con variantes de estilo que iban desde uno bastante melodioso hasta una narración rápida en la que frases y palabras refuerzan su expresión con armonías ríspidas. Moldeó actos completos dentro de patrones coherentes, en lugar de simplemente unir secciones independientes. Pero, por encima de todo, demuestra su facilidad para hacer coincidir los puntos climáticos del texto y la música mediante disonancias, virtuosismo del canto y sonoridades instrumentales, creando un sentido de emotividad exaltada.

Pocos meses antes de la producción de *Orfeo* Monteverdi sufrió la pérdida de su esposa y, sumido en una profunda depresión, se retiró a la casa de su padre en Cremona.

Sin embargo, su presencia en Mantua fue exigida casi de inmediato para la composición de una nueva ópera como parte de las celebraciones de las bodas de Francesco, heredero de los Gonzaga, y Margarita de Savoy. Monteverdi regresó contra su voluntad, pero compuso no sólo una ópera, *L'Arianna*, sino también un ballet, el *Ballo delle ingrate*, y la música para un drama teatral. Una nueva tragedia ocurrió durante un ensayo de *L'Arianna*, pues la joven cantante a cargo del papel principal, Caterina Martinelli, quien había estado viviendo en casa del propio Monteverdi y tal vez fuera su discípula, murió de viruela. A pesar de todo pudo suplirse su ausencia y la ópera finalmente se produjo en mayo de 1608 con un éxito enorme. La partitura se ha perdido, excepto por el famoso *Lamento d'Arianna*, que ha sobrevivido en diferentes versiones y puede considerarse la primera gran escena operística.

Después de este esfuerzo, Monteverdi regresó nuevamente a Cremona en un estado de colapso nervioso que al parecer padeció por largo tiempo. Recibió órdenes de Mantua para volver en noviembre, pero se rehusó. A la postre regresó, pero a partir de entonces guardó odio y resentimiento contra la corte los Gonzaga, manifestando que no se le valoraba ni se le remuneraba como era debido. A pesar de todo, su productividad no pareció mermar, aunque la música escrita en ese año y quizá el siguiente, reflejaba su estado depresivo. Hizo un arreglo del *Lamento* en madrigal a cinco voces y escribió una trenodia en madrigal por el fallecimiento de Martinelli (la *Sestina*, publicado posteriormente en su sexto libro de madrigales), obra que representa el punto culminante de su música disonante y angustiada en ese estilo. Escribió algo de música litúrgica dentro de una vena más vigorosa, como una misa al estilo antiguo y la famosa música de las Vísperas para las fiestas de la virgen María. Si la misa constituyó un logro admirable, como un acto deliberado para demostrar la vigencia del lenguaje polifónico, la música de las Vísperas fue un logro mucho mayor, un verdadero compendio de diferentes tipos de música litúrgica moderna: grandiosas versiones de salmos a la manera veneciana, música virtuosística para cantantes solistas y hasta un intento de incorporar recursos operísticos modernos en la musicalización de los textos del *Magnificat*. Pero aunque esta música era lo más “avanzado” del momento, Monteverdi dejó en claro que el recurso de utilizar melodías de canto llano como material temático para los salmos y el *Magnificat*, no era para él sino una extensión evolutiva de las viejas tradiciones. Por encima de todo, esta música estaba destinada a impresionar al oyente con la fuerza de la Iglesia y del Creador.

El volumen con esta música se publicó en 1610 con dedicatoria para el papa Pablo V y, al parecer, Monteverdi viajó a Roma para hacer entrega del obsequio personalmente. Es posible que también haya estado sondeando la posibilidad de obtener un nuevo puesto que le permitiera alejarse de Mantua, pero esto no sucedió. Poco es lo que se sabe de su vida en los dos años siguientes hasta julio de 1612 cuando Francesco Gonzaga, quien había sucedido a su padre, despidió a Monteverdi de su servicio; se desconoce si se debió a motivos de recorte económico o a la insubordinación del compositor. Desempleado, acompañado de sus dos hijos, Monteverdi regresó a la casa de su padre donde permaneció aproximadamente un año. Finalmente, a la muerte del *maestro di cappella* de San Marcos en Venecia y tras una audición, Monteverdi fue invitado para ocupar el puesto, iniciando sus labores en el otoño de 1613.

Venecia

La designación de Monteverdi obedecía principalmente a que la organización musical de San Marcos, en deterioro desde algunos años atrás, requería de un director experimentado y el último compositor veneciano distinguido, Giovanni Gabrieli, había fallecido recientemente. Aunque no era principalmente un músico eclesiástico Monteverdi asumió sus obligaciones con seriedad extrema y, al cabo de unos cuantos años había logrado revitalizar la música, designando nuevos asistentes (como Grandi y Cavalli), componiendo abundante música original e insistiendo en la celebración de servicios corales todos los días. También participó activamente en los quehaceres musicales de la ciudad.

Su correspondencia de esos primeros años en Venecia muestra un cambio total en su estado mental. Se sentía completo, respetado y recibía una remuneración económica buena y regular; en consecuencia, fue bastante prolífico en ese tiempo. Mantuvo sus contactos con Mantua seguramente porque, tratándose de un súbdito de esa ciudad, no le quedaban muchas opciones. En su correspondencia con el canciller de la corte de Mantua, Alessandro Striggio el joven, puede apreciarse el surgimiento de una filosofía de la música dramática que, además de moldear la obra posterior de Monteverdi, iba a tener repercusión general en la historia de la ópera. Mientras que los tipos de ópera más viejos habían derivado del *intermedio* renacentista con énfasis en los deseos de los dioses y de la obra pastoril de teatro, con su temática de pastores y pastoras, crecía en Monteverdi el interés por expresar las emociones y crear personajes reales, con estados anímicos y mentales cambiantes. En su séptimo libro de madrigales (Venecia, 1619) lo vemos experimentar con nuevos recursos, en su mayoría tomados de la práctica

común entre sus contemporáneos más jóvenes, e imprimiendo una fuerza inmensa en cada uno. Compuso unas “cartas musicales” conversacionales en un estilo melódico del tipo recitativo estricto, en un intento deliberado por apegarse a las palabras; asimismo, el ballet *Tirsi e Clori*, escrito para Mantua en 1616, demuestra una aceptación total de la simplicidad melódica del aria moderna.

El intento de Monteverdi de crear una filosofía práctica de la música continuó a lo largo de la década de 1620, desembocando en nuevas innovaciones estilísticas. Siguiendo el pensamiento de Platón dividió las emociones en tres tipos básicos –amor, guerra y templanza–, cada uno factible de ser expresado con ritmos y armonías correspondientes. A la vez, puede apreciarse en Monteverdi su franca aceptación del realismo con la imitación de los sonidos naturales de diferentes maneras. En su cantata dramática *Combattimento di Tancredi, e Clorinda* (con parte del texto de *Gerusalemme liberata* de Tasso; estrenada en 1624 en el Palazzo Mocenigo de Venecia) plasmó a la perfección estas ideas. El “exaltado” *concitato genere* (consistente en la rápida repetición de las mismas notas con ritmos estrictos), junto con recursos como el *pizzicato* y otros efectos especiales para representar el choque de las hojas de las espadas, constituyó un importante avance en el lenguaje de los instrumentos de cuerda. Se sabe que utilizó los mismos recursos en su ópera cómica *La finta pazza Licori* (posiblemente escrita para las celebraciones por el ascenso al trono del duque Vincenzo II de Mantua en 1627) pues, aunque la partitura se ha perdido, existe una considerable correspondencia sobre el tema entre Monteverdi y Striggio.

En 1627-1628 Monteverdi sufrió un nuevo trastorno, ahora por el encarcelamiento en Bolonia de su hijo mayor, Massimiliano, acusado por la Inquisición de leer libros prohibidos; pasaron varios meses para que fuera absuelto de los cargos. En este mismo periodo Monteverdi cumplió con la comisión de componer la música (hoy perdida) para el *intermedi* de Tasso, *Aminta*, y para un torneo celebrado en Parma con motivo de las bodas del duque Odoardo Farnese y Margherita de’ Medici en diciembre de 1628. Sin embargo, la guerra de sucesión en Mantua rompió el vínculo de Monteverdi con los Gonzaga, arruinados por la misma. Aunque Monteverdi compuso una ópera (*Proserpina rapita*) para ser representada en Venecia en 1630, la peste que azotó la ciudad en ese mismo año paralizó toda actividad musical durante aproximadamente 18 meses.

Al parecer, toda la familia Monteverdi logró salvarse del contagio de la peste; en ese periodo Monteverdi tomó las órdenes religiosas. En noviembre de 1631, cuando la epidemia se declaró oficialmente superada, compuso una

gran misa para los servicios de gracias en San Marcos. De esta misa sobrevive el Gloria, que demuestra la aplicación de sus teorías sobre la diversidad de los estados anímicos implícitos en las palabras, pero tanto ésta como parte de la música litúrgica escrita probablemente en la misma época, denotan un enfoque tranquilo y majestuoso, muy alejado de la pasión característica de otras etapas. Un libro de canciones y dúos alegres publicado al año siguiente guarda más o menos el mismo carácter y mucha de la música de su octavo libro de madrigales es de calidad indiscutible. Esta colección de *Madrigali guerrieri et amorosi* (Venecia, 1638) contiene música muy refinada, en particular el *Lamento della ninfa*, que demuestra cuán lejos logró llevar el desarrollo de su música desde el *Lamento d'Arianna*, escrito 30 años atrás. Produjo también una colección de música sacra, la *Selva morale e spirituale* (1640-1641), un compendio igualmente innovador.

Si bien estos volúmenes, compuestos cuando Monteverdi tenía más de 70 años de edad, podrían marcar el punto final de su creación artística, el destino jugó su parte inspirándolo a una nueva etapa de creatividad sorprendente y prolífica. En 1637, las primeras casas de ópera públicas abrieron sus puertas en Venecia y Monteverdi, siendo el compositor local más experimentado, evidentemente se involucró en el proyecto casi desde el principio. *L'Arianna* fue repuesta en 1640 y compuso por lo menos tres óperas nuevas en los tres años siguientes. Sólo han sobrevivido las partituras de dos: *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640) y *L'incoronazione di Poppea* (1643; sobrevive en una versión posterior que quizá incluye música no escrita por Monteverdi). Las dos son obras maestras y muchas las consideran las primeras óperas modernas. Su interés radica en el retrato que hace de los seres humanos en situaciones reales; los argumentos secundarios, particularmente en

Poppea, abren espacio para un rango más amplio de personajes: la nobleza y sus sirvientes, el malvado, el desencaminado, el inocente, el bueno y así sucesivamente. Con todos los recursos compositivos de su época (la elegante *arietta*, duetos y conjuntos), combinados con el expresivo recitativo de comienzos del siglo XVII, Monteverdi demostró cómo podía llevarse a la práctica la filosofía de la música que venía desarrollando desde sus primeros años en Venecia. El énfasis principal está puesto siempre en el drama y las unidades musicales muy rara vez son independientes, más bien se entretajan en un patrón continuo que hace de la música un medio y no un fin en sí.

Con estas obras, Monteverdi consolidó su postura como uno de los más grandes dramaturgos de todos los tiempos. El inmenso aprecio que tuvieron por él sus empleadores venecianos queda demostrado en las altas gratificaciones económicas que recibió en sus últimos años, así como en el permiso otorgado para viajar a su ciudad natal en los últimos meses de su vida. Murió al cabo de una corta enfermedad y el público veneciano demostró su gran aprecio en su funeral; una muestra del homenaje rendido al compositor quedó plasmado en la capilla de San Ambrosio en la iglesia de Frari.

DA/TC

📖 D. ARNOLD, *Monteverdi* (Londres, 1963, 3/1990). D. ARNOLD y N. FORTUNE (eds.), *The New Monteverdi Companion* (Londres, 1985). G. TOMLINSON, *Monteverdi and the End of the Renaissance* (Berkeley, CA, 1987). N. JOHN (ed.), *The Operas of Monteverdi* (Londres, 1992) [*ENO opera guide*]. P. FABBRI, *Monteverdi* (trad. al in., Cambridge, 1994). D. STEVENS (ed.), *The Letters of Claudio Monteverdi* (Londres, 2/1995). R. TELLART, *Claudio Monteverdi* (París, 1997). J. WHENHAM, *Monteverdi: Vespers (1610)* (Cambridge, 1997). J. G. KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance* (Oxford, 1999).

es una combinación ecléctica de tradición y exotismo dentro de un amplio abanico de formas. El popular *Concierto breve* (1953) para piano y orquesta y la *Sinfonía de réquiem* (1985), son prueba de un sólido dominio estructural y de un tratamiento imaginativo del color orquestal. Escribió más de 20 ballets como *La muerte enamorada* (1943) y varias obras sobre temas infantiles, entre las que destaca la ópera mágica *El gato con botas* (1948). CW

Monza, Carlo (*n* Milán, c. 1735; *m* Milán, 19 de diciembre de 1801). Compositor italiano. En 1768 sucedió a Sammartini como organista de la corte de Milán de la que fue *maestro* en 1775 y ocupó diversos puestos en iglesias

milanesas. Tuvo también una exitosa vida profesional como compositor de ópera, centrándose principalmente en la *opera seria* para teatros de Milán. Su fusión de elementos italianos y franceses, característica de la ópera de la época, es notable en *Ifigenia in Tauride* (1784) que incorpora complejos contrapuntos corales y pantomima, además de melodías líricas. Nombrado *maestro* de la Catedral de Milán en 1787, abandonó el género operístico para convertirse en un reconocido compositor de música sacra. SH

Moore, Douglas S (tuart) (*n* Cutchogue, NY, 10 de agosto de 1893; *m* Greenport, NY, 25 de julio de 1969). Compositor y pedagogo estadounidense. Estudió en Yale con

Horatio Parker y, después de la guerra, con d'Indy y Boulanger en París, y con Bloch en Cleveland. De 1926 a 1962 fue profesor en la Columbia University. Además de por su música orquestal, de cámara y abundantes coros y canciones se le recuerda principalmente como el compositor de las primeras óperas nacionales que se incorporaron al repertorio estadounidense, en particular la ópera folclórica *The Devil and Daniel Webster* (Nueva York, 1939) y *The Ballad of Baby Doe* (Central City, CO, 1956). ABUR

Moore, Gerald (n Watford, 30 de julio de 1899; m Penn, Bucks., 13 de marzo de 1987). Pianista inglés. Discípulo de Michael y Mark Hambourg comenzó su vida profesional de intérprete en 1920, realizando sus primeras grabaciones en 1921. Landon Ronald le aconsejó especializarse como acompañante de piano y, en 1925, se asoció con el tenor John Coates, con quien pudo aprender ese difícil arte. Durante los siguientes 40 años Moore fue aclamado como uno de los acompañantes más refinados, asociado con intérpretes como Casals, Chaliapin, Elisabeth Schumann, John McCormack, Elisabeth Schwarzkopf y Dietrich Fischer-Dieskau. Además de ser un activo profesor, publicó varios libros. CF

📖 G. MOORE, *The Unashamed Accompanist* (Londres, 1943, 3/1984); *Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist* (Londres, 1962); *Farewell Recital* (Londres, 1978).

moral play. Véase DRAMA MEDIEVAL.

Morales, Cristóbal de (n Sevilla, c. 1490-1500; m ?Málaga, 4 de septiembre-7 de octubre de 1553). Compositor español. Si bien no existe evidencia que lo sustente, se dice que quizá fue niño corista de la Catedral de Sevilla, tiempo en el que probablemente entró en contacto con dos importantes compositores de ese lugar: Francisco de Peñalosa y Pedro de Escobar. En 1526 obtuvo el puesto de *maestro de capilla* de la Catedral de Ávila y, para finales de 1528, ocupaba un puesto similar en Plasencia. Habiendo renunciado a ese puesto hacia finales de 1531, en 1535 entró como cantante del coro papal. En 1538 acompañó al papa Pablo III a Niza para las celebraciones del tratado de paz entre el emperador Carlos V y Francisco I de Francia, ocasión para la que escribió su motete *Jubilate Deo omnis terra*. Una vez cubierto su periodo de cinco años en la capilla papal regresó a España por un año. Su segundo periodo al servicio del papa se distinguió por frecuentes ausencias debido a mala salud. De vuelta en España, en 1545, asumió la dirección musical de la Catedral de Toledo, cargo al que renunció dos años después para incorporarse

en Marchena a la corte de Don Luis Cristóbal Ponce de León, duque de Arcos. Pasó sus últimos días en la Catedral de Málaga, donde tampoco fue feliz. Poco antes de su muerte había iniciado trámites nuevamente para el puesto de *maestro* en Toledo.

Muy poca de la música secular de Morales ha sobrevivido, quizá porque a lo largo de su vida y para los compositores de una generación posterior destacó principalmente como compositor de música sacra. Su obras fueron publicadas y copiadas profusamente, en particular sus *Magnificat* que tuvieron amplia difusión. El largo arraigo de su prestigio es evidente por la infinidad de referencias que de su obra hicieron tratadistas y otros escritores musicales. Su *Lamentabatur Jacob* perduró en el repertorio de la capilla papal hasta el siglo XVIII. La edición más imponente de sus volúmenes fueron dos libros de misas, publicados en Roma en 1544, que contienen obras relacionadas con el papa Pablo III y Carlos V. Sus misas siguieron la forma de parodia, paráfrasis y *cantus firmus*, siendo las primeras reelaboraciones virtuosas de las originales. Su abundante cantidad de motetes despliega una facilidad particular para la transmisión de las emociones. Morales gustaba de utilizar un tema *ostinato* para enfatizar el mensaje principal de un motete (como en el "Gaudeamus" –"regocijémonos"– de *Jubilate Deo omnis terra*). Otros pasajes repetitivos o secuenciales de sus misas y motetes recuerdan la música de compositores como Josquin des Prez.

DA/OR

Moran, Robert (Leonard) (n Denver, CO, 8 de enero de 1937). Compositor estadounidense. Estudió en Viena, con Apostel en 1957, en el Mills College con Berio y Milhaud y nuevamente en Viena con Roman Haubstock-Ramati en 1963. A pesar de haber sido introducido por sus maestros vieneses a la música serial y sus desarrollos posteriores en la música europea, no se adhirió a esas escuelas, optando por un lenguaje más libre con elementos minimalistas y de música popular, en obras de una caprichosa variedad de géneros. PG

Moravia. Véase CHECA, REPÚBLICA, 1-3.

morceau (fr.). "Pieza", "obra"; *morceau symphonique*, "obra sinfónica".

Morceaux en forme de poire, Trois. Véase TROIS MORCEAUX EN FORME DE POIRE.

mordente (del it. *mordente*, "mordiente", "mordedura"; al.: *Mordent*, *Beisser*; fr.: *mordant*, *pincé*, *battement*, *martellement*, *tiret*; in.: *mordent*). *Adorno que consiste en la alternancia rápida y marcada entre la nota principal, la nota auxiliar inferior y nuevamente la

nota principal. Se escribe con el signo w , y en su forma invertida utiliza la nota auxiliar superior en lugar de la inferior. Los dos tipos de mordente se discuten ampliamente en las fuentes musicales del siglo XVI, pero el mordente inferior parece haber sido el más común en el siglo XVII y comienzos del XVIII.

Los mordentes con una y con dos repeticiones se utilizaron principalmente como adornos rítmicos. Los mordentes con dos repeticiones se denominaron “doble mordente” y los de repeticiones múltiples, generalmente indicados con un alargamiento del signo w , servían para intensificar y dar color a la nota melódica. Los compositores barrocos por lo general dejaron a discreción del intérprete el tipo de alteración cromática a utilizar en la nota auxiliar. Los mordentes, en particular los cortos, se utilizaban para resaltar las notas que progresaban por salto interválico. C. P. E. Bach (*Versuch*, 1753) afirmó que los mordentes “se pueden usar con mayor libertad... en el bajo”.

Contrario a lo que se piensa comúnmente, el mordente invertido (al.: *Schneller*) no fue un adorno característico del Barroco tardío; una función equiparable posiblemente correspondió al **Praltriller* o medio *trino. De finales del siglo XVIII en adelante, el mordente invertido tuvo amplia aceptación y se indicaba con el signo antes utilizado para el trino. Su ejecución debía realizarse antes del pulso.

En general es confusa la terminología de los mordentes. Algunos escritores modernos han invertido las definiciones de mordente y mordente invertido, arriba mencionadas, mientras que otros han optado por referirse a ellos sencillamente como mordentes superiores e inferiores. SMCV/NPDC

mordente inferior. Véase MORDENTE.

mordente invertido. *Mordente que incluye la nota auxiliar superior en vez de la inferior.

morendo. (it.). “Muriendo”, “desvaneciéndose”.

Moreno Torroba, Federico (n Madrid, 3 de marzo de 1891; m Madrid, 12 de septiembre de 1982). Compositor español. Discípulo de Pedrell. Moreno Torroba y Rodrigo son los principales representantes del movimiento denominado *casticismo* (es decir de autenticidad), que apuntó a la revigorización de la música clásica española a través de su música folclórica tradicional. Compuso muchas óperas y ballets, así como música orquestal e instrumental. La larga serie de obras para guitarra que escribió para Andrés Segovia, en especial la *Suite castellana* (1926) y el *Concierto en flamenco* (1962), perduran en el gusto general. Su reputación descansa

principalmente en magníficas zarzuelas como *Luisa Fernanda* (1932) y *La chulapona* (1934). CW

Morgenlied (al.). “Canción matutina”. Véase AUBADE.

Mörrike-Lieder (Canciones de Mörrike). Cincuenta y tres canciones para voz y piano de Wolf, con poemas de Eduard Friedrich Mörrike (1804-1875). La mayoría fue compuesta en 1888. Algunos títulos son: *Elfenlied*, *Gesang Weylas*, *Der Feuerreiter* y *An die Geliebte*.

morisca, moresco (es.), **moresca** (es., it.), **moresque** (fr.). Danza popular en Europa en los siglos XV y XVI. Sus intérpretes vestían a la usanza morisca, ennegrecían sus rostros y utilizaban cascabeles en las piernas. La danza renacentista más popular en ballets y mascaradas, generalmente incluía falsas batallas de espada entre “cristianos” y “moros”, y era conocida también con el nombre de *danse des bouffons*. La morisca sobrevive en España, Córcega y Guatemala, y posiblemente esté relacionada con la danza *morris* inglesa.

Lassus compuso varias *moresche* vocales de corte similar a la **villanella*, pero en lugar de utilizar el dialecto napolitano característico de éstas parodia el lenguaje de los africanos radicados en Italia. -/JH

Morlacchi, Francesco (Giuseppe Baldassare) (n Perugia, 14 de junio de 1784; m Innsbruck, 28 de octubre de 1841). Compositor italiano. Estudió inicialmente en Perugia, después en Loreto y finalmente en Bolonia con el padre Mattei. Sus primeras obras operísticas aparecieron en 1807 y en poco tiempo estableció una importante reputación en la península italiana. Sin embargo, en 1810 se trasladó a Dresde y al año siguiente recibió el nombramiento de *Kapellmeister* de la Ópera Italiana de la ciudad. Absorto en la composición de música sacra y ceremonial exigida por su nuevo puesto, su producción operística disminuyó un poco. A pesar de ello en algunas óperas buscó adaptar su estilo italianizado a las exigencias del lenguaje teatral alemán, pero en otras conservó su estilo de juventud con la influencia de Paisiello. RP

Morley, Thomas (n Norwich, 1557 o 1558; m Londres, ?comienzos de octubre de 1602). Músico de iglesia, compositor, editor y teórico inglés. Hijo de un cervecero de Norwich, probablemente entró al coro de la Catedral de Norwich en su infancia. En algún momento de su juventud estudió con William Byrd y en 1574 le fue prometido el puesto de maestro de coro y organista de Norwich cuando quedara vacante por el fallecimiento de Edmund Inglott, lo que no ocurrió sino hasta 1583. Cuatro años más tarde renunció a su puesto en la catedral, posiblemente a causa de sus inclinaciones por el

catolicismo romano. En 1588 obtuvo el título de B. Mus. en Oxford. Al año siguiente se encontraba en Londres como organista de la Catedral de St Paul y a partir de 1592, como caballero de la Chapel Royal. En 1598 inició sus actividades como editor musical, publicando obras italianas e inglesas. En los últimos años de vida su salud se fue deteriorando gradualmente.

Morley fue una persona versátil, con enorme capacidad para todo lo que emprendiera; escribió música en la mayoría de los géneros mayores de su época, pero en la actualidad se le conoce principalmente por sus madrigales con poemas en inglés y su tratado *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (Londres, 1597/R1971). Como madrigalista, Morley prácticamente reinventó el género para amoldarlo al gusto del público inglés. Sus madrigales, *canzonets* y ballets son en su mayor parte de carácter ligero, a menudo narrativos y fuertemente influenciados por los modelos italianos; algunos inclusive son adaptaciones directas de obras de Anerio, Gastoldi y Croce, aunque este préstamo siempre estuvo revestido de un toque personal y un trabajo contrapuntístico original. Algunos de sus contemporáneos, en especial Weelkes, de inmediato sucumbieron ante el encanto de estas piezas modernas y las imitaron; otros, entre los que destacan Byrd y Gibbons, fueron más reticentes.

La contribución de Morley a la vida musical de finales de la época isabelina fue amplia y diversa. Su encantador tratado *Plaine and Easie Introduction* utiliza libremente material de otros tratados extranjeros, pero sus propuestas y consejos prácticos, planteados con sencillez y sentido común excepcionales, lo hacen de más fácil comprensión que sus fuentes. Como impresor, Morley amplió el rango de publicaciones inglesas con música para laúd y *consorts*. En 1599 publicó el *First Booke of Consort Lessons*, una colección de arreglos para conjuntos combinados de violas, instrumentos de cuerdas pulsadas y flautas. Dos años después editó *The Triumphes of Oriana*, una antología de madrigales de alabanza a la reina Isabel en la que cada pieza fue aportada por un compositor diferente.

Los motetes con textos latinos de Morley son en su mayoría obras de su etapa de aprendizaje y apenas hacen referencia al catolicismo romano, del que probablemente fue adepto toda su vida. Se conservan unos pocos *anthems* y cánticos con textos ingleses de su autoría, junto con una colección de piezas solemnes y sencillas para servicios fúnebres. Compuso música para teclado y relativamente pocas obras para instrumentos solos; sin

embargo, uno de sus logros más refinados fue un libro de canciones para voz y laúd (Londres, 1600/ R1970) que contiene una de las obras más gustadas de su producción: un arreglo de "It was a lover and his lass" (Érase un amante y su doncella) de Shakespeare. DA/JM

Mort de Cléopâtre, La (La muerte de Cleopatra). Escena lírica de Berlioz, para soprano o mezzosoprano y orquesta, compuesta en 1829 y basada en un texto de P. A. Vieillard. Originalmente formó parte de la cantata completa *Cléopâtre*, que no tuvo éxito en el *Prix de Rome*.

Mortari, Virgilio (n Passirana di Lainate, cr Milán, 6 de diciembre de 1902; m Roma, 6 de septiembre de 1993). Compositor y maestro italiano. Después de realizar estudios en Milán y Parma se convirtió en pianista y posteriormente en profesor de composición en los conservatorios de Venecia (1933-1940) y Roma (1940-1973). Entre 1955 y 1959 fue superintendente del Teatro La Fenice de Venecia. En coautoría con Casella escribió *La tecnica dell'orchestra contemporaneo* (Milán, 2/1950) y completó *L'oca del Cairo* de Mozart, interpretada en Salzburgo en 1936. Bajo un estilo musical meticuloso, elegante y agradablemente melódico, compuso cuatro óperas, dos ballets, música orquestal con predominancia de obras concertantes y música coral (entre la que destacan un *Stabat mater*, 1947), un *Réquiem* (1959) y un *Gloria* (1980). MA

Moscheles, Ignaz (n Praga, 23 de mayo de 1794; m Leipzig, 10 de marzo de 1870). Pianista y compositor de ascendencia judía nacido en Bohemia. Inició sus estudios musicales de infancia en Praga y en 1808 se trasladó a Viena para estudiar con Albrechtsberger y Salieri. Allí conoció a Beethoven y escribió una reducción para piano de su ópera *Fidelio* para el editor Artaria. A partir de 1816, reconocido como un brillante virtuoso de extraordinario poder expresivo, comenzó sus giras por Europa con una creciente producción de composiciones tanto serias como efectistas. En 1824 fue maestro del joven Mendelssohn, con quien entabló una íntima amistad de por vida. En 1825 contrajo matrimonio con Charlotte Emden y se instaló en Londres para dar inicio a una presencia dominante en la escena musical de la ciudad como pianista, compositor, director y codirector de la Philharmonic Society. Dirigió la primera interpretación en suelo inglés de la *Misa en re* de Beethoven y estableció la serie de Historical Concerts interpretando en el clavecín obras de Bach y de Scarlatti.

Moscheles continuó sus giras por Inglaterra y Europa tocando ocasionalmente con Liszt y Chopin. Hacia 1840 se dedicó más a fondo a la enseñanza y en 1846

aceptó la invitación de Mendelssohn como director del departamento de piano del Conservatorio de Leipzig, donde permaneció activo hasta su muerte. Algunos de sus discípulos fueron Thalberg, Litolff, Sullivan y Grieg.


El estilo fundamentalmente clásico de Moscheles se caracterizó por su gran vitalidad y atractivo rítmico y melódico. Sus estudios pianísticos (1827), de enorme influencia, mantuvieron la presencia de su nombre a lo largo del siglo XX. Además de sonatas, fantasías y variaciones, compuso canciones exquisitas, ocho conciertos para piano, una sinfonía y refinada música de cámara. Una biografía basada en sus diarios se publicó en 1872.

HR

Mosè in Egitto (Moisés en Egipto). Ópera en tres actos de Rossini con libreto de Andrea Leone Tottola basado en el Antiguo Testamento y en *L'Osiride* (1760) de Francesco Ringhieri (Nápoles, 1818). La famosa plegaria entonada por los israelitas antes de cruzar el Mar Rojo fue agregada en la reposición de Nápoles de 1819. Rossini revisó la obra con el título **Moïse et Pharaon*.

Moses und Aron (Moisés y Aarón). Ópera en tres actos de Schoenberg con libreto propio (no compuso el acto tercero) (Zürich, 1957). La “Danza ante el becerro de oro”, del acto segundo, se interpretó en concierto en 1951, como también los actos primero y segundo en 1954.

Mosolov, Aleksandr Vasil'ievich (n Kiev, 29 de julio/11 de agosto de 1900; m Moscú, 11 de julio de 1973). Compositor ruso. Estudió composición con Glière y posteriormente con Miaskovski en el Conservatorio de Moscú. Compositor de óperas, música orquestal, obras de cámara y abundantes canciones y piezas para piano, en Occidente se le conoce casi exclusivamente por su pieza orquestal breve *Zavod* (1926-1928), título generalmente traducido como “La fundición de hierro” aunque la palabra en ruso simplemente signifique “fábrica” o “trabajos”. Originalmente pensada como interludio sinfónico para su ballet *Stal'* (Acero; obra inconclusa que compitió en una *Suite* en 1827), la obra fue considerada en sus presentaciones en Occidente –en Lieja (1930) y en el Hollywood Bowl (1932)– el ejemplo perfecto de la música soviética moderna, crudamente realista. La partitura exige una lámina de acero y otros sonidos característicos de un taller de fundición. Estos recursos fueron por los que Moslov mereció la etiqueta de “formalista” en la URSS. La obra ocasionalmente se considera un emblema de la época experimental en la que fue creada (véase también FUTURISMO). GN/DN

 L. SITSKY, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900-1929* (Westport, CT, 1994).

Mosonyi, Mihály [Brand, Michael] (n Boldogasszonyfalva [hoy Frauenkirchen, Austria], 4 de septiembre de 1814; m Pest, 31 de octubre de 1870). Compositor húngaro. A comienzos de la década de 1830 estudió en el colegio de capacitación de profesores de Pozsony (hoy Bratislava, Eslovaquia), complementando su educación con estudios privados con el compositor, pianista y director Károly Turányi, y estudios autodidactas con los libros teóricos de Reicha y los ejercicios para piano de Hummel. En 1835 fue nombrado maestro de música de la familia del conde Péter Pejachevich en Rétfalu (hoy Osijek, Croacia), donde continuó con sus estudios autodidactas. En 1842 se estableció en Pest como maestro de piano y composición.

La vida de Mosonyi puede dividirse en dos periodos. El primero con el nombre de Michael Brand, en el que compuso música romántica alemana, y el segundo a partir de 1859, año en el que cambió su nombre por el de Mihály Mosonyi (tomado de Moson, su condado natal) y adoptó el nacionalismo húngaro. El cambio se vio reflejado claramente en sus dos primeras óperas: *Kaiser Max auf der Martinswand* (1856-1857), en alemán; y *Szép Ilonka* (Linda Helena, 1861), en húngaro. Su tercera ópera, *Álmos*, no fue estrenada sino hasta 1934. Compuso también dos sinfonías, seis *Cuartetos de cuerdas* (1842-1845) y otras obras de música de cámara, música coral y abundante cantidad de música para piano. Después de Liszt y Erkel, es considerado el tercer compositor húngaro más importante del siglo XIX.

MA

mosso (it.). “Movido”; *più mosso*, “más movido”, es decir, más rápido; *meno mosso*, “menos movido”, es decir, más lento.

Moszkowski, Moritz (n Breslau, 23 de agosto de 1854; m París, 4 de marzo de 1925). Compositor, pianista y director alemán. Desde su tierna infancia mostró un sobresaliente talento como pianista, ingresando al Conservatorio de Dresde a los 11 años de edad. Posteriormente estudió en el Conservatorio Stern de Berlín y en la Neue Akademie der Tonkunst de Theodor Kullak. Su irremediable pánico escénico terminó con una promisoriosa profesión como concertista de piano, por lo que optó por dedicarse a la dirección y la composición. Como compositor alcanzó una reputación considerable, principalmente con un caudal de piezas y arreglos pianísticos brillantes de música de salón, algunos de los cuales (como *Étincelles* y varios estudios de concierto) perduraron durante muchos años en el repertorio de intérpretes virtuosos como Horowitz. KH

motete. La forma de canto polifónico vocal más importante en la Edad Media y el Renacimiento. A lo largo de sus más de cinco siglos de existencia no encontramos una definición general, pero a partir del Renacimiento los motetes normalmente han llevado textos sacros latinos y han estado destinados para entonarse en los servicios católicos.

El motete medieval evolucionó durante el siglo XIII con el aumento de palabras (fr.: *mots*) en las partes superiores de las **clausulae*, de donde derivó el nombre “motetus” para dichas partes y posteriormente para toda composición de este tipo. Mientras que la voz inferior de la obra (un *cantus firmus* en la voz del tenor) progresaba con notas lentas y derivaba de una melodía de canto llano con texto latino, la voz o las voces superiores podían tener textos seculares en latín o incluso en francés, sin relación con el texto original. Hacia 1250, estas partes superiores fueron de invención libre. En el siglo XIV el recurso estructural denominado **isorritmia* se aplicó a la voz tenor de los motetes, como en las obras de Machaut, pero a comienzos del siglo XV ya se utilizaba para todas las voces en casos determinados, como en *Veni Sancte Spiritus* de Dunstaple y *Nuper rosarum flores* de Dufay. Esta obra de Dufay fue compuesta para la consagración de la Catedral de Florencia en 1436 y, de hecho, muchos motetes medievales cumplían funciones para ocasiones diversas, con la entonación de varios textos simultáneos “glosándose” entre sí.

En la época de Dunstaple y Dufay apareció un nuevo tipo de motete más libre, generalmente de estilo simple y con un solo texto; hacia finales del siglo XV el motete se había convertido en un arreglo coral de obras sacras a cuatro o más voces. La textura coral era más uniforme que antes y las voces individuales se movían aproximadamente a un paso similar, aunque el *cantus firmus* del tenor siguió presente en algunos de los motetes de Josquin. La práctica de la imitación, consistente en la entrada sucesiva de las voces con el mismo motivo musical, se convirtió en un recurso fundamental para el motete y otros tipos de obras polifónicas. Al mismo tiempo, los compositores reflejaban un nuevo espíritu humanista en su cuidadosa selección de los textos para los motetes, poniendo particular atención en la musicalización de las palabras. A diferencia de la misa, el salmo, el himno y el *Magnificat*, el motete no se mantuvo como una forma estricta de la liturgia, sino como parte agregada o sustituta en momentos determinados del servicio y para días especiales; el **anthem* inglés cumplía una función equivalente. El “motete”

para ceremonias ocasionales también sobrevivió y podía ser compuesto o comisionado específicamente para un acontecimiento o en homenaje a una persona determinada, de carácter religioso o extrarreligioso.

El motete en estilo imitativo floreció en la generación posterior a Josquin y el recurso de “imitación extendida”, en el que las frases sucesivas del texto se distribuyen en diferentes puntos de imitación simultánea, fue desarrollado por Gombert, el refinado Palestrina y otros polifonistas notables del Renacimiento como Lassus, Byrd y Victoria. Palestrina compuso alrededor de 250 motetes, Lassus el doble de esa cantidad (incluyendo un número similar de piezas para ocasiones determinadas); Byrd publicó tres colecciones de *Cantiones sacrae*, nombre latino común de la época para el motete. En Venecia un tipo de motete policoral fue desarrollado por los Gabrieli; los motetes tardíos de Giovanni Gabrieli, compuestos en los primeros años del siglo XVII, son obras multitudinarias para solistas, gran coro y conjunto instrumental (conformado principalmente por cornetas y sacabuches).

Aunque el **stile antico* (estilo antiguo) de Palestrina se utilizó ocasionalmente en los motetes compuestos en el Barroco, inclusive después, a partir del año 1600 la mayoría de los compositores adoptaron los nuevos estilos para los motetes componiendo piezas a una o más voces y continuo y ocasionalmente incluyendo partes instrumentales, por lo general para cuerdas. Esto sucedió particularmente en Italia donde, hacia 1700, el motete solo, una pieza tipo cantata para una voz y cuerdas con textos pintorescos no litúrgicos, se había convertido en la forma de motete más común. Compositores alemanes como Schütz adoptaron el estilo “afectivo” moderno en algunas obras, pero conservaron una textura contrapuntística coral en otras, tradición continuada por Bach en sus motetes para coro y órgano. En Francia, en la época de Luis XIV, el *grand motet* para voces solistas y coro con acompañamiento instrumental constituyó una de las principales formas de música sacra, producida para celebraciones importantes por compositores como Charpentier y Couperin.

Si bien a partir del Barroco la composición de motetes declinó, Mozart, Schumann y Brahms hicieron sus respectivas contribuciones al género y existen algunos ejemplos aislados del siglo XX compuestos por Messiaen y Poulenc. No obstante, los motetes de siglos anteriores se siguen utilizando en diferentes servicios eclesiásticos, como los *anthems* en Inglaterra, y en partes adecuadas de la misa.

📖 J. ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi* (Oxford, 1984). J. R. MONGRÉDIEN y Y. FERRATON (eds.), *Actes du Colloque international de musicologie sur Le Grand Motet français (1663-1792)* (París, 1986). P. M. LEFFERTS, *The Motet in England in the Fourteenth Century* (Ann Arbor, MI, 1986). W. BOETTICHER, *Geschichte der Motette* (Darmstadt, 1989). F. NOSKE, *Music Bridging Divided Religions: The Motet in the Seventeenth-Century Dutch Republic* (Wilhelmshaven y Nueva York, 1989). M. EVERIST, *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre* (Cambridge, 1994). D. PESCE (ed.), *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance* (Nueva York, 1997). J. E. CUMMING, *The Motet in the Age of Du Fay* (Cambridge, 1999).

Motete a cuarenta partes. Véase *SPEM IN ALIUM NUNQUAM HABUI*.

motete coral (al.: *Choralmotette*). Composición polifónica basada en una melodía de coral. Al principio, la melodía era tratada como un **cantus firmus*, pero a partir del fin del siglo XVI, comenzó a predominar el uso de cada línea como sujeto de imitación fugada. A veces el órgano puede reemplazar a una o más de las partes vocales. Dos excelentes ejemplos de motetes corales son la *Fantasia super "Ich ruf zu dir"* de Scheidt, y *Nun komm der Heiden Heiland* de Bach.

motetus (lat.). 1. "Motete".

2. Término utilizado desde el siglo XIII hasta el XV para referirse a la voz inmediata superior al tenor en los motetes.

motif (in., "motivo"). Unidad musical melódica y rítmica que, de acuerdo con Schoenberg en sus *Fundamentos de la composición musical* (1967), proporciona "integración, relación, coherencia, lógica, comprensión y fluidez" al discurso musical de una composición mediante la repetición y la variación recurrente. El motivo es el elemento constitutivo básico para la construcción de temas y líneas melódicas y, como tal, se presenta por igual en un típico sujeto de fuga de Bach y en una obra sinfónica mayor como la *Quinta sinfonía* de Beethoven, cuyo motivo inicial muestra un evidente desarrollo generativo a lo largo de toda la obra, no sólo en el primer movimiento.

El trabajo motivico no es menos explícito en algunos tipos de música postonal. Webern, en su obra dodecafónica *Concierto para nueve instrumentos* op. 24, utiliza claramente motivos de tres notas a lo largo de los movimientos primero y tercero. Aun cuando puede lograrse una coherencia compositiva sin la necesidad de un procedimiento motivico, la capacidad del recurso

motivico para sugerir estados anímicos, personalidades, inclusive situaciones físicas concretas, ha otorgado a este recurso una importancia particular en las composiciones dramáticas mayores. Los **Leitmotiven* (motivos principales) de Wagner son el ejemplo más común de ideas musicales concisas que además de proporcionar un elemento de estabilidad en la continuidad musical, contribuyen directamente al desarrollo coherente de la acción dramática.

AW

Motiv (al.). *"Motif", "motivo".

motivo reminiscente (al.: *Reminiszenzmotiv*, *Erinnerungsmotiv*; fr.: *réminiscence motif*; in.: *reminiscence motif*). En ópera, el término se refiere a un tema o cualquier idea musical que se repite sin modificaciones y sirve para identificar a un personaje o para representar recuerdos en su memoria. Es un recurso compositivo precursor del **Leitmotiv*. El motivo del "asunto prohibido" en *Lohengrin* de Wagner es un ejemplo.

AL

moto (it.). "Movimiento"; "velocidad"; *con moto*, "con movimiento", como *andante con moto*, más rápido que *andante*; *moto precedente*, "con el movimiento anterior", es decir, con la velocidad anterior.

moto perpetuo (it.). Véase *PERPETUUM MOBILE*.

Motown [Tamla Motown]. Compañía discográfica estadounidense formada por Berry Gordy, con sede original en Detroit ("motor town", la ciudad de los motores), para promover el género negro del **soul*. Las primeras grabaciones se centraron en grupos vocales con un estilo derivado de la tradición del *gospel*. Motown ha producido una gran cantidad de intérpretes destacados, como Marvin Gaye, Stevie Wonder, the Supremes y the Four Tops. En la actualidad puede ser considerada una parte distintiva de la cultura afroamericana estadounidense.

KG

Mottl, Felix (Josef) (*n* Unter-St Veit, Viena, 24 de agosto de 1856; *m* 2 de julio de 1911). Director austriaco. Estudió en el Conservatorio de Viena con Bruckner. En 1876 participó como asistente en el primer Festival Wagner en Bayreuth y en 1881 se convirtió en el director principal de la Sociedad Filarmónica Karlsruhe, con la que a lo largo de 23 años estrenó obras de Wagner y Berlioz con los más altos niveles de calidad instrumental e interpretativa. A partir de 1886 fue director huésped en Bayreuth, donde siguió muy de cerca el estilo interpretativo versátil del propio Wagner. En 1903 fue nombrado director de la Ópera de Munich. Compuso obras escénicas y canciones y editó partituras vocales de las óperas de Wagner.

JT

motu proprio (lat., “por movimiento propio”). Bula promulgada por el papa referente a los asuntos administrativos internos de la Iglesia. En los escritos sobre música, el término generalmente se refiere al *Tra le sollecitudini*, un *motu proprio* promulgado por el papa Pío X en 1903 que establece los principios generales para la música litúrgica. Promovía el canto llano y la polifonía “clásica” en el estilo de Palestrina, condenando enérgicamente la música litúrgica de carácter teatral. Ninguna parte de la liturgia debía omitirse “excepto cuando las rúbricas autorizan que el órgano reemplace varios versículos del texto” (véase VERSÍCULO). Se prohibía el uso de otros instrumentos, excepto el órgano, sin el permiso explícito del obispo. Las voces soprano debían ser cantadas por niños, no por mujeres, y la antigua *scholae cantorum* debía resurgir (véase SCHOLAE CANTORUM).

Este documento fue promulgado como parte de un amplio esfuerzo de reforma de la música litúrgica católica, que abarcaba también la restauración del canto gregoriano por los monjes de Solesmes y apoyaba el movimiento ceciliano. PS/ALI

Mouret, Jean-Joseph (*n* Aviñón, 11 de abril de 1682; *m* Charenton, 22 de diciembre de 1738). Compositor y administrador musical francés. Posiblemente fue educado en la escuela coral de la Catedral de Aviñón, pero en 1707 se encontraba en París, donde inició su vida profesional como *maître de musique* del alguacil de Noailles. En 1711 se encontraba al servicio de los duques de Maine, primero como *ordinaire* y después como *surintendant* a cargo de la música para la célebres reuniones “secretas” de la duquesa Grandes Nuits de Sceaux (1714-1715) para las que compuso una *comédie lyrique*, *Le Mariage de Ragonde et de Colin*.

En 1714 fue nombrado director de la orquesta de la Ópera de París, donde su *opéra-ballet Les Fêtes, ou Le Triomphe de Thalie* se representó con gran éxito. Al parecer incansable, contribuyó también con divertimentos para la Comédie-Française. A partir de 1717, año en que fue nombrado compositor y director de la Comédie-Italienne, y hasta su muerte, produjo alrededor de 140 divertimentos para el Nouveau Théâtre Italien. En 1720 obtuvo un puesto en la corte como *ordinaire de la chambre du roi* y en 1728 se convirtió en director artístico de los Concert Spirituel, para los que compuso abundante cantidad de motetes y cantatas en la década final de su vida.

En el apogeo de su vida profesional, la buena fortuna de Mouret lo abandonó repentinamente, perdiendo

en rápida sucesión entre 1734 y 1737 sus puestos en los Concert Spirituel, las *Sceaux* de la duquesa y el Théâtre Italien. Rebajado a vivir de la caridad de sus amistades, sufrió un colapso nervioso que lo llevó a la reclusión en un nosocomio en Charenton. Mouret, el “musicien de graces” e inmensamente exitoso compositor en el estilo “regencia”, fue autor de obras elegantes, encantadoras y esencialmente ligeras. Su *Suite de symphonies* (1729) se anticipó a la sinfonía francesa de la segunda mitad del siglo XVIII. WT/JAS

Moussorgski, Modest Petrovich. Véase MUSOROSKI, MODEST PETROVICH.

mouth music (in.). Véase *PUIRT-A-BEUL*; véase también *DIDDLE*.

mouth organ (in.). Término genérico en lengua inglesa para varios instrumentos de *lengüeta libre que se soplan con la boca. Véase ARMÓNICA; *SHENG*; *SHŌ*.

mouthpiece (in.). “Boquilla”, “embocadura”. Véase BOQUILLA.

Mouton, Jean (*n* ?Samer, antes de 1459; *m* Saint Quentin, 30 de octubre de 1522). Músico litúrgico y compositor francés. Pasó los primeros años de su vida profesional en la iglesia colegiada de Notre Dame en Nesle, de la que fue *maître de chapelle* a partir de 1483. Entre 1494 y 1502 ocupó puestos en Saint Omer, Amiens y Grenoble, y posteriormente se incorporó a la capilla de Ana de Bretaña, esposa de Luis XII. A la muerte de la reina fue transferido a la capilla del rey, componiendo obras para ceremonias de estado durante los reinados tanto de Luis como de su sucesor, Francisco I. En 1515 acompañó al rey Francisco en un viaje diplomático a Italia. Para esa fecha, su música ya era conocida al sur de los Alpes y era particularmente admirada por el papa León X.

Mouton es importante por su música litúrgica de la que sobreviven 15 misas y más de 100 motetes, una producción similar en cantidad a la de su casi exacto contemporáneo Josquin des Prez. Sin embargo, la obra de Mouton es menos variada que la de Josquin y son pocas las piezas que destacan por su idiosincrasia. Una excepción es *Nesciens mater*, obra vocal a ocho voces con exquisitas sonoridades que, técnicamente, representa un *tour de force*; en ella, cuatro voces obtienen respuesta en canon exacto de otras cuatro voces a la quinta superior. Muchas de sus misas son ejemplos tempranos de la técnica “parodia”, tomando como material compositivo la textura general de sus modelos polifónicos originales. El número de *chansons* de su autoría que han sobrevivido es comparativamente pequeño. Entre los alumnos de Mouton destaca uno de los princi-

pales compositores de la generación posterior, Adrian Willaert. JM

mouvement (fr.). “Movimiento”, tanto en el sentido estricto de actividad, como en el sentido derivado que se refiere a una parte de una composición. Suele utilizarse la abreviatura *mouv.* Debussy y otros compositores ocasionalmente emplearon el término como indicación para retomar el tiempo original después de una ruptura del mismo, como un *rallentando*. *Mouvement perpétuel*, significa lo mismo que **perpetuum mobile*.

mouvementé (fr.). “Animado”, “movido”.

movable doh (in.). “Do móvil”. Véase DO FIJO.

móvil, forma. Véase FORMA MÓVIL.

movimiento (al.: *Satz*; fr.: *mouvement*; in.: *movement*; it.: *movimento*, *tempo*). Término relacionado con las formas musicales (generalmente con sonata, sinfonía, concierto, cuarteto de cuerdas, etc.) que consiste en un número determinado de partes, cada una denominada “movimiento”. Cada movimiento, en teoría, constituye una sección completa e independiente; en la mayoría de los casos, los movimientos están separados entre sí mediante una pausa breve.

La sinfonía y la sonata del Clasicismo por lo general tienen cuatro movimientos que suelen seguir un orden determinado: forma sonata, lento, danza (como un minuetto con trío o un *scherzo*) y final (como rondó o variaciones). El concierto tiene tres movimientos: a menudo forma sonata-*ritornello*, lento y final (un rondó o una danza). El material musical de cada movimiento es, con raras excepciones, independiente del resto de la obra. En el siglo XIX, la *forma cíclica, en la que algunos o todos los movimientos se relacionan musicalmente, adquirió popularidad en la sinfonía (como las *Sinfonías* nos. 5 y 9 de Beethoven y la *Tercera* de Brahms). Ocasionalmente, se utilizaron también formatos no convencionales y algunos compositores indicaron que los movimientos se debían interpretar sin interrupción (como la *Cuarta sinfonía* de Schumann y muchas sonatas para piano de Beethoven); también escribieron obras sustanciales en un único movimiento extenso (como la *Séptima sinfonía* de Sibelius). -/JBE

movimiento conjunto. Véase MOVIMIENTO MELÓDICO.

movimiento disjunto. Véase MOVIMIENTO.

movimiento melódico. Patrón de movimiento lineal de una melodía. La progresión melódica individual por grado interválico ascendente o descendente se denomina “movimiento conjunto”, mientras que la progresión por salto interválico se conoce como “movimiento disjunto”. En la escritura a varias voces, cuando las voces

simultáneas se mueven en una misma dirección, el movimiento se denomina “similar” o “conjunto”; si además se mueven siguiendo la misma relación interválica, el movimiento se denomina “paralelo”. Cuando las líneas se mueven en direcciones opuestas, el movimiento se denomina “contrario”. Si una voz se mantiene igual (en la misma nota) y la otra se separa en cualquier dirección, el movimiento se denomina “oblicuo”.

movimiento oblicuo. Véase MOVIMIENTO.

movimiento paralelo. Véase MOVIMIENTO.

Moyzes, Alexander (n Kláštor pod Znievom, cr Martin, 4 de septiembre de 1906; m Bratislava, 20 de noviembre de 1984). Compositor y maestro eslovaco, hijo del también compositor y maestro eslovaco Mikuláš Moyzes (1872-1944). En 1925 asistió al Conservatorio de Praga y, a la postre, estudió composición con Novák (1928-1930). A partir de 1929 fue maestro en Bratislava y, de 1949 a 1978, profesor de composición de la Academia de Música y Artes Dramáticas de esa ciudad. Moyzes tuvo un impacto importante en la música eslovaca del siglo XX. Su estilo de juventud reflejó un interés en Stravinski, el Neoclasicismo y el jazz. A partir de la década de 1930 cultivó formas mayores, componiendo entre 1929 y 1983 12 sinfonías que se distinguen por un agudo sentido del desarrollo y el uso de música folclórica eslovaca. JSM

Mozart. Familia de músicos de origen austro-alemán.

(Johann Georg) **Leopold Mozart** (n Augsburg, 14 de noviembre de 1719; m Salzburgo, 28 de mayo de 1787) estudió filosofía en Salzburgo, pero lo expulsaron en 1739 por ausentismo. Desafió las decisiones familiares sobre su carrera de manera inquietantemente profética respecto a lo que posteriormente haría su propio hijo. En 1747 contrajo matrimonio con Anna Maria Pertl. Solamente dos de los siete hijos del matrimonio sobrevivieron para alcanzar la vida adulta: la hija mayor, Maria Anna (Nannerl), y el menor, Wolfgang, cuya vida se resume por separado más adelante. Leopold se desempeñó como sirviente musical del conde Thurn-Valassina y Taxis, y a partir de 1743 como violinista del príncipe-arzobispo de Salzburgo a cuyo servicio permaneció el resto de sus días, convirtiéndose en *Kapellmeister* suplente en 1763, justo antes de viajar al extranjero con su familia durante tres años. Autorizados por el arzobispo Schrattenbach, estos viajes se vieron recortados con la sucesión del arzobispo Colloredo en 1772, quien en ocasiones amenazó a Leopoldo con el despido.

Su método de violín, *Versuch einer gründlichen Violinsschule*, publicado en Augsburg en 1756, pronto

se convirtió en obra de uso común y se tradujo al holandés y al francés, lo que permitió que la comunidad de teóricos musicales, entre los que se encontraba F. W. Marburg, conociera bien a Leopold. Compuso abundante cantidad de música sacra y varias sinfonías y sonatas para clavecín. De manera algo injusta, como compositor se le recuerda principalmente como autor de obras con instrumentos extraños como pistolas y silbatos, como en su divertimento “Boda campesina” y la *Sinfonía “La caza”*. A partir de 1771 comenzó a abandonar paulatinamente sus ambiciones creadoras para concentrarse en el desarrollo de las capacidades musicales de su hijo.

Su manera de educar a los hijos difícilmente podría juzgarse; sin embargo, la explotación a la que los sometió ha sido muy criticada. No se conoce a ciencia cierta cuánto dinero pudo acumular en sus viajes por Europa, que quizá pusieron en riesgo la salud de sus hijos, pero el desarrollo musical de Wolfgang definitivamente se vio beneficiado con su conocimiento del mundo fuera de Salzburgo. Leopold tenía expectativas de que el futuro empleo de su hijo asegurara su propia vejez; rechazaba las aspiraciones de Wolfgang de trabajar independientemente, sin patronazgo y, mucho más aún, su matrimonio. Leopold murió relativamente alejado de Wolfgang y aunque intentó educar a otros jóvenes músicos talentosos, no tuvo más que rendirse ante la sentencia pronunciada por Haydn: “Ante Dios, y como hombre honesto, yo le digo que su hijo es el compositor más grande que he conocido”. Es imposible abarcar aquí las circunstancias sociales que evitaron el desarrollo completo del talento musical de Nannerl Mozart (1751-1829). Indudablemente fue una refinada ejecutante del clavecín, pero sus capacidades se disiparon en la vida doméstica y ninguna de sus composiciones ha sobrevivido. Ella también estaba en contra del matrimonio de Wolfgang, aunque posteriormente fue vecina de su cuñada, viuda, en Salzburgo. Nannerl fue una testigo imprescindible, aunque no sin prejuicios, de la infancia de su hermano.

De los dos hijos del matrimonio de Wolfgang y Constanze Mozart que sobrevivieron hasta edad adulta, el mayor, Carl Thomas (1784-1858) fue un funcionario menor; el mayor, Franz Xaver (1791-1844), a quien le gustaba llamarse Wolfgang Amadeus –ortografía prácticamente nunca usada por su padre, quien prefirió la forma Amadè–, fue discípulo de los mejores maestros (Hummel, Salieri, Vogler y Albrechtsberger), pero no pasó de ser un compositor menor, pianista y maestro

de música en Viena y Lemberg (hoy L'viv, Ucrania). Se conservan varias composiciones instrumentales y algunas vocales de su autoría, entre las que destaca una obra de variaciones sobre un vals comisionada por Anton Diabelli. DA/JR

📖 R. HALLIWELL, *The Mozart Family: Four Lives in a Social Context* (Oxford, 1988).

Mozart, Wolfgang Amadeus (véase la página siguiente).

Mozart y Salieri. Ópera en un acto de Rimski-Korsakov basada en una versión reducida del poema de Aleksandr Pushkin (1830) (Moscú, 1898).

mp. Abreviatura de *mezzopiano*; véase *MEZZO*, *MEZZA*.

Muck, Karl (n Darmstadt, 22 de octubre de 1859; m Stuttgart, 3 de marzo de 1940). Director alemán. Comenzó su vida profesional como pianista, debutando en 1880. Aprendió dirección de orquesta de manera autodidacta y a partir de 1884 dirigió óperas en Salzburgo, Graz y Brno. En 1886 fue nombrado director musical del Landestheater de Praga, puesto que abandonó en 1892 para asumir la dirección de la Ópera Estatal de Berlín, donde a lo largo de 20 años forjó su reputación como director exigente y disciplinado con un amplio repertorio. Ocupó el puesto de director musical de la Boston Symphony Orchestra (1912-1917) y de 1901 a 1930 dirigió en Bayreuth, donde sus interpretaciones espaciales y flexibles se consideraron una norma. JT

muchacha del dorado Oeste, La. Véase *FANCIULLA DEL WEST, LA.*

Mudarra, Alonso (n c. 1510; m Sevilla, 1 de abril de 1580). Vihuelista y compositor español. De 1546 hasta su muerte trabajó en la Catedral de Sevilla. Sus *Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilla, 1546) es una importante colección de música para vihuela y guitarra, con fantasías, tientos, danzas y transcripciones de música polifónica franco-flamenca, así como algunas canciones para voz sola y vihuela. WT

Mudge, Richard (n Bideford, baut. 26 de diciembre de 1718; m Bedworth, 4 de abril de 1763). Compositor inglés. Estudió en la Oxford University a partir de 1735. Después de su ordenamiento se volvió coadjutor en Great Packington, cerca de Birmingham, y en 1756 fue nombrado rector de Bedworth. Es muy posible que haya estado involucrado en la vida musical del Packington Hall, plaza perteneciente al conde de Aylesford. Compuso una colección de seis *Conciertos para dos violines y cuerdas* (1749). El *Primer concierto* tiene un solo de trompeta, los seis tienen solos de teclado y la serie termina con un *adagio* para cuerdas que desemboca en el canon *Non nobis Domine*, anteriormente atribuido a Byrd. WT/PL

(continúa en la página 992)

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

El compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756 y murió en Viena el 5 de diciembre de 1791. Su nombre completo fue Johannes Chrysostomos Wolfgang Theophilus; Amadeus es la versión latina del nombre griego Theophilus; el compositor generalmente estilizó su nombre como “Wolfgang Amadè Mozart”.

Mozart es uno de los compositores clásicos más “gustados” y su vida ha estado sujeta a infinidad de distorsiones y mitos. Su capacidad musical nata quizá haya sido igualada por otros niños prodigio, pero ninguno ha alcanzado un prestigio equiparable. Los viajes familiares le permitieron desarrollar su extraordinaria capacidad de asimilación, al conocer y desenvolverse en los gustos de los países visitados. En poco tiempo aprendió a dominar con singular maestría las dificultades técnicas de la composición musical, el contrapunto, la armonía, la fuga, las variaciones, la orquestación y el diseño formal en diferentes géneros como arias, sonatas, rondós y conjuntos instrumentales en general. Este aprendizaje jamás eclipsó la fantasía extraordinaria de su imaginación. Mozart destacó en prácticamente todos los géneros y estilos musicales. Experto compositor de música de entretenimiento, produjo también obras audaces de búsqueda, de calidad sombría, introspectiva e incluso fatalista. Exponente incomparable de diseños instrumentales ostensiblemente “abstractos”, incluyendo *tours de force* como la combinación de la fuga y la forma sonata, Mozart fue también un dramaturgo consumado. La calidad de su producción no fue homogénea en todas las formas y periodos de su breve vida, pero el hecho de que no se haya representado ninguna de sus óperas entre 1775 y 1781, y la ausencia casi absoluta de obras religiosas de 1781 a 1790, obedecen a circunstancias específicas y no a cambios en sus inclinaciones compositivas.

Los viajes de un niño prodigio

Rodeado en su hogar de un ambiente musical, desde muy temprana edad Wolfgang insistía en participar en las lecciones musicales impartidas a su hermana Nannerl, podía distinguir y tocar acordes a los tres años de edad y a los cinco ya improvisaba pequeñas piezas, principalmente minuetos, algunos de los cuales fueron escritos por su padre. Cuando tenía seis años de edad la familia emprendió un viaje a Munich y Viena, donde la precocidad de los hermanos despertó gran admiración entre las clases

acaudaladas y la nobleza. En 1763 Leopoldo diseñó una gira más ambiciosa, comenzando por diferentes ciudades alemanas y aventurándose hasta París, donde fueron la admiración de madame de Pompadour en Versalles, y Londres. Una enfermedad de Leopoldo los obligó a permanecer por más de un año en la capital inglesa. En ese tiempo, el pequeño Mozart compuso sus primeras sinfonías, pudo conocer a compositores como J. C. Bach y Abel y encontrar su propio estilo musical, con más elementos italianos que alemanes, gracias a la influencia del hijo menor de J. S. Bach. Aprendió mucho copiando partituras y adaptó algunas sonatas de Bach como conciertos para piano. Al cabo de otra enfermedad, ahora del propio Wolfgang, que retrasó aún más su partida, la familia finalmente emprendió el regreso a casa. Pasaron por los Países Bajos, donde Wolfgang publicó una colección de seis sonatas y posiblemente compuso sus primeras arias operísticas a su paso por París.

En Salzburgo pronto se le comenzó a tomar en serio como compositor, recibiendo comisiones como una cantata fúnebre (*Grabmusik*), un drama sacro alemán (*Die Schuldigkeit des ersten Gebots*) y una ópera en latín (*Apollo et Hyacinthus*), todas en 1767. Si bien estas obras escasamente reflejan algo de su estilo posterior característico, no dejan de ser sorprendentes para un niño de 11 años. En una segunda visita a Viena en 1768, Mozart compuso sus primeras óperas italianas y alemanas, *La finta semplice* (una *opera buffa*) y *Bastien und Bastienne* (una *Singspiel* a partir de un libreto francés). El que esta segunda obra pueda parecer algo infantil se debe exclusivamente a las exigencias del estilo, pues en realidad nada de lo que Mozart escribió en esta época fue en absoluto pueril. *La finta semplice* tuvo como objeto refutar las acusaciones de que sus obras eran compuestas por un adulto, pero la producción de la obra se canceló, quizá por intrigas en el medio musical o posiblemente debido a la falta de tacto de Leopoldo. En este periodo Mozart compuso también varias sinfonías y un concierto para trompeta, hoy perdido.

Italia y Salzburgo, 1769-1777

A mediados del siglo XVIII Italia era el destino normal para que un músico joven aprendiera el oficio y forjara una reputación musical. Por motivos de economía familiar, esta vez Leopoldo no llevó a su esposa ni a Nannerl. Viajó con su hijo por toda la península hasta Nápoles, tocando, improvisando, asistiendo a la presentación de óperas nuevas y al acecho de la comisión de una ópera. En 1770 visitaron al padre Martini en Bolonia, para el que Mozart desplegó todo su talento contrapuntístico. En la Capilla Sixtina de Roma, el joven Mozart oyó el *Miserere* de Allegri y posteriormente lo transcribió de memoria en partitura. El papa lo hizo caballero de la Espuela Dorada; a diferencia de Gluck, Mozart raramente utilizaba el título. En la corte de Milán, gobernada por un archiduque austriaco, el joven Mozart de 14 años de edad compuso su primera ópera seria, *Mitridate*, en la que demostró la madurez de un maestro e igual disposición, pues compuso tres veces un aria para complacer a un cantante.

Después de esta ópera cumplió con dos nuevas comisiones para Milán, la serenata de matrimonio *Ascanio in Alba* en 1771 y *Lucio Silla*, magnífica ópera seria, en 1772. Entretanto, Mozart escribió *Il sogno di Scipione* (mayo de 1772) para el arzobispo, comenzó una larga serie de obras litúrgicas para Salzburgo y compuso algunos cuartetos de cuerdas. Las obras que inauguraron el estilo de Mozart tan gustado por el público moderno, comenzaron con la cantata *Exsultate, jubilate*, compuesta para el castrato principal de *Lucio Silla*. Para entonces, Mozart era un maestro consumado en prácticamente todos los géneros y se perfilaba para destacar internacionalmente. María Teresa le aconsejó a su hijo, el archiduque, no contratar “gente inútil” como los Mozart, en especial si ello significaba mantener una “familia numerosa” (aunque los Mozart eran cuatro y a pesar de su propia familia numerosa, posiblemente no hubo ironía en las palabras de la emperatriz).

El final prematuro de su estancia en Italia llevó a los Mozart de vuelta a Salzburgo. Para entonces Wolfgang contaba con la edad suficiente para ocupar un empleo regular. El arzobispo Colloredo, la típica figura autoritaria de la Ilustración, creía en la disciplina y la obediencia como principios básicos del comportamiento de sus sirvientes, como también en periodos de servicio de breve duración en la iglesia. Sin embargo, en la década de 1770 las obras dramáticas ocuparon un lugar secundario en las exigencias litúrgicas, incluyendo obras de excesiva intensidad para la misa, letanías, vísperas y una serie de sonatas litúrgicas. Entre las obras tempranas más importantes de Mozart en este periodo destacan la turbulenta *Sinfonía en sol* menor

(K183/173dB) y, en particular, la siguiente *Sinfonía en la mayor* (K201/186a); muchos divertimentos y serenatas, la mayoría para cuerdas y algunos para alientos; cinco *Conciertos para violín* (1775), obras brillantes de construcción más sólida que las obras populares de los virtuosos italianos; y una serie de conciertos para piano escritos en 1776-1777, entre los que se encuentra su primera gran obra maestra del género con el *Concierto en mi bemol* (K271). En enero de 1775, una importante *opera buffa* comisionada por Munich, *La finta giardiniera*, significó cierto reconocimiento para Mozart, ya que fue traducida al alemán y representada en varios teatros bajo la categoría de *Singspiel* (con diálogos hablados en lugar de recitativos). Salzburgo comisionó a Mozart solamente una obra dramática, *Il re pastore*, representada como “serenata” (sin escenografía completa) durante la visita del archiduque Maximiliano en abril de 1775.

Mannheim y París, 1777-1778

Por vez primera, a los 21 años de edad, Mozart salió de casa sin la compañía de su padre. Esta vez lo acompañó su madre, mientras Leopoldo, en su afán de mantener el control —quizá con las mejores intenciones, o tal vez teniendo en mente una posible publicación futura—, bombardeó a su hijo con cartas repletas de consejos y advertencias paternales. Al cabo de un breve episodio presumiblemente amoroso con una prima en Augsburgo, Mozart se trasladó a Mannheim donde el príncipe elector reinante, Carl Theodor, mantenía una de las más refinadas orquestas de Europa. Mozart entabló amistad con los músicos y añoraba un puesto en ese ambiente propicio para la música. También se enamoró de una promisorio cantante, Aloysia Weber (más adelante conocida como Lange), y amenazó desbaratar los planes de Leopoldo llevándola consigo a Italia. Compuso obras para flauta y oboe solos, y comenzó una serie de sonatas que continuaría en París. Pero Mozart no pudo conseguir lo que deseaba y, urgidos por Leopoldo, su madre y él finalmente se dirigieron a París.

Las grandes esperanzas puestas en esta flamante capital pronto se derrumbaron. A Mozart le fue ofrecido un puesto como organista en Versalles que sensatamente rechazó. El mundo operístico giraba en torno a la famosa “querrela” entre los que respaldaban a Gluck y los que apoyaban a Piccini, por lo que Mozart solamente recibió la comisión de un modesto ballet (*Les Petits Riens* [Las pequeñas naderías]; el título lo dice todo). No obstante, en París pudo asimilar un nuevo estilo operístico en sus propias fuentes, lección que rendiría buenos frutos en *Idomeneo*. Tuvo algunos alumnos y compuso a la manera concertante popular (*Con-*

cierto para flauta y arpa). Un concierto para alientos que escribiera para los Concert Spirituel no se interpretó y la música se perdió, sin embargo, logró que se interpretara su *Sinfonía "París"* (K297/300a), con relativo éxito, pocos días antes de la muerte de su madre. Leopoldo urgió a su hijo regresar al hogar, pero Wolfgang, valorando más su independencia que un puesto de organista en la corte de Salzburgo, emprendió el regreso por Munich, ciudad a la que se había trasladado la corte con el ascenso de Carl Theodor como elector de Baviera. Para entonces Aloisia ya no se interesaba por Mozart y, de hecho, en el apogeo mismo de su vida profesional, nadie parecía interesarse por él; en ningún otro momento hubo tan poco interés entre sus escépticos contemporáneos por reconocer su superioridad.

Salzburgo y Munich

Mozart pasó los siguientes dos años componiendo con pleno dominio del oficio en un ambiente cultural y político que llegó a despreciar. La *Sinfonía concertante* para violín y viola (K364/320d) fue una de sus obras más geniales. Escribió un par de buenas *Sinfonías* (K318 en *sol* y K319 en *si bemol*) y dos espléndidas misas en *do* mayor, la primera mejor conocida con el título "Misa de coronación" adquirido a raíz de una ejecución muy posterior. Revisó la elaborada música incidental para *Thamos, rey de Egipto* y planeó la ópera *Zaide* para el *Singspiel* nacional de Viena, pero jamás la terminó. Su liberación llegó gracias a una comisión de Munich para componer una ópera importante en los estilos francés e italiano de Gluck y Traetta. Mozart viajó a Munich a finales de 1780 para completar la composición y supervisar a los intérpretes.

Idomeneo fue si duda la primera gran ópera de Mozart en un estilo que nunca más volvió a cultivar. Su composición está ampliamente documentada en las cartas que desde Munich le escribió a su padre, quien fungía como intermediario con el libretista G. B. Varesco, radicado en Salzburgo. Mozart compuso para cantantes y músicos orquestales que conocía bien, y mostró mano firme al negar al distinguido tenor Anton Raaff su petición de incluir un aria en una parte que habría roto con la acción dramática, e insistiendo en que el cantante aceptara su participación relativamente secundaria en el cuarteto, quizá el número más refinado de la ópera. Al final, Mozart sacrificó algunas arias para reducir el acto final a una extensión práctica y se enorgullecía de haber compuesto la música para el ballet.

Independencia en Viena

Al cabo de tres representaciones de *Idomeneo* Mozart fue reclamado en Viena por el arzobispo, quien no mostraba

interés alguno en los logros de su empleado. No sólo le fue negado el permiso para ofrecer conciertos, sino que además fue humillado e incluso expulsado de la corte por un chambelán. Abandonado a su suerte, en un principio Mozart supo salir adelante con decoro a pesar de la inconformidad de su padre, que aumentó más aún cuando contrajo matrimonio con Constanze Weber. Una evidente fuente de ingresos fueron las clases de piano que no eran de su agrado. Tuvo algunos alumnos de composición, entre ellos el noble inglés Thomas Attwood cuyos ejercicios, corregidos por la mano de Mozart, han sobrevivido.

Mozart recibió el encargo de componer *Die Entführung aus dem Serail* (1782) para el *Singspiel* nacional, retirada al cabo de unas pocas representaciones. Sin duda su ópera más exitosa, que bajo el sistema moderno de regalías habría significado un sustancial alivio económico para Mozart. En esta ópera con elaborada orquestación, repleta de extensas arias (en particular la de la heroína Konstanze desafiando la tortura), Mozart desplegó al máximo sus capacidades. El comentario del emperador José II diciendo que la obra tenía demasiadas notas, no estaba del todo errado, y lo mismo podría decirse de otra magnífica obra, la *Misa en do* menor, compuesta para la celebración de su matrimonio en la que Constanze cantó un aria prácticamente tan difícil como las que Mozart escribiera para su cuñada Aloisia.

En su preparación del terreno para obtener otra comisión operística, Mozart adquirió experiencia y contactos escribiendo introducciones y fragmentos para la nueva *troupe* operística italiana. Entretanto, estableció un sistema de conciertos en las residencias de personajes adinerados y en su propio hogar. Como parte central de este proyecto estaba el Mozart virtuoso, quien se distanciaba de su rival Clementi, y entre 1782 y 1784 compuso nueve *Conciertos para piano*, para sí mismo y sus mejores alumnos (K413/387a, 414/385p, 415/387b, 449-451, 453, 456 y 459). También emprendió la composición de una magnífica serie de cuartetos dedicados a Joseph Haydn, mismos que Leopoldo tuvo la oportunidad de escuchar en su única visita al hogar de su hijo, junto con el arrollador *Concierto para piano en re* menor K466 en el que Mozart seguramente utilizó pedales de piano. A este periodo en Viena corresponde también su música para alientos más refinada, las magníficas *Serenatas* (K361/370a, 375 y 388/384a), la *Sinfonía "Haffner"* (K385) y más sonatas y variaciones.

Los ingresos que obtuvo con la venta de música y los conciertos fueron efímeros y dependían de la moda. Para la manutención de un hogar lo suficientemente impactante para sus alumnos y patronos, requería sumas mayores

que sólo podría obtener con la ópera o con un ingreso regular. En ciertas épocas, Mozart logró tener un carruaje y se daba el lujo de distraerse en los billares. No era fácil renunciar a una vida rodeada de lujos, por lo que los Mozarts se acostumbraron a gastar todo lo que tenían sin la posibilidad de ahorrar. Las repetidas enfermedades y embarazos de Constanze (sobrevivieron dos hijos varones), constantemente excedían los ingresos.

Ópera buffa, 1786-1790

Si bien Mozart continuó su producción de música instrumental durante los siguientes años, este periodo de su vida estuvo marcado por tres grandes óperas cómicas con libretos de Lorenzo Da Ponte. En 1785-1786 produjo menos conciertos para piano, pero mucho mejores: en *re* menor (K466); *do* mayor (K467); *mi* bemol (K482); *la* mayor (K488); *do* menor (K491) y *do* mayor (K503). Solamente compuso otros dos, el *Concierto "Coronación"* (K537) y uno en *si* bemol (K595). En 1786 Mozart finalmente tuvo la oportunidad de escribir para la *troupe* italiana y, a raíz de la exitosa producción de *Il barbiere di Siviglia* de Paisiello, compuso la continuación, *Le nozze di Figaro*. No deja de sorprender que, dentro de la vida profesional de Mozart, su primera *opera buffa* compuesta en 11 años se convirtiera en la obra maestra definitiva del género. Si bien Da Ponte logró plasmar meticulosamente el contenido político de la obra teatral de Beaumarchais, se piensa que Mozart lo rechazó; sin embargo, no existe motivo para atribuir a Mozart ningún tipo de tendencia revolucionaria. El éxito de *Figaro* no superó el de las óperas de Paisiello y Martín y Soler, pero la obra fue repuesta durante tres años sin reparos. La política probablemente jugó un papel menos trascendental que la moda en el declive de su suerte. Mientras tanto, con *Figaro* Mozart logró un triunfo sin igual en Praga, lo que le mereció la comisión de *Don Giovanni* (para Praga compuso también su última *Sinfonía en re* mayor, K504). Para el libreto, Da Ponte se basó en muchas versiones anteriores como la de Molière, mientras que Mozart tenía en mente las versiones más recientes de Gluck (*Alceste*) y de Salieri (*La grotta di Trofonio*), que superó no sólo con la música aterradorante de la escena de la estatua, sino también con la elegancia y la belleza de sus arias y la complejidad de sus partes instrumentales y finales. Con la exitosa reposición de *Figaro* en 1789 mereció la comisión para *Così fan tutte*, un libreto originalmente pensado para Salieri con el título "La escuela de los amantes". En este libreto el cinismo y la simetría de Da Ponte fueron neutralizados por Mozart en una ópera con implicaciones más perturbadoras y una belleza musical sin par.

Mozart se había vuelto masón y compuso alguna música para las ceremonias masonas. En una época en la que había disminuido sensiblemente el interés por sus conciertos y su nivel de maestro de categoría, estaba obligado a conseguir una nueva fuente de ingresos, por lo que con muy poco éxito intentó la venta de música de cámara para publicar. Después de componer dos obras maestras, abandonó la composición de una serie de cuartetos con piano, y en 1787 completó una serie de tres *Quintetos de cuerdas* con la transcripción de su *Serenata para alientos en do* menor; los otros dos, en *do* mayor y *sol* menor (K515 y 516), se encuentran entre las obras maestras que coronan su producción de cámara. En 1788 compuso tres *Sinfonías* sorprendentes, en *mi* bemol (K543), *sol* menor (K550) y *do* mayor (K551; "Júpiter"). Resulta inconcebible que Mozart las haya compuesto sin tener en mente su interpretación y no existen registros de que hayan sido interpretadas. La falta de información precisa hace sumamente difícil evaluar sus ingresos, pero probablemente consiguió algún dinero con los arreglos de oratorios de Handel para los conciertos privados del barón van Swieten. En 1789 Mozart acompañó al príncipe Karl Lichnowski a Berlín, pero obtuvo escasos ingresos. Al parecer, jamás completó una serie de cuartetos y sonatas destinadas para el rey de Prusia. En este periodo comenzó su correspondencia con su compañero masón Michael Puchbeg, con quien probablemente adquirió una deuda de juego que fue sorteando como pudo, misma que se liquidó sólo después de su muerte.

El año de 1791

La mala salud de Mozart en 1790 causó una merma en su producción; sin embargo, en 1791 ésta aumentó sorprendentemente y el agotamiento sin duda contribuyó a su muerte prematura. En los últimos 12 meses de vida produjo otros dos *Quintetos para cuerdas* extraordinarios, en *re* (K593) y en *mi* bemol (K614), su último *Concierto para piano*, el *Concierto para clarinete*, algo de música masónica y dos óperas. *Die Zauberflöte* (La flauta mágica) sigue considerándose una de sus mejores obras. Se puede interpretar tanto como una historia de aventuras en estilo pantomima, o como una alegoría con profundo tono masón. La ópera fue compuesta para la *troupe* teatral suburbana de Emanuel Schikaneder y forma parte de una tradición popular de óperas mágicas con combinación de farsa y elementos serios. Su repertorio de estilos musicales abarca desde el hierático y neobarroco, a través de recursos operísticos convencionales, hasta algo parecido a canciones populares en los cantos del hombre-pájaro Papageno. Como contraste, *La clemenza di Tito*

es una *opera seria* tradicional con libreto de Metastasio, “transformada en una verdadera ópera”, según comentó el propio Mozart, omitiendo gran parte de la trama y aumentando conjuntos y finales corales. Compuesta para la coronación de Leopoldo II en Praga, no fue bien recibida en su primera audición y, si bien se representó con éxito durante varios años, generalmente bajo su forma original, ha sido la menos apreciada de las últimas óperas de Mozart.

En el verano Mozart recibió la comisión para componer un *Réquiem*, mismo que el conde Walsegg tenía en mente hacerlo pasar como suyo. Es incierto si Mozart realmente tomó este encargo como una premonición temiendo ser envenenado. Murió por causas naturales, posiblemente debido a una fiebre reumática y, conforme a la ley, recibió una sencilla sepultura y no un funeral de indigente. El *Réquiem* quedó inconcluso y su asociado Süßmayr tuvo que terminarlo como parte de la campaña emprendida por su viuda para organizar los bienes familiares, pagar sus deudas y sostener a los hijos. El *Réquiem* no fue la única

pieza silenciosamente terminada por otra mano y publicada en su beneficio. Constanze vivió hasta 1842, sobreviviendo incluso a su segundo marido, Georg Nikolaus Nissen, autor de una biografía de Mozart algo tergiversada pero indispensable. JR

📖 C. GIANTURCO, *Mozart's Early Operas* (Londres, 1981). E. ANDERSON (ed.), *The Letters of Mozart and his Family* (Londres, 3/1985). A. STEPTOE, *The Mozart-Da Ponte Operas* (Oxford, 1988). N. ZASLAW, *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception* (Oxford, 1989). D. HEARTZ (con T. BAUMAN), *Mozart's Operas* (Berkeley, Los Ángeles y Oxford, 1990). H. C. ROBBINS LANDON (ed.), *The Mozart Compendium: A Guide to Mozart's Life and Music* (Londres, 1990). W. STAFFORD, *The Mozart Myths: A Critical Reassessment* (Stanford, CA, 1991). M. SOLOMON, *Mozart: A Life* (Londres, 1995). N. ZASLAW (ed.), *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation* (Ann Arbor, MI, 1996). J. IRVING, *Mozart's Piano Sonatas: Contexts, Sources, Styles* (Cambridge, 1997). J. ROSSELLI, *The Life of Mozart* (Cambridge, 1998). C. EISEN, W. A. *Mozart* (Oxford, 2003).

muerte y la doncella, La. Véase *TOD UND DAS MÄDCHEN, DER*.

Muerte y transfiguración. Véase *TOD UND VERKLÄRUNG*. **Muette de Portici, La** (La joven muda de Portici; *Masaniello, ou La Muette de Portici*). Ópera en cinco actos de Auber con libreto de Eugène Scribe y Germain Delavigne (París, 1828).

Muffat, Georg (*n* Mègeve, baut. 1 de junio de 1653; *m* Passau, 23 de febrero de 1704). Compositor alemán nacido en Francia (saboyardo). Al cabo de seis años de estudios en París con Lully obtuvo el puesto de organista de la Catedral de Estrasburgo; a partir de 1678 fue director musical del arzobispo de Salzburgo. Viajes posteriores lo llevaron por primera vez a Viena y después a Roma, donde se relacionó con Corelli. Entre 1682 y 1701 publicó cinco colecciones de música instrumental, entre las que se incluyen conciertos al estilo italiano (en *Armonico tributo*, 1682) y *Suites orquestales* al estilo francés (en sus dos volúmenes *Florilegium*, 1685, 1696). La influencia de Corelli es evidente en los patrones estructurales y el tratamiento del material melódico de los conciertos, mientras que la de Lully se manifiesta en la riqueza de la textura de las cuerdas en las suites. DA/BS

Muffat, Gottlieb (*n* Passau, abril de 1690; *m* Viena, 9 de diciembre de 1770). Compositor alemán, hijo de Georg Muffat. Protegido de Fux, trabajó en Viena como organista de la corte imperial y, a partir de 1717, fue tutor

musical de los infantes reales, entre los que estaba María Teresa. Reconocido intérprete de continuo, tuvo gran demanda en la capilla de la corte y el teatro. Entre sus obras para teclado se incluyen 72 versetos al estilo fugado antiguo (1726), 32 recercadas (antes de 1733) siguiendo el modelo de Frescobaldi, y 24 *toccatas* para órgano de exigencia virtuosística para el ejecutante. De un estilo de lo más avanzado son sus seis *Suites francesas para clavecín* (publicadas en *Componimenti musicali*, c. 1739), en el estilo *galant* de Couperin y cuyos movimientos tienen títulos individuales. BS

Mühlfeld, Richard (Bernhard Herrmann) (*n* Salzingen, 28 de febrero de 1856; *m* Meiningen, 1 de junio de 1907). Clarinetista alemán. Aunque inicialmente había sido violinista ocupó el puesto de clarinetista principal de la orquesta de Meiningen desde 1879 hasta su muerte en 1907. Durante algún tiempo se desempeñó como asistente de Bülow, pero no fue por él que conociera a Brahms en 1891, sino a través de Fritz Steinbach. A raíz de las visitas de Brahms, Mühlfeld compuso para él dos sonatas, un *Trío* y un *Quinteto* para clarinete. CF

mujeres en la música. Las mujeres siempre han estado involucradas en el quehacer musical, aunque su contribución a los numerosos mundos musicales en los que han trabajado no siempre ha sido reconocida plenamente. A pesar de su ausencia en muchas historias tradicio-

nales de la música, nunca ha habido un periodo en el que las voces de las mujeres hayan estado silenciosas por completo, y sus vibrantes contribuciones como instrumentistas, cantantes, compositoras, educadoras y mecenas han sido de gran importancia en la historia de la cultura musical de Occidente. A través de los siglos, las mujeres se han enfrentado a una variedad de oportunidades y restricciones que han determinado las maneras en las que han podido expresarse a través de la música. Otros factores, tales como la clase y la nacionalidad, han afectado su participación en los mundos musicales, pero el género ha jugado un papel crucial en determinar los roles que han elegido o que les han sido permitidos adoptar.

La comprensión de las expectativas generales de una sociedad respecto al comportamiento y las aptitudes de la mujer es esencial para entender la contribución de las mujeres a la música y al quehacer musical. Por ejemplo, la mayoría de las sociedades y culturas europeas (especialmente en el periodo anterior al final del siglo XIX) ha esperado que las mujeres (particularmente las de las clases altas) no tomen parte en la vida pública y que se plieguen a un comportamiento que refleje un ideal femenino de pasividad, belleza y emoción instintiva. Las muchas mujeres que no se plegaron, desde Juana de Arco e Isabel I hasta Hildegard von Bingen y Ethel Smyth, sólo refuerzan este estereotipo con su “otredad”. En el mundo musical, estas expectativas han afectado la relación de las mujeres con muchos aspectos diferentes de la música y la vida musical, desde los instrumentos y géneros considerados apropiados para ellas, hasta los espacios considerados aceptables para sus presentaciones. Seguir el quehacer musical de las mujeres a través de los siglos revela las fascinantes historias y logros de mujeres individuales, así como de redes y comunidades femeninas que a menudo han construido significativas tradiciones musicales.

Existe abundante evidencia pictórica y escrita de la participación de las mujeres en la actividad musical del mundo antiguo. En la Antigua Grecia las mujeres que ejercían profesionalmente la música eran usualmente esclavas y prostitutas, tales como las altamente educadas *hetairai* que solían cantar y acompañarse con la lira. Esta asociación del quehacer musical con la profesión de cortesana (que continuó hasta el Renacimiento) habría de tener implicaciones de largo alcance para la respetabilidad de las mujeres que hacían música, un tema que repercute a través de los siglos.

En la Iglesia cristiana temprana mujeres y hombres cantaban juntos durante la liturgia, pero para finales del siglo IV las mujeres comenzaron a ser excluidas de la vida pública de la Iglesia. La proclama de san Pablo, “Que vuestras mujeres guarden silencio en las iglesias” (I Corintios 14:34), habría de tener un efecto dañino en el acceso de las mujeres a la educación y la interpretación a medida que el mundo musical de Europa Occidental estuvo centrado cada vez más en la Iglesia y su liturgia. Sin embargo, existieron mujeres conectadas con la Iglesia que estuvieron involucradas en la vida musical. Durante el primer milenio varias mujeres compusieron canto cristiano bizantino, incluyendo a la inventiva e ingeniosa Kassia (n. c. 810). Como muchas mujeres musicales durante los periodos medieval y renacentista, Kassia trabajó desde el interior de un convento. Estas importantes comunidades femeninas proporcionaron a las mujeres una de las pocas vías para obtener una educación. La música –cantada, tocada y a menudo compuesta por las monjas– era una parte esencial de la vida conventual. La mayoría de estas mujeres ha permanecido en el anonimato y mucha de su música ha desaparecido, pero sobreviven ciertos documentos, tales como *El jardín de las delicias* (siglo XII) de Herrad de Landsberg, que incluía varias musicalizaciones de sus propios textos; el *Himnario* de Kloster Wienhausen, de un convento alemán del siglo XIII; el códice *Las Huelgas*, colección que incluye música polifónica del siglo XIV del convento español de Las Huelgas; y un himnario del siglo XV de la Abadía de Barking en Inglaterra.

La más conocida de las monjas medievales es Hildegard von Bingen, abadesa de un convento en Rupertsberg, cerca de Bingen, en Alemania. Sin las restricciones educativas de sus contemporáneos masculinos, Hildegard creó los textos y la música de una serie de composiciones impactantemente individuales y poderosas. En el Renacimiento muchos conventos italianos alcanzaron renombre por sus ejecuciones musicales, particularmente el Convento de S. Vito en Ferrara, donde la música era organizada por Raffaella Aleotti (c. 1570-después de 1646). Aleotti publicó obras vocales, tocaba el órgano y dirigía el conjunto vocal e instrumental del convento. Aunque se aplicaron severas restricciones al quehacer musical de las monjas después del Concilio de Trento en el siglo XVI, muchos conventos continuaron produciendo músicos sobresalientes, incluyendo a Isabella Leonarda (1620-1704) cuyas numerosas obras incluyen la primera serie superviviente de piezas instrumentales publicadas por una mujer.

Fuera del convento, las mujeres estuvieron involucradas en la música secular. Durante la Edad Media, las aristócratas, como la condesa de Dia y Marie de France, trabajaron al interior de la tradición cortesana de *trobairitz* y *trouvères*. Las mujeres de las clases inferiores trabajaron como ministriles en toda Europa, como puede verse en los nombres específicos aplicados a las mujeres que hacían música en diversos idiomas, desde *jougleresse* (provenzal) hasta *gliestwéden* (inglés medieval). La asociación de las mujeres con el canto y la canción, las formas de expresión musical más cercanas y directamente asociadas con el cuerpo, es larga y apropiada o quizá inevitable en una cultura que relaciona la creatividad masculina con la mente y la creatividad femenina con el cuerpo.

En el siglo XVI comenzaron a aparecer mujeres cantantes profesionales en las cortes italianas, notablemente el famoso *concerto delle dame* empleado por el duque Alfonso d'Este en Ferrara. Varias mujeres que fueron destacadas cantantes, como Barbara Strozzi y Francesca Caccini en el siglo XVII, también compusieron. Con el desarrollo de la ópera en el Barroco temprano aumentaron las oportunidades para las cantantes, aunque se enfrentaban a la competencia de los *castrati* por los papeles de tesitura aguda. Hacia el inicio del siglo XVIII, las cantantes de ópera comenzaron a atraer la adulación y la atención crítica que llegaron a estar asociadas con la vida de una *prima donna*. La diva del siglo XIX, como Adelina Patti, interpretaba papeles en los que usualmente terminaba traicionada, abandona, enloquecida o muerta. Podía ser adorada por miles, pero raramente se le acreditaba la capacidad para una inteligencia musical. Sin embargo, el poder de su voz desplegado en público siguió siendo un potente símbolo de la fuerza y la determinación de las mujeres.

En el siglo XVIII las mujeres aún estaban excluidas de la vida musical de la iglesia y de la educación musical que ésta proporcionaba. La mayoría de las mujeres que hacían música profesionalmente aprendió en el entorno familiar, aunque en ocasiones había otras posibilidades. Los Ospedali venecianos, por ejemplo, eran fundaciones de beneficencia para niñas y en los siglos XVII y XVIII tuvieron renombre por la educación musical que ofrecían (Galuppi, Hasse y Vivaldi trabajaron como maestros en los Ospedali) y por los excelentes músicos que producían, como la compositora y violinista Maddalena Lombardini Sirmen (1745-1815). En el siglo XIX, los conservatorios de toda Europa abrieron sus puertas a las mujeres —aunque usualmente las restringían a un

rango más estrecho de clases sociales que a sus contemporáneos hombres— y ello marcó un parteaguas crucial. Las universidades se tardaron más en admitir mujeres pues no fue sino hasta 1921 que pudieron obtener grados en música en la Oxford University.

Las mujeres de las clases media y alta, desde tiempos remotos, habían aprendido ciertas habilidades musicales como parte de los logros femeninos que potenciaban sus prospectos de matrimonio. Los instrumentos apropiados incluían la guitarra, el arpa, el laúd y el teclado, aquellos que no distorsionaban el rostro o el cuerpo de la mujer mientras tocaba. Para tales mujeres la ejecución pública profesional era impensable hasta fines del siglo XIX, como lo demuestra el caso de Ann Ford (1737-1824), cuyo padre la hizo arrestar antes que permitirle realizar una serie de conciertos por suscripción en Londres en 1760.

Muchas mujeres de las clases altas jugaron roles significativos en la vida musical como mecenas. En la corte renacentista de Mantua, Isabella d'Este (1474-1539) fue responsable de alentar el desarrollo de la *frottola*, mientras que Anna Amalia (1723-1787), hermana de Federico el Grande, promovió la ejecución de música antigua en Berlín a través de su biblioteca de obras de compositores como Palestrina y J. S. Bach. La compositora vienesa Marianne von Martínez (1744-1812) fue una de las muchas mujeres que fundaron salones influyentes. Mecenas posteriores incluyen a Winnaretta Singer, princesa de Polignac (1865-1954), quien apoyó y promovió el trabajo de Fauré, Poulenc y Stravinski, entre muchos otros.

En el periodo clásico y en el romántico temprano las mujeres estuvieron asociadas particularmente con el piano. Mucha música para piano, particularmente en géneros como la sonata acompañada o el nocturno, fue escrita por mujeres aficionadas para uso doméstico. Otras mujeres desarrollaron vidas profesionales como pianistas, siendo una de las más conocidas Clara Schumann, quien no tenía dudas sobre sus internacionalmente aclamadas habilidades como pianista pero, como muchas mujeres, sufrió una debilitante falta de confianza en su capacidad como compositora. La creencia de que las mujeres podían recrear (a través de la ejecución musical) pero no crear música de valor duradero había sido generalizada durante siglos, a pesar de los importantes logros de muchas mujeres compositoras. Durante buena parte de la historia de la música clásica occidental se esperaba que las mujeres compusieran música conectada con los géneros e instrumentos con los que estaban

asociadas (particularmente canciones y piezas para piano) y que reflejara los ideales estereotípicos de la feminidad –gentil, poco exigente y sencilla, emocionalmente directa y no compleja ni intelectual.

Para el final del siglo XIX había un número creciente de mujeres dedicadas a la composición escribiendo música en muchos géneros y estilos, desde las emotivas canciones de Maude Valérie White (1855-1937) hasta la impresionante música orquestal de Amy Beach y las poderosas óperas de Ethel Smyth. La música compuesta por mujeres durante el siglo XX fue de amplio rango, incluyendo las obras modernistas de Ruth Crawford Seeger, una notable serie de 13 cuartetos de cuerdas de Elizabeth Maconchy, la evocativamente espiritual música orquestal y de cámara de Sofia Gubaidulina, y los radicales mundos sonoros de Pauline Oliveros y Meredith Monk.

A través de los siglos hay ejemplos de mujeres que se rebelaron contra las expectativas de la sociedad. En 1568 la cantante y compositora Maddalena Casulana (c. 1540-1590) publicó su primera colección de madrigales con la intención de “mostrar al mundo... el vano error de los hombres de que sólo ellos poseen dones intelectuales y que parecen creer que tales dones no son posibles en las mujeres”. Hacia fines del siglo XIX, esta rebelión contra la norma tomó fuerza en Europa y los Estados Unidos, a medida que las mujeres luchaban por su derecho a votar y por el acceso a la educación y a una carrera profesional. Numerosas mujeres emprendieron el aprendizaje y práctica del violín, considerado hasta entonces como un instrumento masculino. Estas violinistas, junto con otras mujeres que tocaban instrumentos aún menos convencionales de las familias de las maderas y los metales, formaron bandas y orquestas exclusivamente femeninas y lucharon por el derecho a tocar en las principales orquestas profesionales, de las que hasta entonces habían sido excluidas. La batalla siguió durante el siglo XX hasta que en 1997 la Filarmónica de Viena, el último bastión de las orquestas puramente masculinas, capituló ante la presión externa y otorgó membresía plena a su arpista mujer.

Las mujeres juegan un papel vital en el mundo musical de los primeros años del siglo XXI. Aún hay algunas profesiones musicales, como la de director o DJ en las que (a pesar de algunas excepciones notables) las mujeres brillan por su ausencia. Pero el trabajo pionero de generaciones anteriores ha creado una cultura en la que las diversas voces musicales de las mujeres se pueden escuchar. SF

📖 J. BOWERS y J. TICK (eds.), *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950* (Londres, 1986). S. MCCLARY, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (Minneapolis, 1991). C. NEULS-BATES (ed.), *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present* (Boston, 2/1996). J. HALSTEAD, *The Woman Composer: Creativity and the Gendered Politics of Musical Composition* (Aldershot, 1997). K. PENDLE (ed.), *Women and Music: A History* (Bloomington, IN, 2/2000).

Muldowney, Dominic (John) (n Southamptón, 19 de julio de 1952). Compositor inglés. Algunos de sus maestros fueron Jonathan Harvey, Harrison Birtwistle, Bernard Rands y David Blake. Durante muchos años se desempeñó como director del Royal National Theatre y ha escrito abundante música incidental y cinematográfica. Sus obras de concierto, entre las que se cuentan *Conciertos* para violín (1989), percusión (1991), oboe (1992) y trompeta (1993), se distinguen por su intrincada trama rítmica, que en ningún momento opaca la claridad y el agudo sentido del equilibrio de texturas que recuerdan la música teatral de Stravinski.

AW

multifónicos. Sonidos simultáneos con más de un tono audible, producidos por instrumentos considerados tradicionalmente monofónicos. Los sonidos multifónicos se obtienen haciendo vibrar varias frecuencias simultáneas en la columna de aire de un instrumento. La producción de multifónicos en vientos de madera requiere de *digitaciones cruzadas que dividan al tubo en segmentos de diferente longitud, como también mayor presión en la embocadura y la flexibilidad de la caña. En flautas y vientos de metal una técnica alternativa es tocar una nota y cantar otra de manera simultánea, con lo que en la mayoría de los casos pueden producirse más de dos notas. Los cantantes tienen la posibilidad de producir sonidos multifónicos al inhalar o exhalar el aire mientras cantan un sonido gutural, como lo exige la *Sequenza III* de Berio.

SM

multimedia, mixed media (in.). Términos inventados en la década de 1960 para describir interpretaciones simultáneas de música en vivo con otros medios de expresión como música grabada o electrónica, danza, parlamentos, iluminación, video, diapositivas, etc. El precursor y exponente principal en esta área fue Cage, con sus colaboraciones con Merce Cunningham y sus “musicircuses” (circos musicales) en los que se desarrollaban simultáneamente diversas interpretaciones. La tecnología electrónica fue esencial para los espectáculos multimedia no sólo en la práctica sino en lo estético y

como respuesta a los mundos urbanos y televisivos en los que tantas cosas llaman la atención. PG

multiple stopping (in.). Véase *STOPPING*.

Müller, Wenzel (*n* Trnava, 26 de septiembre de 1767; *m* Baden, 3 de agosto de 1835). Compositor y director austriaco. Estudió con Dittersdorf y desde su juventud adquirió experiencia como músico de teatro. En Viena, a partir de 1786 se desempeñó como *Kapellmeister* del teatro Leopoldstadt, elevando el nivel musical e interpretativo que llevó al teatro a ser de gran importancia en la vida musical vienesa. Compuso alrededor de 250 obras y destacó como el más exitoso de todos los compositores populares vieneses del siglo XIX. Algunas de sus *Singspiele* tempranas muestran una orquestación audaz con finales muy extendidos (como el acto primero de *Die Schwestern von Prag*), pero fueron sus canciones más simples, ingeniosas y sensibles, las que causaron mayor atractivo. Algunas de las obras escritas para Ferdinand Raimund permanecen en el repertorio vienés actual. JW

Müller-Hartmann, Robert (*n* Hamburgo, 11 de octubre de 1884; *m* Dorking, 15 de diciembre de 1950). Compositor, maestro y escritor alemán. Estudió en Berlín y regresó a Hamburgo para dedicarse a la docencia en el conservatorio, componer y escribir crítica y artículos diversos. Nombrado profesor de teoría musical en la Universidad de Hamburgo en 1923, se vio obligado a renunciar al puesto con el ascenso del régimen nazi al poder. Al cabo de cuatro años como profesor en institutos judíos viajó a Inglaterra en 1937 y se instaló en Dorking, donde fue vecino de Vaughan Williams. La música de Müller-Hartmann anterior a 1933, que incluye una sinfonía y otras obras sustanciales, fue interpretada por directores prominentes como Strauss y Muck. Después de su exilio obligado, ni siquiera su música de cámara a menor escala (tres cuartetos y dos sonatas para violín, entre otras obras), sus piezas para piano y sus canciones lograron destacar, aun cuando revelan una renovación de su lenguaje musical anterior. MA

Müller-Siemens, Detlev (*n* Hamburgo, 30 de julio de 1957). Compositor y director alemán. Estudió en la Academia de Música de Hamburgo con Günther Friedrichs y Ligeti, y posteriormente en los cursos de verano de Darmstadt y con Messiaen en París. Ocupó el cargo de *Kapellmeister* del Teatro Estatal de Friburgo (1986-1988) y se instaló en Basle en 1989. Su obra temprana hace referencias a la tradición romántica austro-alemana, pero en su música posterior despliega un lenguaje más modernista. Entre sus obras orquestales destacan

los *Conciertos* para piano (1981), viola (1984), corno (1990) y para violín y viola (1993). Ha escrito también música de cámara y una ópera expresionista, *Die Menschen* (1990). ABUR

Mulliner Book (El libro de Mulliner; Londres, British Library, Add. 30593). Colección de música para teclado copiada por el organista Thomas Mulliner a mediados del siglo XVI. Contiene una amplia variedad de música, en su mayor parte para órgano, que incluye fantasías y transcripciones de *anthems* y canciones seculares. Redford, Tallis y Blitheman son algunos de los compositores que aparecen en el libro. Sin duda una de las fuentes más valiosas del repertorio de música para teclado, la obra fue editada por Denis Stevens en la serie *Musica britannica* (1951, rev. 1954).

Mumma, Gordon (*n* Framingham, MA, 30 de marzo de 1935). Compositor estadounidense. Estudió en la Universidad de Michigan (1952-1953), institución en la que, junto con Robert Ashley fundó el Cooperative Studio for Electronic Music (1958-1966). Posteriormente, junto con David Behrman y Alvin Lucier fundó la Sonic Arts Union (1966-1973), agrupación con la que ofrecieron conciertos en vivo de música electrónica. De este periodo data *Hornpipe* (1967), obra compuesta por Mumma para interpretar él mismo en una trompeta modulada electrónicamente. En esta misma época escribió obras para el coreógrafo Merce Cunningham. Más adelante se instaló en California como profesor en Santa Cruz (a partir de 1973) y en el Mills College (desde 1981). PG

Münch [Munch], **Charles** (*n* Estrasburgo, 26 de septiembre de 1891; *m* Richmond, VA, 6 de noviembre de 1968). Director alsaciano. Estudió violín y fue concertino de la Orquesta Gewandhaus de Leipzig de 1926 a 1933, en la que directores como Furtwängler y Walter fueron una influencia determinante para su propio estilo de dirección orquestal. En 1932, a raíz de su debut como director en París, Münch comenzó a ser solicitado por sus interpretaciones coloridas y brillantes. De 1949 a 1962 se desempeñó como director musical de la Boston Symphony Orchestra y en 1967 fundó la Orquesta de París. Sus emotivas interpretaciones de la música francesa y su estilo extremadamente volátil y espontáneo fueron objeto de gran admiración. Ofreció estrenos de obras de compositores como Honegger, Martinů, Barber, Copland, Ibert, Poulenc, Sessions y Villa-Lobos. JT

📖 P. OLIVIER, *Charles Munch: A Biography in Recordings* (París, 1987).

Mundy, John (n c. 1555; m Windsor, 29 de junio de 1630).

Compositor inglés, hijo de William Mundy. Desde c. 1585 hasta su muerte trabajó como organista en la capilla de St George en Windsor. En Oxford obtuvo el grado de B. Mus. en 1586 y el de D. Mus. en 1624. Autor de canciones y *anthems*, sus *Songs and Psalms* (Londres, 1594) reflejan más el lenguaje conservador de Byrd que el espíritu madrigalista moderno de Morley. De sus escasas piezas para teclado, que se encuentran en el **Fitzwilliam Virginal Book*, la fantasía *Faire Wether* es muy conocida en la actualidad por su retrato descriptivo de “truenos” y “relámpagos”. JM

Mundy, William (n c. 1529; m ?Londres, 1591). Compositor inglés. Hijo de un sacristán y músico de St Mary-at-Hill en Londres, en 1543 se desempeñó como corista principal de la Abadía de Westminster. Posteriormente ocupó el puesto de vicario coral en St Paul y a partir de 1564 fue caballero de la Chapel Royal. Compuso abundante cantidad de música sacra, entre la que destacan *anthems* para la Iglesia anglicana y antífonas latinas para la Iglesia católica romana. En la actualidad se le conoce principalmente por un *anthem* de gran belleza, *O Lord, the maker of all things*. DA

Munrow, David (John) (n Birmingham, 12 de agosto de 1942; m Chesham Bois, Bucks., 15 de mayo de 1976). Ejecutante de instrumentos de viento antiguos, escritor y locutor de radio inglés. Su breve vida profesional como uno de los ejecutantes de flauta de pico de mayor virtuosismo y refinamiento de su época comenzó en 1967 con la fundación del Early Music Consort. Experto en música medieval y renacentista, en sus conciertos y programas de radio supo transmitir con intenso dinamismo su desbordante entusiasmo por esa música. CF

📖 D. MUNROW, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance* (Londres, 1976). “Tributes to David Munrow”, *Early Music*, 4 (1976), pp. 376-380.

Muradeli, Vano (n Gori, Georgia, 24 de marzo/6 de abril de 1908; m Tomsk, 14 de agosto de 1970). Compositor georgiano. Realizó estudios musicales en Georgia y posteriormente en Moscú con su compatriota Boris Shekhter (1900-1961) y Miaskovski. Compuso muchas canciones, obras corales y algunas obras orquestales (que incluyen dos sinfonías), pero es mejor conocido por sus óperas épicas. En la primera, *Velikaya družba* (La gran amistad; Perm', 1947) –cuyo personaje protagonista era un dignatario de la vida real, el *Komissar* Sergo Ordzohnikidze–, Muradeli buscó capturar el estilo artístico del *realismo socialista prevaeciente, pero la obra fue censurada de inmediato. Esta resolución del

Partido en 1948 se convirtió en el pretexto utilizado por Andrei Zhdanov para catalogar como *formalista la música de Shostakovich, Prokofiev y Khachaturian. Por otra parte Muradeli compuso *Oktyabr'* (Octubre; Moscú, 1964), primera obra escénica soviética que dedicó un pequeño papel cantado al personaje de Lenin ha permanecido en el repertorio operístico ruso.

GN/DN

Murail, Tristan (n Le Havre, 11 de marzo de 1947). Compositor francés. Estudió con Messiaen en el Conservatorio de París y recibió el *Prix de Rome* en 1971. La influencia de Giacinto Scelsi en Roma fue importante en su música. Fue fundador asociado de L'itinéraire, agrupación en la que ejecutaba ondas martenot y sintetizadores. Investigador y profesor del IRCAM, en 1997 se trasladó a los Estados Unidos como profesor de la Columbia University de Nueva York. La música de Murail se centra en sus investigaciones sobre las propiedades acústicas del sonido musical y su percepción. Innovador en los terrenos de la música microtonal y electrónica, Murail maneja formas flexibles en obras que van desde *Random Access Memory* (1984), con influencias de rock, hasta el oratorio *Les Sept Paroles du Christ en croix* (1989), y obras orquestales como *Gondwana* (1980) y *Time and Again* (1986). ABUR

murciélagos, El. Véase *FLEDERMAUS, DIE*.

Muris, Johannes de. Véase JOHANNES DE MURIS.

murky bass (in., “bajo turbio”, “bajo disjunto”). Término inglés del siglo XVIII que se refiere a la ejecución de una línea de bajo en *octavas disjuntas o quebradas. Un ejemplo conocido de este tipo de acompañamiento con octavas disjuntas se encuentra en el primer movimiento de la *Sonata “Patética”* de Beethoven.

Murrill, Herbert (Henry John) (n Londres, 11 de mayo de 1909; m Londres, 25 de julio de 1952). Compositor y administrador inglés. Estudió con Bowen, Stanley Marchant y Alan Bush en el RAM (1925-1928) y con W. H. Harris, Ernest Walker y Hugh Allen en Oxford (1928-1931), donde ocupó el puesto de profesor de órgano del Worcester College. En 1936 se integró a la plantilla de la BBC para convertirse en *Head of Music* en 1952. Su música refleja una enorme influencia de Stravinski y los neoclasicistas franceses, en particular Poulenc, en obras como la ópera *Man in Cage* (1930), varias partituras para teatro, el ballet *Picnic* (1927), algunas exquisitas canciones a varias voces, una obra sacra en *mi* (1945) para el servicio vespertino que se interpreta con frecuencia, dos *Conciertos para violonchelo* compuestos en 1935 y 1950 (el segundo dedicado a

Casals) y un *Cuarteto de cuerdas* (1939). Desde 1933 hasta su prematura muerte, se desempeñó también como profesor de la RAM. PG/JDI

Murs, Jehan des. Véase JOHANNES DE MURIS.

muscadin. Danza que aparece ocasionalmente en la música para virginal inglesa de los siglos XVI y XVII. Es parecida a la **allemande*.

Muset, Colin (fl. c. 1200-1250). Trovero, poeta y compositor francés. Al parecer desarrolló su trabajo en la provincia de Lorraine. De origen humilde, hizo su vida como *jongleur* profesional. Varias de sus canciones hacen alusión a la vida de ministril errante y a los instrumentos que ejecutaba. De las 20 *chansons* que le han sido atribuidas, solamente la mitad ha sobrevivido con todo y música. JM

musette (fr.). 1. Tipo de **gaita*, por lo general ricamente decorada, de gran popularidad en la alta sociedad francesa del siglo XVII y comienzos del XVIII.

2. Gaita simple del siglo XVII conocida como "*musette de Poitou*", que siempre iba acompañada del "*hautbois de Pitou*", un tipo de caramillo con **cápsula*.

3. Pequeño caramillo pastoril, similar a la *bombarde* bretona, que en el siglo XIX fue transformado en oboe soprano, afinado a intervalo de cuarta superior al instrumento normal y de uso frecuente en bailes (*bals musette*). Más adelante en ese mismo siglo, desplazado de los bailes por el acordeón, se volvió a modificar, pero ahora en un instrumento simple para aficionados que podía tener de una a seis llaves. El gran número de *musettes* que enriquecen las colecciones de instrumentos antiguos demuestra su gran popularidad; no obstante, a sólo un siglo de distancia es poco lo que se sabe sobre cómo se utilizaba el instrumento.

4. Nombre del **acordeón* francés. En la "*afinación musette*" cada nota proviene del sonido simultáneo de dos cañas, una afinada ligeramente más alta, lo que produce un efecto de trémolo. -/JMO

5. Danza de carácter pastoril, similar a la **gavotte*. Tuvo enorme popularidad en las cortes de Luis XIV y Luis XV. Su música se caracteriza por una nota pedal en el bajo, al estilo de la gaita, y el movimiento conjunto en las voces superiores. Compositores como Couperin escribieron *musettes* para instrumentos de teclado. -/JBE

Musgrave, Thea (n. Barnton, Midlothian, 27 de mayo de 1928). Compositora escocesa radicada en los Estados Unidos. Estudió en la Edinburgh University y con Nadia Boulanger en París. Igual que muchos compositores de su generación, adoptó una postura entre los

métodos progresivos y los tradicionales, haciendo uso de recursos seriales y aleatorios en obras de géneros y formatos esencialmente convencionales. A una impresionante serie de conciertos dramáticos compuestos entre finales de la década de 1960 y los primeros años del decenio de 1970 (para orquesta, clarinete, corno y viola), siguió la ópera *Mary, Queen of Scots* (1976). Entre sus obras tardías, *The Seasons* para orquesta de cámara (1988), revela una música con buen oficio y carácter personal repleta de detalles pictóricos frescos e imaginativos. PG/AW

music hall (in., "salón de música", "salón de variedad"). Espectáculo de entretenimiento que integra actos cómicos, cantados, acrobáticos y de otros tipos. El apogeo del *music hall* abarcó desde la década de 1850 hasta la primera Guerra Mundial. El nombre era simplemente una descripción de los lugares en los que se presentaban estos espectáculos en sus años de gestación, es decir, salones específicamente adaptados o construidos en casas públicas para que los clientes disfrutaran de un entretenimiento mientras consumían bebidas y alimentos. Más adelante el *music hall* tuvo teatros, actores y repertorio propios y comenzó a emplearse con frecuencia el nombre "variedad"; en los Estados Unidos fue más común el nombre "vaudeville". La época del *music hall* comenzó en el tiempo en que la clase trabajadora alcanzó mayor solvencia económica, convirtiéndose en el público que sostenía los espectáculos, y terminó cuando fue suplantado por nuevos entretenimientos populares como la radio, el gramófono y el cinematógrafo.

En la década de 1840 ya existían en Londres salones de convivencia con canciones y cena para trasnochados masculinos, algunos de los cuales eran el Evans's en King Street, Covent Garden, el Coal Hole en el Strand y el Cider Cellars en Maiden Lane. A partir de dicha década comenzaron a proliferar los *music halls*: el Mogul Saloon abrió sus puertas en 1847; el Surrey Music Hall en 1848; y el Canterbury Hall en 1849. Para 1868 había en Londres cerca de 200 *music halls* y alrededor de 300 en el resto de las islas británicas. Entre los primeros animadores destacaron W. G. Ross, Sam Cowell (1820-1864), Harry Clifton (1832-1872), Alfred Vance (1838-1888), Arthur Lloyd (1839-1904), George Leybourne (1842-1884) y G. H. McDermott (1845-1933).

Conforme aumentaba la popularidad del salón de variedad su carácter también se iba transformando. Se construyeron en Londres enormes teatros palaciegos e imperiales, y el término "teatro de variedad" se convirtió en el término común para el *music hall* que se

transformaba de un lugar que ofrecía entretenimiento colateral a las bebidas, al principal y más prominente centro de entretenimiento teatral. En 1914 se prohibió el consumo de comida y bebida dentro del auditorio, lo cual significó el fin del *music hall* en su forma original. Sus luminarias fueron profesionales del entretenimiento que eran remunerados con fuertes sumas por sus actuaciones y realizaban giras por todo el mundo anglo parlante. Después de Charles Coborn (1852-1945) y Dan Leno (1860-1904), siguieron Eugene Stratton (1861-1918), Albert Chevalier (1861-1923), Gus Elen (1862-1940), Vesta Tilley (1864-1952), Little Tich (1867-1928), Harry Champion (1866-1942), Harry Fragson (1869-1914), George Robey (1869-1954), Marie Lloyd (1870-1922), Harry Lauder (1870-1950), Vesta Victoria (1873-1951), Florrie Forde (1874-1941), G. H. Elliott (1884-1962) y Ella Shields (1879-1952). Muchos de ellos vivieron en la época en que finalmente el término “teatro de variedad” sucumbió ante el advenimiento de la industria de la radio y el cine.

La canción de *music hall* era un artículo de consumo y solamente un número muy selecto llegó a alcanzar la inmortalidad por virtud de una inspirada melodía o una buena frase pegajosa. Las primeras canciones del género tomaron sus temas y melodías de canciones folclóricas tradicionales; el *music hall* se convirtió en el primer repertorio de canción comercial destinado a moldear y satisfacer los gustos de las clases trabajadoras. Sus compositores y letristas apenas son recordados en la actualidad, pero la canción de *music hall* echó a andar la época del *Tin Pan Alley, estableció la práctica de la imposición de la canción comercial barata y fundó una nueva industria. Una esencia del espíritu del *music hall* ha sobrevivido en algunos programas televisivos actuales y en ciertos clubes para clases trabajadoras de diferentes niveles.

Véase también MÚSICA POPULAR. PG/ALA

música abstracta. 1. Término alternativo para *música pura.

2. Algunos escritores alemanes usan el término *abstrakte musik* para referirse a la música carente de emotividad, en un estilo “académico” o “frío”.

Música acuática. Véase WATER MUSIC.

música aleatoria. Música en la que el azar o la indeterminación son elementos de la composición. El término se difundió durante la segunda mitad del siglo XX para definir el tipo de música descrita por Pierre *Boulez en su artículo “Alea” (*Nouvelle revue française*, 59, 1957). En latín “alea” significa dado y Boulez se refirió a “un

interés, por no decir una obsesión, por el azar” entre los compositores de su generación. Esto implicaba una reacción en contra de las convenciones estrictas e imprecisas de la notación musical en la composición vanguardista de la posguerra, dando a los intérpretes de la música escrita libertad interpretativa, ya fuera bajo el concepto de libre variación en el ordenamiento de las partes y del material temático escrito, o bien bajo una noción más radical que consistía en la determinación del propio material temático a la luz de nuevas prácticas de notación en las que se omitía toda especificación de altura, ritmo y dinámica (véase Boulez, *Sonata* para piano no. 3, 1955-1957; *Stockhausen, *Klavierstück XI*, 1956).

En este sentido, la música aleatoria es parte de ese impulso experimental que floreció después de 1945. Con la contribución particular de John *Cage, la música aleatoria buscó una renovación de las propuestas progresistas bajo la creencia de que el radicalismo temprano del siglo XX, centrado en el atonalismo de Schoenberg y la técnica de 12 notas, no había logrado mantener su impulso inicial, diluyéndose en la decadencia neoclásica.

AW

música antigua de Mesopotamia y Egipto. Las dos más antiguas civilizaciones que forman la base del Occidente moderno, Mesopotamia y Egipto, habían alcanzado un orden político estable hacia finales del cuarto milenio a. C. e ingresaron al registro de la historia en el tercer milenio con la aparición de la escritura. A lo largo del periodo antiguo, Egipto fue una monarquía centralizada, mientras que Mesopotamia se caracterizó en un principio por contar con algunas ciudades-estado independientes. Los sumerios originales fueron conquistados alrededor de 2350 a. C. por los acadios semitas, quienes establecieron un imperio unificado, reemplazado posteriormente por los imperios babilónico (c. 1800-1100 a. C.) y asirio (c. 1200-500 a. C.). Las conquistas de Alejandro Magno fusionaron estas dos civilizaciones antiguas con profunda y duradera influencia de la cultura griega, aunque se conservaron elementos distintivos hasta que ambas regiones fueron incorporadas a la cultura árabe a raíz de la conquista musulmana (siglo VII a. C.). La música fue de gran importancia a lo largo de la historia de ambas civilizaciones.

Los caprichos de la conservación arqueológica han predispuesto nuestro conocimiento de la música de Mesopotamia y Egipto de diferentes maneras. Las extremas condiciones del desierto egipcio permitieron la supervivencia de muchos instrumentos, mientras que

los medios de escritura usados en Mesopotamia, más duraderos que los egipcios (tablillas de arcilla en lugar de papiro), han preservado mayor cantidad de textos escritos, en particular aquellos de carácter técnico. En ambas regiones existe abundante evidencia pictórica, así como copiosos textos literarios y religiosos que hacen referencia a usos y costumbres musicales.

La música jugaba un papel importante en todos los aspectos de las culturas de Mesopotamia y Egipto. Sabemos que existían canciones de cuna, pastoriles, agrícolas y de trabajo, así como flautas pastoriles e instrumentos de cuerda tocados en tabernas, cantos y danzas para bodas y funerales, trompetas militares y otros instrumentos de viento y de cuerda. La música era un elemento importante en la vida cortesana y, por supuesto, de vital relevancia en la vida religiosa. Las mujeres de la clase alta tenían una participación crucial en ambas actividades. La compositora más antigua conocida fue Enheduanna (*fl. c. 2300 a. C.*), hija de Sargón I de Acadia, alta sacerdotisa del dios luna que presidía el culto a la diosa Inanna (se conservan textos de algunos de sus himnos), mientras que en la tumba de Mereruka, rey egipcio de la sexta dinastía (*c. 2323-2150 a. C.*), aparece la representación de su esposa Seshseshet acompañando su propio canto con un arpa. Las mujeres participaban además en géneros de música popular. Gran parte de la música instrumental de las cortes de Mesopotamia y Egipto estaba a cargo de esclavos, hombres y mujeres. Pinturas y grabados procedentes de ambas regiones muestran escenas sexuales explícitas con acompañamiento musical.

Aunque es mayor el número de instrumentos egipcios que ha sobrevivido, nuestro conocimiento de los instrumentos de Mesopotamia se remonta al pasado remoto. Un instrumento de viento completo, hecho de hueso y con perforaciones para los dedos, junto con otros dos fragmentos, datan del quinto milenio a. C.; un fragmento perteneciente a un instrumento de arcilla similar de Uruk data de finales del cuarto milenio, y en las tumbas reales de Ur (*c. 2600 a. C.*) se hallaron flautas de pan en plata. Tanto en Mesopotamia como en Egipto se conservan registros de flautas e instrumentos de lengüeta simple y doble, pero se desconoce la época exacta a la que pertenecieron. El arpa con forma curva es el instrumento de cuerda clásico más antiguo en ambas regiones y, en efecto, en los escritos mesopotámicos más antiguos aparece el pictograma de un arpa con forma curva. La lira, tanto simétrica como asimétrica, también se usó en Mesopotamia desde tiem-

pos antiguos; destaca en particular una lira simétrica de gran tamaño con forma de toro. La lira fue introducida de Mesopotamia a Egipto durante el nuevo reino (1550-1070 a. C.), como también el laúd de brazo largo, aparecido en Mesopotamia hacia finales del segundo milenio. En esa época, la lira con forma de toro y el arpa con forma curva desaparecieron en Mesopotamia; esta última fue sustituida por el arpa angular, después adoptada también en Egipto sin que allí desplazara por completo al arpa curva.

Los instrumentos de lengüeta con doble tubo aparecieron en Mesopotamia durante el segundo milenio a. C. y posteriormente fueron introducidos a Egipto. Se conocen cornos y trompetas provenientes de las dos regiones, pero no parecen haber sido tan comunes como otros tipos de instrumentos. Sin embargo, las percusiones ocupaban un lugar muy importante en ambas culturas. Golpeadores de diversos materiales y diseños se usaron desde tiempos muy remotos. Los tambores, algunos de grandes dimensiones, fueron indispensables en los rituales de Mesopotamia, mientras que el *sistrum* o sonaja fue un instrumento característico de las ceremonias egipcias. Un tambor con marco rectangular, exclusivo para las mujeres, se usaba en los banquetes del nuevo reino egipcio; al parecer, en el primer milenio Mesopotamia tuvo gongs de metal con afinación determinada. El que en tiempos sumerios se hayan bautizado diferentes géneros de himnos con nombres de instrumentos de percusión demuestra la importancia ritual de estos últimos, así como que Virgilio haya retratado a Cleopatra agitando un *sistrum* para alentar a sus ejércitos en la batalla de Actium.

Existen muy pocos elementos para determinar cómo sonaba la música del antiguo Egipto, pero tenemos mucha más información sobre Mesopotamia. Alrededor de 100 tablillas de escritura cuneiforme contienen información sobre los sistemas de afinación y los estudiosos han coincidido en que, por lo menos a partir de principios del segundo milenio a. C., la música mesopotámica tuvo las siguientes características: se basaba en una escala diatónica de siete notas con equivalencia de octava; usaba un sistema de *modos cercanamente emparentados con los posteriores (y mejor conocidos) *harmoniai* griegos; se tenía conocimiento del círculo de quintas usado en la práctica para la afinación de los instrumentos.

Los nombres de los tonos individuales eran de menor importancia que los nombres de los intervalos, determinados por su formación entre dos cuerdas distintas

y no por su altura y que en consecuencia variaban dependiendo de la afinación; por ejemplo, el intervalo de tercera denominado “puente central”, equivalía a *fa-la* en la afinación “normal”, a *fa#-la* en la afinación “abierta” y a *fa#-la#* en la afinación “media”. Los nombres de los intervalos (y la afinación predominante) se usan como “notación” musical en gran cantidad de tablillas, que además incluyen indicaciones para la interpretación, todas provenientes de la antigua Ugarit (Ras Shamra en Siria) alrededor de 1400 a. C.; sólo se conserva completa una de estas tablillas y aún no se ha podido llegar a un consenso de cómo transcribirla. Los nombres de los intervalos incluyen terceras, cuartas, quintas y sextas; los himnos que se conservan están todos en la misma afinación y el intervalo de cuarta correspondiente al tritono en dicha afinación se evita en todos los casos. Existe un vocabulario sumerio-acadio que incluye un término para unísono, en contraste con otro que significa “su cantar/tocar está equilibrado”. Estos hechos han permitido que algunos estudiosos concluyan (para horror de otros) que la práctica musical de Mesopotamia pudo ser no sólo monofónica sino también polifónica.

JJD

música callejera. Una parte sustancial de la vida musical urbana se ha desarrollado no en la sala de conciertos, la casa de ópera o la iglesia, sino en las calles, donde las personas de cualquier nivel socioeconómico están inevitablemente expuestas a los sonidos de la ciudad. La música callejera urbana abarca desde los “pregones” hasta la música coral y la sinfonía. Igual que la música folclórica, esta música callejera forma parte de la cultura popular genuina que, en muchas ciudades, está en peligro de extinción.

Los pregones callejeros son las voces cantadas de los vendedores que ofrecen sus productos y servicios; estos gritos o llamados con modulaciones y fraseos musicales característicos que, aun cuando las palabras no se alcancen a distinguir, pueden reconocerse a la distancia y advertir a las personas respecto al sitio donde se encuentran los productos o servicios que se ofrecen. Los pregones callejeros han sido objeto de estudios formales que reconocen su importancia. Se han publicado investigaciones históricas de los pregones europeos (Londres, París, Alemania, Italia, República Checa), de los Estados Unidos, América Latina, Jamaica y Nueva Zelanda, entre otros. Si bien la publicidad ha recurrido a medios muy diversos y novedosos para captar la atención del consumidor, todavía es posible oír pregones callejeros en muchos entornos urbanos. Los pre-

gones han sido registrados y usados por los compositores desde la Edad Media hasta nuestros días: se pueden encontrar en motetes franceses del siglo XIII, en canciones italianas y un fragmento de Utrecht del siglo XIV, en la música de arte de los siglos XV y XVI (en piezas de Janequin, Jean Servin, Antonio Zacara da Teramo, Matthaeus le Maistre) y en la música teatral, en varios *quodlibet* alemanes de Weelkes, Gibbons y Dering. Handel los usó en su ópera *Seise* y en el siglo XX se usaron de manera nostálgica en ópera (*Porgy and Bess* de Gershwin) y en comedia musical (*Oliver!* de Bart).

Una de las formas de diseminación de la *ballada fue a través de su ejecución pública en las calles por baladistas, quienes solían vender copias de las canciones impresas en formatos apaisados. Brednich (1977) hizo un ensayo sobre una pintura del siglo XVII que retrata a un pregonero callejero con copias impresas de este tipo bajo el brazo.

A partir de la Edad Media ciudades de toda Europa acostumbraron contratar músicos para las ocasiones cívicas; el término inglés para este tipo de músicos es **waits*. En ocasiones se les permitía tocar en las calles, lo que para el músico significaba una lucrativa fuente de ingresos adicional. El puesto como tal sobrevivió hasta comienzos del siglo XIX, aunque en Inglaterra muchos grupos fueron disueltos para aumentar los recursos para enfrentar la guerra napoleónica.

En el siglo XVIII los estudiantes acostumbraban cantar en las calles en Alemania y Burney escribió sobre cantos con acompañamiento de cuerdas y diversos grupos de cuerdas, maderas y metales en los laudi de las procesiones religiosas en Inglaterra. Hoy en día la música callejera es muy diversa en género, origen, dotación instrumental y nivel sociocultural; en ella intervienen músicos callejeros (en inglés denominados “buskers”), grupos aficionados, músicos itinerantes de otras regiones o países, festivales y otras celebraciones ciudadanas.

PW

📖 F. BRIDGE, *The Old Cryes of London* (Londres, 1921/R).
R. W. BREDNICH, *Mennonite Folklife and Folklore*, trad.
K. ROTH, *Canadian Centre for Folk Culture Studies*, 22
(Ottawa, 1977).

música cinematográfica. Música de acompañamiento para cine, sea compuesta ex profeso o adaptada de fuentes existentes. En la época del cine mudo la música de fondo se consideraba una necesidad práctica, pues no sólo amortiguaba el sonido distractor de los primeros proyectores sino que también ayudaba a recalcar y destacar el significado de las imágenes proyectadas. De igual

manera, el uso convencional de la música incidental teatral fue un precedente para su inclusión en la sala cinematográfica. En un principio, la música era improvisada por un pianista o un organista quien usaba también piezas del repertorio regular para este propósito. Subsecuentemente, compositores especializados proporcionaron piezas genéricas con títulos que indicaban su carácter y su aplicación dramática específica, publicadas en libros para piano u órgano. Cuando se introdujeron orquestas en las salas cinematográficas grandes ciertas películas se distribuían junto con las partituras orquestales compuestas para las mismas. D. W. Griffiths, en colaboración con Joseph Breil, seleccionó la música para su cinta épica *The Birth of a Nation* (1915). Al año siguiente, *The Fall of a Nation* se estrenó en Nueva York con música del entonces popular compositor de operetas Victor Herbert; fue considerada la primera partitura orquestal completa escrita para cine.

El cine sonoro, surgido hacia finales de la década de 1920, continuó con la práctica de usar música clásica pero grabada en la pista sonora de la cinta. Un breve periodo de experimentación a diferentes niveles de musicalización abrió el camino a la exitosa y eficaz integración de la música en el cine: en Alemania con el trabajo de Wolfgang Zeller y Herbert Windt; en Francia, donde desde los inicios estuvieron involucradas prestigiosas figuras de la música; y en Hollywood, con la llegada de compositores conocedores de la tradición austro-alemana, como los austriacos Erich Korngold y Max Steiner quienes contribuyeron a establecer un lenguaje musical fuertemente condicionado por sus herencias culturales.

La producción de los compositores de Hollywood mencionados fue considerable. En 1933 Steiner escribió partituras para alrededor de 37 películas, entre las que destacan *King Kong* y la adaptación de George Cukor de *Little Women* (Mujercitas). La contribución de Korngold, aunque mucho menor, también fue de gran influencia con partituras para muchas de las películas de Errol Flynn como *Captain Blood* (1935) y *The Adventures of Robin Hood* (1938). Las texturas de gran detalle y el exhaustivo carácter descriptivo de estas partituras ejemplifican el estilo hollywoodense de la época. Otra figura prominente del género fue Franz Waxman quien comenzó su vida profesional en la industria filmica alemana, destacando con el arreglo musical para *Der blaue Engel*, y emigró de Alemania en 1934 para llegar a Hollywood un año después; fue autor de la música

para muchas de las primeras películas estadounidenses de Hitchcock (*Rebecca*, 1940), así como de la sensacionalista partitura ganadora de un Óscar para *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder; también destacan el versátil compositor húngaro Miklós Rózsa y el compositor de origen ruso Dimitri Tiomkin.

Hubo también compositores estadounidenses activos como el prolífico Alfred Newman, quien estudiara con Schoenberg y cuya vida profesional se extendiera por cerca de 40 años desde *The Devil to Pay* en 1931 hasta *Airport* en 1970. Las partituras de Bernard Herrmann, nacido en Nueva York y uno de los compositores allegados a Copland en la década de 1930, representan una etapa posterior en el desarrollo de la música cinematográfica de Hollywood; desde *Ciudadano Kane* en 1941 hasta su participación con Hitchcock en las décadas de 1950-1960, sus partituras son una muestra contundente de la íntima relación entre la música y la imagen, como lo demuestra la orquesta de cuerdas y la violencia musical estilizada empleadas en *Psycho* (1960) y en la canción del cisne de Herrmann, así como en su obsesiva y onírica partitura para *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese.

En Francia, Georges Auric, integrante del grupo de *Les *Six*, escribió partituras para Jean Cocteau y René Clair, entre otros directores, mientras que el inmigrante húngaro Joseph Kosma trabajó con Jean Renoir y, bajo seudónimo, proporcionó la música para *Les Enfants du paradis* (1945) de Marcel Carné. En Inglaterra hubo compositores de renombre que intentaron incursionar en la música cinematográfica: un ejemplo notable es la partitura escrita por Bliss para la película *Things to Come* de 1936, basada en el libro de H. G. Wells. El director musical de esta película, Muir Mathieson, ejerció una influencia significativa en la dirección que tomara la música cinematográfica inglesa y posteriormente comisionó partituras a muchas figuras destacadas como la encargada a Bax para la película de David Lean, *Oliver Twist* (1948). Walton fue el compositor cinematográfico inglés más exitoso y prolífico; destacan sus partituras para las tres adaptaciones de Shakespeare hechas por Lawrence Olivier, *Henry V* (1944), *Hamlet* (1944) y *Ricardo III* (1955).

En la URSS, a las películas mudas de Eisenstein, como *El acorazado Potemkin* musicalizada por Edmund Meisel, siguieron sus colaboraciones clásicas con Prokofiev bajo las riesgosas circunstancias políticas de Rusia a finales de la década de 1930 (*Alexander Nevsky*, 1938). En la Italia de la posguerra, el neorrealismo iniciado con

Roma, città aperta (1945) de Roberto Rossellini, propició el surgimiento de compositores que jugarían un importante papel en el cine italiano (Rota, Alessandro Cicognini). Muchos compositores para quienes su música de cine formaba parte de su producción para sala de conciertos se vieron tentados a adaptar sus partituras cinematográficas, fue el caso de la cantata *Alexander Nevsky* (1939) de Prokofiev, la suite *Things to Come* de Bliss y la *Sinfonía antártica* de Vaughan Williams, derivada de su música para *Scott of the Antarctic* (1948).

En la posguerra la partitura de Alex North para *A Streetcar Named Desire* (Un tranvía llamado deseo, 1951) marcó una ruptura con el lenguaje romántico tardío imperante hasta entonces en las películas de Hollywood; en ella, texturas más sutiles, instrumentos y motivos de jazz sustituyeron la exuberancia orquestal. Mientras que el cine épico del momento exigía partituras épicas a North y Rózsa no tardó mucho en establecerse un lenguaje más contemporáneo, con o sin elementos de jazz, como la partitura de Henry Mancini para *Touch of Evil*, 1958, de Orson Welles. Elmer Bernstein, uno de los compositores de Hollywood más dotados y prolíficos, destacó por primera vez en la década de 1960 con sus partituras de “acción” para *The Magnificent Seven* (1960) y *The Great Escape* (1963).

En Francia el impulso regenerativo de los productores cinematográficos de la “Nueva Ola” propició el surgimiento de nuevos compositores como Georges Delerue (discípulo de Milhaud), quien escribiera la música para *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais y después fuera durante muchos años colaborador de François Truffaut. Conforme progresó la década de 1960 innovaciones como la fría y distante banda sonora de órgano para *L'Année dernière à Marienbad* (1961) de Resnais abrieron paso a una tendencia hacia partituras épicas románticas, como las de Maurice Jarre para los filmes de Lean, *Lawrence de Arabia* (1962) y *Doctor Zhivago* (1965); de tal manera, con la inclusión de temas memorables, su personalidad se integraba a la identidad total de la película. Esta tendencia continuó en las partituras románticas del prolífico John Williams para las películas de aventuras *Star Wars* (1977), *Superman* (1978) y *Raiders of the Lost Ark* (1981), entre otras. Las películas de Peter Greenaway muestran también una fuerte identidad musical a través de su colaboración con Michael Nyman (cuyo primer trabajo fue para *The Draughtsman's Contract*, 1982); sus partituras para otros directores incluyen la destacada música para *The Piano* (1992) de Jane Campion.

El uso exhaustivo de piezas tomadas del repertorio de música de concierto no terminó con la llegada de compositores especializados en cine. El *Segundo concierto para piano* de Rajmaninov, por ejemplo, en 1945 sirvió como escenario para la infructuosa historia de amor del clásico inglés *Brief Encounter*. El uso de obras clásicas se volvió paulatinamente más sofisticado en el cine de la posguerra: una pieza de música sacra, como la *Misa en do menor* de Mozart, ofrecía un complejo contrapunto para la austera historia del drama carcelario narrado por Robert Bresson en *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), o bien aparecer como un aspecto impactante de la visión personal del cineasta (la ironía del coro “Aleluya” en *Viridiana*, 1961, de Luis Buñuel). Más recientemente se han usado arias operísticas con su significado textual, como por ejemplo “Questa o quella” (*Rigoletto*) en *Wall Street* (1988) y “La mamma morta” (*Andrea Chénier*) en *Philadelphia* (1993). La música de Handel en *The Madness of King George* (1994) ilustra la efectividad de la música contemporánea para evocar el periodo en que se enmarca una película histórica.

Stanley Kubrick rechazó una partitura de Alex North y la sustituyó con una compilación de obras famosas en *2001: A Space Odyssey* (1968), película en la que destaca el inicio con *Also sprach Zarathustra* de Strauss. Ejemplos posteriores del uso que Kubrick hace de música de repertorio incluyen a Bartók y Ligeti en *The Shining* (1980). El *adagietto* de la *Quinta sinfonía* de Mahler incorpora el carácter de *Muerte en Venecia* (1971) de Luchino Visconti, y el *Concierto para piano* no. 21 de Mozart aparece recurrentemente en el romance trágico de Widerberg, *Elvira Madigan* (1967). La música de J. S. Bach ha servido para diferentes efectos de carácter en películas como *Schindler's List* (1993) de Spielberg y *The English Patient* (1996) de Anthony Minghella.

Biografías cinematográficas de compositores y músicos, en algún tiempo muy comunes en la producción hollywoodense, se retomaron en la adaptación de Miloš Forman del drama de Peter Shaffer, *Amadeus* (1984), en *Tous les matins du monde* (1991) de Alain Corneau, que trata sobre el compositor y tañedor de *viola da gamba* francés del siglo XVII Marin Marais, y en la cinta de 1994 sobre Beethoven, *Immortal Beloved*, que ayudara a popularizar la música de la banda sonora; lo mismo ocurrió en el caso de la película sobre Mozart.

En la década de 1950 en particular, era común evocar obras maestras del repertorio clásico con *pastiches*. En el cine japonés de los primeros años de la posguerra destaca la partitura de Fumio Hayasaka para *Rashomon*

(1950) de Akira Kurosawa; más adelante, Kurosawa trabajó de manera regular con Tōru Takemitsu, quien introdujera un mundo sonoro contemporáneo junto con la introducción de instrumentos tradicionales de Japón en la cinta *Ran* (1985). El enfoque común de Federico Fellini se denominó “temp track”, que consistía en hacer sonar su propia selección musical durante el rodaje para después comisionar al compositor (por lo general Nino Rota) una emulación de esa música en la partitura original de la película. En la India, después de su independencia de 1947, surgió una escuela cinematográfica realista con directores influenciados por estos cineastas italianos contemporáneos. Figura prominente entre estos directores fue Satyajit Ray, quien usara música de Ravi Shankar para su trilogía de 1956-1960, *Apu*; tiempo después, el propio Ray compuso la música para sus películas. A partir de entonces, el cine comercial de la India se ha convertido en un floreciente negocio basado en la cultura de la canción.

En años recientes, Hollywood ha recurrido con mayor frecuencia a los clásicos de la música popular para conformar bandas sonoras y definir el carácter musical de películas determinadas. Canciones *pop* sin interrupción conforman la banda sonora, en ocasiones apenas audible, de la nostálgica *American Graffiti* (1972) de George Lucas; por otra parte, puede apreciarse un interludio narrativo basado en una canción *pop* en sus películas posteriores como *Witness* (1985). En tiempos recientes, la explotación de una canción conocida se ha vuelto parte importante de las posibilidades comerciales que ofrece el cine. Como contraparte, una nueva generación de compositores cinematográficos escribe partituras con enorme despliegue orquestal, como James Horner (*Titanic*) y Michael Kamen. Entre las partituras de ese estilo escritas por compositores no necesariamente asociados con la cinematografía, pueden mencionarse las de Philip Glass (*The Secret Agent*, 1966; *Kundun*, 1997) y Tan Dun (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, 2000).
PGA/KC

▣ H. EISLER y T. ADORNO, *Composing for the Films* (Londres, 1947/R1971). M. CHION, *Le Son au cinéma* (París, 1985; trad. al in. 1990). C. MCCARTY (ed.), *Film Music 1* (Nueva York y Londres, 1989). M. CHION, *L'Audio-vision* (París, 1990; trad. al in. 1994). W. JEFFERSON y J. DU BOIS, *American Film Music* (Jefferson, NC, y Londres, 1990). C. PALMER, *The Composer in Hollywood* (Londres y Nueva York, 1990). W. KALINAK, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film* (Madison, WI, 1992). G. BRUT, *The Art of Film Music* (Boston, 1994). D. KERSHAW, “Film

and television music”, *The Twentieth Century*, ed. S. BANFIELD, *The Blackwell History of Music in Britain*, vi (Oxford, 1995), pp. 125-144.

musica colorata. Véase *MUSICA FIGURATA*.

música de arte, canción de arte. Música escrita en notación y compuesta con una forma más o menos establecida para transmitir algún tipo de expresión artística. El término suele usarse como contraparte de *música folclórica o *música popular, así como de algunas formas de música litúrgica (en particular de canto llano) y de música dancística, pero en especial a partir del siglo XX estas distinciones se han vuelto menos rigurosas.
JBE

música de las esferas. Véase *ESFERAS, MÚSICA DE LAS*.

música de mesa. Véase *TAFELMUSIK*.

música dodecafónica. Música en la que las 12 notas de la escala cromática tienen la misma importancia jerárquica, es decir, un tipo de música que no se basa en una tonalidad o un modo y que, por lo mismo, puede ser descrita como “atonal”. El término se ha usado también para todos los estilos de música serial, o bien, para la música serial que sigue los principios establecidos por Schoenberg y no por los compositores posteriores como Boulez y Babbitt. Véase *ATONALISMO; SERIALISMO*.

En la música de los siglos XVIII y XIX se pueden encontrar ocasionalmente temas musicales que hacen uso de las 12 notas cromáticas: el tema de la *Ofrenda musical* de Bach es un ejemplo y la *Sinfonía Fausto* de Liszt comienza con un tema impactante que usa las 12 notas solamente una vez. No obstante, estas obras no pueden ser consideradas “música dodecafónica”, pues las dos se desarrollan dentro de un contexto tonal. Algunas de las últimas piezas para piano de Liszt revelan que el compositor se estaba aproximando al atonalismo; no obstante, las primeras composiciones verdaderamente dodecafónicas son quizá las 15 canciones de Schoenberg, *Das Buch der hängenden Gärten* (1908-1909). Alrededor de la misma época y de manera independiente, Charles Ives abrazó el atonalismo. Schoenberg, Berg y Webern continuaron el trabajo con la dodecafonía a partir de 1908, aunque Schoenberg retomó en algunas ocasiones los procedimientos tonales. Después de su desarrollo del serialismo en la década de 1920 los tres compositores centraron sus esfuerzos creadores en esa técnica.

Mucha de la música dodecafónica producida por compositores posteriores de alguna manera ha sido también serial. Sin embargo, muchas obras de Henze, Penderecki, Lutosławski y otros no son seriales, sino atonales.

📖 G. PERLE, *Serial Composition and Atonality* (Berkeley, CA, 1962, 4/1978).

música egipcia. Véase MÚSICA ANTIGUA DE MESOPOTAMIA Y EGIPTO.

música electroacústica. Música que utiliza la electroacústica, definida en el *Chambers Dictionary* como “la tecnología que convierte energía acústica en energía eléctrica y viceversa”, con fines creativos y artísticos. Actualmente es el término preferido para designar a la música que involucra la combinación de sonidos instrumentales o vocales con la manipulación electrónica (muchas veces asistida por computadora) de esos sonidos, o con sonidos pregrabados en una cinta. En un sentido estricto, el término “electroacústica” podría ser una tautología, puesto que todos los sonidos, electrónicos o de otro tipo, tienen un elemento acústico; sin embargo, en sus definiciones de “acústico”, los diccionarios se refieren cada vez más a “instrumentos musicales no eléctricos” (es decir, una guitarra o piano acústicos) para enfatizar el sentido de oposición así como la conexión entre los dos componentes de la palabra en un contexto posterior a 1950. Otros aspectos de las variadas terminologías que se aplican a este repertorio se abordarán más adelante.

La experiencia de escuchar música cambió radicalmente durante el siglo XX como resultado de los adelantos que se dieron en el campo de la reproducción y la transmisión del sonido, principalmente hacia finales de siglo cuando se alcanzó la relativa sofisticación de la grabación digital y la reproducción de discos compactos y minidiscos. Estos avances no hubieran sido posibles sin la electricidad como fuente primaria de energía y, con esta perspectiva, parece inevitable que los compositores sigan a los ejecutantes e ingenieros de grabación hacia el creciente y siempre cambiante complejo mundo de la tecnología de la reproducción y la información electrónicas. Los cambios en la manera de reproducir y transmitir los sonidos musicales generaron un interés en nuevas formas de crear los sonidos mismos y de organizarlos en composiciones musicales. Ya en 1907 reportes sobre el *200-ton dynamophone* o *telharmonium* del inventor estadounidense Thaddeus Cahill despertaron el interés de Busoni quien, en su *Sketch for a New Aesthetic of Music*, intentó visualizar cómo podría evolucionar el arte en una forma genuinamente moderna.

A partir de esa época, durante la primera mitad del siglo XX, cuando se utilizaron instrumentos accionados por electricidad —no precisamente el órgano, sino las ondas martenot y el vibráfono, entre otros— al lado

de instrumentos tradicionales y voces (por ejemplo, en *Turangalila-symphonie*, 1946-1948, de Messiaen), hubo una tendencia a considerar los instrumentos dependientes de la energía eléctrica como más artificiales, más mecánicos, con una menor capacidad de respuesta al toque humano que los tradicionales del tipo puramente acústico. La vehemencia con la que los músicos de *pop* y *rock* adoptaron las posibilidades de la amplificación del sonido —incluso el relativamente amable vibráfono fue usado primeramente en el *jazz*— fue una razón para considerar su potencial en contextos más “serios”. En contraste, los compositores simpatizantes con la electrónica o con los instrumentos generados con electricidad —sobre todo Stockhausen—, tendían a considerarlos una extensión y una transformación de los sonidos tradicionales de una manera visionaria. Fue este enfoque de las técnicas electroacústicas el que, en las últimas décadas del siglo, reemplazó a la actitud más radical de la década de 1950, cuando llegó a creerse que el sonido electrónico por fuerza reemplazaría al sonido tradicional si la música evolucionara en una forma progresiva adecuada.

Los primeros experimentos de las décadas de la posguerra en Europa (París, Colonia) y en los Estados Unidos (Princeton) tuvieron sus orígenes en la exploración de la *musique concrète*, la creación de composiciones a partir de la combinación y la manipulación de lo que muchas veces eran sonidos “cotidianos”, grabados “en el lugar” y llevados al estudio para reensamblarlos en una cinta o en un disco, o en ambos. Sin embargo, incluso en esta etapa, las iniciativas de Pierre *Schaeffer y sus colegas del Club d’Essai en París desde 1948 que comenzaron con varias piezas “concretas” grabadas en cinta como *Étude violette* y *Étude aux tourniquets*, fueron pronto acompañadas por iniciativas que proponían la combinación o la sobreposición de sonidos grabados y sonidos en vivo; los primeros ejemplos significativos son *Musica su due dimensioni* para flauta y cinta (1952) de Maderna y *Déserts* (1949-1954) para orquesta y sonidos organizados en cinta de Varèse.

Estas obras pioneras pueden parecernos primitivas debido a los estándares tecnológicos de las últimas décadas. Pero incluso así, uno puede maravillarse todavía ante el impacto estético de lo que se pudo alcanzar con recursos relativamente limitados, por ejemplo por Varèse en su obra para cinta *Poème électronique* (1957-1958), o Stockhausen en *Gesang der Jünglinge* (1955-1956), concebida y ejecutada a escasos cuatro años del primer encuentro del compositor con los medios electrónicos.

El éxito alcanzado por esta obra radica fundamentalmente en la maestría técnica de Stockhausen en el manejo de los medios de “modulación” entre los sonidos generados electrónicamente (sonidos sinusoidales y otros materiales) y la voz grabada de un niño soprano, así como en la construcción de una forma de estratos múltiples para ser proyectada al auditorio a través de cinco (originalmente seis) canales.

Sin embargo, significativamente el mismo Stockhausen pronto se apartó de la idea de mantener la electrónica y la música “en vivo” por separado. *Kontakte* (1959-1960) fue concebida primeramente como una obra autónoma para cinta de cuatro canales, pero Stockhausen también ideó una versión en la cual acompañan un piano y percusiones que tocan a lo largo de la cinta. Un concepto híbrido de esta naturaleza tiene sus limitaciones, al menos porque la cinta pregrabada obviamente es incapaz de adaptarse en la interpretación a cualquier inflexión momentánea por parte de los ejecutantes en vivo, factor que irritaba particularmente a Boulez. A partir de mediados de la década de 1960, Stockhausen dedicó sus energías a las posibilidades de lo que a menudo se le llama –con el debido reconocimiento de la ambigüedad– música electrónica en vivo. El primer ejemplo, *Mikrophonie I* (1964), involucra la transformación y manipulación en tiempo real de los sonidos producidos por (y a partir de) un gran tam-tam. *Mikrophonie I* sentó el modelo de tipo de ejecución en la cual un individuo, a menudo el compositor, controla la difusión del sonido a partir de una consola mezcladora en el centro del auditorio; a pesar de los enormes cambios tecnológicos desde la década de 1960, esta ha permanecido como la forma más común de ejecución de música electroacústica, dando al público un sentido visual vivo de la interacción y simbiosis entre la tecnología y los ejecutantes humanos.

Algunos compositores posteriores han buscado ocasionalmente conformar un medio estético a partir de la relativa pureza de una concepción comprometida con la cinta, la cual es entonces transmitida en concierto sin la participación de un “ejecutante” que no sea el ingeniero de sonido. *Mortuos plango, vivos voco* (1980) de Jonathan Harvey es un notable ejemplo exitoso. Sin embargo, el subtítulo de esa obra –“para sonidos concretos manipulados por computadora y pregrabados en una cinta cuadrafónica”– apunta hacia los cambios tecnológicos fundamentales que se estaban dando a partir de la década de 1950. En 1964 se puso a la venta el primer sintetizador comercial de transistores producido en

serie y, en 1976, Boulez fundó el Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) en París, específicamente para explorar las posibilidades de la entonces actual tecnología cibernética e ir más allá de lo que, según el punto de vista de Boulez, hasta ese momento había representado una fase primitiva impráctica esencialmente en lo referente al desarrollo de nuevos caminos para crear sonidos y componer con ellos. El IRCAM ha ofrecido a muchos compositores, desde Berio hasta George Benjamin, de Harvey a York Höller, oportunidades sin igual para experimentar y completar proyectos importantes. Aunque sujeta a las presiones políticas y las tensiones ideológicas de cualquier institución importante en el corazón de la cultura contemporánea, ha hecho mucho para asegurar que la música electroacústica no solamente haya sobrevivido, sino también prosperado, tanto tecnológica como artísticamente.

Con varias obras importantes en proceso –“...*explo-sante-fixe...*”, *Répons*– Boulez mismo ha mostrado cómo visualiza las posibilidades de cooperación e interacción entre los sonidos en vivo y la manipulación por computadora de esos sonidos en vivo y en “tiempo real”. El efecto en *Répons* (empezada en 1981), por ejemplo, por una parte es de sonoridades instrumentales “normales” realizadas y ampliadas y, por la otra, de procesos de composición que de ninguna manera son invalidados o refutados por prioridades tecnológicas. Obras de este tipo ofrecen al auditorio “en vivo” experiencias auditivas cautivantes y, en la medida en que éstas dependen de la ejecución y la difusión en vivo, también refuerzan el valor de los contextos y espacios del concierto tradicional. Asimismo, para otros compositores la experiencia de trabajar en el IRCAM (o en algún otro instituto bien dotado como el de la Stanford University, California) los ha motivado a realizar exploraciones en cuanto a la formación del sonido acústico mismo, su resonancia o espectro. Las más recientes composiciones de Harvey, Tristan Murail y Kaija Saariaho muestran esta fascinación por el complejo de las estructuras internas de sonoridades particulares, y las formas en las que esas estructuras pueden ser explotadas en composiciones que involucran la manipulación y la transformación de sonidos vocales e instrumentales. El hecho de que este trabajo técnico sobre el espectro sonoro haya influenciado las sonoridades y estructuras de la música puramente acústica, es testimonio del estado de salud de pluralismo estilístico en los albores del nuevo milenio, y el estímulo que la tecnología electroacústica brinda

a todo tipo de música es una vital contribución a esta pluralidad. AW

📖 P. MANNING, *Electronic and Computer Music* (Oxford, 1993).

música electrónica. Véase ELECTROACÚSTICA, MÚSICA.

música en Internet. La World Wide Web (Red mundial; identificada con el acrónimo www), conocida como Internet, se ha desarrollado a un ritmo sorprendente desde mediados de la década de 1990 para convertirse en la red electrónica de comunicaciones más significativa del nuevo milenio. El impacto que ha tenido en la divulgación de la música grabada ha sido muy significativo, desplazando los métodos tradicionalmente usados por las industrias de grabación y radiodifusión, y poniendo al descubierto nuevas controversias en torno a los conceptos de propiedad intelectual y derechos de autor. En esencia, el sistema de Internet ha abierto la posibilidad de transmitir información de todo tipo desde cualquier parte del mundo, gracias a que dicha información puede codificarse en formato digital. En el caso particular de la música, las especificaciones técnicas requeridas son considerables, tanto en lo que se refiere al tipo de codificación digital requerida para que el espectro sonoro conserve todos los componentes de frecuencia necesarios para su posterior transmisión, como en lo referente a la exactitud numérica de la codificación digital de las muestras individuales. Afortunadamente, el desarrollo de la grabación digital y la tecnología radiofónica ha hecho posible que las computadoras personales y los recursos relacionados puedan adaptarse a las especificaciones multimedia cambiantes a un costo muy bajo. Estas capacidades cibernéticas, que antes eran una excepción, son ahora una norma.

El formato de audio musical presupone inmensas dificultades técnicas para el sistema de Internet mismo. Para un audio musical de alta calidad, la cantidad de información digital que debe transmitirse por segundo es tan grande que, al transmitirse como datos crudos, satura significativamente el flujo de información que circula a través de la red de transmisión de información que conforma el mundo de la Red Mundial. Se han encontrado soluciones parciales a este problema mediante el diseño de técnicas especiales de compresión que reducen la cantidad de información, eliminando infinidad de componentes espectrales poco significativos para el rango de audición humana. Aun cuando el audio comprimido con el mejor de los métodos alcanza a tener una calidad de reproducción casi imposible de diferenciar del audio original, no todos los métodos

de compresión son tan eficaces. El formato de mayor divulgación para la compresión musical, denominado MP3, ha llevado a la creación de reproductores portátiles que pueden almacenar muchas horas de música codificada en dicho formato, lo que constituye una de las alternativas más exitosas ante el disco compacto tradicional.

Desde el punto de vista comercial, la popularidad de Internet constituye una amenaza sustancial para la industria discográfica, pues resulta prácticamente imposible regular su uso. Como resultado, han proliferado infinidad de métodos que permiten la divulgación y adquisición de versiones “pirata” de discos, tanto a precios muy bajos como de manera gratuita. Se han desarrollado técnicas de codificación de seguridad que permite a las compañías discográficas distribuir sus grabaciones electrónicamente a cambio de un pago, así como para dificultar la reproducción y la divulgación de copias de las grabaciones por las que no se ha pagado. Las dificultades prácticas que implica la implementación de este tipo de sistemas de codificación han impedido el éxito de la mayoría de las iniciativas. La viabilidad de Internet como un medio alternativo para la venta de grabaciones discográficas sigue en desarrollo.

PM

Musica enchiriadis. Tratado del siglo IX que constituye la fuente polifónica más antigua que ha sobrevivido. Véase ORGANUM. Esta importante obra se atribuyó durante un tiempo a Hucbaldo de Saint-Amand.

música estocástica (del gr. *stokhos*, “búsqueda”). En matemáticas un “proceso estocástico” es aquel cuyo objetivo final puede ser descrito, más no sus detalles particulares que son impredecibles. Aplicado a la música, se refiere a una composición en la que se usan las leyes de las probabilidades. A diferencia de la música *indeterminada, la música estocástica está compuesta en su totalidad; el azar interviene solamente en el proceso de composición, cuando ofrece al compositor recursos como, por ejemplo, la distribución de las alturas a partir de algún concepto de probabilidades matemáticas. Las técnicas estocásticas, que a menudo dependen de la computadora para el cálculo de las distribuciones, pueden ser de utilidad para la creación de bloques sonoros en los que el efecto general tiene mayor importancia que los detalles individuales. La palabra fue introducida al vocabulario musical por Xenakis, cuya música es en su mayor parte estocástica. PG

música ficta (lat., “música falsa”, “música fingida”). En las fuentes musicales anteriores a 1600, raramente se indi-

caban todas las alteraciones de la música, por lo que los intérpretes debían saber cuándo utilizarlas. En la actualidad, editores y ejecutantes de música antigua acostumburan incluir las alteraciones implícitas que consideran necesarias, práctica conocida con el nombre de *musica ficta*. En realidad el sentido del término es mucho más limitado, pues se refiere específicamente a toda alteración cromática que se encuentre fuera del sistema común de las notas utilizadas en los periodos medieval y renacentista. Este sistema común consiste en tres escalas integradas en una sola; cada escala tiene seis notas que conforman lo que se denomina *hexacordo (Ej. 1). El sistema de las tres escalas unidas, bajo su forma original y sin transposición, incluye un *sib*. Puesto que no hay “armadura”, esta nota alterada podría recibir el nombre de *fa fictum*, pero como de hecho forma parte de la escala normal su nombre correcto es el de nota *recta* (correcta, derecha).

Ej. 1

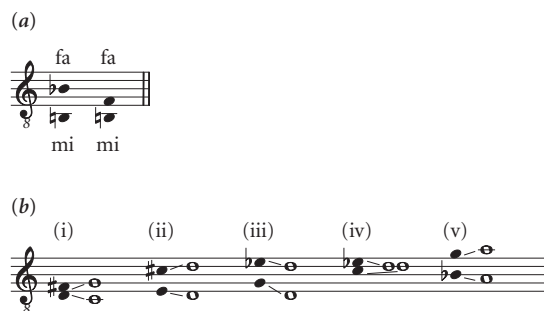


Podemos ver cómo todo estos hexacordos tienen la misma estructura interválica, formada por una serie de tonos sucesivos y un semitono entre *mi* y *fa*. Evitar el intervalo armónico *mi* contra *fa* (Ej. 2a) era una de las pocas reglas implícitas de la *musica ficta* de aceptación general, cuando menos del siglo XIV al XVI, el periodo de mayor consenso sobre este tema. La aplicación de esta regla asegura que los intervalos de quinta y octava sean perfectos. Otra regla implícita decía que los intervalos perfectos de quinta, octava y unísono debían alcanzarse mediante el intervalo imperfecto más cercano. La intención de esta regla era asegurar que solamente una de las voces progresara por grado conjunto de semitono superior o inferior hacia el intervalo perfecto (Ej. 2b).

En este ejemplo, que no tiene armadura, la mayoría de las alteraciones son *ficta*, pero en el Ej. 2b (v) podemos considerar *si* como una nota *recta* que se mueve a la octava. Los teóricos especifican que, cuando sea posible, este tipo de movimientos deberán hacerse con notas *recta* en lugar de *ficta*. El Ej. 2b (ii) muestra otra aplicación general de la *musica ficta*: alterar con un sostenido la nota sensible (en este caso *do*) para progresar a

la octava. Sin embargo, esta es tan solo una de muchas aplicaciones posibles de la regla de los intervalos perfectos, y difícilmente encontraremos este principio, denominado nota-sensible (es decir, alteración de la nota sensible con un sostenido), como una regla estricta en los escritos teóricos.

Ej. 2



Todas estas reglas se refieren al movimiento de dos o más voces, por lo que son reglas armónicas. Sólo en este contexto aplica la prohibición del uso del intervalo de cuarta aumentada (el tritono o *diabolus in musica*), de manera que la creencia común de que la *musica ficta* se creó para evitar el *diabolus in musica*, es incorrecta. El tritono en la melodía no aparece como prohibición específica en prácticamente ningún escrito teórico.

Algunos teóricos mencionan ciertas reglas exclusivamente melódicas. En el siglo XIV, Johannes de Muris afirmaba que cuando una voz desciende un grado y retorna a la nota de partida, la nota inferior debía alterarse para conformar un semitono (Ej. 3a). La “regla” melódica quizá más citada en los debates modernos sobre el concepto de *musica ficta* es: “Una nota super *la* / semper est canendum *fa*” (una nota sobre *la* / siempre se canta como *fa*). La idea implícita de esta regla es evitar el tritono melódico (Ej. 3b). Para la música polifónica, sin importar qué reglas de la *musica ficta* se apliquen, la mayoría de los teóricos concuerdan con que el aspecto armónico (vertical) debe predominar sobre el melódico (horizontal).

Ej. 3



La música anterior a 1600 presenta una nueva complicación para la aplicación de la *musica ficta* cuando en la armadura de la voz (o voces) inferior(es) aparece un bemol más que en la voz (o voces) superior(es). Al parecer, estas “armaduras parciales” (véase ARMADURA) no tenían por objeto establecer una “tonalidad”, sino simplemente transportar el esquema del hexagrama básico (véase Ej. 1) con el fin de incluir más notas *recta* en el sistema. Por ejemplo, si el esquema completo es transportado a una cuarta superior o quinta inferior (lo que requiere una “armadura” con un bemol), tendremos que tanto el *mib* como el *sib* se vuelven notas *recta* (Ej. 4a).

Una “armadura” con dos bemoles transforma las notas *lab*, *mib* y *sib* en notas *recta*, y así sucesivamente (Ej. 4b). En las fuentes originales de música anterior a 1600, es común encontrar solamente “armaduras” con bemoles. Por lo mismo, en el fragmento musical del Ej. 5, todas las alteraciones agregadas corresponden a notas *recta* y no *ficta*. Se puede apreciar también que, de acuerdo con las reglas, las relaciones verticales (véanse las flechas) predominan sobre las horizontales (en la voz superior, el *do* sensible no es sostenido). Son tantos y tan diversos los enconados debates entre académicos sobre el significado y la aplicación de la *musica ficta* en la música antigua, que resulta imposible mencionarlos en este artículo.

AP

▣ M. BENT, “Diatonic ficta”, *Early Music History*, 4 (1984), pp. 1-48. N. ROUTLEY, “A practical guide to musica ficta”, *Early Music*, 13 (1985), pp. 59-71. K. BERGER, *Musica Ficta* (Cambridge, 1987). R. C. WEGMAN, “Musica ficta”, *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. T. KNIGHTON y D. FALLOWS (Londres, 1992), pp. 265-274.

Ej. 4



Ej. 5



musica figurata (lat., “música figurada”). 1. Originalmente, el término se utilizó para referirse a cualquier tipo de música polifónica y diferenciarla del canto llano y de otros estilos monofónicos. En los siglos XV y XVI sirvió para referirse a la polifonía con voces más elaboradas e independientes, a diferencia del contrapunto de nota contra nota.

2. En un sentido más especializado, *musica figurata* se refiere al estilo elaborado y florido de la polifonía de algunos de los primeros maestros flamencos (Ockeghem, Obrecht), diferente del estilo más sobrio de la **musica reservata* de Josquin y compositores posteriores. En este contexto es menos común el término *musica colorata* que también sugiere una ornamentación elaborada (véase COLORATURA). Véase también FIGURAL.

música folclórica. 1. Historia del concepto “folclor”; 2. Música asociada con el concepto “folclor”.

1. Historia del concepto “folclor”

El surgimiento de la noción de “folclor” como descripción de la “esencia” de una nación se originó durante el Romanticismo europeo. Sin embargo, a comienzos del siglo XIX, el término “canción popular” era considerado sinónimo de “canción campesina”, “nacional” y “tradicional”. Hacia finales de dicho siglo, estas connotaciones se reservaron para el término “folclor”, mientras que “popular” se usó para la música popular urbana más reciente, del repertorio de música de salón en adelante. Cecil Sharp, recopilador de canciones y pionero del “primer renacimiento del folclor”, propuso que el término “folclor” no englobara esa vaga noción de “esencia nacional” sino que se limitara únicamente

a las clases trabajadoras rurales en proceso de desaparición, consideradas analfabetas y no sujetas a la contaminación ni de la música comercial o “popular” ni de la música de “arte” en general.

Sin embargo, los límites entre música “folclórica” y “popular” siguen siendo poco claros, confusión que ha ido en aumento a partir del advenimiento de la radio que ha extendido su aplicación a todo tipo de música que cualquier persona puede escuchar. Este problema ha generado la aceptación de la propuesta de Sharp, quien para distinguirla de la música popular o de arte, identifica la “música folclórica” como parte de los procesos culturales; en consecuencia, el International Folk Music Council (en el *Journal*, 7 [1955], 23) ha establecido la siguiente definición clásica de música folclórica:

La música folclórica es el resultado de una tradición musical que ha evolucionado a través del proceso de transmisión oral. Los factores que moldean dicha tradición son: (i) continuidad que vincula el presente con el pasado; (ii) variantes surgidas del impulso creativo de un individuo o de una colectividad; y (iii) selección hecha por la comunidad, lo cual determina la forma o las formas en que la música sobrevive.

Aún así, muchas personas piensan que esta definición, más que resolver problemas presupone otros nuevos. A. L. Lloyd reconocía que los intérpretes de música “folclórica”, lejos de ser analfabetos, a menudo podían leer notación musical y, por lo tanto, no dependían exclusivamente de la transmisión oral. Por otra parte, ya que dichos procesos podrían aplicarse por igual a todo tipo de música (popular y clásica), Harker pregunta: “¿Por qué los conceptos de continuidad, variabilidad y selección no podrían aplicarse a *toda* la producción musical, amateur o profesional?”. Para Harker, la “intervención” de recopiladores y publicistas “burgueses” en las prácticas musicales de las clases trabajadoras ha tenido un impacto tal que puede decirse que la “canción folclórica” es un concepto ideológico de su creación, de modo que dicha clasificación sólo puede usarse en un sentido figurado.

De tal manera, el término no se limitó a la concepción establecida por los recopiladores de canciones del primer renacimiento del folclor. Lloyd amplió el concepto “folclor” para abarcar también a los trabajadores industriales, pero Harker sostiene que la música preferida por las clases trabajadoras tendía más a derivar de la música de salón, cuestionando así que el repertorio

“folclórico” identificado por Lloyd realmente representara el gusto de las clases trabajadoras. En los Estados Unidos, el término ha tenido una aplicación más amplia por tratarse de un país relativamente joven donde, junto con la música africana, se implantaron diversas tradiciones folclóricas de origen europeo que al mezclarse han ido dando pie a géneros híbridos nuevos. El desarrollo de la etnomusicología en la década de 1950 trajo como consecuencia la intención de extender el concepto “folclor” para abarcar dichas formas híbridas y reconocer la gran cantidad de subculturas musicales urbanas de los diferentes grupos inmigrantes. A partir del segundo renacimiento del folclor de la década de 1950, la tendencia de los cantantes folclóricos a cantar tanto canciones de su autoría como tradicionales, ha generado dificultades para distinguir en los Estados Unidos entre los estilos de música folclórica y música *pop*.

Bajo esta perspectiva, muchos estudiosos de la música “tradicional” sintieron que el uso común del término “folclor” era demasiado vago para especificar su área de interés sin ambigüedades. De tal manera, el International Folk Music Council, que había propuesto la definición de “música folclórica” antes citada, cambió su nombre en 1981 a International Council for Traditional Music; más recientemente, el periódico inglés de *world-music* (música del mundo), *Folk Roots* (raíces folclóricas), que bajo el concepto de “raíces” dejaba en claro su preocupación por la música “arraigada” en una tradición, sintió la necesidad de suprimir de su nombre toda referencia al “folclor”, modificando así su título a *fRoots*. Esto demuestra que el significado y el uso del término “folclor” se ha ido ampliando considerablemente a lo largo de la historia, dando como resultado el surgimiento de otros términos que luchan entre sí por implantarse de manera convencional.

2. Música asociada con el concepto “folclor”

Algunos de los tipos de música más antiguos que han sido denominados “canción folclórica” se remontan a la prehistoria musical, si bien queda claro que no fueron llamados así sino hasta tiempos recientes. Consisten en canciones antiguas que han sobrevivido en el oriente de Europa (no así en Europa Occidental), recopiladas y estudiadas principalmente por músicos y compositores húngaros del siglo XX. Su carácter melódico consiste en una frase melódica única repetida con variaciones (canción con “variaciones”). Estas canciones aún no cuentan con una estructura métrica regular ni son “estróficas”, es decir que el texto no cuenta con

estrofas o versos regulares para expresar un enunciado melódico completo, como más adelante será el caso de la balada. Sin embargo, también sobreviven algunas versiones aparentemente posteriores en las que, aun cuando puede reconocerse la semejanza del material melódico, la estructura de la canción se ha vuelto estrófica, está compuesta de versos de una misma longitud y la melodía se repite aproximadamente idéntica en cada verso.

A partir de este material, el musicólogo húngaro János Maróthy desarrolló una teoría sobre las relaciones entre forma musical y estructura social, según la cual las antiguas melodías con “variaciones” se usaban en sociedades tribales para recitar largas leyendas épicas (la forma de las leyendas épicas que se han preservado en los países balcánicos han sido comparadas con las de Homero), mientras que las baladas estróficas, cantadas por un solista, estaban asociadas con el desarrollo de las sociedades feudales y sus textos contenían historias tomadas de leyendas antiguas; de tal modo, se dice que el género épico evolucionó en la *balada. Este material proveniente del oriente europeo bien puede considerarse el antecedente prehistórico de la balada de Europa Occidental, donde no han sobrevivido ejemplos de melodías antiguas. El estudio de las melodías europeas antiguas sigue siendo objeto de interés entre académicos del oriente europeo; sus investigaciones también muestran cómo una melodía lineal, del tipo balada cantada, pudo haber sido interpretada con instrumentos y convertida en una melodía de danza menos uniforme, fenómeno apreciable también en melodías de origen anglo-céltico.

El interés que despertó la balada dos siglos atrás, anticipó el advenimiento del concepto “folclor”. Harker concibe los términos “balada” y “folclor” de manera muy semejante al considerarlos una creación conceptual; sin embargo, mientras que “música folclórica” implica una categoría relativamente vaga que engloba muchos géneros musicales diferentes, es posible afirmar que, a diferencia de lo “folclórico”, el término “balada” corresponde de manera bastante directa a una forma de canción claramente identificable. El interés por las antigüedades que surgió en el siglo XVIII impulsó la publicación de títulos como *Collection of Old Ballads* (Colección de baladas antiguas, 1723-1725) de D’Urfey y *Reliques of Ancient English Poetry* (Reliquias de la poesía inglesa antigua, 1765) de Percy, “integradas por antiguas baladas heroicas”. El interés por la canción tradicional de Escocia y Gales, suscitado en los *drawing-rooms* ingleses,

condujo a la publicación de arreglos de Haydn. La balada influyó también en los compositores románticos y algunos compositores alemanes musicalizaron traducciones de baladas inglesas tradicionales, piezas que ejercieron enorme influencia en Schubert.

Si bien el concepto *the folk* (el pueblo) está asociado con el movimiento romántico, las baladas no se consideraron “canciones folclóricas” sino hasta finales del siglo XIX. La asociación entre la música “folclórica” y la “esencia nacional” es evidente en la música “del pueblo” o folclórica de la época romántica, escrita con esa intención por compositores como Weber, Schubert, Liszt, Chopin, Glinka y Smetana. Sin embargo, el tratamiento de lo “folclórico” en los compositores serios del “primer renacimiento del folclor” a comienzos del siglo XX, como Vaughan Williams y Bartók, no puede reducirse simplemente a la expresión musical de un nacionalismo político. Como el propio Vaughan Williams escribiera tiempo después (*National Music*, 1935, p. 85f.):

Revisar una colección de *Volkslieder* alemanas puede ser desconcertante, ya que las melodías son idénticas a las más simples de Mozart, Beethoven y Schubert. Lo cierto es que debemos entenderlo en sentido opuesto, pues las melodías de Mozart, Beethoven y Schubert son muy similares a las *Volkslieder*... Eso que llamamos lenguaje clásico... es tan rigurosamente nacional como los lenguajes de Grieg o Musorgski.

En este caso, más que un lenguaje musical universal, la tradición clásica es portadora de una tradición nacional, basada en el “folclor” alemán, desde antes del advenimiento de otros estilos nacionalistas. Ante las inciertas posibilidades de desarrollo que ofrecía la exploración continua de la tonalidad, los compositores buscaron caminos alternos en la modalidad y en la incorporación de otros estilos “folclóricos”, lo que vino a ampliar el lenguaje musical clásico. Por otra parte, el pensamiento socialista de Vaughan Williams influyó directamente en su manera de entender las relaciones entre el compositor y el público, impulsándolo a buscar un estilo musical accesible; por encima del nacionalismo, este pensamiento socialista fue también la razón principal que lo movió a hacer arreglos de canciones folclóricas para su divulgación popular. Para los compositores de este periodo, el descubrimiento de nuevas sonoridades fue tan importante como el nacionalismo; entre estos compositores se encuentran Sibelius,

Prokofiev, Khachaturian, Janáček, Bartók, Debussy, Ravel, Falla, Villa-Lobos, Copland e Ives.

Mientras que el primer periodo del renacimiento folclórico fue encabezado por músicos clásicos que produjeron arreglos clásicos de música folclórica para la sala de conciertos y para la educación musical escolar, el segundo periodo, iniciado en la década de 1950, se diferenció por la búsqueda de un estilo interpretativo semejante al del material “folclórico” usado para ser interpretado en “auditorios populares”. Al frente de este renacimiento estuvieron Woody Guthrie, Pete y Peggy Seeger, Joan Baez y Judy Collins en los Estados Unidos, e Ewan MacColl, Alex Campbell, Peter Bellamy, la familia Copper, Martin Carthy y the Watsons en Inglaterra.

En la década de 1960, algunos intérpretes en Inglaterra vieron amenazada la supervivencia del repertorio de la canción tradicional, cuya interpretación se limitaba casi exclusivamente a los auditorios populares, ante la preferencia de la juventud occidental por la música *pop* comercial. Esto trajo como consecuencia la creación de diversas formas híbridas, como por ejemplo el grupo Steeleye Span, que usaba instrumentos eléctricos de *rock* para interpretar arreglos de baladas tradicionales, o algunos “folk blues” estadounidenses, grabados por primera vez en la década de 1920 y que, habiendo perdido en el repertorio popular, reaparecían en versiones de *rock* con intérpretes como Eric Clapton. De entonces a la fecha, los estilos de música *pop* han ido cambiando y el gusto musical de la juventud ha oscilado entre la canción y la músicaailable. Existen algunos ejemplos de la cultura juvenil que han trabajado híbridos de músicaailable y música tradicional inglesa, como por ejemplo la banda escocesa Shooglenifty.

Si bien en Escocia e Irlanda hay un fuerte arraigo por la música tradicional, ésta sólo interesa a una minoría en Inglaterra, país donde impera cierto escepticismo sobre todo aquello que pueda percibirse como “nacionalista”. Sin embargo, la experiencia escocesa puede ser la prueba de que una postura positiva de identidad nacional puede aminorar los aspectos negativos del nacionalismo. Si bien la presencia de la música tradicional inglesa en la música *pop* es menor que antes, la penetración de la música tradicional no europea puede apreciarse en el fenómeno de la “world music” (música del mundo), del cual encontramos un ejemplo en los festivales WOMAD.

En muchos países europeos, en particular los del desaparecido bloque del Este, la música folclórica se ha convertido en una actividad “profesional”, de manera

que bailarines entrenados emprenden giras mundiales y fungen como embajadores culturales de sus países interpretando bailes “tradicionales”, con complejas coreografías y trajes “tradicionales” estilizados. Muchas de estas danzas se originaron en el contexto del baile de salón. En Inglaterra, el baile folclórico es exclusivamente amateur y, mientras que la danza ritual Morris es considerada digna de ser interpretada en público, el baile de salón rara vez se presenta como espectáculo.

Si bien la noción de música “folclórica” es una categoría de origen europeo, hay otros países, como India, en los que se hace una diferenciación similar entre música de arte y música folclórica. Sin embargo, en Occidente se ha aplicado erróneamente la categoría de “folclórica” a determinada música no occidental que en su país de origen se considera música de arte (es el caso de India, Indonesia, China, Japón o Corea), así como a la música de países donde no se hace una distinción conceptual entre música “folclórica” y música “de arte”, como los países africanos. El advenimiento de la etnomusicología ha despertado la conciencia de que las relaciones entre música y organización social difieren de una cultura a otra, por lo que el concepto “folclor” no puede tener una aplicación universal.

Hoy en día se acepta que las canciones folclóricas, igual que las canciones de arte, tienen autoría, aun cuando sean anónimas, y no son creaciones “colectivas”, aunque la comunidad influya directamente al aceptarlas o rechazarlas. Se sabe también que no todas las canciones son antiguas y que los repertorios folclóricos experimentan cambios constantes. Estos cambios pueden ser espontáneos (innovaciones) o bien estimulados por el contacto con otro grupo de personas (aculturación), de manera que se componen nuevas canciones y las viejas se desechan o reciben un uso distinto; de la misma manera pueden cambiar los modos, escalas y ritmos. Sigue habiendo un interés por rastrear los orígenes de las melodías, particularmente en Europa Oriental, pero los investigadores de campo de hoy tienden a inclinarse por la identidad del cantante folclórico y los posibles cambios en su repertorio, y no, como se acostumbraba al comienzo del siglo XX, en la recolección de material útil sólo para los propósitos del recopilador.

HM/PW

📖 C. J. SHARP, *English Folk Songs: Some Conclusions* (Londres, 1907, rev. 4/1965 por M. KARPELES). A. L. LLOYD, *Folk Song in England* (Londres, 1967). D. HARKER, *Fakesong: The Manufacture of British “Folksong”, 1700 to the Present Day* (Milton Keynes, 1985). P. V. BOHLMAN, *The Study of*

Folk Music in the Modern World (Bloomington, IN, 1988). N. MACKINNON, *The British Folk Scene: Musical Performance and Social Identity* (Buckingham, 1993). R. CANTWELL, *When We Were Good: The Folk Revival* (Cambridge, MA, 1996).

Música fúnebre masónica. Véase *MAURERISCHE TRAUER-MUSIK*.

música griega antigua. La *mousikē* griega se refiere a cualquier arte presidido por las musas, pero en los periodos helénico y helenístico se refiere en concreto a la música. La música jugaba un papel central en la vida civil y religiosa de la gente, además de proveer relajamiento y entretenimiento; también era objeto de investigación científica y filosófica.

1. Historia y función; 2. Instrumentos; 3. Teoría musical; 4. Melos existente.

1. Historia y función

El fenómeno de la música pura atrajo el interés de diversas escuelas filosóficas antiguas, en particular la pitagórica, cuya visión fundamental de la música equivale a un paradigma de verdades trascendentales que son reflejo armonioso del número, noción pitagórica de la realidad última. Para los pitagóricos la estructura armónica individual de la música era de interés secundario, más bien se inclinaron por las características miméticas de la música, que le confieren poder sobre la vida humana. Platón continuó la tradición pitagórica en su diálogo *Timeo*, en el que coloca la música como un paradigma cosmológico, pero además fue consciente de su efecto en el comportamiento humano, ocupándose de temas prácticos como los tipos de música permisibles en una civilización culta en los diálogos *República* y *Leyes*.

Aristóteles se interesó también por las funciones educativas de la música y su efecto en el desarrollo del carácter aunque su postura, tratada más a fondo en el libro 8 de la *Política*, difería en cierto modo de la de Platón. Dentro de la tradición científica aristotélica, su discípulo Aristoxeno desarrolló en el tratado *Elementos armónicos* un sistema altamente sofisticado para el análisis del fenómeno musical. Para el siglo II a. C. las tradicionales disciplinas de la música práctica, científica y filosófica se estaban desvaneciendo; no obstante, autores de los imperios romano, bizantino e islámico siguieron escribiendo tratados musicales en latín, griego y árabe. En Occidente, sin embargo, la música y su teoría comenzaron a olvidarse después de Boecio y Casiodoro, dejando sólo rastros imperfectos en tratados posteriores.

La música de los antiguos griegos no puede reconstruirse en su totalidad, pero se puede formar una idea razonablemente clara a partir de abundantes fuentes relacionadas con el tema: literatura, arte plástico o gráfico, vestigios arqueológicos y piezas de música anotadas. Ninguna de estas fuentes ofrece en sí una idea completa, pero en su conjunto revelan parte de la riqueza de la *mousikē*.

En el sentido moderno es imposible escribir una historia de la música griega antigua. Las citas y paráfrasis contenidas en el tratado *Sobre la música* del pseudo Plutarco, que hacen referencia a obras perdidas con títulos históricos o biográficos de autores como Alejandro, Aristoxeno, Glauco de Regio y Heráclides Póntico, son fuentes tentadoras tomadas de tratados que no sobrevivieron, por lo que resulta imposible saber si sus autores abordaron temas precisos sobre cronología, biografías, autoría y hechos detallados necesarios para conformar un tratado histórico moderno. Otras fuentes literarias que hacen referencia a temas musicales tienden a ser técnicas y museográficas más que históricas. De tal manera, el retrato de la música y la vida musical griega antigua reconstruida a partir de fuentes existentes, sigue siendo cronológica e históricamente ambigua.

Los griegos usaron formas musicales específicas para muy diversas ocasiones. Los montajes de estas obras se han perdido (con excepción de los fragmentos musicales), pero los textos en sí ofrecen evidencia sobre la forma, la estructura y el ritmo, y en algunos casos describen prácticas musicales. Las formas se tipificaban por tema, ritmo, metro, estructuras a gran escala y otras clasificaciones. Platón (*Leyes* 3.700A8-E4) menciona que los tipos solían estar bien diferenciados: un himno no se confundía con un canto fúnebre en diti-rambo o peonio, lo cual implica que esta distinción comenzaba a perderse en su tiempo. Hay tipologías más completas en *La cena de los sofistas* de Ateneo, y en *Biblioteca* de Focio que contiene una síntesis del tratado de Proclo *Conocimientos útiles*. Proclo establecía tres clasificaciones y una relación de los géneros musicales correspondientes: (1) para los dioses: himno, *prosódion*, *paeon*, *ditirambos*, *nomos*, *adonidia*, *iobakchos* e *hyporcheme*; (2) para los humanos: *encomion*, *epinikion*, *skolion*, *erotica*, *epithalamia*, *hymenaios*, *sillos*, *threnos* y *epikedeion*; (3) para dioses y humanos: *parthe-neion*, *daphnephorika*, *tripodephorika*, *oschophorika* y *eutika*. Independientemente de que esta tipología haya sido compartida por escritores griegos más antiguos como Platón, deja en claro que los griegos fue-

ron conscientes de tipos específicos de música y sus distinciones.

Estas piezas musicales se denominaron *melos*, que en su forma perfecta (*teleion melos*) implicaba no sólo melodía y texto (con elementos de ritmo y dicción) sino también un movimiento dancístico estilizado. Los tipos de composición mélica y rítmica (respectivamente, *melopoïia* y *rhuthmopoïia*) fueron los procesos de selección y aplicación de los diferentes componentes del *melos* y el ritmo para crear una obra completa. Las composiciones correspondientes a la primera clasificación eran importantes en la vida civil y religiosa, con el *nomos* como principal vehículo para la innovación y el desarrollo del virtuoso. El *epinikion* ofrecía una forma en la que podían evocarse importantes triunfos humanos e individuales para inspiración de futuras generaciones. En los tipos *ditirambo*, *partheneion* e *hyporcheme*, la relación entre danza y música era particularmente importante; pero la integración más completa de música, texto, movimiento y vestuario se desarrolló en el drama que formaba parte vital de los festivales civiles y religiosos de los griegos. De igual manera, en la vida cotidiana se practicaban géneros de la tercera clasificación: música para bodas y funerales, canciones de amor, de trabajo, para banquetes y otras más. En cada pieza los músicos se respaldaban en la riqueza de su tradición, en un innato lenguaje sonoro y las posibilidades prácticamente ilimitadas de combinación de ritmos, metros, *tonoi*, inflexiones de la escala melódica, gesticulación y danza, algunas de las cuales son descritas en los tratados técnicos.

La música práctica, cantada o recitada, ya jugaba un papel importante en la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, y aun en épocas tan remotas como el siglo VII existían las formas musicales extensas para solista o coro, con y sin acompañamiento instrumental, así como también música instrumental pura. El virtuosismo y la innovación fueron importantes en la música instrumental del siglo VI, lo cual impulsó la complejidad en otras formas musicales a pesar de las objeciones de los poetas y filósofos conservadores. En la *República* de Platón (4.424B5-C6), por ejemplo, Sócrates desaprueba las innovaciones musicales argumentando que amenazan la estructura fundamental del Estado: “Uno debe tener cuidado de no cambiar a un nuevo tipo de música pues implica el riesgo de que todo cambie. Los modos (*tropoi*) de la música jamás cambian sin cambiar los más grandes derechos constitucionales”. Este pasaje enfatiza el más amplio concepto griego de *mousikē*: la

música ocupaba un sitio destacado en la vida cotidiana no sólo por su valor como entretenimiento social, sino también porque abarcaba principios universales más amplios y constituía un medio de conocimiento superior.

2. Instrumentos

A pesar de su carácter fundamentalmente vocal y literario, la música griega contaba con una considerable diversidad de instrumentos musicales de las cuatro clasificaciones tradicionales planteadas por Hornbostel-Sachs: idiófonos, membranófonos, aerófonos y cordófonos. Autores de obras lexicográficas ofrecen detalladas clasificaciones de instrumentos musicales muchos de los cuales aparecen también plasmados en jarrones con figuras rojas y negras, estatuillas de terracota, piedras preciosas y bajorrelieves. Algunos instrumentos sobreviven como objetos arqueológicos y la reconstrucción de instrumentos específicos ha llevado a diversas conclusiones sobre timbre, tono, afinación y prácticas de ejecución.

Los idiófonos y membranófonos principales fueron los denominados *krotala*, *kroupezai* o *kroupala*, *kumbala* o *krembala*, *sistrum* (*seistron*), *rhombos*, *tumpana* y campanas (*kōdōn*), todos relacionados de un modo u otro con el culto a Dionisos y Cibeles. Cada instrumento tenía usos específicos, pero en todos era posible articular patrones rítmicos y métricos. Seguramente en algunos casos los intérpretes deben haber marcado el tiempo para la sincronía musical.

Los aerófonos griegos principales fueron los instrumentos denominados *aulos*, *siringa* (flauta de pan), *hidraulis*, *salpinx* y *keras* (trompeta), vinculados también con los cultos a Dionisos y Cibeles. El *aulos* fue el instrumento más importante y existen fuentes literarias que mencionan detalles sustanciales sobre su origen, historia y construcción; vestigios arqueológicos y representaciones iconográficas proporcionan ejemplos específicos que permiten reconstrucciones muy exactas. El *aulos* es un instrumento de lengüeta (un tipo de oboe y no una flauta como suele traducirse) y, como tal, consiste en dos partes diferentes: una embocadura y un resonador, ambas exhaustivamente descritas en los tratados técnicos griegos. Los *auloi* eran de diferentes formas y tamaños y solían consistir en dos tubos; no se sabe si los tubos debían sonar al unísono o de alguna otra manera. El aulete tenía una *phorbeia*, especie de banda que unía firmemente las boquillas de los dos tubos. Con su sonido peculiar y flexibilidad de tono y dinámica, el *aulos* podía tocar escalas con las sutiles

inflexiones descritas en los tratados, tanto en los registros grave como agudo y el instrumento podía utilizarse en calles, teatros, procesiones y en las reuniones privadas o simposios (*simposi*).

Los cordófonos pueden dividirse en dos tipos: liras y salterios. Las liras eran instrumentos con cuerdas de resonancia abierta pulsadas con una plectra; los salterios se pulsaban con los dedos. *Phorminx* y *kitharis* son términos antiguos de instrumentos del primer tipo, a los cuales se unieron otros como *lyra*, *chelys* o *chelus*, *barbiton* (o *barbitos*) y *kithara*. La iconografía sugiere que la lira *chelys* era un instrumento pequeño con resonador de concha de tortuga (*chelys*), tanto para uso personal como para la impartición de clases; el *phorminx* era un instrumento de tamaño mediano con cuerpo redondeado y quizá con tono más redondo; el *barbiton*, asociado con las ceremonias dionisiacas, era una lira del tipo *chelys*, con brazos largos y probablemente de tono grave y resonante; y la *kithara*, comúnmente asociada con Apolo, era el instrumento de concierto de gran tamaño usado para amenizar competencias, obras teatrales y festivales. Entre los instrumentos del tipo salterio estaban: el *psaltērion*; el *epigoneion* y el *simikion*, instrumentos que podían tener hasta 40 cuerdas, quizá más parecidos al salterio actual (cítara); el *magadis*, el *pēktis* y el *phoenix*, instrumentos de cuerdas afinadas por pares y no muy diferentes del *dulcimer* posterior; y el *sambukē* y el *trigōnon*, que se sostenían en alto como el arpa irlandesa actual y, en particular el *trigōnon*, solían ser instrumentos domésticos tocados por las mujeres.

3. Teoría musical

Un considerable conjunto de fuentes literarias griegas puede ser considerado teoría musical. Estas fuentes abarcan un amplio periodo que va desde el siglo IV a.C. hasta el siglo IV d.C., o incluso más adelante si se toman en cuenta las obras escritas en latín, griego y árabe en la época antigua y la Edad Media. Algunos de los primeros tratados son manuales técnicos con valiosos detalles sobre el sistema musical griego, como la notación, función y acomodo de las notas en una escala, las características de consonancia y disonancia, el ritmo y los tipos de composiciones musicales. Entre estos tratados destacan *La división de un canon* (erróneamente atribuido a Euclides), *Introducción armónica* de Cleónidas, *Manual de armonía* de Nicómaco de Gerasa, *Sobre matemáticas útiles para la comprensión de Platón* de Teón de Esmirna, *Introducción a la música* de Alipio y *La introducción al arte de la música* de Baquío.

En contraste, *Elementos armónicos* de Aristóxeno, *Sobre música* de Aristides Quintiliano y *Armónicos* de Claudio Ptolomeo, son libros elaborados que demuestran la manera en que la *mousikē*, mediante la revelación de patrones de orden universal, conduce a los más altos niveles del conocimiento. Más allá de la evidencia que ofrecen sobre la música griega antigua, la teoría también es significativa como un monumento intelectual de influencia profunda en los escritos musicales latinos, bizantinos y árabes posteriores.

Tres escuelas emergen en la antigua teoría musical griega: la escuela pitagórica (con manifestaciones del platonismo y el neoplatonismo) que se ocupa de la teoría numérica, las relaciones entre la música y el cosmos, y la influencia de la música en el comportamiento humano; la escuela científica que se ocupa del fenómeno de los armónicos, asociada con el grupo denominado “armonicista”; y la escuela aristoxénica basada en principios aristotélicos. Aunque las características de cada escuela pueden generalizarse, ningún tratado ofrece un tratamiento completo de ninguna de ellas.

La rama pitagórica que se ocupa de la ciencia musical se conoce principalmente por *La división de un canon* y otros escritos de Platón, Aristóteles, Plutarco (incluyendo el tratado *Sobre música* atribuido a Pseudo Plutarco), Nicómaco de Gerasa, Teón de Esmirna, Claudio Ptolomeo, así como (más adelante entremezclados con los neoplatónicos) Porfirio, Aristides Quintiliano, Iamblichus y otros escritores posteriores. El diálogo *Timeo* de Platón, por ejemplo, describe un modelo de la creación del Universo considerando razones y métodos pitagóricos específicos para producir una especie de forma musical (Fig. 1). En una serie de razones matemáticas, los números de la izquierda representan intervalos musicales tales como la octava (2:1), la doble octava (4:1) y la triple octava (8:1), mientras que los números de la derecha representan la octava más una quinta (3:1), la triple octava más un tono (9:1) y la cuádruple octava más una sexta mayor (27:1).

Después de una introducción descriptiva de los fundamentos físicos del sonido visto como una serie de movimientos, *La división de un canon* usa algunas de estas razones numéricas aplicadas a conceptos musi-

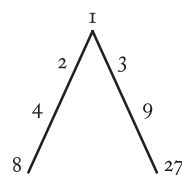


Fig. 1

cales como la consonancia, la amplitud de ciertos intervalos consonantes, la colocación de las notas móviles en un tetracordo enarmónico y la colocación de las notas del “sistema inmutable” en un monocordo. Puesto que los tonos de las notas pueden relacionarse con el número de oscilaciones de una cuerda y por lo tanto consisten en un número determinado de secciones de la cuerda, pueden ser descritos y comparados en términos y razones numéricas de múltiplo, superparticular y superpartiente. Las notas consonantes (es decir las que despliegan la cuarta, la quinta, la octava, la docena y la quincena) están en razón de múltiplo o superparticular (es decir 4:3, 3:2, 2:1, 3:1 y 4:1), formadas exclusivamente por el número de *tetraktus* de la decena (es decir 1, 2, 3, 4, cuya suma es 10).

Los pitagóricos estudiaron también los intervalos menores que la cuarta identificados mediante procesos matemáticos. Se demostró que el tono, por ejemplo, es la diferencia (9:8) entre la quinta y la cuarta; se identificaron también diferentes amplitudes de “semitonos”, como 256:243 (denominado “leimma”), 2187:2048 (denominado “apotome”), así como semitonos derivados de la razón 9:8 para la formación de cualquier número de pequeñas subdivisiones (como 18:17:16, 36:35:34:33:32, y así sucesivamente). La amplitud de un semitono y la suma de tonos y semitonos para formar cuartas, quintas y octavas, era tema de controversia entre los pitagóricos, quienes propugnaban por un estudio fundamentalmente aritmético, y los aristoxénicos, quienes usaron un método geométrico para la medición del espacio musical.

Los armonicistas, conocidos principalmente por la opinión negativa que Aristoxeno tenía de ellos, basaron su teoría en la secuencia de tonos dentro del rango de octava, representada con diagramas; estudiaron también las características del *aulós* y de la notación musical, nociones consideradas por Aristoxeno inútiles para la investigación científica. Aunque no es posible determinar sus diagramas con exactitud, se especula que podrían parecerse a los expuestos en las dos secciones finales de *La división de un canon*, o a la división del monocordo hecha por Trasilo y preservada en el tratado *Sobre matemáticas útiles para la comprensión de Platón* de Teón de Esmirna. De acuerdo con Aristoxeno, el armonicista Eratocles (fl siglo V a. C.) se interesaba principalmente por los siete ordenamientos posibles de los intervalos dentro de una octava. Aristoxeno se burla de esta típica visión armonicista que no considera las diferentes posibilidades de síntesis musical (incluso posibles especies

de quintas y cuartas) que podrían producir muchas más de siete especies. Objetó también que la identificación armonicista de una serie de *tonoi* separados por intervalos pequeños, más que una explicación útil para comprender el fenómeno musical era un simple diagrama compacto.

Los argumentos más sistemáticos sobre el fenómeno musical se encuentran en la fragmentaria obra *Elementos armónicos* de Aristoxeno y en tratados posteriores basados en sus principios (en particular el epítome aristoxénico de Cleónidas y partes de los tratados de Gaudencio, Baquío, Ptolomeo y Aristides Quintiliano). Aristoxeno se basaba en definiciones y categorías filosóficas para establecer una visión completa y concreta de las escalas y el *tonoi*, elementos básicos de la composición musical; en la primera parte de su tratado diserta sobre temas como el movimiento de la voz, tono, ciclos, intervalos, consonancia y disonancia, escalas, melos, continuidad, géneros, síntesis, mezcla de géneros, notas y ubicación de la voz, a partir de los cuales desarrolla un conjunto de siete categorías (géneros, intervalos, notas, escalas, *tonoi*, modulación y composición mélica) enmarcadas por otras dos categorías generales: en primer lugar la audición y el intelecto, y en segundo, la comprensión. Los autores posteriores a Aristoxeno no compartieron sus amplios intereses filosóficos y prácticamente eliminaron las categorías y gran parte de las sutilezas de lenguaje y argumentos de su teoría; asimismo, reordenaron las siete categorías “técnicas” (en particular las tres primeras) y las ampliaron con detalles técnicos que Aristoxeno consideraba tácitamente implícitos, como los nombres individuales de las notas.

4. Melos existente

La notación musical simbólica plasmada en las tablillas de Alipio fue preservada en piedra, papiro y manuscritos. Egert Pöhlmann identificó 40 objetos (entre ellos cinco que consideró falsificaciones) en una edición que continúa siendo el único estudio razonablemente completo de la música griega antigua misma; los académicos actuales reconocen alrededor de 45 objetos, se trata de un aproximado debido a las diferencias de opinión sobre lo que realmente caracteriza a un “objeto”. Los más importantes son (en piedra) los himnos délficos (c. 127 a. C.), originalmente empotrados en las paredes de la tesorería ateniense en Delfos, uno de los cuales (quizá perteneciente a un tal Athenaeus) está escrito en notación vocal, y otro (de Limenius) en notación instrumental; el Epitafio de Seikilos (siglo I d. C.), inscrito en una lápida

funeraria, que consiste en un breve encabezado (que incluye el nombre de Seikilos) y un epigrama completo meticulosamente escrito en notación vocal y rítmica; dos fragmentos en papiro de las tragedias de Eurípides, *Ifigenia en Áulide*, 1499-1509 y 784-792, y *Orestes*, 338-344; así como una serie de himnos en papel manuscrito dedicados a las musas, al Sol y a Némesis, comúnmente atribuidos a Mesomedes. TM

📖 E. PÖHLMANN, *Denkmäler altgriechischer Musik* (Nuremberg, 1970). T. J. MATHIESEN, *Appolo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages* (Lincoln, NE, 1999).

música incidental (al.: *Bühnenmusik*; fr.: *musique de scène*; in.: *incidental music*; it.: *musica di scena*). Música que se toca durante la ejecución de una pieza escénica hablada. La música incidental es secundaria en importancia frente al discurso hablado (si bien esto no necesariamente implica que no tenga significación dramática) y, por lo tanto, el término no se usa en referencia a formas como la opereta, los musicales, el *Singspiel* o la mascarada. Abarca tanto la música “fuera” de la representación, incluyendo la obertura antes de la obra y los **entr'actes*, **interludios* o **act tunes* entre los actos, así como la música ejecutada como parte de la acción (fanfarrias, canciones, danzas, marchas y música ambiental y sobrenatural) ya sea dentro o fuera de la escena. Dicha música se usó por primera vez para acompañar las obras en la antigua Grecia.

La música incidental a menudo ha adquirido la forma de arreglos de melodías populares. Sin embargo, muchos compositores y directores de teatro se han preocupado por que la música contribuya directamente al drama, por ejemplo, al reflejar el ánimo de la acción en interludios o al ilustrar un episodio que ocurre entre actos (como la escena en *The Tempest*, cuya música fue compuesta por Matthew Locke en 1674). Entre los compositores que escribieron música incidental figuran Henry Purcell (13 obras y semióperas), Mozart (*Thamos, König in Ägypten*), Beethoven (*Egmont*), Schubert (*Rosamunde*), Schumann (*Manfred*), Mendelssohn (*A Midsummer Night's Dream*), Grieg (*Peer Gynt*), Debussy (*Le Martyre de Saint Sébastien*), Elgar (*The Starlight Express*) y Sibelius (*Stormen* para *The Tempest*). Varias de estas composiciones, especialmente las de grandes dimensiones, tienen una vida independiente de la obra para la cual fueron compuestas originalmente y actualmente se escuchan con más frecuencia en la sala de concierto que en el teatro. Las partituras para película son un tipo de música incidental. JBE

música indeterminada. Música en la que el compositor ha renunciado, hasta cierto punto, al control, quizá dejando algunos aspectos a la suerte o la decisión del intérprete. Toda la música cae dentro de esta definición, pues la notación musical, por más detallada que sea, nunca puede prescribir una ejecución con total precisión; sin embargo, el término se reserva normalmente para casos de una abstención conciente de elección creativa.

Un compositor puede, por ejemplo, incorporar el azar en el proceso de composición. Técnicas de esta naturaleza han sido ampliamente utilizadas por John *Cage, cuya obra para piano *Music of Changes* (1951) estuvo profundamente determinada por el resultado de echar monedas al aire. Otras piezas de Cage fueron compuestas colocando notas en imperfecciones físicas del papel y trazando patrones musicales a partir de mapas estelares, entre otros recursos.

Alternativamente, los compositores pueden presentar su obra de tal manera que el resultado sea forzosa e impredecible. Pueden, por ejemplo, sustituir la notación musical por diseños gráficos, dejando a los ejecutantes la posibilidad de decidir cómo interpretar la partitura; nuevamente, la producción de Cage ofrece numerosos ejemplos. Una segunda posibilidad es el uso de textos para incitar una respuesta colectiva, como en *Aus den sieben Tagen* (1968) de Stockhausen.

Existen varios ejemplos de una música indeterminada más definida. Por ejemplo, las obras de Lutosławski y Henze contienen pasajes que dejan ciertas decisiones a los ejecutantes, como repetir un fragmento un número indefinido de veces o escoger un ritmo para un grupo dado de alturas. Al aflojar el control de esta manera, el compositor crear una textura fija en términos amplios, pero variable en los detalles.

El acercamiento opuesto, brindar material fijo que puede tocarse en secuencias alternativas, está asociado particularmente con *Boulez. Por ejemplo, los segmentos completos de su *Tercera sonata para piano* (1955-1957), facultan al ejecutante para decidir el orden de los movimientos e incluso de los fragmentos en su interior, para omitir ciertos pasajes, escoger entre tiempos y dinámicas diversas, etcétera. PG/AW

música litúrgica luterana. El luteranismo conserva una rica tradición musical, cuyo aliento vital se remonta al amor por la música de su fundador y el enfoque profundamente pastoral de éste para asignarle un papel en la liturgia reformada. Martín Lutero (*n* Eisleben, 10 de noviembre de 1483; *m* Eisleben, 18 de febrero de 1546)

era admirador de la polifonía de Josquin y pensaba que los servicios debían seguir siendo en latín en los lugares en que se entendiera dicha lengua; a la vez, propugnaba por el lenguaje vernáculo como medio para impartir la palabra de Dios, principalmente a través de la himnodia congregacional. Estos ideales formaron parte de sus dos formularios para la Eucaristía: el texto latino *Formula missae* (1523), en el que suprimió la teología sacrificial de la misa romana anterior al Concilio de Trento, pero conservó la mayoría de las partes cantadas provenientes de la himnodia alemana; y el texto alemán *Deutsche Messe* (1526), que sugería un orden mucho más simple reemplazando muchos de los cantos originales con himnos alemanes, algunos de los cuales eran corales parafraseados de sus contrapartes latinas. Sin que nunca llegaran a aplicarse de manera uniforme en Alemania y los países nórdicos, estos formularios eran aplicados a discreción, creando combinaciones mixtas que para finales del siglo XVI se habían convertido en ceremonias bilingües para el Domingo de la Eucaristía (*Hauptgottesdienst*), proceso idéntico a la transformación de las Vísperas romanas en *Vespergottesdienst* luteranas.

Los tipos de música acostumbrados en los primeros ritos luteranos fueron tan diversos y continuos como los católicos romanos anteriores. En un mismo servicio, la música podía variar desde el canto llano o la polifonía imitativa en latín o en lengua vernácula, hasta corales y música instrumental. Compositores luteranos como Schütz y Michael Praetorius mantuvieron el mismo paso respecto a las innovaciones técnicas que sus colegas católicos en Italia, componiendo obras en el lenguaje policoral veneciano y adoptando la monodía con bajo continuo para crear un repertorio luterano distintivo. De la tradición renacentista de los cantos evangélicos polifónicos emergió el repertorio de las Pasiones luteranas y las *historiae*, para los que Schütz y Bach contribuyeron de manera significativa. Los corales dieron a los compositores material abundante para su posterior desarrollo; así, lo que comenzara con las versiones polifónicas de Johann Walter en *Geystliches gesangk Buchleyn* (1524), continuó en formas organizadas e instrumentales como la *cantata y el *preludio coral.

La flexibilidad tolerada en la práctica de la liturgia ortodoxa luterana y su música dentro de la categoría de “adiaphora” (es decir, asuntos no definidos explícitamente como esenciales para la salvación, en reposiciones doctrinales como el *Libro de la Concordia*, 1580), final-

mente hicieron a la tradición vulnerable ante quienes fueron más indiferentes o directamente hostiles a la incorporación de elementos más elaborados. El canto llano y otras reliquias del rito romano católico fueron desapareciendo paulatinamente a lo largo de los siglos XVII y XVIII, conforme se acrecentaba la sutil influencia calvinista en la forma y el contenido de la música litúrgica luterana. La espiritualidad subjetiva devocional transformó el coral y promovió la indiferencia por la adoración ritual, tendencia que se acrecentó durante la Ilustración. Los renovados intereses en las etapas antiguas de la tradición, surgidos a lo largo del siglo XIX, dieron como resultado el estudio, la imitación y la ejecución de las obras de J. S. Bach y muchos otros. La restauración del culto luterano y su música continuó en el siglo XX, en que el luteranismo se comprometió de lleno con fenómenos ecuménicos como los movimientos musicales litúrgicos y pastorales.

ALI

📖 R. A. LEAVER, “The Lutheran Reformation”, *The Renaissance: From the 1470s to the End of the 16th Century*, ed. I. FENLON, *Man and Music/Music and Society* (Londres, 1989), pp. 263-285. G. WEBBER, *North German Church Music in the Age of Buxtehude* (Oxford, 1996).

música litúrgica parroquial anglicana. En tiempos de la *Reforma, un número sorprendente (aunque difícilmente podría considerarse una mayoría) de iglesias parroquiales inglesas contaban con órganos. Solían ser instrumentos pequeños cuya función pudo haberse remitido a apoyar la interpretación del canto llano. Con la supresión de las cantorías en 1548, el nivel de interpretación musical declinó estrepitosamente en muchas iglesias parroquiales con la desintegración de los coros y el deterioro de los órganos. Los “clérigos” (ministros no oficiantes o de órdenes menores) que antes ayudaban al sacerdote se redujeron a un solo “clérigo parroquial” en quien recaía la responsabilidad de dirigir los salmos y responsos de la congregación.

La interpretación congregacional de salmos métricos, inspirada en las prácticas continentales y fomentada por la rama calvinista de la Iglesia de Inglaterra, pronto se convirtió en la música principal de los servicios parroquiales y lo siguió siendo durante aproximadamente dos siglos. La fuente principal de salmodia métrica durante este periodo fue *The Whole Booke of Psalmes* (1562) que con el tiempo fue conocido como “Versión antigua” (*Old Version*; véase HIMNO, 3). Los tiempos cada vez más lentos con abundantes adornos dieron origen a un estilo heterofónico de canto que se denominó “a la manera antigua” (*Old Way*).

Después de la Restauración se instalaron órganos en algunas parroquias de los pueblos donde el canto solía estar a cargo de los “niños de la caridad”; se trataba de niños de las escuelas gratuitas para los pobres (semanales), o bien de la escuela dominical, en la que una vez a la semana se enseñaba a los niños a leer, escribir, el catecismo y la Biblia. En el siglo XVIII surgió la costumbre de usar pequeñas orquestas que se acomodaban en las naves occidentales del recinto de las iglesias rurales y, junto con un pequeño coro, conducían los salmos métricos o himnos y ocasionalmente interpretaban *anthems* sencillos. La desaparición de la orquesta de la iglesia se debió primero a la introducción del organillo hacia fines del siglo XVIII y más adelante al armonio, llegado de Francia en la década de 1840.

El Movimiento de Oxford en el siglo XIX introdujo la moda de los coros masculinos (con togas blancas y sentados en el presbiterio) y el canto de responsorios y salmos. De hecho se trató de un intento por reimplantar lo que anteriormente se consideraba el tipo de servicio catedralicio y colegial de la iglesia parroquial del pueblo. Sin embargo, el tipo de servicio anterior continuó en bastantes iglesias hasta casi finales del siglo XIX.

Ha habido muchos cambios desde la segunda Guerra mundial. Las congregaciones de las iglesias parroquiales han disminuido y los coros masculinos y de niños han sido sustituidos por coros mixtos en algunas iglesias. Las reformas litúrgicas, en particular la publicación de *Alternative Service Book* (1980) y *Common Worship* (2001), han dado especial importancia a la eucaristía dominical y la participación congregacional. Los cantos congregacionales suelen ser al unísono e intervienen en partes del servicio como el Kyrie y el Gloria, mientras que el coro contribuye con un motete en el ofertorio o durante la comunión. Es muy común en la actualidad la música de géneros populares acompañada con guitarras, piano y percusiones, así como los grupos “populares” y la música grabada.

PS/CM/ALI

📖 N. TEMPERLEY, *The Music of the English Parish Church* (Cambridge, 1979). J. ROSENTHAL (ed.), *The Essential Guide to the Anglican Communion* (Londres, 1998).

música masónica. Véase MASONERÍA Y MÚSICA.

música mensural, notación mensural. Los términos significan “música medida” y “notación medida”. Se utilizaron originalmente para referirse a la polifonía y su notación y para diferenciarlas del canto llano que se

cantaba en tiempo libre. Bajo un aspecto más técnico, se refieren a la música en la que cada figura de nota indica un valor determinado. Este sistema fue establecido en el siglo XIII (véase NOTACIÓN FRANCONIANA) y constituye la base de la notación desde esa época hasta la actualidad. Sin embargo, “música mensural” se utiliza normalmente en un sentido más específico para referirse a la música de los siglos XV y XVI. La notación musical de esa época no utilizaba barras de compás y las figuras de nota únicamente se escribían delineando su contorno, igual que las figuras de blanca y redonda actuales, por lo que también se denomina notación mensural “blanca”.

En la notación mensural se distinguen o se “midan” claramente dos tipos de relaciones. La primera es una relación proporcional entre una nota y los valores superior o inferior siguientes. En la notación moderna esta relación siempre es al doble o la mitad (dos negras en una blanca y dos blancas en una redonda, sin importar el valor del compás), pero en las notaciones anteriores, una o las dos relaciones podían también ser triples dependiendo del valor del compás. El otro elemento medido es la relación de velocidad entre las secciones musicales que tienen valores de compás distintos (véase PROLACIÓN; NOTACIÓN, 2). AP

música mundana. Véase ESFERAS, MÚSICA DE LAS.

música parroquial litúrgica. Véase MÚSICA LITÚRGICA PARROQUIAL ANGLICANA.

música popular. 1. Introducción; 2. La música popular y el teatro; 3. La canción popular; 4. Desarrollos posteriores a 1950.

1. Introducción

Si bien la división entre música popular y música “clásica” o “seria” está perfectamente establecida, la apreciación crítica de ambos mundos se ha ido entrecruzando cada vez con más frecuencia. Hasta las décadas finales del siglo XIX, e incluso los inicios del siglo XX, prácticamente no existían estudios sobre música popular aparte de algunas limitadas investigaciones de música folclórica. Los primeros compositores “populares” que atrajeron seriamente la atención fueron los Strauss, en cuya música desplegaban gran maestría y esencia popular, y Gershwin, quien transitó entre las fronteras de ambos géneros escribiendo tanto temas populares como óperas y obras de concierto. En los albores del siglo XXI, la música popular es objeto del mismo tipo de investigación académica formal que cualquier otra música.

El crecimiento de la música popular coincidió con el aumento del poder adquisitivo de la clase media a mediados del siglo XIX y con la demanda de un entretenimiento musical accesible. En esa época surgió el género de la *opereta, propiciando una inmensa expansión del teatro musical popular, el **music hall* y los “minstrel shows”, que a su vez provocaron un crecimiento de la industria de la canción popular. A la par, como coincidencia y resultado, hubo un próspero desarrollo de las impresiones musicales económicas, una notable expansión de carreteras y vías férreas, un veloz crecimiento de teatros y salas de concierto para satisfacer el gusto popular y entradas de concierto a precios más accesibles. La producción de música doméstica aumentó, la caja musical fue desplazada por el piano de salón, haciendo posible la interpretación de nueva música más económica y, finalmente, en el siglo XX se precipitó la extraordinaria expansión de medios de entretenimiento como el gramófono, el cine, la radio y la televisión.

2. La música popular y el teatro

La creación paulatina de una tradición escrita de música popular tuvo inicio en el siglo XVIII con *óperas balada como *The Beggar's Opera* (1728) de Gay, a la vez que obras similares comenzaron a escenificarse en muchas partes de Europa. Los compositores de estas óperas balada se encargaron de adaptar nuevos textos a melodías tradicionales tanto conocidas como originales, puestas al alcance del consumo popular en colecciones impresas. La tradición continuó, se diversificó y se expandió conforme compositores como Dibdin, hacia finales del siglo, escribieron partituras originales para entretenimientos que combinaban elementos de revista y ópera ligera.

Los compositores de óperas “serias” comenzaron a trabajar en obras de carácter ligero y melodioso dirigidas a un público más amplio y con un interés comercial. *La Fille du régiment* de Donizetti, escenificada en la Ópera-Comique de París, es un buen ejemplo de este género frívolo. En Francia se desarrolló una floreciente escuela de ópera ligera, la *opéra comique*, con diálogos hablados y melodías atractivas; Boieldieu, Auber, Hérold y Adam fueron algunos de sus exponentes. Offenbach y Hervé fueron sus sucesores, produciendo operetas repletas de ingenio, sátira, buenas melodías y bailes extravagantes como el *can-can*; *Orphée aux enfers* (1858) de Offenbach es un magnífico ejemplo. Estas obras se exportaron a Viena, donde influyeron en Strauss, Suppé y otros compositores que produjeron operetas bajo su

propio sello vienés, caracterizado por el vals. Los teatros londinenses importaron las producciones francesas casi al tiempo en que se escenificaban en París, con notable éxito de Offenbach. Sus obras fueron traducidas por W. S. Gilbert, quien posteriormente emprendió una destacada colaboración con Sullivan, dominando la escena londinense con sus operetas, conocidas como óperas *Savoy.

En esta misma época, los Estados Unidos importaron principalmente obras de Londres (en especial de Gilbert y Sullivan), París y Viena. A raíz de la enorme abundancia de compositores, músicos y ejecutantes inmigrantes el país no tardó mucho en establecer una tradición propia, comenzando con talentosos compositores como Victor Herbert y seguidos por Friml y Romberg, creadores de una escuela de opereta estadounidense en expansión que rápidamente comenzó a fluir hacia el continente europeo. Los ingredientes más convincentes de la música estadounidense fueron el **ragtime* y el **jazz*, estilos locales que revolucionaron rápidamente el lenguaje de la música popular durante dos agitadas décadas alrededor de 1900.

En los albores del siglo XX, Jerome Kern fue comisionado para componer canciones al estilo estadounidense para espectáculos ingleses que eran exportados a los Estados Unidos. Kern formó un puente entre el viejo estilo y el nuevo; su *Show Boat* (1927) fue obra precursora de la integración de trama y música. Gershwin, Rodgers y Cole Porter establecieron el “musical” estadounidense y su equivalente musical cinematográfico (comúnmente conocido como “musical de Hollywood”), consolidándose a la vanguardia del teatro musical con obras perdurables como *Oklahoma!* (1943), *South Pacific* (1949), *The King and I* (1951) y *The Sound of Music* (1959) de Rodgers y Hammerstein, y *My Fair Lady* (1956) de Lerner-Loewe. En Inglaterra se produjeron ejemplos aislados como *The Boy Friend* (1953) de Sandy Wilson y *Salad Days* (1954) de Julian Slade, obras con elementos novedosos de exportación, y *Oliver!* (1960) de Lionel Bart, obra que rompió récord de duración en cartelera y fue llevada al cine. La escena del teatro musical popular de la segunda mitad del siglo XX estuvo dominada principalmente por las producciones estadounidenses, a excepción de los tremendamente exitosos y personales musicales de Andrew Lloyd Webber, desde *Jesus Christ Superstar* (1971), *Evita* (1978) y *Cats* (1981) hasta *The Phantom of the Opera* (El fantasma de la ópera, 1986).

Véase también COMEDIA MUSICAL; MUSICAL.

3. La canción popular

La canción popular cuenta con una interminable mezcla de tradiciones. En este contexto aparece la eterna discusión sobre la definición de música *folclórica. A lo largo de la mayor parte del siglo XVIII aparecieron pocas publicaciones, aparte de unas cuantas hojas individuales con malos versos vinculados a melodías folclóricas conocidas y, hasta el advenimiento de la ópera balada, poco es lo que puede decirse sobre un teatro popular. La composición musical estaba principalmente en manos de algunos cantantes y animadores itinerantes que actuaban en ferias y tabernas. Una publicación precursora fue *The Dancing Master* (1650), colección que consistía fundamentalmente en tonadas tradicionales destinadas a violinistas profesionales y maestros de danza compilada por el editor John Playford con el apoyo de su amigo Samuel Pepys. A esta colección siguieron esporádicas compilaciones de canciones similares con títulos como *The Minstrel's Companion* que proliferaron a lo largo de las primeras décadas del siglo XIX con el desarrollo de las ediciones económicas.

El auge de la canción popular se relaciona estrechamente con el crecimiento del poder económico de la sociedad. La expansión y la comercialización del entretenimiento dependió directamente de la creciente riqueza de la población que, durante la era industrial, alcanzó primero a la clase media. Muchos hogares adquirieron pianos de salón para los que requerían música y canciones para tocar y cantar. De aquí surgieron las canciones de salón, que inicialmente consistieron en una combinación de adaptaciones folclóricas y *pastiches* de arias operísticas. Versos de sutil melancolía fueron adaptados a melodías simples con recursos de acompañamiento como el bajo de *Alberti y arpeggios. La *balada de salón (in.: *drawing-room ballad*) floreció con obras muy vendidas como *Ever of Thee* (1852) de Foley Hall y George Linley, y *Come into the garden, Maud* (1858) de Balfe y Tennyson. Por lo general resultaba imposible determinar lo que era genuinamente “folclórico” y lo que era simplemente anónimo. Conforme crecía la demanda de estas publicaciones, y las ganancias que redituaban, comenzaron a aparecer compositores profesionales de música popular y, entre ellos, muchas mujeres. Los espacios de reunión pública para dichas canciones aumentaron también. Los **pleasure gardens*, otrora reservados para compositores como Handel, comenzaron a abarcar una amplia variedad de música popular y el público podía comprar la música impresa que se anunciaba como “being sung

in response to public demand at the Vauxhall Gardens” (cantada en respuesta a la demanda del público en los jardines Vauxhall).

Otro cauce para este repertorio fueron los espectáculos populares de canciones (*minstrel shows*), cuya creación se adjudica a “Mr Christy”, aunque otros promotores contribuyeron más a la popularización del género, en particular en Inglaterra, donde floreció. De hecho, Edwin P. Christy (1815-1862) jamás visitó Inglaterra. Los espectáculos de canciones con cantantes con rostros pintados de negro (*black-face minstrel shows*) tuvieron gran popularidad, contribuyendo todavía más a la expansión de la industria de las ediciones musicales e impulsando a los primeros grandes compositores de canciones populares, como Stephen Foster, autor de la conocida canción *The Old Folks at Home* (1851).

El advenimiento del espectáculo de variedad o **music hall* (una miscelánea de actos vocales y visuales) entre las décadas de 1860-1890, contribuyó a la creación de la industria de la canción popular tal como se conoce en la actualidad. Inicialmente los escritores de estas variedades fueron gacetilleros que vendían sus canciones por una guinea a cualquier persona que quisiera interpretarlas, de manera que los cantantes controlaban el mercado, pues sin buenas canciones no tenían posibilidad de encabezar las listas de popularidad. Los compositores y letristas no tardaron en descubrir el potencial comercial de las canciones exitosas, por lo que organizaron sus publicaciones en torno a las regalías. En la cúspide del espectáculo de variedad en Inglaterra hubo alrededor de 500 compositores de este género. En un principio fue un acontecimiento exclusivamente británico, pero en poco tiempo comenzó su arraigo en Francia y los Estados Unidos. El espectáculo de variedad no contribuyó mayormente al desarrollo de la música popular, se adaptó a las modas del momento dentro de los estilos del canto folclórico, la balada y, finalmente, a los lenguajes del *ragtime* y el *jazz*. No obstante, contribuyó al repertorio de canciones inmortales fáciles de recordar por su combinación de tonadas simples y buen humor. Un tipo de entretenimiento posterior que nutrió la música popular fue la *revista musical, de origen francés. En las décadas de 1920-1930, Inglaterra impulsó el talento de Noël Coward, entre otros autores, mientras que en los Estados Unidos, la revista musical espectacular tuvo un fuerte arraigo popular.

Los espectáculos de revista y de canciones contribuyeron al establecimiento de la industria de ediciones musicales que con el tiempo se transformó en la *Tin

Pan Alley. En los espectáculos de canciones se hacían parodias de canciones negras; sin embargo, los Jubilee Singers, a través de sus giras internacionales, introdujeron un amplio público a la música negra genuina y al género del **spiritual*. El primer **rag* genuino se publicó en 1897: *Harlem Rag* de Tom Turpin. Scott Joplin publicó en 1899 sus *Original Rags* y más adelante en ese año publicó su enorme éxito *Maple Leaf Rag*. La canción *Alexander's Ragtime Band* (1911) de Irving Berlin le dio al género fama internacional, colocando tanto al *cakewalk* como al *ragtime* como géneros ubicuos.

Una vertiente más profunda de música negra estuvo representada por el término **blues*, introduciendo en la música popular una flexibilidad y disonancias completamente nuevas con síncopas más sutiles, armonías más cromáticas y fluidas y un impulso rítmico realmente novedoso. La era del **jazz* apareció con la Original Dixieland Jazz Band, introductora del *jazz* en Inglaterra durante su gira posterior a la primera Guerra Mundial. Hacia comienzos de la década de 1920 surgieron muchos estilos de *jazz* que ejercieron su influencia tanto en los géneros de música popular como de música "clásica". En sólo dos décadas, el lenguaje de la música popular experimentó un cambio radical. Solamente ciertas agrupaciones dedicadas a la música popular siguieron interpretando la música popular en el estilo "puro", como las orquestas del **palm court*, las **bandas de metales* y las **bandas militares*, entre otras.

Durante la segunda Guerra Mundial, la radio y las grabaciones diseminaron música de todo tipo. La música de **big band* y los cantantes masculinos predominaron con éxitos como *White Christmas* de Irving Berlin y cantantes estrella como Bing Crosby (1903-1977) y Frank Sinatra (1915-1998). Para la década de 1940 estaban en gestación nuevos cambios significativos en la música popular. PGA

4. Desarrollos posteriores a 1950

El periodo de la posguerra fue testigo de una explosión musical que formaba parte de la expansión de una economía orientada al consumo. Dentro de este proceso una cultura específica enfocada en las generaciones jóvenes (el auge de los adolescentes) se convirtió en el contexto definitivo que hoy se entiende como música popular. Las características de la atracción de masas y el prestigio del intérprete individual de la década de 1940 se incrementaron radicalmente en la década siguiente. Un ejemplo contundente fue la aparición del **rock*

and roll, término que abarca un amplio espectro de estilos musicales diferentes.

El término se usó inicialmente en relación con la música de Bill Haley y su banda, "The Comets". Su grabación de *Rock Around the Clock* (1955) tuvo un éxito rotundo después de su inclusión en *Blackboard Jungle*, película que sustentó el concepto de "rebeldía" y el conflicto generacional manifiestos en gran parte de la música del periodo. Resulta en cierto modo irónico que haya sido Haley quien diera voz a la angustia adolescente, siendo un intérprete de edad madura que para entonces ya había hecho algunas grabaciones de música *country* y *western*. Intérpretes negros de **rhythm and blues* como Chuck Berry y Little Richard cambiaron su estilo al del *rock and roll*.

Más significativa fue la aparición de Elvis Presley. Sus primeras grabaciones para el sello Sun Records de Memphis se basaron en el lenguaje musical blanco denominado **rockabilly*, bajo una síntesis admirable de estilos musicales negro (*blues*) y blanco (*country*). Su posterior desviación de estas grabaciones tempranas fue interpretado por algunos como un reflejo del impacto del éxito comercial a través de la manipulación de la "industria cultural". Las primeras grabaciones de *rock and roll*, si bien tienen su origen en tradiciones regionales distintas, comparten una serie de características musicales y establecen un marco referencial que sería repetido en la música popular posterior: energía rítmica, patrones armónicos básicos (*blues* de 12 compases), un tipo de comunicación directa y un sentido de inmediatez. El *rock and roll* puede verse en la actualidad como el arquetipo de la música popular, de donde se desprende su relevancia histórica.

El final de la década de 1950 y el comienzo de la década de 1960 suele considerarse un periodo de interrupción del desarrollo de la música popular posterior a la disolución de la generación original del *rock and roll*. Los nuevos y excitantes estilos populares generalmente eran asimilados por la "industria cultural" en un proceso más dependiente de lo comercial que de los valores musicales. No obstante, la música de The Beatles, aparecida a comienzos de la década de 1960, se basó en los modelos de la década anterior, buen ejemplo de la cronología yuxtapuesta de la música popular con ritmos urbanos y el *blues* que conformaron la principal influencia de la música de the Rolling Stones.

La aparición de los Beatles en Liverpool marcó un momento crucial. En una ruptura con los modelos de la década anterior, desarrollaron un sonido único deri-

vado de su admirable capacidad para adoptar y asimilar los estilos existentes. Propiciaron también cambios profundos en el carácter esencial de la música popular. Hasta entonces la música popular en Inglaterra generalmente había sido una pálida imitación de la música estadounidense con un alto grado de elaboración artificial (Marty Wilde, Tommy Steele, Cliff Richard); el éxito que alcanzaron los Beatles revirtió el proceso, inspirando un sinnúmero de imitaciones estadounidenses (The Monkees) y generando influencias recíprocas con artistas más serios (Bob Dylan, The Byrds).

Hasta la década de 1960 el disco sencillo (45 rpm) había sido el vehículo principal para la difusión de la música popular, dejando al álbum de larga duración (LP) como un producto para integrar “grandes éxitos” (con la excepción de algunas grabaciones de Sinatra en la década de 1950). A mediados de la década de 1960, The Beatles imprimieron al disco de larga duración un nuevo sentido (*Rubber Soul*, 1965; *Revolver*, 1966), principalmente a raíz de su decisión de abandonar las presentaciones en vivo para concentrarse exclusivamente en las grabaciones. Esta decisión tuvo consecuencias de gran alcance tanto para su propia música como para la música popular en general. Significativa fue también su habilidad para generar su propio material a través de las capacidades compositivas de Lennon y McCartney. Aun cuando el *rock and roll* de la década de 1950 había contado con diversas estrellas que componían su propio material (Buddy Holly, Chuck Berry), el intérprete por lo general era la voz que cantaba canciones existentes o canciones escritas específicamente por un equipo de compositores de canciones y productores, tendencia que perdura y sigue siendo evidente en mucha de la música popular actual. El sentido de autoría establecido por Lennon y McCartney coincidió con el surgimiento de Bob Dylan, cantante y compositor de canciones estadounidense que formó parte del movimiento de *protesta basado en música folclórica, fuertemente influenciado en sus inicios por Woody Guthrie.

El impacto de Dylan y The Beatles en la década de 1960 generó un nuevo sentido de búsqueda: la música ahora lidiaba con temas serios, generalmente introspectivos, y adoptaba un enfoque de construcción musical esencialmente experimental, tendencia claramente manifiesta en la música de The Beatles desde mediados de la década de 1960 hasta su disolución en 1970. Coexistían entonces diferentes estilos sin que uno destacara más que otro. Entre finales de la década de 1960 y comienzos del decenio de 1970 apareció una división

entre la música *rock*, que aspiraba a una esencia de “autenticidad” a través de la expansión de los parámetros de la música popular, y la música *pop* impulsada por el comercialismo. En esta división está el origen del significado de los términos **rock* y **pop*. Junto con la habilidad para escribir canciones, el virtuosismo instrumental jugó un papel determinante en la expansión de la música popular. Jimi Hendrix exploró nuevas posibilidades tímbricas y sonoras en la guitarra y la música de Cream usó el modelo del **blues* como punto de partida para la interacción virtuosa entre la guitarra (Eric Clapton), el bajo (Jack Bruce) y la batería (Ginger Baker). La importancia de la improvisación instrumental en esta música tuvo un paralelismo con el *jazz*.

El término “rock progresivo” se acuñó en esta época como una búsqueda para abarcar este nuevo propósito musical. Bandas como King Crimson y Yes exploraron estructuras musicales extendidas, con patrones y texturas instrumentales intrincadas y una temática frecuentemente esotérica. Estos caminos coexistieron con la producción de música *pop* “común” dirigida a un amplio auditorio adolescente. La década de 1970 fue testigo del comienzo de cambios generacionales en la recepción de la música popular, con la música *pop* dirigida a los adolescentes jóvenes (*teenybop*) y la música de *rock* dirigida principalmente a generaciones mayores. No obstante, la división no siempre estuvo claramente demarcada. Muchas de las bandas serias de *rock progresivo* tuvieron éxito comercial (como Pink Floyd con *Dark Side of the Moon*, 1973) y los artistas que se identificaron principalmente con la música *pop* produjeron también obras de calidad perdurable. Mientras que The Osmonds y The Bay City Rollers son recordados sólo por cuestiones de nostalgia, el **glam rock* de T. Rex y David Bowie fue un género imaginativo con valor y legado propios.

La música popular ha experimentado una creciente fragmentación y diversificación, sintomático proceso de tendencias sociales y culturales más amplias. Su fragmentación se intensificó con la aparición del **punk rock* a finales de la década de 1970 y su coexistencia con muchos estilos diferentes (como el **disco*). El estilo *punk* significó un reto para muchas de las características que conforman los estilos y actitudes perfectamente establecidas en la música popular actual, y adquiere un interés mayor por el hecho de que reafirma la paradoja recurrente de la innovación estilística musical y el interés comercial. Mucha de esta música puede verse como una manifestación abiertamente política y de opo-

sición que, además, tiene éxito comercial (como The Sex Pistols con *God Save the Queen*, 1977). El crecimiento de múltiples compañías disqueras independientes cambió el proceso usual de difusión (véase *INDIE*), como lo hizo también la espontaneidad inicial del movimiento *punk*. Sin embargo, las bandas *punk* más exitosas (Sex Pistols, Clash) firmaron contratos con disqueras grandes, comprometiendo así su supuesta postura en contra de lo establecido y contribuyendo a difuminar toda clara distinción entre una música popular que aspira a tener su propia noción de autenticidad y la que se instala más cómodamente en su calidad de producto de consumo.

El proceso de fragmentación y diversificación no sólo ha continuado sino que se ha intensificado. Esto es evidente en la multiplicidad de estilos y términos que coexisten en la actualidad (**rhythm and blues*, **rap*, **hip-hop*, **trip-hop*, entre muchos otros), donde al parecer cada uno tiene el potencial para atraer su propio público, generalmente exclusivo, otro factor que mina toda noción de música y cultura popular característica. Esta aparentemente interminable pluralización de música popular puede considerarse reflejo de un proceso social e histórico más amplio, pero sugiere también que la música popular, más que un simple reflejo de este proceso es un agente activo en su construcción y un enunciado de su condición actual. KG

📖 C. GILLET, *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll* (Nueva York, 1970, 2/1996). C. HAMM, *Yesterdays: Popular Song in America* (Nueva York, 1979). R. MIDDLETON, *Studying Popular Music* (Buckingham, 1990). A. MOORE, *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock* (Buckingham, 1993). B. LONGHURST, *Popular Music and Society* (Cambridge, 1995). S. FRITH, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Oxford, 1996). R. PALMER, *Dancing in the Street* (Londres, 1996). R. MIDDLETON (ed.), *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music* (Oxford, 2000).

música programática. Música que expresa una idea extramusical de carácter narrativo, emocional o gráfico. Estrictamente hablando, la música programática debería estructurarse conforme a un plan textual y el término “programático”, de acuerdo con la definición de Liszt, sería “todo prefacio narrado de una pieza de música instrumental, con el que el compositor busca orientar al oyente y evitar que malinterprete el sentido poético, dirigiendo su atención hacia el concepto poético total o parcial de una obra”. El concepto es anterior a la definición de Liszt. Las *Cuatro Estaciones* de Vivaldi contienen ejemplos de música programática barroca,

pues cada uno de los cuatro conciertos está antecedido por un soneto sobre la estación correspondiente (posiblemente compuesto por el propio Liszt); los versos del soneto se reparten a lo largo de la partitura en lugares indicados para subrayar la descripción a la que hace referencia, como el frío “Invierno” que hace tiritar el cuerpo y castañear los dientes.

La música programática se estableció como género en el periodo romántico, principalmente a través de la música de Berlioz quien proporcionó y después revisó una descripción detallada de todos los acontecimientos retratados en su *Symphonie fantastique* de 1830. La obra narra el “Episodio en la vida de un artista” cuando se encuentra con una mujer que reúne el ideal de belleza y la fascinación que anhelaba encontrar y se enamora de ella. Cada vez que la mente del artista evoca su imagen aparece un pensamiento musical recurrente, el conocido concepto de *idée fixe* de la sinfonía. Los últimos dos movimientos muestran a la mujer amada desde la visión del artista bajo el efecto del opio. En el cuarto movimiento, “Marcha al patíbulo”, el artista imagina que ha matado a su amada y es condenado a muerte, asistiendo como observador a su propia ejecución. En el quinto movimiento, “Sueño del aquelarre de las brujas”, el artista se ve rodeado de un grupo de brujas y demonios celebrando el aquelarre, cuando su amada se une a la celebración que consiste en una danza de ronda y una parodia burlesca del *Dies irae*. Berlioz declaró que “entregar las notas del programa al público que asiste a la presentación de la sinfonía es indispensable para la comprensión total del desarrollo de los acontecimientos dramáticos de la obra”.

Como secuela de esta obra, Berlioz compuso en 1834 su *Segunda sinfonía, Harold en Italia*, título inspirado en *Childe Harold* de Byron. El compositor esbozó los temas de la obra teniendo en mente a personalidades como Napoleón y María, reina de Escocia. Más convencional que la *Symphonie fantastique*, los elementos programáticos de la obra se limitan a títulos descriptivos para cada uno de los cuatro movimientos a la manera de la *Sinfonía “Pastoral”* de Beethoven, y el compositor expresa que “más que una pintura musical es una expresión de emociones”. Berlioz recurre nuevamente a una *idée fixe*, pero bajo un tratamiento distinto de las transformaciones temáticas características de la *Sinfonía fantástica*.

Liszt incursionó también en la música programática con el primero de sus 12 *poemas sinfónicos, *Ce qu'on entend sur la montagne* (1847-1856). Como prefacio a la obra aparece el poema de Victor Hugo, mismo que da

título a la obra, junto con una breve sinopsis. La representación narrativa permaneció como idea subyacente en obras posteriores como *Tasso: Lamento e trionfo* y *Les Préludes*, aunque en ambos casos los elementos programáticos se elaboraron posteriormente a la composición de la obra. Las piezas posteriores de Liszt guardan menos vínculos con las exigencias narrativas; su último poema sinfónico, *Hamlet* (1858), igual que las tres evocaciones de su anterior *Sinfonía Fausto* de 1854-1857, más que una narración del personaje de Shakespeare se asemeja a un estudio de la personalidad del atribulado príncipe.

Con estas desviaciones de su definición original, la música programática, en su búsqueda por retratar una imagen o idea extramusical, comenzó a adquirir su connotación general de obra musical en la que el compositor va más allá de la denominada música “absoluta”, es decir, la música que no tiene una intención programática. En este sentido, puede decirse que el género abarca gran parte de la música instrumental del siglo XIX y comienzos del XX, incluyendo la obertura de concierto, como en *Las Hébrides* de Mendelssohn, recurriendo a un diseño formal convencional (en el caso de Mendelssohn, una estructura en forma sonata), pero inspirada en una idea literaria o de otro tipo. Las sinfonías “*Escocesa*” e “*Italiana*” de Mendelssohn, por ejemplo, se caracterizan fuertemente por sus estados anímicos y otras asociaciones, pero se inspiran en fuentes demasiado disímolas como para conformar un concepto programático coherente a la manera de la *Symphonie fantastique*.

La música programática tuvo enorme popularidad entre compositores rusos del siglo XIX como Musorgski, quien inmortalizara la exposición pictórica de su amigo Victor Hartmann en la suite para piano *Cuadros de una exposición* (1874); en esta obra, el compositor usa variaciones temáticas de una “Promenade” (recorrido, paseo) como enlace entre los diferentes cuadros de la exposición (con diseños escénicos, dibujos arquitectónicos y pinturas), guiando al oyente en su recorrido por la galería musical. Una de las últimas obras de Rimski-Korsakov, antes de embarcarse en la serie de óperas que ocuparon los años finales de su vida profesional, fue *Sherezada* (1888), suite sinfónica con brillante orquestación basada en *Las mil y una noches*. En cada uno de sus cuatro movimientos el compositor hizo referencia a una de las narraciones de Sherezada y, a manera de prefacio, escribió un breve párrafo sobre esta conocida historia.

La serie de deslumbrantes poemas tonales de Richard Strauss, que iniciara con *Macbeth* en 1886-1888, incluyó obras maestras como *Don Juan* y *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, ejemplos perfectos de cómo proyectar un sentido programático con las formas convencionales. Las pícaras andanzas del protagonista de *Till Eulenspiegel* se expresan bajo la forma rondó y *Don Quixote* está construido a manera de variaciones. Strauss recurrió a orquestas de gran tamaño y estructuras más elaboradas para piezas posteriores como *Also sprach Zarathustra* (1895-1896) y la obra autobiográfica *Ein Heldenleben* (1897-1898), para culminar con dos sinfonías *programáticas: *Symphonia domestica* (1902-1903) y *Eine Alpensinfonie* (1911-1915) en 22 secciones.

La tendencia a abandonar las formas convencionales en las décadas iniciales del siglo XX produjo mucha música “programática” en sentido general, pero sin necesariamente implicar una programación específica. Las magníficas evocaciones de lugares, estados anímicos y horas del día logradas por Debussy adoptan el vocabulario de las artes visuales –“Nocturnos” (basado en Whistler), “Imágenes” y “bosquejos sinfónicos”– y hacen uso de un sofisticado espectro de técnicas para transmitir el sentido conceptual sin sacrificio de la independencia musical. Otros compositores han tendido un puente entre la música programática y la música absoluta, aludiendo a elementos programáticos e incluso disfrazándolos en obras aparentemente abstractas, como Elgar en su *Segunda sinfonía* (1909-1911) y Berg en la *Sinfonía lírica* (1925-1926) y en el *Concierto para violín* (1935).

En la décadas finales del siglo XX aparecieron obras programáticas de compositores como Maxwell Davies (*An Orkney Wedding with Sunrise*, 1985; *The Beltane Fire*, 1995), Benedict Mason (*Lighthouses of England and Wales*, 1988) y R. Murray Schafer quien recurrió a fuentes literarias, mitológicas y filosóficas orientales y esquimales (*Dream Rainbow Dream Thunder*, 1986; *Manitou*, 1995).

GMT/KC

📖 E. NEWMAN, “Programme music”, *Musical Studies* (Londres, 1905, 3/1914). F. NIECKS, *Programme Music in the Last Four Centuries* (Londres, 1907). D. F. TOVEY, *Essays in Musical Analysis*, iv: *Illustrative Music* (Londres, 1937/R1972, abreviado 2/1981). F. HOWES, *Music and its Meanings* (Londres, 1958). D. COOKE, *The Language of Music* (Oxford, 1959/R). L. ORREY, *Programme Music* (Londres, 1975). M. CHION, *Le Poème symphonique et la musique à programme* (París, 1993).

música pura. Véase MÚSICA ABSTRACTA.

musica reservata (lat., “música reservada”). Término empleado por teóricos y otros escritores de música entre 1552 y 1625. Jamás aparece una clara definición del término en las fuentes originales, por lo que los académicos actuales han propuesto varias interpretaciones sobre su significado. En el tratado de Adrianus Petit Coclico, *Compendium musices* (1552), “musica reservata” se refiere a la expresión musical de los textos en las obras de Josquin. Bajo un significado similar aparece en los escritos de Samuel Quicquelberg (c. 1560), pero aplicado a los salmos penitenciales de Lassus. Otros escritores mencionan el término asociado con el género cromático (Jean Taisnier, 1559; Eucharius Hoffman, 1582) que, según refiere Nicola Vicentino (1555), estaba reservado (*reservata*) para un público selecto con educación musical. En general, *musica reservata* se utiliza para referirse a un estilo compositivo particularmente expresivo, sin ornamentación innecesaria, en el que la atención se centra en la musicalización de las palabras con recursos como cromatismo, modulación, cambios enarmónicos y técnicas asociadas con el *manierismo. DA/JBE

música serial. Véase SERIALISMO.

Musica transalpina. Título de dos antologías de madrigales italianos, es decir, transalpinos, con textos en inglés editados por Nicholas Yonge e impresos en Londres por Thomas East. La primera (1588) contiene 57 madrigales de autores como Marenzio, Palestrina, Byrd y Lassus, entre otros. La segunda (1597) contiene 24 madrigales de autores como Ferrabosco, Marenzio y Stefano Venturi. Fueron las primeras colecciones de madrigales italianos impresas en Inglaterra y tuvieron gran influencia en los compositores ingleses de la época.

música turca. Véase JENÍZAROS, MÚSICA DE.

música visual (al.: *Augenmusik*; in.: *eye music*). Notación musical que conlleva una idea visual pero que no tiene un efecto auditivo. Se usó mucho en los madrigales y en la música sacra de los siglos XV y XVI, donde palabras como “negro”, “oscuridad” o “noche” se musicalizaban con figuras de negra, y “día”, “luz”, “blanco”, etc., con blancas. Las canciones luctuosas solían escribirse en notación negra.

Aunque la música visual floreció particularmente en la música medieval tardía y renacentista, hay ejemplos ocasionales de su uso posterior; en el siglo XX, Dallapiccola acuñó el término “ideograma” para describir piezas como su *Concierto de “Navidad”, fatto per la notte di Natale 1956*, en la cual los pentagramas tenían la forma de las ramas de un árbol de Navidad o el tercero de sus *Cinque canti*, donde los pentagramas toman la forma de una cruz.

musical bow (in.). Véase ARCO MUSICAL.

musical comedy, musical (in.). Véase COMEDIA MUSICAL.

musical glasses (in.). Véase COPAS MUSICALES.

musical saw (in.). Véase SERRUCHO MUSICAL.

Musicians’ Benevolent Fund (Fundación de beneficencia para músicos). Fundación de beneficencia británica establecida en 1921 en la memoria del tenor Gervase Elwes (1866-1921). Ofrece diferentes tipos de asistencia para músicos y sostiene tres casas hogar.

Musick’s Monument. Libro de Thomas Mace publicado en Londres en 1676. Es una valiosa fuente sobre la música inglesa de mediados del siglo XVII y contiene varias suites y piezas para viola.

musicología. Investigación musical. El manual *Frascati* de 1993 define investigación como “el trabajo creativo llevado a cabo de forma sistemática con el fin de incrementar el volumen de conocimientos, incluyendo el conocimiento del hombre, la cultura y la sociedad, y el uso de esos conocimientos para derivar nuevas aplicaciones”. Quizá algunas personas prefieren términos como “entendimiento” o “comprensión” en lugar de “conocimiento”. Como quiera que sea, en el campo de la investigación musical esta definición es lo suficientemente precisa, pues implica que la musicología puede abarcar un amplio rango de disciplinas como acústica, sociología, percepción, etnología, lingüística, lógica, filosofía y muchas otras actividades que se desarrollan paralelamente a los estudios musicológicos más tradicionales cultivados en muchos países a lo largo del siglo XX, principalmente historia de la música, fuentes de estudio, crítica y análisis musical.

Igual que ocurre con la mayoría de las investigaciones, la musicología siempre incide en otras disciplinas. Al nivel más elemental una persona que emprenda la búsqueda de nuevas fuentes de referencia sobre un compositor, deberá abordar dichas fuentes con el rigor y la sofisticación de todas las técnicas desarrolladas por los historiadores. O bien, el analista que investigue canciones deberá analizar los textos a la luz de los estudios literarios y filológicos más recientes. Así como son escasos los aspectos de la musicología que no requieren un enfoque interdisciplinario, muchos de los estudiosos que realizan trabajos musicológicos de seriedad no se consideran a sí mismos músicos. Paradójicamente, conforme la musicología se convierte en una disciplina más especializada, aumenta el número de musicólogos que prefieren verse a sí mismos como profesionales de un área distinta, como filosofía, acústica, ciencias sociales y otras. De manera que el panorama general de la musi-

ología está adquiriendo características similares a las que existieron hasta mediados del siglo XIX, cuando no existían facultades de música que facilitaran la investigación y todos los estudios estaban a cargo de músicos profesionales eruditos o de especialistas en otras disciplinas con conocimientos de música.

Los aspectos que quizá distinguen a la musicología de otros escritos sobre música, es que son estudios que deben ser sistemáticos y estar basados en una comprensión total de las obras existentes sobre el tema de investigación en cuestión (incrementar el volumen de conocimientos). Por lo mismo, existen muchos libros y artículos musicales exhaustivos y confiables que, de acuerdo con nuestra definición, no podrían catalogarse dentro de la musicología.

Por otra parte, muchos escritos de la época de Platón en adelante podrían y deberían considerarse dentro de la musicología. Resultaría particularmente difícil excluir de esta categoría la inmensa obra enciclopédica de Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (1636-1637) o la obra de los primeros grandes historiadores de la música, John Hawkins (1776) y Charles Burney (1776-1789), cuyo trabajo abarcó un cuerpo de investigación amplísimo en su búsqueda por crear una exploración general y crítica de la historia de la música.

La formalización de la disciplina musicológica probablemente se remonta a la fundación del instituto holandés Dutch Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis en 1868 y la English Musical Association en 1874 (originalmente más inclinada por la ciencia que por la historia de la música). Pero, en general, se considera que la musicología moderna comenzó a mediados del siglo XIX con la edición Bach-Gesellschaft de la música de J. S. Bach en 1851 y la obra de Friedrich Chrysander, *Jahrbuch für musikalische Wissenschaft*, publicada en 1865. Un famoso artículo escrito en 1885 por Guido Adler definió el campo, la metodología y los objetivos de la musicología (Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft) bajo unos términos que siguen teniendo vigencia, aunque el autor limitó la palabra “Musikologie” (probablemente acuñada por él mismo) al estudio de lo que en la actualidad denominaríamos etnomusicología, bautizando la disciplina general con el nombre que se sigue utilizando en Alemania: “Musikwissenschaft”. La palabra fue utilizada por primera vez en 1827 por Johann Bernhard Logier (1777-1846), recibiendo su aceptación oficial al aparecer como título de una revista que en su primera edición incluyó el artículo de Adler, la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*.

En las primeras universidades europeas, la música era una de las materias curriculares fundamentales del “Quadrivium” (junto con la aritmética, la geometría y la astronomía), en parte porque la noción pitagórica sobre la simplicidad elemental del sonido musical se consideraba paradigma de todas las ciencias naturales y, por lo mismo, de la estructura del universo. Para los historiadores actuales, los aspectos de la música que fueron objeto de estudio en las universidades medievales ofrecen muy pocos elementos que ayuden a comprender la preparación y práctica de los compositores e intérpretes de la época, pero tal vez sea juicioso recordar que lo mismo ocurre con muchos de los escritos musicológicos de la actualidad. En ninguno de los dos casos se reduce la importancia del estudio en sí, pues el valor y el alcance de toda investigación debe ser visto por separado de sus aplicaciones directas a un grupo determinado de personas.

En Inglaterra, a partir de comienzos del siglo XVI, comenzaron a otorgarse doctorados en música, y Oxford tuvo una cátedra de música a partir del siglo XVII. Sin embargo, hasta el siglo XX, esta área académica solamente se ocupaba de la composición, aspecto en el que Inglaterra fue particularmente importante. Desde finales del siglo XVIII, las universidades alemanas contaron con directores de música; J. N. Forkel fue profesor en Gotinga desde 1779. La situación cambió con la designación de Eduard Hanslick para una cátedra de historia de la música y estética en Viena (1861), seguida de inmediato por cátedras similares en Berlín (Heinrich Bellermann), Praga (A. W. Ambros) y Estrasburgo (Gustav Jacobsthal). A partir de entonces, la importancia de la musicología fue creciendo hasta convertirse en materia formal de estudio en todas las universidades del mundo. DF

musicología feminista. Disciplina académica que estudia el papel de la mujer en la música. Se centra en mujeres compositoras por lo común marginadas de la tradición occidental, analizando su música dentro del contexto social tanto en el momento de su composición como a través de sus interpretaciones subsecuentes. La disciplina derivó de la investigación feminista en otras áreas de humanidades y ciencias sociales. Los primeros intentos por investigar la historia de la mujer en la música data de la década de 1970. Antes de eso, el papel de la mujer dentro de la música occidental había sido considerado casi exclusivamente en referencia al de los hombres con quienes se les asociaba, como en el caso de Clara Schumann, esposa de Robert. Investi-

gaciones extensas de obras antes desconocidas de mujeres compositoras –Lili Boulanger, Amy Beach, Ruth Crawford Seeger, Cécile Chaminade– condujeron a musicólogas como Marcia Citeron y Karin Pendle a cuestionar el planteamiento de la tradición occidental y su validez sobre los valores estéticos y el talento.

El *posmodernismo trajo consigo numerosos cambios en la *musicología, transformándola en una disciplina más plural; las nuevas perspectivas modificaron los enfoques de la *etnomusicología y la teoría, por lo que la música dejó de estudiarse de manera aislada y se consideró dentro de un contexto más amplio. Para la musicología feminista esto implicó un cambio en la manera de abordar el estudio de las mujeres compositoras y sus obras: tanto la vida como la carrera profesional de estas mujeres formó parte de la investigación bajo una perspectiva más clara enmarcada en la evolución de la interpretación musical de nuestros días. Mediante el análisis de los patrones de la experiencia femenina y su exposición en primer plano, la musicología feminista cuestiona la anterior aceptación de la experiencia masculina como precepto universal.

La musicología feminista puede abordarse desde diversos enfoques y se discute el orden prioritario que debe darse a los mismos: recuperar la obra de mujeres compositoras o establecer una crítica feminista bajo el criterio imperante. Algunos sostienen la idea de adoptar un nuevo criterio tomando en consideración una nueva estética basada en diferencias históricas de la condición vivida por mujeres compositoras e incluir a otras mujeres con papeles importantes en la evolución de la música occidental.

La crítica feminista puede adoptar muchas formas diferentes, desde estudios de género y sexualidad dentro de la música dramática (en particular en la ópera) en relación con el papel interpretado por la mujer, o bien el estudio de las líneas melódicas que se les han asignado, es decir la asociación musical entre las líneas cromáticas fluctuantes y la “otredad” del personaje femenino (desde la perspectiva masculina). La disciplina ha hecho un exitoso análisis de la manera en que el academicismo musical y la música en sí pueden ser reconocidos no sólo como mera reflexión de valores sociológicos, sino como confirmación e imperativo de un comportamiento social. El feminismo revela las implicaciones de género contenidas en el análisis tradicional de la forma musical autónoma. De tal modo, si el sujeto “femenino” es llamado así por ser romántico, cromático y fluctuante, y el sujeto “masculino” es tal por ser

estridente y centrado en la tónica, entonces el lenguaje del llamado análisis objetivo usa, y por tal motivo condona los estereotipos sexuales para lograr su objetivo.

La musicología feminista se extiende al análisis de textos y letras de canciones clásicas y populares, examinando la interpretación musical como la codificación de relaciones de género dentro de la cultura de la música popular, por ejemplo en los géneros *gangsta rap*, *pop*, *blues*, *rhythm and blues* y *swing*. De manera similar, el papel de la mujer dentro de la industria musical es de primordial interés para el concepto feminista, que se preocupa por comprender cómo la música sigue presentándose como un arte orientado hacia y dominado por lo masculino. LD

📖 S. McCLARY, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis, 1991); “Reshaping a discipline: Musicology and feminism in the 1990s”, *Feminist Studies*, 19 (1993), pp. 399-423. S. G. CUSICK, “Gender, musicology, and feminism”, *Rethinking Music*, ed. N. COOK y M. EVERIST (Oxford, 1999).

musicoterapia. Disciplina terapéutica que, en una relación terapeuta-paciente, recurre a elementos del sonido y de la música como tratamiento destinado a mejorar el estado físico, mental, social, emocional y espiritual de las personas. La musicoterapia es tanto un arte como una ciencia. El poder de la música como recurso curativo para el alivio de enfermedades y cuadros de angustia ha sido utilizado ampliamente en muchas culturas, pero no fue sino hasta la segunda mitad del siglo XX que la musicoterapia se desarrolló como una disciplina y profesión paramédica específica. Cada vez con mayor reconocimiento por parte de las autoridades gubernamentales, en la actualidad la musicoterapia está registrada en Inglaterra y muchas partes del mundo como una profesión complementaria de la medicina.

Los terapeutas musicales trabajan con niños y adultos de todas las edades. Respuestas espontáneas, tanto emocionales como aprendidas, al parecer quedan registradas en regiones muy profundas del cerebro. Incluso en pacientes con daño cerebral extendido el estímulo de la terapia musical puede provocar respuestas como la entonación de melodías claramente delineadas en altura y ritmo. El potencial comunicativo de la música tiene la capacidad de saltar la barrera del habla en niños y adultos con profundos problemas de lenguaje y emocionales. Los instrumentos musicales pueden servir como un medio indirecto de comunicación con niños autistas. El ritmo, como organizador estructural y energético, es un recurso muy eficaz para el desarrollo de la

coordinación motriz en personas discapacitadas. La música puede ayudar a que las personas que sufren depresión y ansiedad reduzcan sus niveles de tensión, retomen el control de sus respuestas emocionales y recuperen la confianza en sí mismas. Escuchar música y tocar instrumentos musicales puede ayudar a personas adultas en etapa terminal a reducir sus tensiones, elevando sus niveles de energía y su control emocional.

Los terapeutas musicales prestan sus servicios en diferentes tipos de instituciones y entornos como hospitales, asilos, escuelas, guarderías, centros comunitarios, centros de readaptación social, prisiones y consultorios privados; también ofrecen tratamiento a personas con impedimentos visuales y auditivos. La musicoterapia puede considerarse un tratamiento alternativo a los programas de psicoterapia y de asesoría social. Los propios músicos recurren a la musicoterapia como un recurso para aliviar el estrés físico y mental.

En el curso de las sesiones terapéuticas individuales y colectivas los pacientes, sean participantes activos o simples oyentes, logran hacer conexiones entre sus emociones y la experiencia musical. La externalización de las emociones internas a través de las actitudes musicales y gestuales de los participantes puede apreciarse claramente en la terapia de improvisación musical. Esta metodología estimula al paciente a crear y desarrollar su propia música, individual o grupalmente, generalmente con una amplia gama de instrumentos de percusión tanto de afinación definida como indeterminada. A partir de los diferentes tipos de música adecuados para el paciente, el terapeuta debe tener la preparación para desarrollar diferentes métodos de trabajo tanto con sonidos aislados como con combinaciones rítmicas y melódicas complejas. Parte de la labor del terapeuta es tanto adaptar sus propios elementos musicales a la música del paciente como trabajar en la audición conjunta de la música.

Los terapeutas musicales respaldan su práctica con modelos de tratamiento y conceptos filosóficos diversos. Algunos enmarcan su práctica en el análisis detallado de los elementos musicales (ritmo, melodía y armonía, entre otros) y en la observación de los cambios experimentados por el paciente en su vida cotidiana a través de su reflejo en los cambios de la música. Otros se basan en principios y teorías tomadas o relacionadas con campos como el psicoanálisis, el desarrollo de la primera infancia, la psicología humanística y transpersonal, las terapias de comportamiento y cognoscitivas, y la medicina. LB

📖 P. NORDOFF y C. ROBBINS, *Creative Music Therapy* (Nueva York, 1977). L. BUNT, *Music Therapy: An Art Beyond Words* (Londres, 1994). T. WIGRAM, B. SAPERSTON y R. WEST (eds.), *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook* (Londres, 1995). P. GOUK (ed.), *Musical Healing in Cultural Contexts* (Aldershot, 2000). P. HORDEN (ed.), *Music as Medicine: The History of Music Therapy Since Antiquity* (Aldershot, 2000).

Musikalische Exequien. Obra de Schütz para voces solistas, coro y continuo compuesta en 1636 para los funerales del príncipe Heinrich Postumus de Reuss. El texto de la obra está conformado por la inscripción del ataúd del príncipe, la oración fúnebre y el *Nunc dimittis* acompañado de pasajes bíblicos.

Musikalischer Spass, Ein. Véase *BROMA MUSICAL, UNA. musique concrète* (fr., “música concreta”). Tipo de música *electroacústica que utiliza como material compositivo sonidos naturales, a diferencia de sonidos generados por medios electrónicos. Los sonidos grabados –maquinarias, corrientes de agua, instrumentos musicales y cualquier otro– son transformados electrónicamente e integrados para conformar una composición musical. Pierre *Schaeffer acuñó el término en 1948 para identificar sus primeros estudios electrónicos.

musique mesurée (fr., “música mensural”, “música medida”). Movimiento literario y musical francés de finales del siglo XVI. Comenzó como un intento de incorporar al verso francés de la época los principios de acentuación métrica de la poesía clásica (*vers mesurés à l'antique*) con la finalidad de recrear la fuerza y los “efectos” legendarios de la música antigua. El término *Musique mesurée* fue ideado por Jean-Antoine de Baïf y el grupo de poetas denominado Pléiade (La pléyade, es decir, grupo de personas), que contaba con la participación de músicos del momento como Claude Le Jeune, encargados de aplicar estos principios poéticos a la música vocal, es decir, la *musique mesurée à l'antique*.

El procedimiento era simple: los compositores se apegaban estrictamente al metro del verso, musicalizando las sílabas largas acentuadas con valores de mínima (blanca) y las sílabas cortas sin acento con valores de negra. Como resultado se obtenían frases y compases irregulares, sin un pulso regular, por lo que gran parte de esta música no utilizó indicador de compás ni líneas divisorias de compás. La musicalización de los textos era silábica y homofónica con el fin de que las palabras pudieran oírse lo más claramente posible. Baïf intentó extender este proyecto con la fundación de la Académie de Poésie et de Musique en 1570 que, a pesar de que

contaba con apoyo real, solamente duró alrededor de tres años. La importancia principal de la *musique mesurée* estriba no en la música compuesta con este recurso en mente, sino en la transferencia de muchos de sus rasgos característicos al **air de cour*, que a su vez influyó en el estilo recitativo de Lully. -/JBE

Musorgski, Modest Petrovich (*n* Karevo, distrito de Pskov, 9/21 de marzo de 1839; *m* San Petersburgo, 28 de marzo de 1881). Compositor ruso. Nacido en el seno de una familia de la nobleza, su madre le enseñó a tocar el piano. Demostró un talento sobresaliente e interpretó en público un concierto de Field a los nueve años de edad. En 1849 fue enviado a una escuela de San Petersburgo y en 1852 ingresó a la escuela de cadetes donde cuatro años después obtuvo el grado de militar. Bajo la dirección de Anton Herke se convirtió en un pianista competente que no desplegó su talento en salas de concierto sino en bailes y reuniones sociales. Su primera composición publicada, la polca *Porte-enseigne* (1852), es reflejo de estas actividades musicales.

Al cabo de dos años de ejercer como oficial, Musorgski renunció al puesto para dedicarse por completo a la composición, un cambio de dirección inspirado por su nuevo círculo de amistades: Balakirev, Borodin y Cui (los cuatro, junto con Rimski-Korsakov, pronto se convertirían en el grupo de Los Cinco, precursor de la escuela nacionalista rusa de composición). El crítico Vladimir Stasov, quien de hecho fuera el ideólogo del grupo de Los Cinco, ejerció profunda influencia en la concepción estética de Musorgski y fue el primero en ofrecerle apoyo en los medios de prensa. El debut público de Musorgski como compositor fue en 1860, con el estreno de su *Scherzo* orquestal en un solo movimiento dirigido por Anton Rubinstein en uno de los conciertos de la Sociedad de Música Rusa, de reciente fundación. Si bien el suceso constituyó una importante coyuntura en su vida profesional, la pieza no muestra ninguna de las características posteriores del compositor maduro.

En los dos años siguientes Musorgski se colocó bajo la guía de Balakirev para adquirir un conocimiento teórico más sólido y aprender los fundamentos esenciales de la composición, soltando la mano con ejercicios y produciendo sonatas y cuartetos, incluso hasta fragmentos de una ópera basada en *Salammbô* de Gustave Flaubert. A diferencia de su amigo Rimski-Korsakov, Musorgski no mostró respeto alguno por las técnicas compositivas tradicionales, más bien estudiaba lo que él consideraba útil, siempre dispuesto a sacrificar su conocimiento a favor de armonías y texturas imagina-

tivas y novedosas. Mientras que algunos críticos, como Stasov, encontraban su estilo algo atrevido y progresista, otros simplemente protestaban por los solecismos que ensuciaban sus partituras.

Musorgski había emprendido su nueva profesión con la seguridad que le proporcionaba el cómodo ingreso de su patrimonio familiar. Sin embargo, en 1861 la abolición de la servidumbre lo empujó al camino de la pobreza urbana. Inicialmente salió adelante desempeñando trabajos de oficina por unas cuantas horas diarias, lo cual resultaba insuficiente para aumentar sus fondos de forma sustancial, pero le dejaba tiempo para componer. Gradualmente comenzó a depender de su hermano y algunos amigos cercanos para su alimentación y alojamiento. A partir de mediados de la década de 1870 halló hospitalidad en el círculo de sus compañeros de bebida que, si bien bastaba para satisfacer sus necesidades cotidianas, conllevó al consumo excesivo de alcohol que posteriormente lo conduciría a una muerte prematura. Mientras que sus problemas hasta cierto punto fueron resultado de su propio carácter y actitud, la abolición de la servidumbre fue la causa principal de su deterioro. No obstante, Musorgski mantuvo su visión liberal y humana de la vida y jamás culpó a las reformas de 1861 por su mala fortuna; todo lo contrario, se inclinó todavía más por las tendencias de izquierda desde comienzos de la década de 1860, adhiriéndose a un grupo de jóvenes radicales que habían formado una comuna y vivían en espacios compartidos, como lo indicaba su principal fuente de inspiración, la novela *¿Qué hacer?*, de Nikolai Chernișhevski.

Para Musorgski este periodo fue una segunda etapa educativa en la que leyó prolíficamente sobre historia y filosofía. Armado así con un pensamiento crítico e independiente, buscó la manera de desarrollar una doctrina estética personal y la forma de llevarla a sus composiciones, aunque el resultado de ninguna manera era incompatible con las ideas de Stasov. En este punto deseaba crear un arte radical e innovador (de donde salió su frase “¡En busca de nuevas costas!”) que fuera independiente de los modelos alemanes (formado en los campos rusos y alimentado con el pan ruso). En sus obras con texto procuró un realismo que reflejara los patrones del habla rusa, evitando las simetrías y las regularidades de la ópera italiana. Todas estas ideas quedaron plasmadas en sus canciones de la década de 1860. *Svetik Savishna* (Querida Savishna, 1865) es un ejemplo muy alejado del mundo idílico ruso: el texto se centra en la desesperación del idiota de un pueblo enamorado de

una bella campesina. Con frases monótonas a modo de plegarias que proyectan una fuerza emocional inquietante, sorprendió a sus amigos por su rechazo del tema convencional y los medios expresivos tradicionales. La primera obra orquestal en la que Musorgky desplegó una nueva dirección fue la célebre *Ivanova noch' na Lisoy gore* (Noche en la árida montaña, 1867), que el propio compositor describió así: "La forma y el carácter... son rusos y originales. Su tono general es ardiente y turbulento".

En 1868 Musorgski se embarcó en un proyecto más ambicioso con la ópera *Zhenit'ba* (Casamiento), una musicalización apegada a todas las palabras del drama en prosa homónimo de Gogol. Sin embargo, la reproducción del ritmo natural del lenguaje e incluso de la entonación, resultaron demasiado limitantes para Musorgski, quien decía sentirse enjaulado, por lo que abandonó la obra después de completar el primer acto. En su siguiente proyecto operístico se permitió mayor libertad creativa; el resultado fue la ópera reconocida en la actualidad como uno de los grandes clásicos: *Boris Godunov*. El texto se basa en el drama de Pushkin y, aunque contiene pasajes en una especie de recitativo a cargo de los dos solistas y el coro, que reflejan un fuerte apego a los patrones naturales del lenguaje, Musorgski dio cabida a ciertos vestigios de la tradición operística: el drama se interrumpe ocasionalmente con números fijos y la escena de la coronación de Boris es un cuadro espectacular y estático a la manera de la gran ópera francesa.

La primera versión de *Boris Godunov* (1870) fue rechazada por los teatros imperiales debido a la falta de un papel para una *prima donna*. Musorgski, sin dejarse intimidar, aceptó algunos de los cambios propuestos y agregó nuevas ideas propias. Terminó la segunda versión en 1872. Entre el segundo y el tercer acto insertó uno nuevo repleto de danzas y con un dueto de amor, introduciendo así algunos de los elementos convencionales que intencionalmente evitara en la primera versión. Bajo un nuevo tratamiento emotivo más explícito, Musorgski transformó por completo el papel de Boris. En el segundo acto, en lugar del estilo recitativo neutro que utilizó antes para musicalizar los versos pentámetros originales de Pushkin, el compositor escribió largas y conmovedoras líneas melódicas para Boris. La escena de Terem, en la que Boris se derrumba bajo el peso de la culpa, adquirió un carácter de mayor fuerza emotiva. La escena que originalmente se desarrollaba en San Basilio, en la que aparecía una multitud apática, fue reemplazada con la escena de Kromy, en la que

la multitud tiene un comportamiento violento y cruel. Introdujo un nuevo movimiento final cargado de simbolismo épico en el que, en medio del caos, el inocente profiere un lamento por el destino de Rusia.

El estreno de *Boris Godunov* en 1874 constituyó el mayor triunfo público de Musorgski y la ópera se convirtió en un emblema de los intelectuales liberales jóvenes. Sin embargo, dentro del grupo de Los Cinco comenzaron a surgir ciertos desacuerdos: Cui, si bien era el compositor menos prominente del grupo, destacaba como crítico y su alabanza de la ópera era tan adjetivada que más bien daba la impresión de una crítica ácida. A pesar de los cambios realizados por Musorgski incluso sus amistades más allegadas tenían dificultades para asimilar su originalidad.

A la luz del éxito de *Boris* Musorgski disfrutó de un periodo de extraordinaria energía creativa. Compuso el ciclo de piezas para piano *Kartinki s vistavki* (Cuadros de una exhibición, 1874), dedicada a la memoria de su amigo Victor Hartmann, cuyos cuadros despertaron la inspiración del compositor en momentos repetidos. Los ciclos de canciones *Bez solntsa* (Sin sol, 1874) y *Pesni i plyaski smerti* (Canciones y danzas de la muerte, 1877), fueron producto de la colaboración entre Musorgski y otra de sus amistades, el poeta Arseni Golenishchev-Kutuzov. Musorgski trabajó también en dos proyectos operísticos en este periodo. Por sugerencia de Stasov, compiló el libreto para un drama histórico, *Khovanshchina*, recurriendo exclusivamente a fuentes históricas sin seguir un modelo literario. Un cuento humorístico corto de Gogol sirvió como trama de la ópera cómica *Sorochinskaya yarmarka* (La feria de Sorochintsy). Las dos obras quedaron inconclusas, debido a la cada vez más caótica forma de vida del compositor en la década de 1870. Para este tiempo, incluso quienes habían tolerado sus excesos y atendido sus necesidades, como Stasov, comenzaban a darle la espalda.

En 1879 Musorgski hizo un último intento para poner orden en su vida y aceptó acompañar a Dar'ya Leonova, una talentosa cantante que comenzaba a envejecer, en una importante gira por Rusia. Este trabajo inicialmente elevó su espíritu, pues sus propias canciones fueron recibidas con calidez en los recitales, pero desafortunadamente la modesta paga que recibía resultaba insuficiente para él. En febrero de 1881 su alcoholismo le provocó un ataque de apoplejía; ingresó a un hospital, pero jamás pudo recuperarse. El retrato más conocido de Musorgski, desaliñado y enfermo, lo pintó el artista Il'ya Repin en esos días finales de su vida.

De todos los grandes compositores del siglo XIX, solamente Musorgski dejó la mayor parte de su legado musical, y por lo tanto su reputación póstuma, en manos de editores que se dieron a la tarea de componer finales, orquestar y arreglar versiones accesibles e interpretables de sus obras. Incluso *Boris Godunov* y *Una noche en la árida montaña*, a pesar de haber sido interpretadas en vida del compositor, permanecieron como meras posibilidades sin una forma definitiva. De hecho, la reputación actual de Musorgski se debió a la producción de *Boris Godunov* montada por Diaghilev en la Ópera de París en 1908. Sin embargo, la versión presentada era una adaptación de Rimski-Korsakov que, además de amalgamar material de las dos versiones de Musorgski, suavizaba muchas progresiones armónicas poco ortodoxas y transformaba la austeridad y la rareza de la orquestación original en texturas más agradables para el oído. En breve, la obra maestra de Musorgski se había transformado en una obra que podría haber escrito el propio Rimski-Korsakov. Aunque podemos desaprobar este atrevimiento de Rimski, esta es la versión de la ópera que sentó la reputación de Musorgski como gran compositor en el mundo occidental.

La versión de *Khovanshchina* de Rimski-Korsakov es menos transgresora de los principios académicos modernos, pues Musorgski dejó la obra en una partitura vocal a la cual le faltaban algunas escenas conclusivas, aun cuando el libreto no estaba completo y se desconoce el desenlace que Musorgski tenía en mente. En la década de 1880 Rimski-Korsakov preparó una versión para ser interpretada. Después de que esta versión se colocó en el repertorio de varias compañías de ópera, Stravinski proporcionó un final alternativo, distinto del contexto musical y dramático de la versión de Rimski. *La feria de Sorochintsy* y la menos promisorio *Casamiento*, fueron completadas por compositores soviéticos. En la década de 1930, el musicólogo soviético Pavel Lamm publicó una nueva versión de *Boris Godunov* que combinaba las dos partituras vocales de Musorgski. Una segunda versión compilada por el musicólogo occidental David Lloyd-Jones y publicada en partitura orquestal en la década de 1970, se ha integrado en el repertorio junto con las versiones anteriores. MF-W

📖 M. D. CALVOCORESSI, *Mussorgsky* (Londres, 1946, 2/1974). M. H. BROWN (ed.), *Mussorgsky in memoriam, 1881-1981* (Ann Arbor, MI, 1982). A. ORLOVA (ed.), *Remembering Mussorgsky* (Bloomington, IN, 1991). R. TARUSKIN, *Mussorgsky: Eight Essays and an Epilogue* (Princeton, NJ, 1992).

muta (it.). “Cambio”. Indicación para cambiar de instrumento, tubos de recambio (en vientos de metal) o afinación. Para los timbales *muta re en do* significa “cambio de afinación de *re* a *do*”.

mutación. 1. En la *solmización, cambio de un *hexacordo a otro.

2. Cambio de la voz masculina que se experimenta durante la pubertad.

3. En la ejecución del violín y otros instrumentos de cuerda con arco, cambio de posición.

mute. Véase SORDINA.

mute cornett (al.: *stiller Zink*). *Corneta recta de madera con el cuerpo retorcido en espiral. Su embocadura cónica, ahuecada en el extremo superior, está integrada al instrumento. Su sonido es más suave que el de la corneta común.

Muzak. Término genérico para la música ambiental grabada que se utiliza en lugares públicos (como hoteles, aeropuertos y tiendas) y oficinas, con la intención de crear una atmósfera relajante que entre otras funciones tiene la de estimular la productividad de los trabajadores. Las grabaciones más comunes de este tipo de música consisten en una sucesión continua de arreglos orquestales suaves y discretos de música *pop* y ligera, con rangos de dinámica y tiempo limitados. La primera transmisión radiofónica de este tipo de música fue realizada en 1922 por la compañía estadounidense Wired Music, posteriormente rebautizada con el nombre de Muzak (de ahí el nombre genérico). En la actualidad, el género se distribuye comercialmente en todo el mundo. El término también se utiliza de manera peyorativa para referirse a cualquier música grabada carente de carácter.

My Ladye Nevells Booke. Colección manuscrita de música para virginal, completada en 1591 por John Baldwin. Consiste en 42 piezas para teclado de Byrd, quien posiblemente fue maestro de Lady Nevell. Sin embargo, ella pronto debió renunciar al manuscrito, pues “Lord Abergavenny, called the Deafe, presented it to the Queene” (Isabel I) (lord Abergavenny, apodado El Sordo, se lo obsequió a la reina). En la actualidad se conserva en una colección privada, pero existe una edición moderna editada por Hilda Andrews (1926; repr. 1969).

Mysliveček [Mysliweczek, Misliveček], **Josef** (n Praga, 9 de marzo de 1737; m Roma, 4 de febrero de 1781). Compositor checo. Después de estudiar música en Praga se incorporó a la profesión comercial familiar, convirtiéndose en maestro molinero en 1761. Muy pronto abandonó esta profesión para abrazar la profesión de músico

y en 1763 se trasladó a Venecia para estudiar composición con Pescetti. Su primer éxito fue la ópera *Il Bellerofonte* (Nápoles, 1867) y, cuando menos hasta el fracaso de *Armida* (Milán, 1780), mantuvo su popularidad en toda Italia. El entusiasmo del pueblo napolitano por Mysliveček, junto con las dificultades para la pronunciación de su nombre, le merecieron el apelativo de “El Boemo”. También fue muy conocido en Viena y Munich. Su vida disoluta marcó sus últimos tres años de vida con fracasos operísticos, pobreza y enfermedades. Murió en Roma solo y en la indigencia.

La abundante producción operística de Mysliveček, en su mayoría escrita para la escena italiana, se caracteriza por un lirismo complaciente pero ingenioso y se apega, sin modificación alguna, a los convenciona-

lismos de la *opera seria*. Sus oratorios muestran cierta tendencia a la experimentación y por lo general son mucho más imaginativos que las óperas. Los cantantes lo tenían en muy alta estima por su cuidadosa musicalización de los textos y sus líneas vocales consideradas. De acuerdo con Burney, sus obras instrumentales –sinfonías, conciertos, octetos, cuartetos y tríos– fueron tan populares como su música vocal. Algunos rasgos de su estilo melódico recrean sus orígenes bohemios y, a pesar del fracaso de sus últimas óperas, la influencia de Mysliveček en sus contemporáneos, incluyendo a Mozart, fue significativa. JSM

📖 D. E. FREEMAN, *Il Boemo: Josef Mysliveček* (en preparación).

mystery plays (in.). Véase DRAMA MEDIEVAL.

N

Nabokov, Nicolas [Nikolai Dmitriyevich] (*n* Lubcha, cr Minsk, 17 de abril de 1903; *m* Nueva York, 6 de abril de 1978). Compositor estadounidense nacido en Rusia, primo del escritor Vladimir Nabokov. Estudió en Yalta (1913-1920), en Stuttgart, en Berlín con Busoni (1921-1923) y en París (1923-1926), y los años siguientes permaneció en París y Alemania. Su ballet-oratorio *Ode* fue producido por Diaghilev en 1928. En 1933 se trasladó a los Estados Unidos donde, seis años más tarde, adquirió la ciudadanía. Después de la guerra estuvo activo en ambos lados del Atlántico, especialmente como promotor de festivales. Entre sus obras tardías están las óperas *La muerte de Rasputín* (Colonia, 1959) y *Love's Labour's Lost* (Bruselas, 1973; libreto de W. H. Auden y Chester Kallman). PG

Nabucco (*Nabucodonosor*). Ópera en cuatro partes de Verdi con libreto de Temistocle Solera basado en la obra *Nabuchodonosor* (1836) de Auguste Anicet-Bourgeois y Francis Cornu, y el ballet *Nabuccodonosor* (1838) (Milán, 1842) de Antonio Cortesi; incluye el famoso lamento coral hebreo, "Va pensiero".

nacionalismo. Patriotismo, que puede ser expresado en música por compositores o por quienes controlan las ejecuciones. A menudo implica el uso consciente de elementos que pueden ser reconocidos como pertenecientes a la propia nación del que escucha (o de una nación en vías de formación), con el objeto de generar sentimientos patrióticos. Es un fenómeno mundial. Este artículo se limita al nacionalismo en la música de arte occidental, cuando alcanzó su apogeo durante el siglo XIX.

1. Causas; 2. Nacionalismo hegemónico; 3. Aspiraciones nacionalistas; 4. Nacionalismo alemán; 5. Resistencia a la hegemonía alemana.

1. Causas

Toda cultura en el mundo tiene su propio lenguaje musical, con ciertas prácticas, estilos, instrumentos, esca-

las y melodías que lo distinguen de todos los demás. Aquellos que participan en la música tradicional heredada como parte natural de su cultura, no necesariamente expresan nacionalismo. Pero cuando una cultura busca o adquiere una postura de superioridad sobre otra, la música de la cultura dominante a menudo penetra o incluso reemplaza la de la subordinada, mientras que la última puede resistir y así afirmar el valor de su propia tradición musical. Ambos aspectos de dicho conflicto pueden denominarse "nacionalismo musical". En vista de que sus objetivos y métodos difieren, serán tratados aquí de modo diferenciado bajo los encabezados "nacionalismo hegemónico" y "aspiraciones nacionalistas". Por supuesto que la música es solamente uno de una gran cantidad de campos en los cuales el nacionalismo puede hacerse valer; otros son el lenguaje, el vestido, la comida, la religión, la historia, los mitos y el culto a individuos del pasado y del presente. Además de lo anterior, el nacionalismo a menudo genera conflictos sociales, políticos o militares.

El nacionalismo musical es apoyado solamente por personas que tienen un interés político, social o intelectual en su propia nacionalidad y, por lo regular, no suelen ser campesinos ni obreros. Por ejemplo, en el siglo XIX no significaba nada para los campesinos rusos si las óperas que se ejecutaban para el público aristocrático en Moscú y San Petersburgo eran en italiano o en ruso, o si estaban basadas en arias de coloratura o en canciones folclóricas. Por otra parte, si bien la nobleza estaba satisfecha con el cultivo de un estilo cosmopolita, los nuevos empresarios teatrales, profesionistas y servidores públicos, familiarizados con la ópera y la música de concierto, estaban a disgusto por la exclusión de su propia cultura de las posiciones superiores que en justicia debía ocupar en la vida de la nación. Ellos fueron quienes brindaron las razones y el apoyo para el surgimiento del nacionalismo musical ruso.

Así pues, es factible que el nacionalismo surja cuando los líderes intelectuales de una sociedad se encuentran en una posición en la cual pueden ya sea imponer su cultura sobre los demás o resistirse a una cultura ajena que ha sido impuesta sobre la propia.

2. Nacionalismo hegemónico

Taruskin señala que en la historia moderna temprana el patriotismo estaba indisolublemente ligado a la lealtad a un soberano. Apunta que la idea de nacionalidad separada de la monarquía surgió por primera vez en Gran Bretaña, que también fue la primera sede de un concierto público. En consecuencia señala el culto británico de los oratorios de Handel como la primera expresión pública significativa de nacionalismo musical en el contexto de la música de concierto occidental. Los oratorios fueron tratados abiertamente como demostraciones de patriotismo, especialmente durante la rebelión jacobita de 1745-1746 y la Guerra de los Siete Años (1756-1763). El tema de la mayoría de los oratorios es la victoria del pueblo de Israel sobre sus enemigos, así como la reafirmación de la verdad bíblica, además de que fueron ampliamente aceptados como símbolos de la victoria de la Gran Bretaña protestante sobre sus vecinos y minorías católicos. Posteriormente, los Festivales Handel en la Abadía de Westminster (1784-1791) llegaron a representar un ritual patriótico, con enormes fuerzas de hasta 1 000 músicos. Handel, nacido en Alemania, fue denominado en Inglaterra “nuestro gran compositor nacional”.

El lenguaje musical que este “nacionalismo hegemónico” expresaba no era particularmente británico. Por el contrario, se prestaba a abarcar las ideas ilustradas de universalidad, que casi habían tomado a la música como el “lenguaje internacional”, como a menudo y engañosamente se le ha denominado. Haydn usó el estilo internacional del momento, que era predominantemente italiano, si bien la música ceremonial de la Restauración y el *anthem* anglicano jugaron un cierto papel en la formación del género del oratorio. El esplendor de sus trompetas y tambores y los pomposos ritmos de sus oberturas francesas, ambos asociados originalmente con la realeza, ampliaron a la vez su significado para incluir un patriotismo más amplio y democrático. Un ejemplo más extremo de este mismo fenómeno se dio en la época de la Francia revolucionaria, cuando vastas fuerzas musicales se conjuntaron para reuniones públicas masivas o celebraciones al aire libre, jactándose de los ideales revolucionarios y

prediciendo su triunfo en toda Europa y el mundo. Aun así, su lenguaje era internacional.

El himno nacional británico, que surgió en la época de Handel, pronto se convirtió en un símbolo de patriotismo, aunque su letra tratara por completo sobre la lealtad al gobernante. Fue una herramienta efectiva para concitar el sentimiento nacional. La melodía sería adoptada directamente por varios otros países y se convertiría en el modelo para himnos nacionales europeos posteriores, incluyendo el gran “Himno para el emperador” de Haydn. Así también, la *Marseillaise* destilaba las aspiraciones revolucionarias y patrióticas de su época en una simple canción que podía ser un poderoso estímulo para las masas cuando la ocasión lo requiriera. (Véase HIMNOS NACIONALES.)

3. Aspiraciones nacionalistas

Los pueblos oprimidos y las minorías a menudo han usado la música como un medio para promover su independencia. Para lograr este propósito la música debe tener elementos que se reconozcan inmediatamente como parte de la cultura en cuestión. Esto se oponía al estilo “internacional” y fue fomentado por la reacción romántica a las ideas de la Ilustración. Algunas escalas, ritmos, armonías o células melódicas determinadas se seleccionaban y se transformaban en símbolos nacionales. No tenían que ser artefactos distintivos genuinos de la cultura en cuestión; por lo regular era más importante utilizar características que fueran reconocibles por su diferencia con el estilo internacional de la cultura dominante. Por ejemplo, los nacionalistas en el siglo XIX utilizaron las mismas escalas modales para simbolizar la cultura irlandesa, noruega, checa y española, en cada uno de esos países; en realidad, eran meros sobrevivientes de un estilo internacional anterior. Lo más importante era que no sonaran como la música de concierto de su tiempo.

Las mismas herramientas podían además utilizarse para crear un sentido de lo exótico, lo cual fue un elemento importante del movimiento romántico. Es claro que no hay un motivo nacionalista en obras como *Rondó alla turca* de Mozart, *Divertissement à la Hongroise* de Schubert, las *Danzas húngaras* de Brahms, *Carmen* de Bizet o el *Mikado* de Sullivan. Pero cuando Chopin publicó una serie de mazurcas, o Liszt tocó una rapsodia húngara, quizá pretendieron tanto expresar un nacionalismo personal como complacer el gusto por lo exótico de sus principales auditorios (franceses o alemanes, respectivamente).

Las aspiraciones nacionalistas no se limitaron exclusivamente a los pueblos bajo un gobierno político extranjero. También podían sentirse y expresarse en países donde las clases dominantes habían adoptado como propia una cultura internacional ajena. En la mayoría de las capitales europeas del siglo XVIII, con excepción de París, la ópera italiana era la única forma de entretenimiento musical patrocinada por la corte y la aristocracia y, en consecuencia, la que recibía la mayor parte del apoyo financiero que había para los músicos profesionales. Los músicos italianos a menudo tenían asegurados los principales puestos asalariados y gozaban de un salario considerablemente mayor que los nativos del país, como Mozart pudo penosamente constatar en Viena. Con los cambios sociales que siguieron a la industrialización y el crecimiento de los mercados libres, esta situación fue cuestionada cada vez más por las clases medias, los intelectuales y los mismos músicos.

En el contexto de la música de concierto occidental uno puede distinguir tres fases en los procesos de eliminación de una hegemonía musical extranjera. En la primera etapa la meta principal es establecer la postura de que los productos nativos pueden ser de la misma calidad que los importados. Esto no puede hacerse escribiendo música “nacionalista” porque ésta sería rechazada de inmediato como primitiva o irrelevante. Por ejemplo, en San Petersburgo, alrededor de 1800 el único tipo de música de concierto que tenía gran prestigio era la ópera italiana. Los compositores rusos como Bortnianski eran forzados a demostrar su calidad por medio de la escritura de óperas italianas, o cuando menos escribiendo en un estilo italiano.

La segunda etapa atestigua el principio del nacionalismo musical con la introducción de elementos de la canción y la danza folclóricas y la elección de temas de importancia nacional. Esto puede observarse en la música de Glinka y en las obras más experimentales del “Puñado de intrépidos” (o grupo de Los *Cinco: véase RUSIA, 4). Los elementos nacionales se sobreponen a un estilo y una práctica que pertenecen fundamentalmente a la corriente principal.

La tercera etapa está marcada por un cambio radical de estilo en el cual las formas, armonías y técnicas clásicas de composición son reemplazadas por nuevas inspiradas en material folclórico, o bien por una innovación real. *Boris Godunov* (1874) de Musorgski fue la primera obra rusa en la que esta etapa se desarrolló plenamente, aunque hubo algunos precedentes en las obras de Dargomizhski. Los compositores rusos poste-

riores apenas se apoyaron en el logro de Musorgski. Chaikovski, Rajmaninov y Scriabin abrazaron los lenguajes de las principales corrientes europeas; durante la dictadura soviética la protesta no se expresó mediante la adopción del folclor musical ruso, sino cultivando el modernismo internacional frente a la presión política. En la música húngara no fue Liszt en el siglo XIX quien forjó un idioma nacionalista radical, sino Bartók en el XX. (Para otros ejemplos véase *infra*, 4 y 5.)

Es posible que el ejemplo más temprano de “aspiraciones” nacionalistas musicales sea de Escocia en el siglo XVIII. Hubo muchos escoceses que se resistieron a la unión con Inglaterra negociada en 1707. Hubo levantamientos jacobitas en 1715 y 1745, aunque ambos fueron derrotados. La música de concierto se cultivaba entre las clases altas y un buen número de compositores escoceses rivalizaron con los italianos en su producción. Con el fin de consolidar los valores musicales escoceses, se publicaron varias colecciones de canciones y danzas con violín. Sus escalas *pentatónicas y el llamado **scotch snap* eran refrescantemente diferentes de los estilos italianos dominantes. De 1780 en adelante “todos los compositores en Edimburgo y Aberdeen estaban escribiendo sonatas para piano con rondós finales que incluían melodías folclóricas, movimientos lentos con melodías folclóricas e incluso segundos temas con melodías folclóricas en los movimientos principales... Las consecuencias fueron desastrosas y terminantes. La música de concierto escocesa fue descalificada de la corriente principal europea y no pudo reintegrarse a ella” (Johnson, p. 196). Al parecer, los compositores escoceses habían llegado demasiado rápido a la segunda etapa. Junto con los poemas de Ossian y Burns y las novelas de Scott, la música escocesa fascinó a los románticos, primero en Londres y después en el continente europeo; sin embargo, era vista como una curiosidad exótica, sin que tuviera impacto en el estilo musical esencial de la corriente principal.

4. Nacionalismo alemán

Sólo un movimiento nacional avanzó de las “aspiraciones” para convertirse en un nacionalismo musical “hegemónico” y en el transcurso logró transformar la corriente principal de la música. Éste fue, por supuesto, el alemán. En el siglo XVIII no existía una nación alemana. Los hablantes nativos de la lengua sentían un fuerte lazo cultural y, a pesar del amplio reconocimiento de los logros intelectuales alemanes, su lenguaje tuvo un bajo prestigio internacional hasta que

fue rescatado por Goethe. Al igual que en Rusia, los príncipes alemanes hablaban francés y cultivaban la ópera italiana, al tiempo que las publicaciones cultas eran normalmente en latín. El orgullo alemán fue rebajado aún más por la conquista napoleónica. La opresión y los sentimientos de inferioridad nutrieron un poderoso espíritu nacionalista.

La teoría del nacionalismo alemán fue expuesta por J. G. Herder y estimulada intensamente, de modo similar a lo que había sucedido antes en Escocia, por su colección y publicación de historias, baladas y canciones folclóricas alemanas (1789). Con el tiempo fue reemplazada por **Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808) y las colecciones de cuentos de los hermanos Grimm. Cada vez más las virtudes y los valores del “folclor” alemán se plasmaban en estas historias asociadas con el espíritu alemán que, en las mentes alemanas, eran contrastadas con la decadencia y la corrupción moral de las razas latinas y judías.

La resistencia musical a la dominación italiana comenzó en el siglo XVIII. En la primera etapa, Handel, Hasse, Gluck, Mozart y Mayr vencieron a los italianos en su propio terreno de la *opera seria*. Mozart quería escribir óperas alemanas y tuvo la oportunidad de hacerlo cuando el emperador José II abrió una Ópera Nacional Alemana en el Burgtheater en Viena (1778). Pero el mundo a la moda prefería la ópera italiana por lo que hubo de abandonarse la empresa. Después de *Die Entführung aus dem Serail* (1782), Mozart tuvo que imitar el ejemplo (y en el camino producir una serie de obras geniales), y *Die Zauberflöte* (1791) encontró su lugar sólo entre las comedias fáciles en un teatro de la clase media. Beethoven se sumó al orgullo alemán, no tanto adoptando las tradiciones folclóricas sino más bien a base de puro poder musical; él y sus sucesores llevaron a Alemania a suplantar a Italia como el líder de la música europea de concierto fuera de la ópera. El renacimiento de la música de Bach, que también se estaba llevando a cabo en las primeras décadas del siglo XIX, fue en parte una cruzada nacional.

Un nacionalismo consciente inyectó vitalidad a las óperas de Weber, quien solamente utilizó libretos en alemán e incluyó un vals alemán y coros de cazadores (junto con arias italianizantes) en *Der Freischütz* (1821), obra basada en una historia netamente germana de bosques y rituales paganos. En la tercera etapa se forjó un nuevo estilo y fue realizada por Wagner, cuyos dramas musicales cambiaron para siempre el curso de la música de concierto occidental. Para entonces, la

música alemana ya había predominado en el campo instrumental durante varias décadas y Wagner llegó a obtener la ambicionada recompensa de suplantar a los italianos y los franceses en el predominio del terreno operístico.

La música alemana había establecido ya, sin ninguna duda, una hegemonía sobre toda la cultura musical occidental. Este hecho ha tenido profunda influencia en la interpretación de la historia musical. La disciplina de la musicología se organizó y estuvo controlada por largo tiempo por los académicos alemanes, quienes tendieron a exagerar el énfasis de la importancia de la contribución alemana a la historia de la música. El objetivo político primordial del nacionalismo alemán –la reunificación– fue logrado en 1871; de allí se extendió al deseo de dominar el mundo, como quedó expresado en la nueva letra que se le puso al himno de Haydn (“Deutschland, Deutschland, über alles”). En el proceso adquirió algunas características grotescas que no tiene sentido mencionar aquí.

5. Resistencia a la hegemonía alemana

Avanzado el siglo XIX fue la música alemana y no la italiana la que ejerció el dominio sobre la mayor parte de Europa. Los nacionalismos con aspiraciones de potencias europeas menores tuvieron que tomarla como su punto de partida. En Bohemia (ahora parte de la República Checa, entonces bajo dominio austriaco) Smetana usó el idioma checo en *La novia cambiada* y un programa nacionalista en *Má Vlast* (Mi patria), introduciendo algunas melodías folclóricas en ambas aunque su estilo subyacente era francamente mendelssohniano. Dvořák llegó más lejos al ser capaz de escribir tanto música de “la corriente principal” como “nacional”; en la siguiente generación Janáček se volcó de lleno al nacionalismo musical. En Noruega (bajo dominio danés o sueco hasta 1905), Grieg tuvo la genialidad de “hacer clásicas” las melodías nacionales coloridas que encontró e inventar un estilo personal de armonizarlas. Un grupo de nacionalistas españoles (incluyendo a Albéniz, Granados y Falla), si bien todos completamente internacionales en su educación y formación musicales, se valió de danzas españolas distintivas (el bolero, el fandango, la seguidilla), de la asociación de la guitarra con su país y de la poco común supervivencia del modo frigio en las progresiones del acorde “flamenco” de la música andaluza. La suite *Iberia* (1905) de Albéniz aprovecha estos recursos de manera efectiva en una obra de abierto significado nacionalista.

En Italia, si bien el nacionalismo político fue duro en contra de la ocupación extranjera, su expresión en óperas como las de Verdi se localiza más en el tema que en el lenguaje musical, pues el estilo operístico italiano ya estaba en boga. Aunque los conmovedores coros de Verdi expresaban un mensaje inequívocamente nacionalista incluso cuando su contexto dramático estaba disfrazado o diluido por los censores austriacos. En Francia y Gran Bretaña, los poderes políticos dominantes del mundo durante la mayor parte del siglo, el nacionalismo musical fue débil. Ninguno de ellos necesitaba a la música para reforzar su amor nacional. Ambos se limitaron a participar en la corriente principal de la música, hasta que su supremacía política fue puesta en jaque por Alemania a finales del siglo XIX.

Francia, después de la conmoción de la derrota que le infligió Prusia en la guerra de 1870-1871, comenzó a mirar a sus logros culturales como contrapeso a su derrota militar. Se formó la Société Nationale de Musique, intresada fundamentalmente en impulsar a los compositores franceses a demostrar sus habilidades en la escuela progresista (es decir wagneriana) de composición en el “máximo escenario” de la música de concierto. En la segunda y tercera etapas, Fauré y después Debussy cultivaron estilos que buscaron enfatizar las cualidades francesas de la racionalidad, la sutileza y la sofisticación, más que apoyarse en la música folclórica francesa.

En Inglaterra la “primera etapa” casi no tuvo éxito, cuando compositores victorianos como Macfarren perseveraron en introducir temas ingleses en sus óperas y los adornaron con viejas melodías inglesas. Después, un reconocimiento tardío de la riqueza de la música folclórica inglesa (en oposición a la celta) y de la “época dorada” isabelina, junto con la poesía inglesa, inspiró a compositores como Vaughan Williams y Holst a expresar en su música el intenso patriotismo y el sentimiento antialemán que rodeaba a la primera Guerra Mundial.

En los Estados Unidos, la resistencia esporádica a la dominación europea de la música estadounidense fue inundada en el siglo XIX por el caudal sin fin de inmigrantes europeos dominado por los alemanes. Por consejo de Dvořák, algunos compositores estadounidenses trataron la música afroamericana popular como su canción folclórica original con éxito, por ejemplo, en la obra de Copland y Gershwin; Ives, por su parte, en una manera sumamente personal pero no de un modo consciente, introdujo en las sonatas y otros géneros “clásicos” todo tipo de elementos que lo habían deleitado en

su juventud, como canciones populares, melodías de himnos o marchas militares. NT

📖 D. JOHNSON, *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century* (Londres, 1972). L. PLANTINGA, *Romantic Music* (Nueva York, 1984). N. TEMPERLEY, “Musical nationalism in English Romantic Opera”, *The Lost Chord: Essays on Victorian Music* (Bloomington, IN, 1989), pp. 143-157. C. CALHOUN, *Nationalism* (Buckingham, 1996); *Repercussions*, 5/1 (1996) [Nationalism in Music issue]. P. POTTER, *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich* (New Haven, CT, 1998).

Nachschlag (al., “después del golpe”). 1. En la nomenclatura alemana moderna, las dos notas finales del giro con el que regularmente concluye un *trino.

2. En la música de los siglos XVII y XVIII, lo mismo que el *springer inglés.

Nachtmusik (al., “música nocturna”). Término usado a finales del siglo XVIII para una composición con el carácter de una *serenata. El ejemplo más conocido es *Eine kleine Nachtmusik* de Mozart. Véase NOTTURNO.

Nachtstück (al., “pieza nocturna”). Término usado en el siglo XIX para piezas en un estilo similar al del *nocturno. En el siglo XX se utilizó para describir piezas instrumentales que evocan los sonidos y la atmósfera de la noche, como el tercer movimiento de la *Música para cuerdas, percusiones y celesta* de Bartók, o el tercer movimiento (“Elegía”) de su *Concierto para orquesta*.

Naderman. Familia francesa de arpistas, constructores de arpas y editores. Jean Henri (1734-1799) hizo arpas de pedal de acción simple y publicó música para arpa. Su hijo (Jean) François-Joseph (1781-1835) estudió con Krumpholtz, fue nombrado arpista en la capilla real (1815) y se convirtió en el primer profesor de arpa en el Conservatorio de París (1825). Su música para arpa incluye sonatas, variaciones, conciertos y estudios, que aún se tocan, y dos libros sobre la ejecución del arpa. Se hizo cargo del negocio de construcción de arpas junto con su hermano Henri. WT/AL

nāgasvaram. Caramillo tenor de tubo cónico de la música (karnática) del sur de la India.

nai. *Flauta de pan de Rumania.

nakers (in.). Par de timbales pequeños (véase TIMBAL) de origen árabe o sarraceno (*naqqāra* en árabe), que los cruzados del siglo XIII llevaron consigo a Europa. Normalmente se colgaban del cinturón del ejecutante y se golpeaban con un par de baquetas. RPA

Namensfeier (Día del santoral). Obertura op. 115 de Beethoven, compuesta en 1814-1815 con motivo de las

festividades del aniversario del emperador Francisco II de Austria.

Nancarrow, (Samuel) **Conlon** (*n* Texarkana, AR, 27 de octubre de 1912; *m* Ciudad de México, 10 de agosto de 1997). Compositor mexicano nacido en los Estados Unidos. Estudió en el Conservatory College de Cincinnati y en Boston (1934-1936) con Roger Sessions, Walter Piston y Nicolas Slonimski. Se afilió al Partido Comunista en Boston y en 1936 consiguió entrar a Europa, donde luchó en la Guerra Civil española (1937-1939). Después regresó a los Estados Unidos pero, con el fin de evitar el acoso gubernamental, se mudó a la Ciudad de México en 1940 y se volvió ciudadano mexicano en 1955. Durante una visita a Nueva York, en 1947-1948, se compró un piano mecánico y una perforadora de rollos y, una vez de en su casa, comenzó a dedicarse por completo a componer estudios para el instrumento (que llegarían a ser más de 50).

En sus primeras obras para medios más comunes Nancarrow había explorado una complejidad rítmica con influencias de *jazz* y de *New Musical Resources* de Cowell, pero al crear su música en rollos de pianola pudo aplicar relaciones mucho más complejas. Casi todos los estudios son cánones, pero las partes normalmente se mueven en tiempos en proporciones irracionales (como el núm. 37, cuyas 12 partes están relacionadas con velocidades de la misma manera que las notas de una escala cromática están relacionadas con frecuencias), incluso los tiempos pueden cambiar: una parte puede acelerarse mientras otra se hace más lenta. Los diseños son abstractos, aunque la velocidad y la complejidad de la música también tienen gracia, así como la tiene la naturaleza de sus motivos que a menudo recuerda al *jazz* o a la música de dibujos animados. En la década de 1980, Nancarrow comenzó a recibir atención internacional y a escribir nuevamente música para intérpretes vivos. PG

📖 K. GANN, *The Music of Conlon Nancarrow* (Cambridge, 1995).

Nanino, Giovanni Bernardino (*n* Vallerino, cr Viterbo, c. 1560; *m* Roma, 1623). Compositor italiano. Vivió y trabajó en Roma con su hermano mayor, Giovanni Maria. Su música refleja la transición del lenguaje polifónico (representado por su colección publicada de madrigales) hacia el estilo monódico del Barroco temprano. Una buena parte de su música sacra se basa en el bajo cifrado. JM

Nanino, Giovanni Maria (*n* Tivoli, c. 1545; *m* Roma, 11 de marzo de 1607). Compositor italiano, el hermano ma-

yor de Giovanni Bernardino Nanino. Trabajó en Roma desde principios de la década de 1560 donde probablemente estudió con Palestrina. Pasó los últimos 30 años de su vida como cantante en la Capilla Sixtina, hasta llegar a ser *maestro di cappella* allí. Fue un maestro importante (entre sus alumnos estuvieron Allegri y Felice Anerio) y sus obras fueron profusamente publicadas durante su vida. Éstas incluyen madrigales y *canzonettas*, así como música sacra, la cual parece haber seguido de cerca la técnica y el estilo de Palestrina, al mostrar una preferencia por el lenguaje polifónico conservador típico de los compositores romanos del periodo. JM
Napoleón, Oda a. Véase *ODE TO NAPOLEON BUONAPARTE*.
Nardini, Pietro (*n* Livorno, 12 de abril de 1722; *m* Florencia, 7 de mayo de 1793). Compositor italiano. Estudió con Tartini en Padua y después, durante la década de 1760, trabajó en Stuttgart como músico de cámara y concertino de la orquesta, que bajo Jommelli llegó a ser de las mejores de Europa. En 1769 fue a Padua para hacerse cargo del moribundo Tartini y después a Florencia como director de música de la corte ducal. Nardini fue uno de los violinistas más conocidos de su época, fue admirado por Leopold Mozart y por Burney, aunque siempre se le apreció por la dulzura de su sonido más que por su virtuosismo. Fue uno de los últimos en componer sonatas a la manera barroca, con el orden lento-rápido-rápido de los movimientos y acompañamientos de continuo. DA/LC

Nares, James (*n* Stanwell, baut. 19 de abril de 1715; *m* Westminster, 10 de febrero de 1783). Organista y compositor inglés. Fue cantor del coro de la Chapel Royal y posteriormente estudió con Pepusch. En 1735 fue nombrado organista de York Minster, y desde mediados de la década de 1750 ocupó los puestos de organista, compositor y *Master of the Children* de la Chapel Royal. Nares escribió piezas para teclado, música vocal sacra y secular, así como algunas obras pedagógicas. WT/PL

nariz, La (Nos). Ópera en tres actos de Shostakovich con libreto del compositor, Yevgeni Zamiatin, Georgy Ionin y Aleksandr Preys basado en la historia de Nikolai Gogol (1835) (Leningrado, 1930).

narrador (it.: *testo*). Personaje que cuenta la historia en una obra dramática; en las obras musicales normalmente lo hace en recitativo. La costumbre deriva de la tragedia griega antigua. En el *Combattimento di Tancredi, e Clorinda* (1624) de Monteverdi, al *testo* se le concede sin duda la parte más importante que describe la acción y es representada por los personajes principales junto con

el acompañamiento instrumental apropiado. En la música de la Pasión, el Evangelista, normalmente a cargo de un tenor, tiene el papel de narrador. Entre los ejemplos del siglo XIX que requieren de un narrador está *L'Enfance du Christ* de Berlioz. En el siglo XX muchas obras utilizaron dicho papel; por ejemplo, en la ópera-oratorio *Oedipus Rex* de Stravinski (que requiere que el narrador utilice ropa de vestir moderna para diferenciarlo de los otros personajes), *Le Roi David* de Honegger y *The Rape of Lucretia* de Britten (donde un tenor y una soprano son narradores y comentan sobre la acción, el coro masculino y el coro femenino respectivamente). -/RW

Narváez, Luis de (m febrero de 1552). Compositor y vihuelista español. Probablemente nació en Granada, pudo haber estado al servicio de Francisco de los Cobos (a quien dedicó su *Delphín de música*); de 1548 a 1552 fue maestro de los infantes del coro de la capilla del futuro rey Felipe II, a quien acompañó a Italia y al norte de Europa.

Narváez fue famoso como vihuelista durante su vida. Casi toda su música se halla en *Los seys libros del Delphín de música* (Valladolid, 1538), una de las colecciones de música para vihuela más importantes del siglo XVI. Incluye fantasías, variaciones y transcripciones de música vocal, así como romances y villancicos para voz y vihuela. WT/OR

Nassarre, Pablo (n ?Daroca, cr Zaragoza, c. 1655; m ?Zaragoza, c. 1730). Teórico, organista y compositor español. Ciego de nacimiento, fue educado por otro organista ciego, Pablo Bruna. Pasó la mayor parte de su vida en Zaragoza como organista en el Real Convento de San Francisco, donde fue miembro de la orden desde por lo menos 1683. Su principal contribución fueron sus tratados impresos *Fragmentos musicos* (Zaragoza, 1683, aumentados 2/Madrid, 1700) y su *Escuela musica* en dos volúmenes (Zaragoza, 1723-1724). Sus escritos teóricos, que siguen las convenciones del siglo XVII por su visión crítica de la música secular, reflejan el contexto eclesiástico conservador en el cual trabajaba. Las pocas obras que sobreviven de Nassarre son principalmente para el órgano. MAM

National Federation of Music Societies (in., "Federación Nacional de Sociedades Musicales"). Organización británica fundada por la *Incorporated Society of Musicians en 1933; apoya a sociedades operísticas y corales, así como a sociedades orquestales de aficionados.

natural (al.: *Auflösungszeichen*, *Quadrat*; fr.: *bécarre*, it.: *bequadro*) I. Nota que no se ha elevado (por medio de sostenido) o descendido (por medio de bemol).

2. El signo (♮) que, después de que una nota ha sido elevada por un sostenido o doble sostenido o descendida por un bemol o doble bemol, restituye una nota a su altura natural. Después de un doble sostenido o un doble bemol, la restitución a una sola alteración se anota ya sea con un solo sostenido o bemol, o en ocasiones con la combinación de signos ♯♯ o ♭♭ Para los orígenes del signo natural y sus primeros usos, véase ALTERACIONES; NOTACIÓN, 1.

Naumann, Johann Gottlieb (n Blasewitz, cr Dresde, 17 de abril de 1741; m Dresde, 23 de octubre de 1801). Compositor alemán. Estudió en Dresde y en 1757 se trasladó a Italia, donde tomó clases con Tartini y el padre Martini. Hasse le consiguió un trabajo en la capilla de la corte de Dresde en 1764; se volvió *Kapellmeister* en 1776. Durante ese periodo en Dresde, donde era la principal figura musical, varias de sus óperas, algunas de ellas con libretos de Metastasio, se interpretaron en Italia. En 1777 Gustavo III de Suecia lo invitó a encargarse de la capilla real en Estocolmo y a desarrollar actividad operística. El nuevo Teatro Real de Ópera se inauguró en 1782 con su obra *Cora och Alonzo* bajo la dirección de Naumann y en 1786 se presentó allí su ópera *Gustaf Wasa*.

En sus óperas suecas, Naumann muestra una conciencia del esfuerzo por lograr una escritura más "natural" para la voz que había planteado Gluck (*Orfeo ed Euridice* se había ejecutado por la ópera sueca en 1773) y un correspondiente alejamiento de la ornamentación llamativa y las exhibiciones elaboradas. Después de estar por una breve temporada en un puesto en Copenhague, donde escribió una ópera danesa sobre la leyenda de Orfeo, Naumann regresó a Dresde como *Kapellmeister* en 1786. Cada vez se ocupó más de la música sacra, pero en el último año de su vida compuso una *opera buffa*, *Aci e Galatea*. WT

Navarraise, La (La navarresa). Ópera en dos actos de Massenet con libreto de Jules Claretie y Henri Cain sobre la historia *La Cigarette* de Claretie (Londres, 1894).

Navarro, Juan (n Marchena o Sevilla, c. 1530; m Palencia, 25 de septiembre de 1580). Compositor español. En 1549 era cantante al servicio del duque de Arcos y después cantó en los coros de la Catedral de Jaén y (de 1553 a 1555) la de Málaga. De 1562 a 1564 fue *maestro de capilla* en la iglesia de la colegiata de Valladolid; subsecuentemente tuvo puestos equivalentes en las catedrales de Ávila, Salamanca (1566-1574), Ciudad Rodrigo (hasta 1578) y Palencia, donde falleció. Su música que sobrevivió es principalmente sacra, la mayor parte de la

cual apareció en una publicación póstuma, *Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni* (Roma, 1590). WT/OR

“**Navidad**”, *Concierto de*. Nombre popular para el *Concierto grosso en sol* menor op. 6 no. 8 para cuerdas y continuo de Corelli, publicado en Ámsterdam en 1714; fue escrito como un *concerto da chiesa* (para uso en la iglesia) y lleva la inscripción “fatto per la notte di Natale” (hecho para la noche de Navidad).

“**Navidad**”, *Oratorio de* (*Weinachts-Oratorium*). Oratorio de J. S. Bach sobre textos, probablemente de Picander, que relatan la historia bíblica de la Natividad, con un comentario; consta de seis cantatas diseñadas para ser interpretadas en Leipzig en los seis días festivos entre la Navidad y la Epifanía (1734-1735) e incluye música adaptada de sus cantatas seculares. Schütz también compuso un *Oratorio de Navidad* (1664).

nāy [*nai, ney*, etc.] (árabe, del persa antiguo, “caña”). Flauta soplada por el extremo inferior que se utiliza en todo el norte de África, el medio oriente y Asia central. Es el único instrumento de aliento que utiliza la música árabe de concierto. Un instrumento similar es el *kaval* turco y del sureste europeo.

Naylor, Bernard (*n* Cambridge, 22 de noviembre de 1907; *m* Londres, 19 de mayo de 1986). Compositor inglés. Hijo del organista y compositor Edward Naylor (1867-1934), estudió con Holst y Vaughan Williams en el RCM. Desde su primera visita a Canadá en 1932, permaneció allí largas temporadas como maestro y director. Sus composiciones son en su mayoría obras corales y vocales de estilo tradicional. PG

Nebenstimme (al., “voz contigua”). Término introducido por Schoenberg para denominar la segunda parte en una textura polifónica. Se indica en la partitura con el símbolo N . Véase *HAUPTSTIMME*. PG

Nebra (Blasco), **José de** (Melchor de) (*baut.* 6 de enero de 1702; *m* Madrid, 11 de julio de 1768). Compositor español, organista y profesor. Provenía de una familia de músicos y recibió de su padre (quien sería más tarde *maestro de capilla* de la Catedral de Cuenca) sus primeras enseñanzas. En 1724 comenzó a ejercer como organista de la capilla real en Madrid; después fue promovido a *vicemaestro* y fue nombrado asistente principal del coro escolar (en ambos casos en 1751). En su amplio catálogo de antes de 1751 hay una extensa gama de música de teatro español (en particular zarzuelas, autos sacramentales y comedias, que incluyen todas lenguajes hablado). Posteriormente sus puestos le demandaron que se concentrara en música litúrgica y obras educativas de teclado, lo primero para intentar llenar

el vacío dejado por un incendio que destruyó los archivos musicales de la capilla real, mientras que lo segundo muestra frecuentemente una clara deuda a Domenico Scarlatti en su uso de una forma sonata bipartita embrionaria.

Las obras de Nebra introducen varias influencias italianizantes innovadoras en el estilo sacro español mucho más estricto —no menos el uso frecuente de formas de *aria da capo*— pero también tipos musicales más específicos españoles como la *seguidilla* y la *copla*. Su obra sacra que más trascendió fue el *Réquiem* que compuso para el funeral de la reina María Bárbara (1758), el cual siguió interpretándose en funerales reales por varias décadas después de la muerte del compositor. MHE

neck (in.). Véase MÁSTIL [CUELLO, BRAZO].

Nedbal, Oskar (*n* Tábor, 26 de marzo de 1874; *m* Zagreb, 24 de diciembre de 1930). Compositor, violista y director checo. Estudió violín en Tábor y posteriormente con Antonín Bennewitz en el Conservatorio de Praga, donde también fue alumno de Dvořák. Como violista del Cuarteto Checo (1891-1906) contribuyó a elevar los estándares de la interpretación de la música de cámara checa. Dirigió la Orquesta Filarmónica Checa (1896-1906) y la Tonkünstlerorchester en Viena (1907-1918). Después de la primera Guerra Mundial regresó a Praga y en 1921 fue a Bratislava como director de la ópera en el recién fundado Teatro Nacional Eslovaco. Hasta su muerte por suicidio fue un personaje principal en la vida musical de la ciudad e hizo mucho por impulsar a la nueva generación de compositores eslovacos.

A Nedbal se le consideró uno de los alumnos más prometedores de Dvořák, si bien nunca mostró la osadía de Suk o Novák. Sus operetas y algunos de sus ballets se hicieron populares en Austria y Alemania, pero tuvo poco éxito con su única ópera, *Sedlák Jakub* (El campesino Jacob, 1920). La música de Nedbal muestra ingenio e imaginación, y si bien utilizó danzas folclóricas polacas y yugoslavas además de las checas, su estilo exhibe poco adelanto en relación con el de su maestro Dvořák. JSM

Neefe, Christian Gottlob (*n* Chemnitz, 5 de febrero de 1748; *m* Dessau, 26 de enero de 1798). Compositor alemán. Comenzó a componer a los 12 años de edad, posteriormente estudió leyes y después composición con J. A. Hiller. Trabajó con compañías teatrales itinerantes. En Bonn fue uno de los primeros maestros de Beethoven. En 1794 fue nombrado director del teatro Dessau. Sus canciones exhiben una cierta anticipación de la *Lied* romántica y en sus *Singspiele* extiende las convenciones

causando un vivo efecto dramático. Tanto en *Die Apotheke* (1771) como en *Amors Guckkasten* (Tutilimundi de Cupido, 1772) se incluyen escenas de considerable fluidez dramática. *Sophonisbe* (1776) es un melodrama basado en el modelo de Benda. WT/JW

Neel, (Louis) Boyd (n Blackheath, 19 de julio de 1905; m Toronto, 30 de septiembre de 1981). Director canadiense de origen inglés. Inicialmente fue oficial naval; estudió medicina en Cambridge y después teoría musical en la Guildhall School of Music en Londres. En 1932 formó la Boyd Neel Chamber Orchestra; pronto logró admiración internacional e inspiró a Britten para escribir sus *Variaciones Frank Bridge*. Además popularizó obras de cuerdas de compositores tan diversos como Elgar, Holst, Vaughan Williams, Dvořák, Grieg, Chaikovski y Bloch. Neel fue un precursor temprano del renacimiento de la música barroca de cuerdas; también interpretó conciertos de violín y de piano de Mozart. De 1953 a 1970 fue decano del Royal Conservatory of Music en Toronto. JT

📖 *My Orchestras and Other Adventures: The Memoirs of Boyd Neel* (Toronto, 1985).

negra (in.: *crotchet*; *quarter-note*) (♩). Nota con 1/4 del valor de la redonda; de ahí el nombre “cuarto” en el sistema español y “quarter-note” en la terminología estadounidense. Véase también SEMIMINIMA; NOTACIÓN, Fig. 6.

Negri, Marc'Antonio (n Verona; m ?Venecia, en o después de 1621). Compositor italiano. Fue *vicemaestro di capella* en San Marcos en Venecia, de 1612 a 1620 y allí actuó como primer asistente de Monteverdi. Escribió algunas atractivas sonatas y sinfonías instrumentales, dos libros de *Affetti amorosi* (Venecia, 1608, 1611) para voces y continuo, y un libro de salmos para *cori spezzati* (Venecia, 1613). DA/TC

neighbour note (in.). *“Nota auxiliar”.

Nelsonmesse (Misa de Nelson). *Misa* no. 11 de Haydn en *re* menor (1798); en su propio catálogo de obras, Haydn la intituló “Missa in angustiis” y algunas veces se le conoce como la “Misa imperial” o la “Misa de coronación”. De acuerdo con un relato fue escrita para celebrar la victoria de Nelson en la Bahía de Aboukir; otro expone que Nelson la escuchó en Eisenstadt en 1800.

nenia (it.). “Treno”, “trenodia”.

Nenna, Pomponio (n Bari, c. 1550-1555; m ?Roma, antes del 22 de octubre de 1613). Compositor italiano. Pudo haber estado al servicio de Gesualdo en Nápoles al final del siglo XVI y sus madrigales presentan un interés similar por el cromatismo. Para 1608 se había mudado a Roma, donde se publicó póstumamente su octavo

libro de madrigales. Además de música secular (madrigales y *villanellas*) escribió una pequeña cantidad de música sacra.

DA

neo-classic jazz (in., “jazz neoclásico”). Acercamiento historicista al *jazz* que adquirió su momentum hacia finales del siglo XX. Se expresa en el homenaje que intérpretes más jóvenes efectúan a sus predecesores clásicos, como Jessica Williams en su *In the Key of Monk* (1999) o en la réplica de interpretaciones clásicas por ensambles de repertorio como la Lincoln Center Jazz Orchestra o en el desarrollo consciente más que el mantenimiento estático de estilos clásicos. El apoyo de Wynton Marsalis ha tenido especial influencia en definir y alentar esta tendencia, que es en muchos sentidos la culminación de la evolución del *jazz* de una música “popular” a una música “clásica” (véase JAZZ, 4). JJD

neoclasicismo. Uso consciente de técnicas, gestos, estilos, formas o medios de un periodo anterior. En la historia del arte y la literatura el término se usa por lo regular para el recurso de modelos de la Grecia y la Roma antiguas utilizado por pintores y poetas hacia finales del siglo XVIII. Sin embargo, en la historia de la música ese fue el periodo del estilo clásico y no el del neoclasicismo. El neoclasicismo ha de ser, entonces, un retorno a ese estilo (u otros), y el término está especialmente asociado con las obras que Stravinski escribió entre principios de la década de 1920 y principios de la década de 1950. Entre dichas obras hay arreglos dislocados de música napolitana del siglo XVIII (*Pulcinella*, basada en piezas atribuidas a Pergolesi, 1920), conciertos en cierto modo a la manera de Bach (*Concierto “Dumbarton Oaks”*, 1937-1938) o de música romántica temprana (*Capricho para piano y orquesta*, 1928-1929), ballets que sugieren la época del Barroco francés (*Apollo*, 1928) e inclusive una ópera completa con numerosos ecos de Mozart (*The Rake's Progress*, 1951).

Muchos compositores que trabajaron o visitaron París entre las guerras, incluyendo a Poulenc, Prokofiev, Milhaud, Honegger, Martinů, Szymanowski, Copland y Carter sintieron la influencia de las partituras neoclásicas de Stravinski. Sus obras, como las de Stravinski mismo, reflejaban música anterior de modos a menudo irónicos y en ocasiones francamente humorísticos. Una de sus preocupaciones, tal cual la expresó Jean Cocteau, fue recapturar el ingenio y la ligereza en la música. Eso a menudo significaba despreciar la gran tradición austro-germana —una devaluación que reforzó la primera Guerra Mundial— y una apertura a nuevos mentores. De ese modo, el neoclasicismo resultó ser

adaptable a los cambiantes estilos nacionales –francés, ruso, checo, polaco, estadounidense– ya que los modelos podían tomarse de compositores anteriores (Gounod, Chopin) o de música folclórica y del jazz.

El neoclasicismo en Austria y Alemania tendió a ser menos enérgico y despreocupado pues, entre otras cosas, la tradición musical central no podía subvertirse u olvidarse tan fácilmente. Además comenzó antes y por razones diferentes. En una época en la que Mahler y Strauss estaban extendiendo y ampliando el lenguaje del Romanticismo, Reger, Busoni y Schoenberg comenzaron a interesarse en los perfiles más claros y las dotaciones más pequeñas de Bach y Mozart. La *Sinfonía de cámara* no. 1 (1906) de Schoenberg, una sinfonía para sólo 15 instrumentos, es neoclásica por su densidad y también por su uso del contrapunto como medio para imponer orden sobre una avanzada armonía tonal. Busoni, como Reger, estaba cercanamente ligado a Bach, aunque igualmente elevó a Mozart como ejemplo de pura musicalidad, y por lo tanto tuvo cierta influencia en compositores emergentes como Kurt Weill, su alumno. No obstante, el principal compositor neoclasicista del mundo austro-germano fue Hindemith, cuyos conciertos y obras de cámaras de la década de 1920 en particular, están llenas de formas y texturas bachianas, a menudo llevadas a cabo con resonante vigor.

Al igual que Stravinski y otros contemporáneos, Hindemith transitó de los modelos del siglo XVIII a los del siglo XIX a finales de las décadas de 1920-1930, y del neoclasicismo a lo que ha sido llamado a veces “neorromanticismo”. Dicho tránsito pudo hacerse por razones de necesidad política o idealismo social: en la URSS cierto tipo de neorromanticismo se volvió la norma de música aprobada por el Estado, mientras que compositores como Copland tomaron prácticamente la misma ruta con el deseo de democratizar la música y llegar al público más amplio posible.

Schoenberg desaprobó abiertamente el neoclasicismo, especialmente el de Stravinski, bajo el cargo de que representaba una abdicación de la responsabilidad del compositor de brindar a la historia musical una continuación responsable y sensible. Sin embargo, en sus propias obras de las décadas de 1920-1930 reinstauró elementos clásicos de la forma, del desarrollo temático y de metros de danza, entre otros; ocasionalmente hizo arreglos o recomposiciones de piezas barrocas. Una de dichas obras –su *Concierto para violonchelo*, basado en M. G. Monn– es pariente cercana de *Pulcinella* de Stravinski y está presente también el elemento neoclásico

en la música escrita después de 1920 por sus alumnos Berg y Webern.

La música de Webern muestra una clara influencia de Bach en sus formas y en su persistente contrapunto: su *Cuarteto de cuerdas* (1936-1938), por ejemplo, es fundamentalmente canónico e incluye el motivo B-A-C-H, mientras que sus dos cantatas tardías (1938-1939, 1941-1943) se parecen a las de Bach en sus encadenamientos de arias y coros. No obstante, su música evita cualquier recaída en la armonía tonal y, quizá por lo mismo, toda ironía abierta. De manera similar a como se da en las obras de Bartók del mismo periodo, como su *Música para cuerdas, percusiones y celesta* (1936), las características bachianas están completamente absorbidas, de modo que “neoclásico” parece ser un término menos apropiado para la música que simplemente “clásico”.

Véase también SIGLO VEINTE, EL. PG

📖 S. MESSING, *Neoclassicism in Music* (Ann Arbor, MI, 1988).

Neukomm, Sigismund (*n* Salzburgo, 10 de julio de 1778; *m* París, 3 de abril de 1858). Compositor, pianista y académico austriaco. Fue alumno de Michael Haydn en Salzburgo y –durante siete años– de Joseph Haydn en Viena; en 1804 viajó a San Petersburgo, donde se convirtió en *Kapellmeister* del Teatro Alemán. Se estableció en París en 1809, donde fue nombrado pianista del príncipe Talleyrand; en 1816 acompañó al duque de Luxemburgo a Río de Janeiro y regresó a Europa cuando comenzaron las hostilidades en 1821. Viajó copiosamente por Italia y en 1829 visitó Londres, donde se encontró con Mendelssohn y fue entusiastamente recibido; su oratorio *David* (1834) y algunas de sus canciones se volvieron populares. Además de sus viajes europeos visitó Argelia en 1835. Las composiciones de Neukomm (incluidas en su propio catálogo temático) incluyen óperas, misas, música de cámara y una *Sinfonía en mi bemol* que se ejecutó en Londres en 1831 por la Philharmonic Society. WT/SH

neuma [*pneuma*] (gr., “gesto”, “aliento”). Término medieval que se refiere a un signo de la notación del canto llano (*neume*; véase NOTACIÓN, 1) o a melismas adheridos a ciertos pasajes del canto llano: los melismas que finalizan los aleluyas (véase *JUBILUS*), graduales y responsorios; a la repetición sin texto de versos dentro de una secuencia; y a las terminaciones floridas que se dan a fórmulas de entonación y antifonas modelo en ciertos tonarios. La palabra a veces se usa de modo más general para la melodía (independientemente de las palabras) como está escrita. ALI

neuma adiaSTEMÁTICO. Neumas (véase NOTACIÓN, 1) que dan una idea de movimiento melódico sin registrar la altura exacta y que ofrecen menos información sobre la altura relativa que los *neumas aumentados (in.: *heighted neumes*) o *diastemáticos.

neuma diastemático (del gr. *dia-*, “a través”, *stema*, “intervalo”, “espacio”). Tipo antiguo de notación de canto llano utilizado antes de la invención del pentagrama. Los puntos y los trazos (neumas; véase NOTACIÓN, 1) se distribuyeron cuidadosamente respecto a los demás de modo que mostraran su altura relativa. En ocasiones, las alturas se definieron mejor posteriormente por la adición de una discreta marca representando la nota final de la escala modal en la que el canto estaba escrito. Los neumas escritos sin ningún propósito de mostrar la altura se conocen como “adiaSTEMÁTICOS”. AP

neuma liquescente. Forma de signo neumático de la notación del canto llano para indicar determinadas consonantes y diptongos. El cantante emite un sonido semivocalizado al pasar de una nota a la siguiente. Véase NOTACIÓN, 1, Fig. 1.

neume (del gr. *pneuma*, “aliento”). Forma de nota antigua; véase NEUMA; NOTACIÓN, 1.

Neusidler. Familia alemana de laudistas y compositores alemanes. **Hans Neusidler** (*n* Pressburg [hoy Bratislava], c. 1508-1509; *m* Nuremberg, 2 de febrero de 1563) vivió en Nuremberg desde aproximadamente 1530 como profesor, compositor y constructor de laúdes. Sus ocho libros para laúd (1536-1549) contienen arreglos de canciones y danzas alemanas e italianas y enormes preludios improvisatorios; el primer libro incluye su método para laúd, el primero en dar digitación para la mano izquierda. Fue la principal figura de la música temprana para laúd en Alemania.

Melchior (*n* Nuremberg, 1531; *m* Augsburg, 1590), uno de 17 hijos, fue a Augsburg poco después de 1551 y trabajó como director de un grupo que proveía música para las ocasiones cívicas especiales; su benefactor fue Octaviano II Fugger, el banquero. Visitó Italia (1565-1566) y fue empleado brevemente en Innsbruck (1580-1581). Sus dos primeros libros para laúd (1566), en tablatura italiana, contienen arreglos de canciones, danzas y recercadas; el tercero (1574) también incluye información sobre afinación. Su hermano **Conrad** (1541-c. 1604) fue laudista y compositor. AL

Neuwirth, Olga (*n* Graz, 4 de agosto de 1968). Compositora austriaca. Estudió en el Conservatorio de San Francisco (1986-1987) y en el Vienna Hochschule für Musik (1987-1993), donde tuvo como maestro a Erich

Urbanner, entre otros, y en París estudió con Murail y en el IRCAM. Sus estudios en pintura y cine se reflejan en su música, que a veces incluye videos e instalaciones sonoras, como por ejemplo en la ópera *Bahlamms Fest* (1997-1999). Ha escrito varias obras dramáticas y algunas piezas instrumentales, muchas de las cuales usan la electrónica para crear lo que ella llama “sonido andrógino”. AL

Neveu, Ginette (*n* París, 11 de agosto de 1919; *m* San Miguel, Azores, 28 de octubre de 1949). Violinista francesa. Fue niña prodigio: se presentó a los siete años de edad con Pierné; estudió en el Conservatorio de París y después con Enescu y Carl Flesch. Comenzó su vida profesional después de ganar la competencia Wieniawski en 1935; hizo giras de concierto por Europa y los Estados Unidos y debutó en Londres en 1945. Murió en un accidente aéreo rumbo a los Estados Unidos. Gracias a sus cuidadas interpretaciones y estilizado virtuosismo (en grabaciones de los conciertos de Brahms y Sibelius) se estableció como una de las violinistas más destacadas de la posguerra. Poulenc compuso para ella su *Sonata para violín*. CF

📖 M.-J. RONZE-NEVEU, *Ginette Neveu* (París, 1952; trad. al in., 1957).

New England Holidays. Véase HOLIDAYS.

new musicology (in., “nueva musicología”). Término que se volvió una especie de eslogan a finales de la década de 1980, especialmente en los Estados Unidos. Surgió de la percepción de que la musicología como disciplina se había apoyado excesivamente en fuentes, documentación y hechos recién descubiertos; que le faltaba una consideración de aspectos críticos, estéticos, psicológicos, perceptuales y sociológicos más amplios. Al mismo tiempo se dio un pronunciado ascenso de la musicología feminista y, poco después, de la musicología gay y lésbica –todos estos asuntos se acercaban inevitablemente a los aspectos contextuales–, y éstas también entraron bajo el estandarte de la *new musicology*.

En retrospectiva es difícil ver qué era lo nuevo de la base más amplia que se proponía de ese modo: puede haber estado fuera de moda en los Estados Unidos por un tiempo, pero ha estado presente ininterrumpidamente en la musicología europea desde los primeros intentos que hizo Guido Adler por definir la disciplina en 1885. Es cierto que ha habido nuevas maneras de pensar, facilitadas en particular por los desarrollos en la sociología, la filosofía y la psicología; pero la musicología casi invariablemente ha aceptado ideas nuevas de otras disciplinas y su viabilidad para el futuro

dependerá seguramente, al menos en parte, de su habilidad para continuar efectuándolo. DF

New Orleans jazz (in., “jazz de Nueva Orleans”). Estilo de “comobo” o pequeño ensamble de improvisación colectiva como lo ejecutaban músicos negros en Nueva Orleans en los primeros días del jazz (véase JAZZ, 1), revivido en la década de 1940 por músicos como Bunk Johnson y George Lewis. Se diferencia de estilos contemporáneos como el jazz de Chicago, el cual está basado más bien en una serie de solos. El término se aplica ahora de manera más amplia a cualquier jazz de ensamble pequeño que se toca en el espíritu de ejecución musical temprana de Nueva Orleans.

new wave (in., “nueva onda”). Término que inicialmente (desde 1975) fue sinónimo de *punk, pero que después de 1978 se usó para promover grupos que tocan una variedad de estilos de música “post-punk”: los Stranglers, los Boomtown Rats, Blondie y Talking Heads. Mientras que el punk había cuestionado el sistema de estrellato, tanto Debora Harry (Blondie) como Bob Geldof (Boomtown Rats) se volvieron símbolos sexuales. Es más, mientras que el punk había defendido originalmente la “incompetencia musical”, el new wave permitió la experimentación musical, por ejemplo la influencia del *rock progresivo en los Stranglers y de la música étnica en los Talking Heads. PW

New Year. Ópera en tres actos de Tippett con libreto propio (Houston, TTX, 1989).

ney. Ortografía de Asia Central para *nāy.

nibelungos, El anillo de los. Véase RING DES NIBELUNGEN, DER.

Niccolò da Perugia (fl segunda mitad del siglo XIV).

Compositor italiano. Probablemente se encontraba del todo o parcialmente establecido en Florencia, si bien no hay ninguna certeza respecto a su biografía. Existen unas 30 canciones de él con texto en italiano, la mayoría preservada en el *Codex Squarcialupi* (Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia). JM

Nicena, Credo de. Véase CREDO.

Nicolai, (Carl) Otto (Ehrenfried) (n Königsberg [ahora Kaliningrado], 9 de junio de 1810; m Berlín, 11 de mayo de 1849). Compositor y director alemán. Su padre, que era compositor, estaba decidido a que su hijo fuera niño prodigio. Nicolai tuvo una infancia desdichada y finalmente se fugó de su casa a los 16 años de edad y se fue a Berlín donde estudió con Zelter. En 1831 se mudó a Roma como organista del embajador prusiano. Allí estudió con Palestrina y con otros clásicos italianos, pero no fue sino hasta que escribió una cantata fúnebre para Bellini

que llamó la atención. Sin embargo, no logró ningún encargo para escribir ópera en Italia, por lo que se fue a Viena como profesor de canto y *Kapellmeister* en el Hoftheater. Al no ser renovado su contrato anual, produjo una serie de óperas en teatros italianos durante los años siguientes y regresó a Viena en 1841 como director del Hofoper. Allí presentó la obertura *Leonora* no. 3 de Beethoven como un *entr'acte* en *Fidelio*. Fue apreciado como director y fundó con la orquesta lo que después se conocería como Conciertos Filarmónicos, aunque tuvo poca oportunidad de producir sus propias óperas. Después de que *Die lustigen Weiber von Windsor* fuera rechazada, se fue en 1847 para tomar la dirección del coro de la catedral en Berlín y volverse *Kapellmeister* de la ópera, donde la obra recibió su estreno en 1849. Su mezcla de música descriptiva al estilo de Mendelssohn, la abundancia de melodías y la habilidad italianizante en los ensambles le han asegurado su lugar en el repertorio en Alemania y en ocasiones en otros lugares. DA/JW

Niedermeyer, (Abraham) Louis (n Nyon, 27 de abril de 1802; m París, 13 de marzo de 1861). Educador y compositor francés. Después de estudiar piano con Moscheles en Viena y composición en Italia, se estableció en París en 1823. Algunas de sus óperas fueron ejecutadas, aunque sin gran éxito, en aquella ciudad de las cuales la mejor era quizá *Marie Stuart* (Ópera, 1844). En 1853 fundó la École Niedermeyer para proporcionar fundamentos a los organistas de iglesia: el repertorio central estaba formado por Josquin, Palestrina, Victoria y Bach; Schumann y Chopin estaban prohibidos. Fauré, Gigout y Messager fueron algunos de sus discípulos. Niedermeyer escribió libros de teoría musical, música sacra (Berlioz elogió su *Grande messe solennelle*) y canciones de las cuales *Le Lac* (1825), con letra de Lamartine, a menudo se considera la primera *mélodie* francesa. RN

Niederrheinischen Musirifest (Festival del Bajo Rin). Festival coral alemán establecido en 1817. Véase FESTIVALES, 2.

Nielsen, Carl (August) (n Sortelung, cr Nørre Lyndelse, Fyn, 9 de junio de 1865; m Copenhague, 3 de octubre de 1931). Compositor danés. Nacido en la isla de Fyn (Fünen) en 1865, fue contemporáneo exacto de Sibelius, Glazunov y Dukas; de un origen humilde fue uno de 10 hijos. Como niño demostró aptitudes musicales y tocaba la trompeta en la banda del regimiento local. Sus memorias, *Mi infancia en Fyn*, son uno de los clásicos de la literatura danesa. En 1884 entró al Conservatorio de Copenhague como alumno de Gade. Permaneció en Copenhague el resto de su vida, donde pasó sus primeros

años como violinista en la Orquesta Real Danesa bajo la dirección de Johan Svendsen, a quien sucedió en el puesto en 1906. Sus seis sinfonías pertenecen exactamente al mismo periodo de las de Sibelius, aunque su desarrollo es significativamente diferente. *La Primera* (1892) lleva la marca de Brahms, Dvořák y Svendsen, quien dirigió su estreno en el cual el compositor se levantó de su asiento en los segundos violines para agradecer el aplauso.

En esta obra hay una clara evidencia de la temprana conciencia de Nielsen del papel de la tonalidad en el argumento sinfónico y una primera aproximación a la “tonalidad progresiva” que se volvería el sello característico de su pensamiento. Comienza en *sol* menor pero se dirige a una tonalidad diferente, *do* mayor. Sin embargo, se apoya en una base clásica sólida, así como lo hace su sucesora poderosamente concentrada en lo programático, *De fire Temperamenter* (Los cuatro temperamentos, 1902). Los cuatro *Cuartetos de cuerdas* provienen de esos años tempranos, el último es de 1906, el año de la segunda ópera de Nielsen, *Maskarade*, basada en la obra de 1724 de Ludvig Holberg, dramaturgo cuyo nombre es conocido para los amantes de la música a través de la suite de Grieg, pero es menos conocido para el público de teatro. En su juventud, Nielsen se familiarizó con una buena parte del repertorio operístico en el foso de la Ópera Real y debió tocar en las primeras ejecuciones danesas del *Falstaff* y el *Otello* de Verdi. Más adelante se volvió su director.

Mientras que la *Primera sinfonía* puso a Nielsen en el mapa musical de Dinamarca, la *Tercera (Sinfonía expansiva)* fue la primera que fijó su nombre a nivel mundial. Su estreno en Copenhague en 1912 fue un gran éxito y dirigió otras ejecuciones en Ámsterdam con la Orquesta del Concertgebouw, y en Stuttgart, Estocolmo, Göteborg y Helsinki. La *Sinfonía expansiva* es del mismo periodo que la *Cuarta sinfonía* de Sibelius, y aunque no explora un territorio tan misterioso, exhibe la visión en expansión y el horizonte espiritual más amplio que se encontraba ya al alcance de Nielsen. El compositor introduce dos voces solistas cantando una vocalización sin palabras en el glorioso movimiento lento. Pero con el advenimiento de la primera Guerra Mundial su lenguaje musical cambió radicalmente y las últimas tres sinfonías se ubican en terrenos nuevos y más provocativos. Con la *Cuarta* (Det Uudslukkelige, La inextinguible), escrita entre 1914 y 1916, entramos a un clima completamente diferente. La confianza de juventud se encontraba desgarrada y Europa había incu-

rrido en el barbarismo. Hay un nivel de violencia (a diferencia de energía) que es nuevo en el arte de Nielsen. Las líneas fluyen de un modo más angustioso e intenso, y hay una gran conciencia de la erosión de la tonalidad y de los valores musicales de la preguerra en la que él creció.

La *Quinta sinfonía* (1920-1921) es bastante novedosa tanto en su diseño formal como en su mundo espiritual. Se aleja casi por completo de los principios que caracterizaron sus sinfonías anteriores, y su organización no tiene precedentes clásicos o románticos. Tiene dos movimientos, el primero diseñado en tres planos tonales a distancia interválica de quinta; el movimiento que lo acompaña es apenas menos original tanto en estructura como en contenido. Nielsen dirigió su estreno en Copenhague en enero de 1922 y Fürtwängler llevó a cabo el estreno alemán en Frankfurt cinco años después. No llegó a Gran Bretaña sino hasta 1948, aunque fue la interpretación de Eric Tuxen con la Orquesta de la Radio Estatal Danesa en el Edinburgh Festival dos años después, la que fue decisiva para cambiar el destino de Nielsen. El reconocimiento internacional le llegó a Nielsen más lento que a Sibelius, pero cuando sucedió, fue ésta la sinfonía que consolidó el camino.

El cumpleaños 60 de Nielsen en el verano de 1925 fue celebrado en Dinamarca prácticamente con la misma amplitud que había sido celebrado el cumpleaños 50 de Sibelius en Finlandia. Una nueva sinfonía, la *Sinfonía semplice*, siguió meses después y Nielsen dirigió el estreno, tal como lo había hecho con todas las precedentes salvo la *Primera*. La *Sexta* es la que menos se escucha del ciclo y, de cierta manera, la más enigmática. Durante la década de 1920, Nielsen se vio aquejado por una serie de ataques cardíacos que progresivamente erosionaron su fuerza, y de hecho cuesta trabajo no percibir esto en el clímax del primer movimiento. Ese movimiento es, quizá, su más intenso y visionario, musicalmente hablando. Después de su *Sexta sinfonía* sólo vendrían los *Conciertos* para flauta y clarinete y *Commotio* para órgano.

Después de la *Quinta sinfonía* Nielsen había compuesto su *Quinteto para alientos*, uno de los mejores ejemplos del género; después planeó componer conciertos para cada uno de los instrumentos de aliento, pero sólo vivió para terminar dos. Si bien el ágil *Concierto para flauta* (1926) posee sobretonos inquietantes, el *Concierto para clarinete* (1928) es aún más sobresaliente. Si alguna vez existió música de otro planeta, definitivamente se trata de ésta. Sus sonoridades son parcas y

monocromas, su ambiente es enrarecido y tonificante. Al igual que en la *Quinta sinfonía*, el tambor es un participante distinguido en el argumento, aunque las fuerzas orquestales que usa Nielsen son modestas: dos fagotes, dos cornos y cuerdas. *El Concierto para clarinete* no sólo ocupa una posición especial en la producción de Nielsen, también es uno de los conciertos de clarinete más sobresalientes que se hayan escrito. Para 1925, tanto Nielsen como Sibelius habían terminado sus odiseas sinfónicas y la condición cardíaca de Nielsen terminó con su vida en 1931.

RLA

📖 R. SIMPSON, *Carl Nielsen, Symphonist* (Londres, 1978).

M. MILLER (ed.), *A Nielsen Companion* (Londres, 1994).

Nietzsche, Friedrich (Wilhelm) (n Röcken, 15 de octubre de 1844; m Weimar, 25 de agosto de 1900). Filósofo alemán. Su influencia en el pensamiento de los siglos XIX y XX fue profundo. Se encontró con Wagner por primera vez en 1868 y bajo su influencia escribió *Das Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música, 1872), considerada por muchos la obra más importante en la historia de la estética. Postula la idea del drama musical wagneriano como la resurrección del espíritu de la tragedia griega en el cual el balance inicial entre lo “apolíneo” (palabras y racionalidad) y lo “dionisiaco” (música y la irracionalidad de la emoción convulsiva), que las obras de Eurípides habían dividido, se vuelve a juntar.

Hubo una desavenencia entre Nietzsche y Wagner en 1876, cuya causa exacta nunca se ha establecido del todo, aunque a menudo se ha atribuido ya sea a la objeción de Nietzsche a lo que él consideraba un exceso de elementos cristianos y la ética renunciante de *Parsifal*, o a su preocupación de que la música de Wagner se estaba convirtiendo cada vez más en el centro del nacionalismo alemán que él aborrecía. Desde ese momento, Nietzsche lanzó ataques feroces, casi obsesivos en contra de Wagner cada vez que pudo, si bien es probable que la esencia de su filosofía haya quedado influida por la visión de Wagner de la destrucción de los dioses al final del *Anillo*.

Su postura es nihilista y existencial. Su concepto clave es “la muerte de Dios”, por medio del cual busca significar la redundancia de todas las estructuras metafísicas y morales. Todos los valores establecidos deben ser “transvaluados” por el *Übermensch*, que se ha traducido alternativamente como el “superhombre” o el “sobrehombre”, el hombre del futuro que existe “más allá del bien y del mal”. La cristalización de su filosofía está contenida en *Also sprach Zarathustra* (1883-1885) (Así habló Zarathustra), que está escrito en un estilo poético

atípico y que proporcionó la inspiración a Strauss para su poema tonal del mismo nombre (1895-1896), si bien Strauss se aleja de Nietzsche en tono y postura. La *Tercera sinfonía* (1893-1896) de Mahler y *A Mass of Life* (1904-1905) de Delius se basaron en *Also sprach Zarathustra* para sus textos. El concepto de la “transvaloración de los valores” de Nietzsche puede considerarse una prefiguración de la reformulación de la tonalidad en música de Schoenberg y los experimentos lingüísticos de James Joyce en literatura.

Nietzsche fue un talentoso pianista además de compositor, aunque nada de su música forma parte del repertorio. Su única obra musical publicada en vida fue el coral *Hymnus an das Leben* con un texto de la escritora y psicóloga Lou Andreas-Salomé, de la cual estuvo enamorado. Varias canciones escritas entre 1854 y 1874 fueron publicadas póstumamente en 1924.

TA

📖 R. HOLLINRAKE, *Nietzsche, Wagner and the Philosophy of Pessimism* (Londres, 1982).

Nikisch, Arthur (n Lébénymiklós, 12 de octubre de 1855; m Leipzig, 23 de enero de 1922). Director austrohúngaro. Comenzó como violinista y después de estudiar piano y composición en el Conservatorio de Viena, se unió a la Orquesta de la Corte de Viena y tocó bajo la dirección de Brahms, Liszt, Verdi, Wagner y Bruckner. En 1878 fue nombrado segundo director de la Ópera de Leipzig. Pronto su fama se extendió internacionalmente al dirigir la Boston Symphony Orchestra (1889-1893), la Ópera de Budapest (1893-1895) y las orquestas Gewandhaus de Leipzig y Filarmónica de Berlín (1895). A menudo fue director invitado en Inglaterra, desde donde llevó a la London Symphony Orchestra en su primera gira a los Estados Unidos (1912). Tenía un efecto hipnótico en los músicos y lograba gran calidez, flexibilidad y precisión a través de gestos contenidos pero elegantes, como puede constatarse en los testimonios filmicos. Sus interpretaciones, dentro de la tradición wagneriana, eran elásticas e improvisatorias. Fue un defensor influyente de la música de sus contemporáneos Chaikovski, Bruckner, Mahler y Strauss, además de ser compositor él mismo.

JT

Nilsson, Bo (n Skelleftehamn, 1 de mayo de 1937). Compositor sueco. Fundamentalmente autodidacta, obtuvo fama temprana con su *Frequenzen* para ocho instrumentistas, interpretado en Darmstadt en 1956. Esta obra y otras posteriores muestran una fuerte influencia de Stockhausen y Boulez. En la década de 1960 amplió su estilo al escribir partituras simples y líricas para cine y televisión. Incorporó la electrónica y material

jazzístico y mostró predilección por combinaciones poco usuales de instrumentos. PG/MA

Nin (y Castellanos), **Joaquín** (*n* La Habana, 29 de septiembre de 1879; *m* La Habana, 24 de octubre de 1949). Compositor y pianista cubano. Emigró a España de niño y estudió en Barcelona y París (1902), donde enseñó piano en la Schola Cantorum (1905-1908). Volvió de visita a La Habana en 1910 y en 1939 se fue definitivamente de Europa. Como intérprete fue un exponente notable de los repertorios barroco español e impresionista francés. Escribió mucha música vocal y para piano basada en el folclor, de entre la cual *20 cantos populares españoles* (1923) y *Danza ibérica* (1926) es por lo que mejor se le recuerda. CW

niños y la música, los. En ocasiones los niños muestran aptitudes para la música a una edad notablemente temprana. Algunos pueden cantar entonados antes de los dos años de edad, mientras que algunos estudios sugieren que los niños reaccionan a la música aun antes de nacer. Ciertamente, a los tres o cuatro años de edad la mayoría de los niños es capaz de participar en actividades musicales elementales, y en algunas culturas lo hacen junto a los adultos tan pronto como pueden aunque no se les dé un papel especial o distintivo que llevar a cabo.

En la tradición europea de música de arte de los siglos recientes, las contribuciones de los niños han sido más restringidas y han estado mayormente confinadas a ciertos contextos específicos. El uso más antiguo que se dio a los niños para un propósito específico en la música escrita se originó con el auge de la música religiosa polifónica que cubría un amplio rango de alturas entre las voces más altas y las más bajas; a los niños coristas se les asignaba cantar la parte más alta, puesto que a las mujeres (y niñas) normalmente no se les permitía cantar en la iglesia. Este tipo de música hizo su aparición, junto con niños coristas entrenados, durante el siglo XV y desde entonces los niños han sido usados para este propósito, al menos en algunas iglesias y denominaciones religiosas.

A medida que la música instrumental adquirió importancia durante los siglos XVII y XVIII, cada vez más niños y niñas aprendieron a tocar instrumentos. Al paso del tiempo se comenzó a escribir música dedicada específicamente a los niños y diseñada para encajar en su mundo. Los ejemplos tempranos más notables son quizá las *Kinderszenen* (1838) y el *Album für die Jugend* (Álbum para los jóvenes, 1848) de Schumann. Estas obras fueron seguidas por otras como *Children's Corner*

(El rincón de los niños, 1906-1908) de Debussy y gran cantidad de música para niños, a menudo con propósitos educativos, durante el resto del siglo XX.

Los niños también han figurado de manera prominente en muchas óperas. En algunos casos, los papeles de niños han sido representados por mujeres, como en *Hänsel und Gretel* (1893) de Humperdinck; en otras, se utilizan niños reales, como en *Tosca* (1900) de Puccini; mientras que algunos papeles de niños son mudos, por ejemplo el hijo de Butterfly en *Madama Butterfly* (1904) de Puccini. Por otro lado, algunas veces los niños han representado papeles de adulto. *Dido and Aeneas* de Purcell, por ejemplo, fue representada en 1689 en una escuela de niñas para la cual pudo haber sido compuesta. En años recientes también se han escrito varias óperas con personajes preponderantemente adultos para representaciones escolares.

Desde la mitad del siglo XVIII, los niños con habilidades excepcionales han sido reconocidos en ocasiones como destacados ejecutantes en su instrumento desde temprana edad. Mozart fue el primero en obtener notables éxitos como niño "prodigio", y a la edad de nueve años ya había sido admirado ampliamente como ejecutante en varios países, incluyendo Inglaterra, Francia, Alemania y los Países Bajos. Pronto fue seguido por otros, por ejemplo William Crotch, quien llamó la atención desde los dos años y comenzó su primera gira de conciertos a los tres años de edad. En años más recientes ha habido muchos niños ejecutantes notables, entre ellos Paganini, Andrés Segovia, Yehudi Menuhin y Yo-Yo Ma. La mayoría de los más destacados han continuado ya como adultos, aunque suelen ser emulados más adelante por otros que antes habían mostrado una precocidad mucho menor.

Algunos niños han comenzado a componer a una edad notablemente temprana. El más joven en haber compuesto una pieza musical construida propiamente parece haber sido Frederick Ouseley (1825-1889), cuya primera composición conocida fue creada en el piano cuando tenía 39 meses de edad y fue escrita por una hermana mayor. Mozart comenzó a los cinco años; compuso varias obras sustanciales cuando aún era niño, incluyendo las óperas completas *La finta semplice* (1769) y *Mitridate, re di Ponto* (1770). Otros notables niños compositores incluyen a Samuel Wesley, Mendelssohn, Saint-Saëns, Richard Strauss y Korngold. Como en el caso de los niños ejecutantes, la mayoría de los niños compositores tienen éxito, aunque no necesariamente llegan a ser compositores destacados ya de adultos.

La música escrita por niños del pasado con frecuencia es descartada sin el debido análisis o por completo ignorada. Sin embargo, la calidad de esta música no necesariamente es inferior y el nivel de originalidad, imaginación y técnica compositiva en las mejores de estas obras es notablemente alto. Muchas de ellas también muestran cualidades que se convirtieron en características de las obras del compositor adulto. Por ejemplo, la primera composición conocida de Beethoven, una serie de variaciones escritas cuando tenía 11 años, modula de *do* menor a *do* mayor hacia el final, como en la *Quinta sinfonía* y otras obras. Asimismo, la primera obra orquestal de Strauss, *Festmarsch* (1876), escrita a una edad similar, despliega una exuberante orquestación que anticipa sus obras posteriores. Claramente es necesario un mayor estudio de tales obras. BC

▣ C. KENNESON, *Musical Prodigies* (Portland, OR, 1999).

Nivers, Guillaume Gabriel (*n* ?París, c. 1632; *m* París, 30 de noviembre de 1714). Compositor y organista francés. Fue organista en St Sulpice, París, desde principios de la década de 1650 hasta su muerte, y desde 1678 fue uno de los organistas de la capilla real. Desde 1686 también estuvo a cargo de la música en la escuela conventual de St Louis en St Cyr. Compuso algunos placenteros motetes a solo, pero su obra más importante fue para órgano. Sus tres *Livres d'orgue* (París, 1665-1675) están compuestos de versetos para uso eclesiástico y los prefacios contienen información relevante sobre las prácticas de ejecución de la época. DA

Nixon in China. Ópera en dos actos de Adams con libreto de Alice Goodman (Houston, TX, 1987).

nō. Tipo de teatro japonés sumamente estilizado que se estableció a finales del siglo XIV y principios del XV, sintetizando elementos de literatura, teatro, danza y música, y que ofrece tanto simbolismo como economía de medios. Los participantes se ubican en tres categorías de actor (principal, segundo principal y relevo cómico), un pequeño coro (que canta al unísono), dos asistentes y tres o cuatro instrumentistas (que tocan flauta de bambú, tambor con forma de reloj de arena y tambor de barril). Los actores también hacen música por medio de monólogos y diálogos entonados, así como solos de canto, tanto en ritmo métrico como libre con acompañamiento instrumental normalmente basado, como las líneas vocales, en unidades de ocho tiempos. IR

Nobilissima visione. Ballet de Hindemith con su propio argumento y coreografía de Leonid Massine para los Ballets Russes de Monte Carlo (Londres, 1938).

nobilmente (it.) “Noblemente”.

Noblemen and Gentlemen's Catch Club. Sociedad fundada en 1761 para promover la composición de *catches*, cánones y *glees*; conmemoró su bicentenario encargando una canción a varias voces a Malcolm Arnold.

Noces, Les (*Svadebka*; “Las bodas”). Cuatro escenas coreográficas de Stravinski con textos que el compositor adaptó de fuentes tradicionales rusas para soprano, mezzosoprano, tenor y bajo solistas, coro, cuatro pianos y 17 instrumentos de percusión (incluyendo cuatro timbales); la coreografía es de Bronislava Nijinska para los Ballets Russes de Diaghilev (París, 1923).

nocturna, música. Véase *NACHTMUSIC*.

Nocturnes. Tres poemas sinfónicos (1897-1899) de Debussy: *Nuages* (Nubes), *Fêtes* (Fiestas) y *Sirènes* (Sirenas, con voces femeninas). Debussy tomó el nombre de las pinturas de James McNeill Whistler.

nocturno. 1. Parte de los Maitines en el rito romano antes de 1971, que consistía principalmente en salmodia, lecturas y responsorios. Los contenidos de cada nocturno y el número de nocturnos en el Oficio variaban de acuerdo con el uso y la ocasión.

2. (al.: *Nachtstück*; fr.: *nocturne*; in.: *nocturne*) Pieza romántica del siglo XIX de carácter lento y soñador en la cual una graciosa melodía profusamente adornada en la mano derecha es acompañada por un patrón de acordes arpegiados en la izquierda. El título fue utilizado por primera vez por John Field y fue retomado por Chopin, cuyos 21 ejemplos no han sido superados.

En el siglo XX el término también se aplicó a las piezas que describían musicalmente los sonidos de la noche; por ejemplo, en el cuarto movimiento de la suite para piano de Bartók *Al aire libre* (1928), donde se imitan los sonidos producidos por insectos, pájaros y otras criaturas nocturnas. -/JBE

Noche de mayo (*Mayskaya noch'*). Ópera en tres actos de Rimski-Korsakov con libreto propio basado en el cuento de Nikolai Gogol *Mayskaya noch', ili Utoplennitsa* (Noche de mayo o La doncella ahogada), del libro *Tardes en una granja cercana a Dikanka* (i, 1831) (San Petersburgo, 1880).

Noche de Navidad (*Noch' pered rozhdestvom*). Ópera en cuatro actos de Rimski-Korsakov con libreto propio basado en el cuento de Nikolai Gogol *Noches en una granja cercana a Dikanka* (ii, 1832) (San Petersburgo, 1895).

noche en la árida montaña, Una (*Ivanova noch' na Lisoy gore*, La noche de san Juan en la árida montaña). Obra orquestal (1867) de Musorgski, inspirada en el aque-larre de las brujas en la historia *La noche de san Juan* de

Nikolai Gogol. La rescribió como una pieza coral para incluirla en la ópera *Mlada* (1872) y la rescribió nuevamente como una introducción coral al tercer acto de la *Feria de Sorochintsi* (1874-1880). Esta versión final fue revisada y orquestada libremente por Rimski-Korsakov y, si bien es la más conocida, ya no es realmente de Musorgski.

noche en la ópera china, Una. Ópera en tres actos de Weir con libreto propio, basado parcialmente en *The Chao Family Orphan* de Chi Chun-Hsiang (Cheltenham, 1987).

Noches en los jardines de España. Tres impresiones sinfónicas para piano y orquesta de Falla, compuestas en 1911-1915: *En el Generalife*, *Danza lejana* y *En los jardines de la Sierra de Córdoba*.

nodo. Punto de reposo entre dos movimientos ondulares de una cuerda u otro cuerpo que vibra. Varios nodos se suceden a lo largo de una cuerda y los armónicos en un instrumento de cuerdas se producen por el instrumentista al tocar ligeramente la cuerda en cada uno de estos puntos. En una columna de aire que vibra, como un tubo, los nodos son los puntos de mayor densidad, donde las partículas de aire no se mueven.

Véase ACÚSTICA, 5.

noël (fr.; borgoñón: *noé*) [*nowell*] (del lat. *natalis*, “nacimiento”). “Navidad”. La palabra se usaba como expresión de alegría en la temporada navideña y a menudo aparece en los textos franceses y en las **carols* inglesas. En Francia desde el siglo XV el término se ha referido a las canciones populares navideñas, estróficas, cuya música puede venir del canto litúrgico o de melodías de canciones o danzas conocidas. A pesar de la popularidad de los *carols* en el siglo XV en Inglaterra, hay relativamente pocos *noëls* franceses de este periodo. Sin embargo, desde el siglo XVI hasta el XVIII, se imprimió gran cantidad de textos vernáculos franceses, con sugerencias de melodías apropiadas. Se cantaban en las calles y se interpolaban en la misa navideña de media noche.

A partir del siglo XVII, los organistas tocaban variaciones instrumentales sobre melodías de *noël*; han llegado a nosotros muchas transcripciones para teclado de estas melodías, en particular de Daquin y Dandrieu. Charpentier y otros realizaron arreglos instrumentales. Los *noëls* dejaron de ser populares durante la Revolución francesa, pero volvieron a cantarse a finales del siglo XIX en París; al mismo tiempo, Franck y Guilmant también compusieron nuevos *noëls* para órgano. Hay ejemplos del siglo XX de Dupré y Tournemire.

PW

Nola, Giovanni Domenico del Giovane da (*n* Nola, cr Nápoles, c. 1510; *m* Nápoles, mayo de 1592). Compositor y organista italiano. Fue *maestro di cappella* en Ss. Annunziata, Nápoles, desde 1563 y también enseñó canto allí. Fue famoso como compositor de canciones seculares, especialmente *villanesca*s y napolitanas. DA *nomine*, *In*. Véase *IN NOMINE*.

Non nobis Domine. Célebre canon vocal que normalmente se canta a tres voces, atribuido (sin evidencia) a Byrd. Por lo regular se cantaba en banquetes como un “agradecimiento después de la carne”. La frase inicial era común en la música de los siglos XVI a XVIII: Handel la usó en su “Coro Aleluya”.

Nona. Originalmente la sexta hora de las seis horas del *Oficio Divino en el rito medieval romano. Desde las reformas del Concilio Vaticano Segundo, *Tercia, *Sexta y Nona pueden combinarse como una “Hora Media” (oración durante el día).

noneto (al.: *Nonett*; fr.: *nonette*; it.: *nonetto*). Ensamble de nueve instrumentos o voces, o música escrita para él. A menudo hay una combinación de dos ensambles estándares: un cuarteto de cuerdas (dos violines, viola y violonchelo) y un quinteto de alientos (flauta, oboe, clarinete, corno y fagot), o igual pero con un contrabajo reemplazando al segundo violín. El noneto más conocido y popular es el *Grand nonetto* op. 31 de Spohr; entre los ejemplos posteriores están los de Martinů (1959) y Copland (1960), este último para tres violines, tres violas y tres violonchelos.

Véase también CÁMARA, MÚSICA DE.

Nono, Luigi (*n* Venecia, 29 de enero de 1924; *m* Venecia, 8 de mayo de 1990). Compositor italiano. Comenzó a componer durante la segunda Guerra Mundial bajo la influencia de Malipiero, un compatriota veneciano. A través de Malipiero entró en contacto con Maderna, y a través de Maderna conoció a Hermann Scherchen, quien lo impulsó y quien dirigió el estreno de sus *Variazioni canoniche* para orquesta de cámara en la escuela de verano de Darmstadt en 1950. Al año siguiente en Darmstadt Nono conoció a Stockhausen, y su compromiso con el modernismo musical se intensificó. Así también su compromiso con el socialismo de izquierda; hay un urgente sentido de protesta en gran parte de su música, desde el *Epitaffio per Federico García Lorca* para voces solistas, coro y orquesta (1951-1953) a través de *Il canto sospeso* para un ensamble similar (1955-1956, musicalización de fragmentos de cartas de mártires de la guerra), hasta la ópera *Intolleranza 1960* (Venecia, 1961), el drama de una víctima. Es de llamar la atención

que expresó el mismo apasionado desafío en sus obras puramente orquestales, por ejemplo *Due espressioni* (1953), *Incontri* (1954) y *Varianti*, con violín solista (1957). En 1955 se casó con Nuria, la hija de Schoenberg, para quien le escribió la delicada *Liebeslied* para coro e instrumentos (1954).

Durante el principio de la década de 1960 Nono comenzó a distanciarse de la vida convencional de concierto, la cual sentía que lo ataba a la economía y sensibilidad del sistema burgués al cual estaba intentando contradecir. Comenzó a dar conciertos en fábricas y a utilizar medios electrónicos, como en *La fabbrica illuminata* para soprano y cinta (1964), *Per Bastiana Tai-Yang Cheng* para orquesta y cinta (1967) y la explosiva *Como una ola de fuerza y luz* para soprano, piano y orquesta (1971-1972). La culminación de este periodo fue su segunda ópera, *Al gran sole carico d'amore* (Milán, 1975).

Después de eso, la música de Nono se volvió más íntima y tranquila, preocupada menos de expresar furia por la injusticia y simpatía por los oprimidos y más por invitar una escucha detenida. Entre las principales obras de este periodo están ...*sofferte onde serene...* para piano y cinta (1976), *Frammente-Stille* para cuarteto de cuerdas (1980) y *Prometeo* (Venecia, 1984), una tercera ópera, pero sin acción escénica, un drama para escuchar a los solistas y los grupos tocar en distintas partes del auditorio con y sin transformaciones electrónicas. Tanto en esta como en obras posteriores trabajó en nuevos sonidos con un número pequeño de entregados instrumentistas, conservando hasta el final su pasión por el descubrimiento. PG

📖 M. TAIBON, *Luigi Nono und sein Musiktheater* (Colonia, 1993). J. STENZL, *Luigi Nono* (Regensburg, 1998).

Nordheim, Arne (n Larvik, 20 de junio de 1931). Compositor noruego. Estudió en el Conservatorio de Oslo (1948-1952) y fue crítico musical del periódico *Dagbladet* (1960-1968) de Oslo. Sus primeras obras muestran la influencia de Bartók y de sinfonistas nórdicos como Saeverud y Holmboe; pero su innovador ciclo de canciones *Aftonland* (Tierra nocturna, 1957) ya lo muestra experimentando con nuevas combinaciones de sonidos. Esto lo llevó en la década de 1960 a un creciente interés en la música electrónica, especialmente en combinación con voces e instrumentos occidentales conocidos. Dentro de este género sobresale su voluptuosa puesta en música de la canción de Calibán de *La tempestad*, "Be not affeared" (1978), que se mueve con sorprendente facilidad de densos ambientes sonoros

modernistas a cálidas armonías tonales y simples melodías vocales. Más recientemente, Nordheim se ha volcado hacia fuerzas convencionales, como en la elegíaca puesta en música del *Wirklicher Wald* (1983) de Rilke y en el enérgico *Concierto para violín* en un movimiento (1996), escrito para el violinista Arne Tellefsen. SJ

Nordqvist, Gustav (Lazarus) (n Estocolmo, 12 de febrero de 1886; m Estocolmo, 28 de enero de 1949). Compositor sueco. Estudió composición con Ernst Ellberg y piano con Lundberg en el Conservatorio de Estocolmo (1901-1910), y también fue alumno de Willner en Berlín (1913). Mientras trabajaba como profesor y organista en Estocolmo, compuso cerca de 200 canciones y varias otras obras en un lenguaje romántico tardío. PG

Nørgård, Per (n Gentoft, 13 de julio de 1932). Compositor danés. Estudió con Holmboe y Høffding en el Conservatorio de Copenhague (1952-1955), después dio clases en Odense, Århus y el Conservatorio de Copenhague hasta 1965, cuando renunció en protesta por las políticas educativas. Como profesor ha influido profundamente en las generaciones jóvenes de compositores daneses. Quizá Sibelius fue la influencia más importante en la propia música temprana de Nørgård, especialmente en la *Primera sinfonía* (*Sinfonía austera*, 1954); pero su acercamiento a la música centro-europea de la posguerra y a la música de otras culturas (especialmente India y el este de Asia), enriquecieron su paleta artística dramáticamente.

A principios de la década de 1960, Nørgård comenzó a desarrollar su propia forma de serialismo, a la cual llamó las "series infinitas" por su capacidad de producir teóricamente transformaciones sin límite de una secuencia de notas básica. Su primera ópera *Labyrinth* (1963) y su *Segunda sinfonía* (1970) exhiben esta técnica en su forma más rigurosa, pero en obras posteriores es meramente una plataforma para aventuras estilísticas mucho más amplias. En la *Tercera sinfonía* (1975) coral, por ejemplo, una densa polifonía microtonal alterna con luminosas armonías tonales y simples melodías de tipo folclórico. Las plurales mezclas que resultan se han comparado a las obras "poliestilísticas" de Schnittke y Gubaidulina, aunque en las obras más acabadas de Nørgård hay un sentido de unidad subyacente, una síntesis espiritual que puede reflejar la incesante influencia de Sibelius. Además de seis sinfonías, Nørgård ha compuesto cinco óperas, que van de la ambiciosa *Siddharta* (1979) a la eficazmente concentrada *Nuit des hommes* (1996), en un acto, que emplea sólo dos voces, cuarteto de cuerdas y electrónica. SJ

📖 A. BEYER (ed.), *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* (Aldershot, 1996).

Norma. Ópera en dos actos de Bellini con libreto de Felice Romani basado en la tragedia en verso de Alexandre Soumet, *Norma* (Milán, 1831).

Noruega. Durante la mayor parte de los cuatro siglos antes de Grieg, Noruega fue el menos poblado de los países escandinavos y el menos activo musicalmente. Al igual que en Suecia había algunos músicos extranjeros, por ejemplo Johan Daniel Berlin (1714-1787) que se estableció en Trondheim, pero con toda su experiencia e inteligencia no poseía un perfil musical distintivo como lo tuvieron Johan Helmich Roman u otros compositores suecos. Fue uno de los miembros fundadores de la Sociedad Musical de Trondheim en 1787 y organista en la catedral donde fue sucedido por su hijo, Johan Henrik Berlin (1741-1807). Pero fue en Bergen, con sus poderosas ligas al continente europeo y a Inglaterra, que se fundó la primera orquesta noruega de importancia, la Harmonien (que ahora se conoce como la Bergen Philharmonic).

1. El siglo XIX; 2. El siglo XX.

1. El siglo XIX

Durante las guerras napoleónicas, Noruega salió de los 400 años de dominio danés, época en la que había sido una colonia provincial con escasa vida cultural significativa, sólo para perder inmediatamente su recién obtenida libertad. Bajo los términos del Tratado de Tilsit, Suecia cedió Finlandia a Rusia y Noruega fue luego forzada a una incómoda unión con Suecia. Durante el resto del siglo y hasta la disolución de la unión en 1905, Noruega estaba buscando una identidad nacional. Las composiciones de Grieg, como los escritos de Ibsen y de Bjørnstjerne Bjørnson, fueron parte de esta exploración. Ludwig Mathias Lindeman (1812-1887) atrajo la atención de sus compatriotas a la riqueza de la música folclórica de su país con la publicación de su *Aeldre og nyere norske fjeldmelodier* (1853-1867), que hizo mucho por estimular el crecimiento de la canción de concierto noruega durante la segunda parte del siglo. Las bases fueron puestas por Halfdan Kjerulf (1815-1868) y Rikard Nordraak (1842-1866), quien jugó una parte formativa en el desarrollo de Grieg.

Era natural que el sentimiento nacional noruego creciera durante la dominación sueca en el siglo XIX y que los artistas miraran hacia sus propias raíces culturales. Niels Gade en Dinamarca y Berwald en Suecia fueron relativamente indiferentes a la música folclórica, que

se estableció más sólidamente en Noruega debido en buena medida a la fuerza y la riqueza del repertorio folclórico mismo. Cuando Grieg se compenetró en la tradición de Leipzig de Mendelssohn y Schumann, emergió con las bases de su gramática musical, aunque fue la canción folclórica noruega, cuyos tesoros descubrió mucho más tarde en Lindeman, la que constituyó el pilar con el que construyó su lenguaje musical distintivo. Su impacto en Svendsen fue menos agudo pero aun así impresionante, como se ejemplifica en las *Cuatro rapsodias noruegas*. Alcanzó su apogeo en las *Danzas noruegas* op. 72 de Grieg.

2. El siglo XX

Pocos compositores en la generación después de Grieg escaparon a la inspiración folclórica: Johan Halvorsen (1864-1935), Arne Eggen (1881-1955) y Ludvig Irgens-Jensen (1894-1969) son tres de estos casos, siendo este último el que hizo un uso más efectivo y original de la música folclórica. La principal excepción es Christian Sinding, un contemporáneo de Elgar y la figura más importante después de Grieg y Svendsen; su lenguaje musical es neorromántico y tiene sus raíces en Wagner, Liszt y Strauss más que en música folclórica noruega. Halvorsen es de mayor interés: si bien su lenguaje musical no es exploratorio, es agradablemente fresco, aunque le debe mucho a Grieg. Otros compositores de la entreguerra, como el biógrafo de Grieg, David Monrad Johansen (1888-1974) y Pauline Hall (1890-1969), miraron hacia Francia en busca de estímulo musical.

Quizá el más aventurado y con seguridad el compositor más original de todos fue Harald Saeverud, quien llamó primero la atención fuera de Noruega con su música para la producción de la posguerra de *Peer Gynt*, pero cuyas obras como *The Ballad of Revolt*, con su carácter oscuro, combativo y energético, reagruparon los ímpetus noruegos durante la ocupación nazi. Su *Sinfonía* no. 6, poderosamente lírica, manifiesta un intenso sentido del paisaje noruego.

Fartein Valen, quien reaccionó contra la herencia folclórica, creció en Madagascar y estudió con Bruch. Durante la década de 1920 desarrolló su propio estilo dodecafónico, un logro especialmente digno de llamar la atención debido a su aislamiento. Sus contemporáneos más jóvenes continuaron con material inspirado en lo folclórico, incluyendo a Eivind Groven (1901-1977) y el inconteniblemente prolífico Geirr Tveitt (1908-1981), ambos de Telemark. Sin embargo, los años de la posguerra fueron testigos de desarrollos similares a

aquellos que sucedían en los países escandinavos vecinos, y la absoluta profusión de música por compositores poco conocidos fuera de su país natal es impresionante. Entre ellos están Olav Kielland (1901-1985); Klaus Egge (1906-1979), un alumno de Valen; Bjarne Brustad (1895-1978), quien compuso en un lenguaje diatónico tradicional; Finn Mortensen (1922-1983), quien utilizó una técnica dodecafónica modificada (estudió brevemente con Bentzon a mediados de la década de 1950); y muchos otros sinfonistas noruegos, incluyendo a Conrad Baden (1908-1989) y Edvard Fliflet Braein (1924-1976).

Prácticamente todas las escuelas modernas tienen sus seguidores, aunque quizá la figura más ampliamente reconocida que ha surgido es el ecléctico e imaginativo Arne Nordheim, quien ha hecho uso eficaz de medios electrónicos. Entre los más originales está el hijo de Saeverud, Ketil Hvoslef (*n* 1939; adoptó el apellido materno), quien definió su postura como “la intención de retener la intuición y la sensibilidad de mi entorno para lograr componer música que parezca tan natural como la música folclórica”. Hvoslef ha seguido un camino particular en este panorama. De la siguiente generación, Halvor Haug (*n* 1952) es otro compositor atento a los sonidos y el paisaje de las latitudes nórdicas.

En las últimas dos décadas, la Filarmónica de Oslo se ha convertido en una de las mejores orquestas de Europa y la cantidad de interpretación musical en Noruega, debida al generoso patrocinio estatal y privado, es tanto por la cantidad como por la calidad mucho mayor al que uno pudiera esperar de una población tan reducida.

RLA

📖 N. GRINDE, *Norsk musikkhistorie* (Oslo, 1971, 2/1993; trad. al in., 1991). K. LANGE, *Norwegian Music: A Survey* (Oslo, 1971). J. H. YOELL, *The Nordic Sound* (Oslo, 1974). H. HERRESTHAL, “From Grieg to Lasse Thoresen: An essay on Norwegian musical identity”, *Nordic Sounds*, 2 (1993), pp. 3-9.

nota. Signo escrito que representa la altura o duración, o ambas, de un sonido musical. En la terminología inglesa la palabra “note” tiene dos significados adicionales: (1) la tecla de un instrumento de teclado; y (2) el propio sonido producido.

nota auxiliar, tono auxiliar. *Nota de paso que en lugar de conducir a una nota distinta, regresa al tono del cual partió. Dicha nota puede ser diatónica o cromática. Trinos, mordentes y *gruppettos* son notas auxiliares usadas como adorno.

nota cambiata (it.). “Nota cambiante” (literalmente “nota cambiada”); fórmula melódica cuya característica principal es el salto interválico de tercera desde una nota no real. La *nota cambiata* no debe confundirse con la *cambiata* (véase *ÉCHAPPÉE*).

nota contra nota. Véase HOMORRITMO. (“Homofonía” a veces se usa incorrectamente para describir la escritura de nota contra nota.)

nota de paso. Nota de conexión entre dos acordes que no pertenece a ninguno de los dos. En el primer tiempo del Ej. 1 (el comienzo de un coral de *La Pasión según san Mateo* de Bach), la segunda corchea del bajo es una nota de paso. Aparecen otras notas de paso (en el tenor y contralto, compás 2, tiempo 1), pero su efecto, más que simplemente conectar dos acordes, genera un nuevo acorde sin implicaciones armónicas propias.

Ej. 1



nota real (in.: *essential note*). Notas que pertenecen a un acorde dado para distinguirlas de las notas de paso, retardos, apoyaturas, etc., las cuales son “notas extrañas”.

nota vecina. Véase NOTA AUXILIAR.

notación. El término “notación musical” puede aplicarse a cualquier indicación formal de cómo deben ser reproducidos los sonidos y los silencios que tienen el propósito de ser música. Si se efectúan cambios dramáticos de tiempo o lugar, se dan importantes variaciones en la notación, pero variaciones técnicas decisivas también pueden provenir del medio de ejecución (orquestal, electrónico, teclado, vocal, etc.), el estilo o género (*cadenza*, *sinfonía*, *blues*, etc.), las circunstancias del ejecutante (notación Braille, notaciones didácticas elementales, etc.) y experimentos en usos y técnicas vocales e instrumentales (por ejemplo, la música de Cage para piano preparado, las extensiones en la técnica de ejecución de las cuerdas de Bartók). Este artículo se centrará en los orígenes y el desarrollo de la notación en pentagrama en Occidente y en la música escrita para ensambles estándares y de ejecutantes solos de música de concierto.

1. Notación neumática, 800-1200; 2. Los siglos XIII y XIV; 3. Los siglos XV y XVI; 4. Los siglos XVII y XVIII; 5. Del siglo XIX al presente.


1. Notación neumática, 800-1200

Los orígenes del sistema actual de notación radican en varias fuentes de canto llano y tratados teóricos de los siglos IX y X. El canto llano fue escrito primero con “neumas”, pequeños puntos y rasgos ondulantes que, en parte, probablemente derivaban de los signos de acentuación que alguna vez se usaron en latín. Sus variadas formas (véase Fig. 1) representan ya sea notas simples o grupos de notas. Aquellas que representan grupos de notas que se ejecutan juntas se llaman “ligaduras” (“ligaduras”; del lat. *ligare*, “unir”); este término se sigue usando para todas las formas de nota compuesta que existen en varias notaciones hasta el siglo XVII. Estos neumas básicos de canto llano servían de ayuda mnemotécnica, sugiriendo (pero no indicando con precisión) los cambios de altura en la melodía. También había *neumas “licuescentes”, es decir, neumas ornamentales que requerían formas especiales de ejecución vocal.

A finales del siglo X, algunas fuentes estaban distribuyendo los neumas de forma vertical en la página para mostrar su altura relativa (véase NEUMAS DIASTEMÁTICOS). Poco después, Guido d’Arezzo (c. 991-después de 1033) logró condensar brillantemente los varios experimentos. En su *Aliae regulae* (c. 1030) recomendó que

debía usarse una pauta con espacios y líneas que señalaran las alturas, y que por lo menos una de las líneas debía identificarse con una letra de altura (es decir, una *clave). Guido también sugirió utilizar dos formas diferentes de la letra b para indicar las alturas *Sib* y *Si*. Estos signos de letra son las primeras alteraciones que se conocen en la música occidental (véase *DURUM* y *MOLLIS*). Quizá sea significativo que esta atención a una notación de altura e inflexión cromática precisas coincidiera con la primera música polifónica escrita y su inevitable preocupación por las relaciones verticales (armónicas).

2. Los siglos XIII y XIV

Un desarrollo importante alrededor del año 1200 fue la codificación de formas establecidas de combinar ligaduras con el fin de indicar con claridad los patrones rítmicos de la música. Estos patrones establecidos se llamaron “modos rítmicos” y en el sistema básico había seis de ellos. Así pues, si un compositor deseaba escribir el ritmo ♪ ♪ ♪ (primer modo) usaría una ligadura de tres notas seguida por un grupo de dos notas, por ejemplo . Un grupo como el descrito puede verse en la voz superior de la Fig. 2a después de la nota inicial larga y el silencio. El sistema completo está desplegado en la Fig. 3. A la unidad más pequeña en cada patrón modal se le llamaba *ordo*, y el patrón de ligadura que indicaba el modo era suficiente para cuando menos

neumas básicos	St Gallen	Canto llano moderno	Equivalente aproximado	letras significativas (Algunos ejemplos de St Gallen)
<i>virga</i>	/	┆	♪	a = <i>altius</i> , el canto sube más en altura
<i>tractulus/punctum</i>	— .	┆ .	♪ .	b = <i>bene</i> , “muy”; usada con otra letra
<i>pes/podatus</i>	∪ ∪	┆ .	♪ .	c = <i>cito</i> o <i>celeriter</i> , “rápido” o “de prisa”
<i>clivis/flexa</i>	∩	┆ .	♪ .	e = <i>equaliter</i> , “la misma” (altura)
<i>scandicus</i>	∩	┆ .	♪ .	k = <i>klenche</i> , con sonido resonante
<i>climacus</i>	∩ ∩	┆ .	♪ .	t = <i>trahere</i> o <i>tenere</i> , “arrastrar” o “mantener”
<i>torculus</i>	∩	┆ .	♪ .	x = <i>expectare</i> , “esperar”
<i>porrectus</i>	∩	┆ .	♪ .	
neumas ornamentales				
<i>oriscus</i>	∩	┆ .	<i>oriscus</i> (gr.) = “límite” o “pequeña colina”: quizá la altura debía subir para anticipar la nota siguiente	
<i>quilisma</i>	∩	┆ .	descrito por el teórico Aureliano de Réôme como un sonido trémulo y ascendente	
neumas licuescentes				
<i>epiphonus</i> (<i>pes</i> licuescente)	∩	┆ .	La licuescencia se usaba para cantar ciertas consonantes y diptongos en el texto, de lo cual resultaba una semivocalización mientras el cantante pasaba a la nota siguiente. Esta semivocalización se daba en la última nota de cada grupo; se usaba particularmente cuando se cantaban palabras que contenían las consonantes l, m, n, r, d, t y s, seguidas por otra consonante.	
<i>cephalicus</i> (<i>clivis</i> licuescente)	∩	┆ .		
<i>ancus</i> (<i>climacus</i> licuescente)	∩	┆ .		

Fig. 1. Formas de los neumas.



Fig. 2 (a) Facsímil de Pérotin, *Viderunt omnes* (Florencia, Biblioteca Laurenziana, Pluteo 29.1).

dos *ordines*. La descripción más completa de los modos rítmicos se encuentra en *De mensurabili musicae* (c. 1240) de Johannes de Garlandia. Aun así, el significado de cualquier nota o silencio seguía dependiendo de su contexto, y no fue sino hasta cerca de 1260 que, en el *Ars cantus mensurabilis* de Franco de Colonia, hallamos un intento de estabilizar la relación entre la forma de una nota y su valor (véase NOTACIÓN FRANCONIANA; MÚSICA MENSURAL, NOTACIÓN MENSURAL). Este fue el principio de la notación moderna. Sin embargo, a diferencia de la notación moderna, la cual está basada en relaciones binarias (dos corcheas en una negra, dos negras en una blanca, etc.), esta música tenía también relaciones ternarias (tres negras en una blanca, etc.; véase PROLACIÓN). En dicha música de tiempo ternario, las notas podían volverse dobles solamente al ser “imperfectas” de algún modo, por ejemplo al escribirse la nota en rojo (véase COLORACIÓN).

El sistema notacional francés del siglo XIV está descrito en una colección de textos basada en las teorías de Philippe de Vitry. (El sistema distinto que se usaba en Italia no sobrevivió más allá de aproximadamente 1430.) Por primera vez la mínima se acepta como un valor de nota por sí solo y no un tipo especial de semibreve (es decir “minimum”). Incluso, a la relación entre la semibreve y la mínima se le da la misma categoría que la que se le daba anteriormente tanto a la larga y la breve como a la breve y la semibreve (véase Fig. 4a). Una serie de “indicadores de compás” (signos mensurales) fueron surgiendo, lo cual definió de manera precisa las relaciones entre los distintos valores de las notas (véase Fig. 4b). Si había tres semibreves en la breve (es decir *tempus perfecto*), esto se indicaba con un círculo perfecto, \bigcirc ; *tempus imperfecto* (dos semibreves en la



Fig. 2 (b) Transcripción.

Modo	Patrones básicos (los corchetes muestran grupos de ligaduras)	Ejemplos de la notación original	Agrupamiento de notas	Términos poéticos griegos
I	Ordo 1 Ordo 2 etc. 		3 + 2	trocaico
II			2 + 3	yámbico
III			1 + 3 + 3	dactílico
IV			3 + 3 + 2	anapéstico
V			1 + 1 + 1 + 1 + 1	espondaico
VI			4 + 3	tribraquico

Nota: En cualquier ligadura con una sección inclinada (oblicua), por ejemplo o , sólo las dos terminaciones de la sección inclinada representan notas. De tal manera, en la ligadura sólo hay tres notas:

Fig. 3. Los modos rítmicos.

(a) Niveles de operación

larga	■	} <i>modus</i> (modo)	
breve	■		
semibreve	◆		} <i>tempus</i> (tiempo)
mínima	↓		
} <i>prolatio</i> (prolación)			

(Cada nivel puede ser perfecto o imperfecto.)

(b) Indicadores de tiempo (i = imperfecto, p = perfecto)

○ tiempo	i		
○ tiempo	p		

(c) Ejemplos de coloración (□ y ◇ = notas rojas)

○ tiempo: ■ ◆ ◆ ◆ □ □ □ ■ =

○ tiempo: ■ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ■ =

Fig. 4. Notación del Ars Nova francés.

breve) se indicaba con el medio círculo \circ . Más aún, una relación perfecta o imperfecta entre la semibreve y la mínima (prolación) era indicada por la respectiva presencia o ausencia de un punto. De esta manera, cuando, por ejemplo, tanto el *tempus* como la prolación eran imperfectos, el símbolo adecuado era el medio círculo por sí mismo (Este es el origen del indicador de compás \mathbf{c} para los tiempos $2/4$ y $4/4$; no proviene de la letra inicial de “tiempo común.”) Una breve ilustración de la manera en que funcionaba el sistema se puede observar en una *ballade* de Machaut, *Ne pensez pas*, en la cual tanto el *tempus* como la prolación son perfectos; esto significa que la pieza está en tiempo \odot , pero la medida de compás no se indica en la fuente específica que se muestra (véase Fig. 5).

3. Los siglos XV y XVI

Alrededor de 1450 las notas negras llenas de periodos anteriores fueron sustituidas por notas vacías. Esto fue porque el papel había reemplazado al pergamino como superficie de escritura y la concentración de tinta requerida para la notación negra tendía a atravesar el papel de modo bastante rápido; la solución fue simplemente poner la notación en su contorno (véase Fig. 6). Además hubo una decadencia en el uso de las *ligaduras debido, en parte, al establecimiento de la imprenta musical (1501), que no podía reproducirlas bien, pero además debido a la nueva tendencia a imprimir

música en formato de partitura, lo cual requería que las notas fueran sincronizadas verticalmente, algo casi imposible con ligaduras. La versión más temprana de música vocal en formato de partitura (incluyendo las barras de compás) fue la colección de madrigales a cuatro voces (1577) de Cipriano de Rore publicada en Venecia.

Varios detalles del uso notacional moderno fueron establecidos en la música instrumental. El primer uso extendido de ligaduras y líneas adicionales del pentagrama se da en el volumen para teclado *Recerchari, motetti, canzoni* (Venecia, 1523) de M. A. Cavazzoni. Las barras de compás, usadas algo inconsistentemente, se dan ya en el siglo XIV, pero hasta mediados del siglo XVII es que las encontramos arregladas a modo para coincidir con los acentos que ocurren regularmente en la música. Para el siglo XV, el signo de natural \natural se usaba casi tan frecuentemente como los signos de sostenido \sharp y bemol \flat , y los compositores también comenzaban a usar regularmente “armaduras” con sostenidos, así como con los bemoles comunes en el periodo medieval.

El uso consistente de indicaciones de tiempo comenzó en el siglo XVI. En el libro de vihuela *El maestro* de Luis de Milán (Valencia, 1536), cada pieza es antecedita por instrucciones incluyendo descripciones de tiempo como *apriessa* (rápido) o *espacio*. En cuanto a las indicaciones de dinámica, el libro para laúd Capirola (c. 1517)



Fig. 5. (a) Facsímil de Machaut, *Ne pensez pas* (París, Biliothèque Nationale, MS fr. 1584).



Fig. 5. (b) Transcripción.

incluye la instrucción *tocca pian' piano* (toca muy suave) en una de la piezas.

4. Los siglos XVII y XVIII

En el Barroco las nociones arcaicas como la coloración, las proporciones y las ligaduras aún pueden encontrarse, particularmente en obras de compositores “instruidos” escribiendo en el **stile antico*. Sin embargo, en la música instrumental y en la música vocal secular se dieron experimentos de grandes alcances en notación. La clave de *sol* tuvo amplia aceptación en la música de clavecín francesa e inglesa, pero no fue sino hasta que Grétry publicó sus *Mémoires, ou Essai sur la musique* en 1789 que se dio un intento real por hacer las claves de *sol* y *fa* de uso estándar para toda la música. A pesar de algunos experimentos tempranos con metrónomos (Thomas Mace en 1676, Etieen Loulié en 1696, etc.), el tiempo normalmente se indicaba con palabras descriptivas. En 1683, Purcell afirmó (en la introducción a sus *Sonnata's of III Parts*) que las descripciones italianas del tiempo son de uso internacional. Además el uso del bajo continuo y el crecimiento de combinaciones orquestales estandarizadas condujo a una apariencia más uniforme en el formato de la partitura. A pesar de ello la función de la partitura siguió siendo ambigua y fue a partir del *Dioclesian* (1691) de Purcell y la edición de Pepusch de las *Sonatas* (1732)

de Corelli que se estableció la idea de las partituras de estudio **Urtext*.

El interés por la expresión y la articulación llevó no solo a estilos más dramáticos de música e interpretación –*empfindsamer Stil* (véase *EMPFINDSAMKEIT*), **Sturm und Drang*, el “cohete” de Mannheim, entre otros– sino que dio lugar a un sinnúmero de símbolos e instrucciones subordinadas dentro de la notación. Encontramos indicaciones de arco (por ejemplo en la *Follia* op. 5 núm. 12, 1700 de Corelli), digitaciones (ya presentes en algunas obras de virginal inglesas) y, a finales del siglo XVIII, indicaciones de pedal para el *pianoforte*. Cambios graduales de dinámica habían sido un efecto musical deseable desde por lo menos el siglo XVI (están descritos en tratados de Zarlino, Ganassi y otros) y Vivaldi y otros en el Barroco usaron extensamente *crescendo*, *diminuendo* y otros signos.

No existe un aspecto más controvertido en la notación barroca que las notas con puntillo. Un **puntillo* después de una nota significaba por lo regular que ésta era más larga por la mitad que su valor normal, pero también podía significar simplemente que las notas a cada uno de sus costados eran irregulares en alguna forma.

5. Del siglo XIX al presente

Durante los últimos 200 años la separación gradual del papel del compositor y del intérprete ha llevado a

(a) Notas

	breve	semibreve	mínima	semimínima	fusa	semifusa
antes c. 1450	■	◆	↓	♯ (o ↓ en rojo)	♪	♯
c. 1450-c. 1630	◻	◊	↓	↓ (o ♯)	♪	♯
<i>inglés británico</i>	breve	semibreve	minim	crotchet	quaver	semiquaver
moderno	◻	○	♪	♩	♪	♯
<i>inglés estadounidense</i>	double wholenote	wholenote	halfnote	quarternote	eighthnote	sixteenthnote
<i>español (castellano)</i>	doble	redonda	blanca	negra	corchea	semicorchea

(b) Silencios

	breve	redonda	blanca	negra	corchea	semicorchea
antiguo:	— —	— —	— —	┌ o ┐	┌ o ┐	┌ o ┐
moderno:	—■—	—■—	—■—	♩	♪	♯

Fig. 6. Orígenes de las formas actuales de las notas y los silencios.

umentar el nivel de instrucciones explícitas en la música y la partitura impresa se ha convertido en el máximo intermediario entre el compositor y el público. Es más, la disposición de las partituras se volvió más estándar con los tratados de orquestación de Berlioz, Rimski-Korsakov y otros, y con el intento de Mendelssohn de estandarizar la distribución de los miembros de la orquesta en Leipzig y otras partes.

El tratamiento del tiempo y el pulso se volvió gradualmente más errático y extremo. En la música de Beethoven cualquier nota desde la semicorchea hasta la blanca es capaz de funcionar como la división de tiempo principal, y virtuosos como Liszt y Paganini simplemente tocaban algunas de sus propias obras lo más rápido posible. En el siglo XX Stockhausen, de hecho, dio la indicación de tiempo “lo más rápido posible” en algunas secciones de su *Zeitmasze* (1956). La preocupación del siglo XIX por el virtuosismo y la expresividad trajo como consecuencia natural una atención creciente a la notación de la articulación, el fraseo y el matiz expresivo. Los niveles dinámicos también se han vuelto más extremos y se han realizado experimentos para indicar la dinámica de modos no tradicionales (como *ff*, *pp*, etc.) como con el tamaño de la cabeza de la nota (como en *Zyklus* de Stockhausen), escalas numéricas (como en *Changes* de Cage) y otros medios.

La notación del ritmo siguió albergando ambigüedades durante algún tiempo. Por ejemplo, hay treintaidosavos sin punto en la *Arietta* de la *Sonata para piano*

op. III (compás 50) de Beethoven, algunas de las cuales son “perfectas” (es decir, duran tres sesentaicuavros) y otras “imperfectas” (que duran sólo dos). También hay cierta evidencia de que los ritmos con puntillo en los acompañamientos de las partes corales de las óperas de Verdi deben ser sincronizados con los tresillos en la parte vocal. Hoy día aún hay ciertos géneros donde la flexibilidad del ritmo está sobreentendida más que anotada (como en el vals vienés, el *swing* y el *jazz*).

En el siglo XIX la ornamentación se absorbió gradualmente en el estilo, de modo que en el *Étude* no. 13 de Chopin (op. 25, no. 1), por ejemplo, la melodía principal se extrae en notas largas de la decoración ornamental escrita por completo en valores más pequeños. En las primeras obras de Wagner encontramos signos de *gruppetto* y otros similares, pero más adelante (como en el tema principal de Brünnhilde en *el Anillo*) la “ornamentación” está escrita en su totalidad. En el siglo XX hubo cierta reintroducción de los viejos signos de ornamentación bajo la influencia del neoclasicismo, por ejemplo hay signos de *mordente superior e inferior en algunas obras de Tippett.

Las partituras electrónicas, en cierta medida, a menudo son manuales de instrucción que muestran exactamente cómo deben reproducirse los sonidos. En la Fig. 7, por ejemplo, cada bloque en la parte superior representa un sonido compuesto de cinco frecuencias (alturas) de las cuales la más aguda y la más grave están definidas. El colorido más oscuro muestra una sobre-

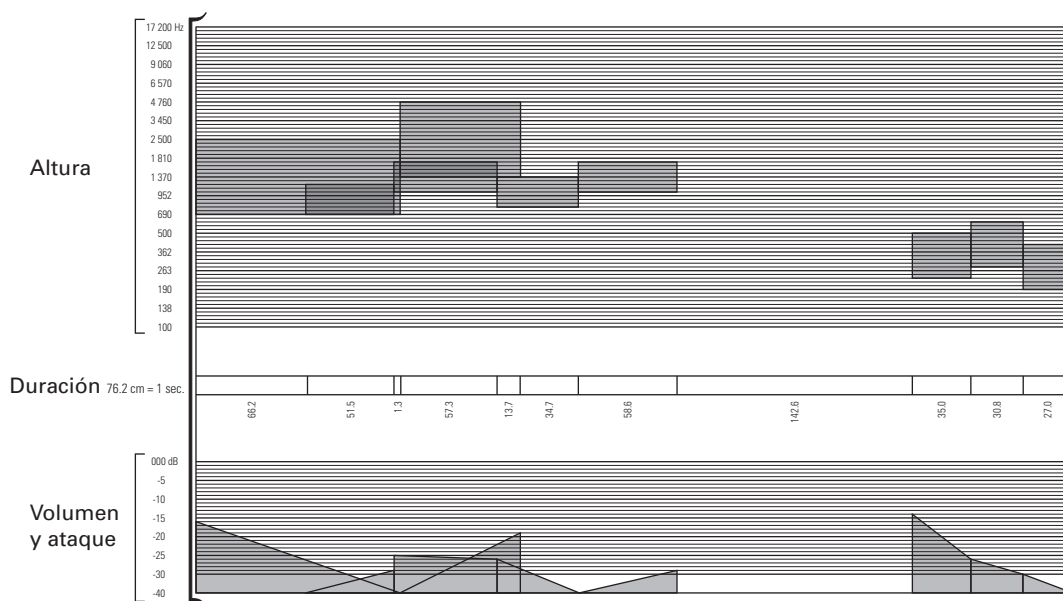


Fig. 7. Stockhausen, *Elektronische Studien II*, página inicial.

- | | | | | | |
|---|---|---|---|--|---|
| elevada 1/4 de tono | † | tocar entre el puente y el cordal | ↑ | varios cambios irregulares de arco | ≡ |
| elevada 3/4 de tono | ‡ | arpeggio en cuatro cuerdas atrás del puente | ≡ | <i>molto vibrato</i> | ~ |
| descendida 1/4 de tono | ‡ | tocar en el cordal (arco) | † | <i>vibrato</i> muy lento con una diferencia de frecuencia de 1/4 de tono producida por el deslizamiento del dedo | ~ |
| descendida 3/4 de tono | ‡ | tocar en el puente | ↑ | <i>tremolo</i> muy rápido y no a tiempo | × |
| la nota más aguda del instrumento (altura indefinida) | ↑ | efecto percusivo: golpear la tapa superior del violín con el nudillo o las yemas de los dedos | † | | |

Fig. 8. Penderecki, *Trenodia*, secciones 62 y 63.

posición de sonidos. La escala de frecuencias en el margen izquierdo tiene un rango de 100 a 17 200 Hz. La duración de cada sonido se muestra en la línea central, calibrada en centímetros, lo que permite una velocidad de cinta de 76.2 cm por segundo. La parte inferior de la gráfica muestra la intensidad del sonido (los elementos de volumen y ataque/disminución) medidos en decibelios que van desde 0 hasta -30. La notación aún tiene un cierto parecido con las partituras convencionales (la duración se mueve de izquierda a derecha, las alturas se muestran por altura gráfica o profundidad, etc.), sin embargo las *notaciones de computadora más recientes son “lenguajes de máquina” sumamente sofisticados que controlan y manipulan el equipo acústico; su apariencia visual ya no es obviamente análoga a los gestos de la música resultante. Algunos tipos de música aleatoria permiten eventos casuísticos fuera del control del ejecutante que se vuelven parte de la música (como en la pieza “silenciosa” para piano de Cage, 4'33”), mientras que otros intentan provocar una respuesta subjetiva en el músico (véase NOTACIÓN GRÁFICA).

Aparte de estas notaciones de vanguardia ha habido un desarrollo ininterrumpido de medios más tradicionales, en parte como consecuencia de nuevas maneras de usar los instrumentos convencionales y la voz. Por ejemplo, el compositor polaco Penderecki ha expandido grandemente el rango de las técnicas de ejecución de las cuerdas: la Fig. 8 es de su *Trenodia* para 52 instrumentos de cuerda con una tabla explicativa (hecha por el compositor) que muestra las diferentes técnicas empleadas. Finalmente, el siglo XX generó una serie de notaciones didácticas y académicas. Por ejemplo, las disciplinas de la *etnomusicología y el *análisis musical han desarrollado cada una sus propias notaciones, la primera para registrar las músicas no occidentales y el segundo para distinguir entre materiales primarios y secundarios y eventos armónicos más o menos significativos.

Véase también TIEMPO; SIGNOS DE DINÁMICA. AP

W. APEL, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600* (Cambridge, MA, 1942, 5/1961). E. KARKOSCHKA, *Das Schriftbild der neuen Musik* (Celle, 1966; trad. al in., 1972). H. KELLER, *Phrasing and Articulation* (Londres, 1966). H. COLE, *Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation* (Oxford, 1974). K. STONE, *Music Notation in the Twentieth Century* (Nueva York, 1980). R. RASTALL, *The Notation of Western Music* (Londres, 1983, 2/1994).

notación dancística. Véase COREOLOGÍA.

notación franconiana. Tipo de notación musical desarrollada hacia 1260 por Franco de Colonia precursora

directa de la notación moderna en lo que se refiere a la lectura rítmica de las notas exclusivamente a partir de su forma o figura y no del patrón conformado con otras notas circundantes. AP

notación gráfica. Sistema de notación desarrollado en la década de 1950 que recurre a formas o patrones visuales en lugar de la notación musical convencional o combinados con ésta. Las partituras gráficas suelen clasificarse dentro de dos categorías. A la primera corresponden las obras que buscan expresar propósitos compositivos determinados, como por ejemplo las obras precursoras *Projection* (1950-1951) de Feldman y *Prozession* (1967) de Stockhausen. A la segunda pertenecen las partituras en las que el simbolismo visual, por lo general de estética agradable, tiene como objeto inspirar la libre imaginación interpretativa del ejecutante; un ejemplo temprano es *December 1952* de Earle Brown, mientras que *Treatise* (1967) de Cardew se considera un clásico de esta categoría. AP

notas abiertas. 1. Notas ejecutadas en cuerdas al aire o “abiertas”, sin pisar, en cualquier instrumento de cuerdas con arco o pulsadas.

2. En los instrumentos de metal a pistones, las notas de la serie armónica que se producen sin presionar o “cerrar” ninguna de las válvulas.

3. En las partes para metales en general, “abierto” (*open* o *ouvert*) es la contraindicación de “con sordina” o “pisado” (*muted* o *stopped*).

notas adjuntas (auxiliares). Término aplicado a notas no esenciales para la armonía, como las *notas de paso acentuadas o sin acentuación.

notas naturales. Notas que pueden obtenerse en los metales sin recurrir al uso de *válvulas.

notas pisadas, notas tapadas. Véase STOPPED NOTES, STOPPING.

note nere (it., “notas negras”). Estilo de notación, común en las colecciones de madrigales a mediados del siglo XVI, en el cual los valores cortos de las notas (semimínimas y *fusae*, equivalentes a negras y corcheas) se utilizaban con el signo mensural *e*, en vez de los valores largos más usuales con *q̇*. Esto hacía que la página se viera bastante “ennegrecida;” una alternativa de nombre para esta notación fue “cromático” (coloreada). JBE

note row (in.). Sinónimo de *serie.

notes inégales (fr., “notas desiguales”). En la ejecución, la alteración rítmica de grupos de notas que están escritas igual generalmente implica el alargamiento de la primera de (generalmente) un par consecutivo de notas y el correspondiente acortamiento de la segunda;

ocasionalmente (aunque es raro) ocurre lo contrario, lo cual da un ritmo como el del **scotch snap*. Dicha convención prevalecía en la música francesa de mediados del siglo XVI y hasta finales del siglo XVIII y era considerada un medio importante para incrementar la belleza de una obra vocal o instrumental. Es también un rasgo común del *jazz*. La desigualdad rara vez se anotaba en la música francesa, pero a veces se indicaba con la palabra *pointé* y se cancelaba con la palabra *égales*. Las notas separadas rara vez se tocan como *inégaes* y cuando se pretendía que lo fueran, normalmente se escribía el ritmo explícitamente.

En el siglo XVII, una regla general era que la desigualdad se aplicaba a las notas más rápidas que prevalecían en un metro determinado: por lo general semicorcheas en los tiempos de 4/4 y 2/4, corcheas en 2/2 y tiempo ϕ , corcheas en 3/4, 6/4, 9/4 y 12/4 y semicorcheas en todos los metros con un denominador de ocho. Algunos compositores anotaban la desigualdad por medio del uso de puntillos, pero por lo general eran cautelosos al hacerlo pues esto significaba un ritmo con puntillo exacto. La desigualdad verdadera variable de *louré* –un movimiento ligero apenas perceptible en el cual la primera del par de notas recibía algo más de tiempo que la segunda– a *pointé*, que se acercaba más al ritmo con puntillo. En medio hay una especie de ritmo de tresillos. Estos matices se dejaban a discreción del intérprete y en música vocal se esperaba que él o ella tomara en cuenta el significado de las palabras al decidir cómo aplicar las *inégaes*.

En la mayoría de las fuentes de fuera de Francia, la desigualdad era anotada por el compositor; se da, por ejemplo, en la música de Locke, Purcell, Clarke y Handel. Existe amplia controversia respecto a su aplicación en la música italiana: algunas fuentes contemporáneas (por ejemplo el método de flauta de Michel Corrette, 1740) dicen que se usaba en música italiana, otros (como Rousseau, 1768) dicen que no. François Couperin parece no decidirse. En Alemania, las piezas en estilo francés se trataban como si fueran francesas, es decir, con desigualdad. El alumno de Lully, Georg Muffat explicó las *inégaes* con toda claridad en su *Florilegium primum* (1695); hubo otros compositores alemanes que seguían el estilo francés, como Froberger, Buxtehude, Telemann y Bach. Sin embargo, sólo Quantz, en su célebre método para tocar la flauta (1752) afirma con toda claridad que el uso de *inégaes* era común en Alemania, pero no aclara si debía usarse sólo con música alemana de estilo francés. Por ello no debe sorprender

que desde principios del siglo XX los estudiosos hayan argumentado sin fin sobre el tema y que no se haya alcanzado aún un compromiso satisfactorio. Como con otras convenciones musicales, la decisión final sobre dónde o si deben usarse o no las *notes inégales* ha de dejarse al intérprete.

Véase también PUNTILLO, 3.

WT

📖 S. E. HEFLING, *Rhythmic Alteration in Seventeenth-and Eighteenth-Century Music: Notes inégales and Overdoting* (Nueva York, 1993). J. BYRT, *Notes inégales: A European Style* (Tiverton, 1996).

Notker “Balbulus” (“el tartamudo”) (*n* cr St Gallen, Suiza, c. 840; *m* St Gallen, 6 de abril de 912). Monje benedictino, estudioso y poeta. Es uno de los pocos escritores medievales a los cuales puede atribuírsele un firme grupo de textos litúrgicos. En 884 terminó el *Liber hymnorum*, un ciclo de textos impresionantes que abarcan el año litúrgico para cantarse con las melodías de las secuencias. En su prefacio Notker explica la naturaleza y la función de la secuencia y describe cómo llegó a escribir los versos. Otros escritos suyos clarifican aspectos de la ejecución del canto llano.

JN/JM

Notre Dame, Manuscritos de. Colección de piezas de canto llano a dos voces para uso litúrgico que se remontan a cerca de 1170 y que fueron descritas como **Magnus liber organi* por el teórico del siglo XIII Anónimo IV.

Notre Dame, Misa de. Misa a cuatro voces de Machaut que posiblemente se remonta a la década de 1360, una de las primeras musicalizaciones polifónicas del Ordinario de la misa.

notturnino (it., dim. de *notturmo*). *Nocturno miniatura.

notturmo (it. “de la noche”; al.: *Nachtmusik*). Composición del siglo XVIII, normalmente instrumental, escrita para tocarse en la noche. Dichas piezas normalmente consistían en dos a seis movimientos de un carácter ligero. Haydn escribió ocho *notturmi* con distinto número de movimientos, para dos *lire organizzate* (tipo de *hurdy-gurdie* o zanfona), dos clarinetes, dos cornos, dos violas y bajo (1788-1790), y Mozart escribió una *Serenata notturna* (K239) para doble orquesta y un *Notturmo* para cuatro orquestas (K286/269a). Mozart aplicó el equivalente alemán “*Nachtmusik*” a música similar pero ejecutada por un ensamble menor (como *Eine kleine Nachtmusik* K525). Gyrowetz, Michael Haydn, Boccherini, Vanhal y Sarmartini también escribieron *notturmi*.

Véase también SERENATA; DIVERTIMENTO.

JBE

Novák, Vítěslav (Augustín Rudolf) (*n* Kamenice nad Lipou, 5 de diciembre de 1870; *m* Skuteč, 18 de julio de 1949). Compositor y profesor checo. Su infancia estuvo acosada por la enfermedad y la pobreza. Recibió alguna instrucción musical en Jindřichův Hradec, luego estudió piano y composición en el Conservatorio de Praga (1889-1892) mientras seguía nominalmente cursos de leyes en la universidad. Un mal comienzo con el profesor de armonía llevó a Novák a una crisis de confianza en sí mismo, que se vio parcialmente aminorada al cambiarse de clase de composición con Dvořák. Aunque a menudo estaba en desacuerdo con éste, Novák halló sus enseñanzas estimulantes y comenzó a componer seriamente. Hizo un estudio de las melodías moravas y eslavas y a menudo recurrió a estos temas o sus contornos como material compositivo. De 1909 a 1939 enseñó composición en el Conservatorio de Praga.

La preocupación de Novák por la naturaleza y la tendencia a la introspección lo condujeron a componer obras sentidamente programáticas: los poemas sinfónicos *V Tatrách* (En los altos tatrás, 1902) y *O Vecné touze* (De la eterna añoranza, 1905). Su interés en el monotematicismo lo llevó a experimentar con la metamorfosis de un solo tema (la suite para piano *Pan*, 1910) y la estructura cíclica (*Trio quasi una ballata*, 1902; *Segundo cuarteto de cuerdas* op. 35, 1905). En la década de 1920 compuso más para la escena, incluyendo dos ballet-pantomimas satíricos y la ópera *Lucerna* (1922). Su lenguaje musical le debe mucho a su maestro Dvořák, aunque Strauss y Debussy también fueron influencias formativas; su música es, a pesar de ello, individual y original, particularmente en su uso de las texturas contrapuntísticas, lo cual le otorga un lugar especial como una personalidad distinguida de la música checa del siglo XX. JSM

novela, música en la. Las personas del mundo literario –poetas, filósofos, novelistas– juzgan a sus contrapartes musicales con una mezcla de envidia y sospecha. La abstracción musical representa una amenaza a la superioridad del lenguaje, a la racionalidad y la dimensión ética del arte. Platón, Rousseau y Tolstoi son algunos de los que se han preocupado por el insidioso poder que la música tiene sobre las emociones; otra corriente de pensadores ha estado preocupada por el fracaso de la música al intentar acomodar la teoría de la *mimesis*, el arte como imitación de la naturaleza, un reflejo del espejo de la vida. Una de las primeras premoniciones del *Romanticismo a mediados del siglo XVIII

es el reconocimiento de que la música, más que reflejar realidades, evoca sentimientos. En Alemania, particularmente, se creía que la música era una forma de locura poética e inspiración divina que encarnaba la pasión, la melancolía, los anhelos, las inquietudes y la vitalidad. Más o menos a finales de siglo, las asombrosas innovaciones en obras como *Don Giovanni* de Mozart y la *Quinta Sinfonía* de Beethoven inspiraron a escritores como E. T. A. Hoffman y Arthur Schopenhauer a creer en la supremacía mística de la música sobre todas las otras artes.

A todo lo largo de la novela del siglo XIX la ópera italiana mantuvo su posición como un lugar de intriga, normalmente amorosa. Flaubert ubicó una de las escenas más conmovedoras de *Madame Bovary* (1857) en una ejecución de *Lucia di Lammermoor* (una escena que a la vez rememora E. M. Forster en *Where Angels Fear to Tread*, donde señoras inglesas que asisten a una ejecución provincial de *Lucia*, se quedan pasmadas por la depravación moral a su alrededor). Emma Bovary es un claro ejemplo de la completa sumisión romántica a la música: “envió una vibración... a través de todo su ser, como si los arcos de los violines fueran arrastrados a través de sus propios nervios”, y Lucía se convierte en alimento ulterior para las fantasías de la pobre Emma. Tolstoi lleva los peligros morales de la música incluso más lejos en *La sonata Kreutzer* (1889), donde la carga erótica y la tensión en el primer movimiento de la sonata de violín de Beethoven propicia el adulterio entre sus ejecutantes.

La música en la novela inglesa es, en conjunto, un aspecto de primordial importancia. Jane Austen, sumida en un honesto materialismo inglés, no está muy interesada en el arte elevado. La música en sus libros es aceptable como un talento social y un adorno a la feminidad (ninguno de sus héroes es susceptible ante la influencia de la música). Emma Woodhouse sostiene, “Si renuncio a la música, haré tapicería”; las dos actividades tienen mismo valor. Una afición excesiva por la música se vuelve por lo general objeto de burla: Marianne en *Sense and Sensibility* (1811) “se pasaba las horas en el *piano-forte*, cantando y llorando alternadamente”, mientras que la señora Elton en *Emma* (1816) canturreaba “Me gusta excesivamente la música –apasionadamente... Definitivamente no puedo estar sin la música: es una necesidad vital para mí”. Sin embargo, las novelas posteriores también muestran la música como consuelo para los solitarios: la rival de Emma, Jane Fairfax, una músico de verdad, no tiene nada más

que su piano, que alguien le ha donado misteriosamente, para ofrecer esparcimiento, mientras que se recalca de Anne Elliot, la circunspecta heroína de *Persuasion* (1818) que “en la música ella siempre había estado acostumbrada a sentirse sola en el mundo”.

En las novelas de George Eliot, una generación después, respiramos un aire más fino y la música se vuelve algo mucho más íntimo y emocional a la vez que serio. Philip Wakem, en *The Mill on the Floss* (1860), es el primer intelectual musical en la novela: él encuentra en la *Creación* de Haydn “una especie de dulce complacencia y halagador engaño... como si estuviera escrito para la fiesta de cumpleaños de un gran duque alemán”. La velada musical de los Vincy en *Middlemarch* (1871-1872) contiene música más sofisticada que las anodinas contradanzas que componen los recitales que daba Lady Catherine de Burgh después de la cena en *Pride and Prejudice* (1813): Rosamund Vincy fue alumna de “uno de esos excelentes músicos que se hallan por aquí y por allá en nuestras provincias, dignos de comparación con muchos *Kapellmeister* notables”, y Lydgate percibe “un alma escondida... fluyendo hacia delante” mientras toca el piano.

George Eliot misma era una excelente aficionada, además de que asistía regularmente a conciertos. Tenía relaciones personales con el *haut monde* musical contemporáneo, conocía bien a Liszt y a Anton Rubinstein, y atendió a los Wagner cuando visitaron Londres en 1877 (aunque admitió sentirse desconcertada por la música de Wagner). Todo esto rindió su fruto en el estupendo retrato de Klesmer en *Daniel Deronda* (1876), el feroz compositor centroeuropeo, dedicado a “la música del futuro”, pero atrapado absurdamente en medio de la nobleza de la región central de Inglaterra y entre cantantes de salón como Gwendolen Harleth, quien sólo quería utilizar la música para escalar a la fama y la riqueza. Klesmer sin duda habría sido más feliz en el hogar cultivado de los Schlegel de *Howards End* (1910) de Forster, incluso si hubiera detestado los caprichos agotadores del famoso “análisis” de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven de Helen Schlegel, sin duda el clímax en el tratamiento literario de la música.

Ningún compositor ha ejercido un efecto tan profundo en la literatura como Wagner: no sólo la idea del “drama musical” (la más obviamente literaria de las formas musicales) y los paralelos literarios al *Leitmotiv* que entusiasmaron a los escritores, sino también el avasallador y descarado egocentrismo del hombre y su música, su amplitud y sensualidad irremediables. Wagner

fue la apoteosis del ideal romántico del artista, e incluso una breve lista de sus discípulos muestra la amplitud de su influencia: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Shaw, Wilde, Lawrence. Dos novelistas resaltan por el grado en el cual explotaron las posibilidades wagnerianas: Proust y Mann.

La maravillosa novela *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Proust está llena de penetración musical y excepcional gusto musical (por ejemplo, aboga por *Pelléas et Mélisande* de Debussy y el *Cuarteto* op. 131 de Beethoven). *A la recherche* contiene además una impresionante colección de *snoobs* musicales para quienes, incluso más que para los equivalentes de Jane Austen, la música es material para charlas elegantes y mal informadas. Uno piensa en madame Verdurin, cuyo espíritu estaba tan inflamado por Wagner que le dio una jaqueca; o el momento en que el violinista Charlie Morel, a quien se le pidió en un salón de sociedad que tocara *Fêtes* de Debussy y disimuladamente moduló a una marcha de Meyerbeer sin que nadie lo notara. Wagner está omnipresente, no sólo al nivel de dolores de cabeza o de la comparación del sonido del teléfono con el silbido de la flauta del Pastor en *Tristan und Isolde*, sino que impregna toda la concepción del libro.

Puede decirse que *A la recherche* es el *Anillo* de los salones parisinos; ambas son obras de arte largas, embrolladas, sutiles y complejas, construidas, en palabras de Proust, en “la indefinida percepción de motivos que emergen aquí y allá, apenas discernibles, para sumergirse nuevamente y desaparecer y ahogarse”, una acumulación de pequeñas unidades o temas, repetidos, desarrollados y transformados que se apoyan constantemente en las facultades de la memoria y del inconsciente. Esto resulta muy evidente en la manera en que Proust utiliza la invención de la “pequeña frase” de la sonata de violín de Vinteuil, presentada como el “himno nacional” del amor del Cisne por Odette y escuchada nuevamente en todos los contextos de amor trágico —la pasión del narrador por Albertine o la del barón de Charlus por Morel (él mismo ejecutante de la sonata de Vinteuil).

Después de la delicadeza del mundo hermético de Proust las obras de Mann parecen algo planas. Sus intentos por llevar las ideas de estructura musical de Wagner a la literatura son demasiado tímidas. El wagnerianismo de Proust es impresionista, sus efectos son subconscientes; Mann quiere demostrar algo y lo hace con filo cortante. Sentía que “el alma más profunda de Alemania se expresa en la música” y que la música

de Wagner, con su tendencia hacia la intensidad trágica y su desprecio por el curso ordinario de la vida civilizada, anunciaba el destino trágico de Alemania en el siglo XX. Una y otra vez en cuentos como *Tristán, sangre de los Walsungs* y *Tonio Kroger*, o en novelas enormes como *La montaña mágica* (1924) y la tetralogía inspirada en el *Anillo, José y sus hermanos* (1933-1942), Wagner es la materia del esquema, del tema, del argumento y de la forma. Se ha dicho que Mann “aprendió la naturaleza misma del efecto y la formulación artísticos de Wagner”, y que nunca perdió su reverencia por las óperas.

Otros dos compositores jugaron un papel en la visión de Mann: Beethoven y Mahler. La música de Beethoven representa un primitivismo peligroso, el regreso a la música de frenesí dionisiaco después de las limitaciones civilizadoras de la polifonía (véase las conferencias de Kretzschmar en la primera parte de *Doctor Faustus*), mientras que las sinfonías de Mahler contenían para Mann todo el esplendor y la decadencia del periodo previo a la primera Guerra Mundial. En *Los Buddenbrook* (1901), la historia de una familia provincial alemana, la figura simbólica del pequeño Hanno, el último del linaje de los Buddenbrook, iluminado por el genio y destinado a una muerte temprana, improvisa en el piano. Es imposible ignorar la referencia a Mahler: “entonces nuevamente llegaron los cornos, entonando la marcha; hubo una reunión, una firme concentración del ritmo consolidado, y entonces comenzó una nueva figura, una improvisación, una especie de canción de caza animada y tormentosa. No había ninguna alegría en esta canción de caza: su sonido era de una desesperación desafiante”. La aparición de Mahler fue apropiada por el novelista Aschenbach en *Muerte en Venecia* (1912), un hecho que fue desarrollado ingeniosamente por Visconti en su famosa película de la novela.

La cumbre del fervor de Mann por la música está en *Doctor Faustus*, publicada en 1947. Es, en cierto sentido, su historia de la música alemana, a la vez que su denuncia más enérgica de Alemania. Adrian Leverkühn, el compositor moderno que vende su alma al diablo a cambio de poder artístico, escribe música que cada vez es más bárbara, demoniaca y terriblemente subyugadora, música a través de la cual Mann trata de explicar porqué Alemania fue la fuente del nazismo y el final lógico a la disolución iniciada por Wagner. El manejo de Mann de la historia y la técnica musicales es muy impresionante e incluso incorpora la teoría del dodecafonismo en el lenguaje musical de Leverkühn; el

libro está meticulosamente construido: cada frase tiene su relevancia temática, cada personaje su coherencia. Al final, sin embargo, la novela es afectada por los problemas de “componer” y después describir la música de Leverkühn en términos puramente literarios; ¡uno desearía que hubiera un caset acompañando al libro, con referencias en las páginas correspondientes!

En *Doctor Faustus* la música vence a la literatura, lo que trae a colación la creencia de Schopenhauer de que todas las otras formas artísticas aspiran a la condición de la música. También es la culminación de lo que podría llamarse la fase wagneriana de la cultura europea. Al movernos hacia el modernismo literario la música que encontramos allí es más ligera y de textura más clara: Ezra Pound usa en sus versos música medieval, de Dowland y Bartók, mientras que James Joyce voltea a Wagner de cabeza. El oficio musical de Joyce no era muy sofisticado, aunque en cierto momento consideró educar su voz de tenor para dedicarse profesionalmente a la música. Por lo mismo la música en su novela *Ulises* (1922) es primordialmente vocal: desde melodías y baladas (*Là ci darem la mano*, *M'appari*, *The Last Rose of Summer*) hasta lo que podríamos llamar amablemente canciones de bebedores (*The Night before Larry was Stretched* y otras peores.) Molly Bloom era una cantante de concierto y oratorio, Stephen Daedalus confiesa un amor por las virginalistas inglesas, pero la música que realmente domina *Ulises* y se vuelve parte de su gran flujo es el tintineo de la vida diaria: melodías silbadas, cantar en la tina, los himnos predilectos. Las cualidades rítmicas, alusivas, mágicas de la prosa tardía de Joyce, así como su uso del collage y del azar, han tenido un efecto radical desde la segunda Guerra Mundial: particularmente Berio y Cage han adaptado los métodos y prácticas de Joyce a fines musicales.

La ficción popular del siglo XX ha hecho uso frecuente de la figura del músico. Las pruebas y tribulaciones de la prima donna constituyen el tema de novelas profeminas como *Tower of Ivory* (1910) de Gertrude Atherton, *The Song of the Lark* (1915) de Willa Cather (basada libremente en la vida de la soprano wagneriana Olive Fremstad) y *Of Lena Geyer* (1936) de Marcia Davenport, todas preocupadas por exaltar el valor de mujeres luchando por hallar una expresión propia en un mundo dominado por hombres. *Trilby* (1894) de George Du Maurier asume otro punto de vista sobre el asunto: la heroína del mismo nombre es una niña irlandesa inocente y poco talentosa que se convierte en una gran cantante gracias al poder hipnótico

de su carismático maestro Svengali. La figura del compositor modernista luchando contra el conservadurismo burgués toma forma en la figura de Lewis Dod en *The Constant Nymph* (1924) de Margaret Kennedy. Dod es un rebelde romántico y su obra maestra es una “Sinfonía en tres tonalidades”; 75 años después, en *Ámsterdam* (1998) de Ian McEwan, el compositor modernista Clive Linley escribió una “Sinfonía del Milenio”, pero se ha convertido en un egocéntrico pedante y fatuo cuyas ambiciones son más bien cómicas.

Otras novelas contemporáneas con sabor musical son *English Music* (1992) de Peter Ackroyd, en la cual la línea que va de Byrd a través de Purcell y hasta Parry, encarna, según esta visión, la quintaesencia de la identidad cultural inglesa; *Music and Silence* (1999) de Rose Tremain, una fantasía contada desde el punto de vista de un laudista en la corte del rey Christian IV de Dinamarca y *An Equal Music* (1999) de Vikram Seth, que gira en torno a las relaciones entre los miembros de un cuarteto de cuerdas. Hay dos novelas que tienen un compositor como figura central: *Sing the Body Electric* (1993), “novela en cinco movimientos” de Adam Lively y *Grace Notes* (1997) de Bernard MacLaverly. En un nivel bastante diferente, *Appassionata* (1997), novela de alto contenido sexual, de Jilly Cooper, usa la estrechamente unida comunidad de una orquesta sinfónica como plataforma para una orgía de correrías en distintas camas y otras intrigas amorosas. RCH

novellette (fr.; al.: *Novellette*). Término usado inicialmente por Schumann como el título de su op. 21 para piano. Las ocho piezas no llevan títulos individuales, aunque el compositor aseguró que cada una tenía su propio carácter y en conjunto serían el equivalente de una “historia romántica”. Recibieron su nombre por la cantante Clara Novello, cuyo nombre le pareció más eufónico a Schumann que el de su futura esposa Clara Wieck, a quien se las dedicó. Varios otros compositores (como Gade) adoptaron subsecuentemente el término, que no lleva implícito una connotación de forma particular. -/JBE

Novello. Compañía inglesa de publicaciones de música. Vincent Novello (1781-1861), de origen italiano, fue un talentoso director, organista y director de coro. Desde 1811 sus ediciones monumentales de obras corales de Purcell, Boyce, Handel, Haydn, Bach y Mozart en formatos relativamente baratos y simples de partitura vocal con acompañamiento de teclado (en vez del formato completo y con bajo cifrado), hizo el repertorio más accesible a los aficionados. Las ediciones tuvieron una

profunda influencia en el desarrollo de las sociedades corales inglesas que en ese entonces estaban en su etapa formativa. Las actividades editoriales de Novello se consolidaron en 1830 con la fundación de Novello & Co. por su hijo Alfred (1810-1896).

Alfred Novello adquirió los derechos de las obras vocales de Mendelssohn y publicó primero el oratorio *St Paul* en 1837; comenzó entonces una asociación permanente con el compositor. Fundó dos revistas, *The Musical World* (1836) y *The Musical Times* (1844) y en 1847 estableció su propia imprenta, donde difundió las populares “Ediciones Octavo” de piezas corales. Éstas se basaron en el trabajo de su padre y se volvieron la piedra fundamental del repertorio de todas las sociedades corales en el mundo de habla inglesa.

La empresa continuó produciendo música sacra (himnos y la primera edición de *Hymns, Ancient & Modern*) y a finales del siglo XIX y principios del XX comenzó a publicar música secular y a promover conciertos. Elgar fue el compositor más renombrado en su catálogo, que posteriormente incluyó a Holst, Bliss y otros contemporáneos. La música escolar se volvió un área importante y en 1944 lanzó la revista *Music in Education*.

Entre los compositores contemporáneos que publicaron en los años de la posguerra están Arnold, Bennett, Bainbridge, Keuris, Musgrave, Stuart MacRae, McCabe, Sallinen, Swayne y Vir. Una nueva edición de Elgar está en preparación y la empresa se ha embarcado en un extenso programa coral, que produce versiones revisadas y reeditadas de todas las ediciones corales estándares, así como de nuevas obras. Novello se unió al grupo de compañías Granada en 1970 y al Music Sales Group en 1977. Su biblioteca de alquiler es una de las mayores de Europa. HA

📖 *A Century and a Half in Soho: A Short History of the Firm of Novello, Publishers and Printers of Music, 1811-1961* (Londres, 1961). M. HURD, *Vincent Novello-and Company* (Londres, 1981).

Novello, Ivor [Davies, David Ifor] (n Cardiff, 15 de enero de 1893; m Londres, 6 de marzo de 1951). Compositor galés. Fue hijo de un profesor de música. Tuvo gran éxito con la canción “Keep the Home Fires Burning” (1914). Posteriormente combinó sus talentos como escritor de canciones, actor romántico y dramaturgo en obras musicales estilo vienés adaptado al inglés, entre ellas *Glamorous Night* (1935), *Careless Rapture* (1936), *The Dancing Years* (1939), *Perchance to Dream* (1945) y *King’s Rhapsody* (1949). PGA/ALA

novena, acorde de. Triada con séptima y novena agregadas. Véase SÉPTIMA DISMINUIDA, ACORDE DE; SÉPTIMA DE DOMINANTE, ACORDE DE.

novia cambiada, La (*Prodaná nevěsta*). Ópera en tres actos de Smetana con libreto de Karel Sabina (Praga, 1866); Smetana realizó cinco versiones de la misma, expandiéndola de dos a tres actos; la quinta versión, que es la que normalmente se presenta, se estrenó en 1870.

nowell. Véase NOËL.

Noye's Fludde. Obra dramática en un acto de Britten con libreto propio; puesta en música de la obra de milagros de Chester (Orford, 1958).

Nozze di Figaro, Le (Las bodas de Figaro). Ópera en cuatro actos de Mozart con libreto de Lorenzo Da Ponte basado en la obra de Beaumarchais, *La Folle Journée, ou Le Mariage de Figaro* (1784) (Viena, 1786).

Nueva Escuela Alemana (al.: *Neudeutsche Schule*). Término acuñado en 1859 por K. F. Brendel, editor del *Neue Zeitschrift für Musik*, para nombrar al grupo de músicos asociados con Liszt durante su estancia en Weimar (1848-1861) y generalmente adeptos a las ideas de Wagner (quien no aceptaba el apelativo). Entre ellos estaban Peter Cornelius, Hans von Bülow y Joachim Raff; el nombre de Berlioz a menudo se incluye en la lista, pues algunos de sus logros le deben mucho al apoyo de Liszt. El término sirvió principalmente como un reto a los supuestos conservadores como Mendelssohn y Brahms; pero como los compositores y varios de sus sucesores y simpatizantes que cayeron en dicha denominación tenían mucho menos en común que aquello que los dividía, ésta, al fin y al cabo, tiene escaso significado. JW

Nueva Zelanda. Nueva Zelanda se volvió una colonia británica en 1840. Durante las siguientes décadas los inmigrantes europeos procuraron recrear las tradiciones culturales familiares en su nuevo hogar. La música fue el arte más popular de las artes escénicas: rápidamente aparecieron maestros de música y tiendas de música para satisfacer las demandas de un vigoroso mercado doméstico; florecieron sociedades orquestales y corales de aficionados a partir de la década de 1850 y un próspero movimiento de bandas de metales comenzó en la década de 1870. El descubrimiento de oro en 1861 estimuló el crecimiento de la población y creó una demanda de entretenimiento profesional. Los artistas visitantes —desde solistas internacionales hasta compañías de ópera— se volvieron parte de la vida musical. Los géneros operísticos más ligeros fueron tan populares que un ensamble profesional, el Pollard Opera

Company, fue capaz de trabajar desde una base neozelandesa (c. 1895-1905).

El deseo de educación musical condujo al establecimiento de un coro escolar (Christchurch, 1879) y la primera escuela universitaria de música (Auckland, 1888). El primer compositor que combinó tradiciones europeas con influencias neozelandesas fue Alfred Hill, quien estudió en Leipzig y cuyos intereses en música y mitología maorí encontraron expresión en obras como la cantata *Hinemoa* (1896) y la ópera *Tapu* (1903). Hill también dirigió la primera y efímera orquesta profesional (1906-1907). La vida musical se estancó después de la primera Guerra Mundial. Aunque las transmisiones regulares de radio (a partir de 1925) estimularon la actividad, no fue sino hasta el desarrollo del patrocinio estatal después de la segunda Guerra Mundial que hubo un crecimiento significativo en las instituciones musicales profesionales. De primordial importancia fue la National Orchestra, fundada en 1946 como parte del recientemente centralizado New Zealand Broadcasting Service (NZBS); que adquirió el nuevo nombre de New Zealand Symphony Orchestra (NZSO) en 1975.

Otras orquestas profesionales se desarrollaron regionalmente. La Alex Lindsay String Orchestra (1948-1973) se volvió el núcleo de la actual Wellington Sinfonía; la Symphonia de Auckland (1970) se amplió para volverse la segunda en importancia del país, la innovadora Auckland Philharmonia. También dignas de mención son la Dunedin Sinfonía (fundada en 1965), la Christchurch Symphony Orchestra (1973) y la New Zealand Chamber Orchestra (1987). La precursora Wellington Chamber Music Society (1945) inspiró el crecimiento de sociedades similares en otras partes. En 1987 se estableció la Chamber Music New Zealand, un organismo nacional que ha coadyuvado a desarrollar ensambles residentes, de los que sobresale el New Zealand String Quartet (1987).

La ópera profesional se reinstauró con la fundación en Wellington de la New Zealand Opera Company en 1954, que se convirtió en la organización artística de mayor envergadura del país. Estando en su esplendor sufrió dificultades económicas y en 1971 entró en retroceso. Después de la desaparición de la National Opera de Nueva Zelanda (1979-1983), basada en Auckland, la ópera profesional se desarrolló más en términos regionales que nacionales: la Canterbury Opera fue fundada en 1985 y la New Zealand Opera en 2000 (al fusionar las compañías de Wellington y de Auckland). La vitalidad de

la vida musical puede constatarse por las nuevas salas de concierto, la proliferación de festivales y el establecimiento de colecciones especializadas como el Archive of New Zealand Music (1974) de la Alexander Turnbull Library.

Ha aparecido un número significativo de compositores neozelandeses. Ellos reconocen su deuda con Douglas Lilburn, quien educado en Europa regresó a Nueva Zelanda y en 1946 defendió la existencia de “una tradición viva de música creada en este país”. Obras como su *Landfall in Unknown Seas* (1942) tuvo una profunda influencia en la primera generación de compositores de la posguerra, entre ellos Edwin Carr (*n* 1926), David Farquhar (*n* 1938), Larry Pruden (1925-1982) y Ronald Tremain (*n* 1923). Todos pasaron al menos parte de su vida profesional en Nueva Zelanda y entrenaron o influyeron en la siguiente generación, la cual incluye a Jack Body (*n* 1944), Christopher Blake (*n* 1949), Dorothy Buchanan (*n* 1945), Lyell Cresswell (*n* 1944), Ross Harris (*n* 1945), Jenny McLeod (*n* 1941), John Rimmer (*n* 1939) y Gillian Whitehead (*n* 1941). Todos ellos despliegan estilos muy variados. Algunos han adoptado la tecnología moderna, incluyendo técnicas de computadora; otros han absorbido los sonidos de la región Asia/Pacífico y los han sintetizado con estilos europeos. Han influido profundamente en la nueva generación de compositores que, en su mayoría, han sido educados en universidades. El movimiento “New Zealandness” de Eve de Castro-Robinson (*n* 1956), Gareth Farr (*n* 1968), David Hamilton (*n* 1955), Anthony Ritchie (*n* 1960) y sus contemporáneos subraya su estética compositiva. AS

📖 D. R. HARVEY, *A Bibliography of Writings about New Zealand Music Published to the End of 1983* (Wellington, 1985). J. M. THOMSON, *Biographical Dictionary of New Zealand Composers* (Wellington, 1990). P. NORMAN, *Bibliography of New Zealand Compositions* (Christchurch, 1991). J. M. THOMSON, *The Oxford History of New Zealand Music* (Auckland, 1991). A. SIMPSON, *Opera's Farthest Frontier: A History of Professional Opera in New Zealand* (Auckland, 1996).

nuevo mundo, Sinfonía del (*Z nového světa*). *Sinfonía* no. 9 (no. 5 en la numeración anterior) de Dvořák en *mi* menor (1893); fue compuesta mientras el compositor se encontraba en los Estados Unidos y emplea temas que recuerdan las melodías tradicionales afro-americanas.

nuez (in.: *nut*). Véase *TALÓN*.

Nuits d'été, Les (Noches de verano). Ciclo de canciones, op. 7, de Berlioz con poemas de Théophile Gautier;

compuesto en 1840-1841 y revisado en 1843 y 1856. Las seis canciones son “Villanelle”, “Le Spectre de la rose”, “Sur les lagunes”, “Absence”, “Au cimetière” y “L'Inconnue”.

números, numerología. Véase *CRIFTOGRAFÍA*; *SIMBOLISMO*.

Nunc dimittis (lat., “Ahora deja [a tu siervo] partir”).

*Cántico de Simeón (Lucas 2: 29-32). Se canta en el servicio católico romano de Completas y fue tomado del Oficio que se canta en Vísperas en la Iglesia anglicana, donde los compositores a menudo lo unían al *Magnificat*, ya fuera como una obra independiente o como parte de un servicio completo. En el culto ortodoxo oriental aparece al final de las Vísperas, donde se recita en la práctica griega aunque se canta según el uso ruso.

-/ALI

Nuove musiche, Le (it., “Nuevas composiciones”). Título de la primera colección de canciones monódicas de Giulio Caccini publicadas en Florencia en 1602. En 1614 publicó un nuevo volumen, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (Nuevas composiciones y nueva manera de escribirlas), la cual muestra aún más claramente su conciencia de un alejamiento de la práctica anterior (véase *MONODIA*, 2). Los escritores modernos a veces aplican la designación de modo más amplio al nuevo estilo monódico de finales del siglo XVI y principios del XVII, aunque así no se usaba en la época (véase *BARROCO*, EL).

JJD

nupcial, marcha. Música ejecutada para la entrada de la novia y la salida de la pareja de recién casados en las bodas inglesas por la Iglesia. Desde mediados del siglo XIX esta música ha sido, respectivamente, un arreglo para órgano del coro nupcial de la ópera *Lohengrin* de Wagner y la marcha nupcial de la música incidental del *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn. La notoriedad de la pieza de Mendelssohn aumentó cuando en 1856 la princesa real la usó en Windsor. En 1960 el duque y la duquesa de Kent salieron de York Minster con los acordes de la *Toccata* de la *Quinta sinfonía para órgano* de Widor, ejemplo que se imitó ampliamente. Muchos compositores de corte han escrito marchas y otras piezas para las bodas de novias de la realeza y la aristocracia.

-/JBE

Nusch-Nuschi, Das. Ópera en un acto de Hindemith con libreto de Franz Blei (Stuttgart, 1921).

nut (in.). Véase *CEJILLA*, *CEJA*, *CEJUELA*; *TALÓN*.

nyckelharpa (in.). Violín con teclas como las de la *zanfona pero que se toca con un arco en vez de una rueda con resina. Fue popular en todo Escandinavia y el norte de Alemania para música de baile y festiva, y ha sido ampliamente revivido en Suecia. Hay varias formas con

diferentes afinaciones y números de cuerdas simpáticas y cuerdas para tocar con arco. El arco es corto y describe una curva pronunciada; las cerdas del mismo se tensan con el pulgar. JMO

Nyman, Michael (Laurence) (n Londres, 23 de marzo de 1944). Compositor inglés. Alan Bush fue uno de sus maestros. Desarrolló un interés particular en la música experimental, escribiendo un estudio temprano (1974, 2/1999) sobre la importancia de Cage y otros. Desde mediados de la década de 1970 comenzó a escribir música para el teatro y para el cine, así como para la sala de conciertos; a menudo arregló material ya existente en sus partituras las cuales se acercaron cada vez más a los

contornos definidos del *minimalismo y la música de proceso. Además de colaborar con directores de cine como Jane Campion y Peter Greenaway, ha escrito muchas obras para su propio grupo instrumental y una ópera, *The Man who Mistook his Wife for a Hat* (El hombre que confundió a su mujer con un sombrero) (Londres, 1986), basada en el libro de Oliver Sacks. AW

Nymphs and Shepherds (Ninfas y pastores). Canción de Purcell de la música incidental que escribió para la obra *The Libertine* (1692) de Thomas Shadwell; a menudo la canta una soprano, aunque se hizo famosa en una versión coral grabada en 1929 por los coros escolares de Manchester dirigidos por Harty.



O come, all ye faithful. Véase *ADESTE FIDELES*.

O Haupt voll Blut und Wunden (Oh, sagrada cabeza dolorida). Coral basado en el himno homónimo de Paul Gerhardt (1656), con la melodía de la obra de Hassler, *Mein G'müt ist mir verwirret*. Se le conoce también como “Pasión coral” porque Bach la empleó en su *Pasión según san Mateo*, aunque aparece también en el *Oratorio de Navidad* y en las cantatas nos. 135, 159 y 161.

Ó Riada, Seán (*n* Cork, 1 de agosto de 1931; *m* Londres, 3 de octubre de 1971). Compositor y músico popular irlandés. Aprendió violín y piano en la infancia y después estudió con Aloys Fleischmann en el University College de Cork (primero estudió letras clásicas pero después, en 1952, obtuvo el grado de B. Mus.). Tocó el piano en bandas de jazz y de baile empleando todavía la forma inglesa de su nombre, John Reidy. Se desempeñó como director musical asistente de la Radio Éireann (1954-1955) y, al cabo de un breve periodo de trabajo en la ORTF de París, fue nombrado director del Abbey Theatre de Dublín (1955-1962). En 1963 regresó a las tierras de habla irlandesa (Gaeltracht), instalándose primero en Kerry y después en Cork occidental; fue profesor de música en el University College de Cork hasta su muerte, precipitada sin duda por su adicción a la bebida y al tabaco.

En Irlanda, Ó Riada es un nombre asociado con el país tanto por sus trabajos sobre música tradicional irlandesa, promovida a través de su grupo Ceoltóirí Cualann, como por su música cinematográfica, entre la que destacan las cintas *Mise Éire* (1959), *Saoirse* (1960) y *An Tine Bheo* (1966). Su música de concierto es también digna de atención; la parte medular de esta producción es una serie de seis obras tituladas *Nomos*, de las que sobreviven la no. 1 (*Hercules Dux Ferrariae* para cuerdas, 1957), la no. 2 (para baritono, coro SATB y orquesta, 1957-1963), la no. 4 (para orquesta, 1958) y la no. 6 (1966); la no. 3 se conserva incompleta y la no. 5

se ha perdido. Otra partitura ambiciosa de Ó Riada es *The Lords and the Bards* (1959) para solistas, coro y orquesta. MA

📖 B. HARRIS y G. FREYER (eds.), *Integrating Tradition: The Achievement of Seán Ó Riada* (Chester Springs, PA, 1981).

obbligato (it., “obligado”, “necesario”; al.: *obligat*; fr.: *obligé*). Parte de acompañamiento que no puede omitirse. En los siglos XVII y XVIII, el término generalmente se refería a una parte para teclado escrita en su totalidad y no como bajo cifrado. En una pieza para teclado con “violino obbligato”, la parte del violín es esencial dentro de la estructura. Para una parte de violín opcional se usa la indicación *ad libitum*. Subsecuentemente, el término ha sido empleado para referirse a contracantos instrumentales importantes, rasgo común de las arias operísticas del siglo XIX, en el que un instrumento de la orquesta acompaña la voz casi como solista.

Oberon (*Oberon, or The Elf King's Oath*; Oberon, o el juramento del rey de los elfos). Ópera en tres actos de Weber con libreto de James Robinson Planché basado en el poema *Oberon* (1780) de Christoph Martin Wieland, a su vez basado en *Huon de Bordeaux*, una *chanson de geste* francesa del siglo XIII (Londres, 1826).

Oberto, conte di San Bonifacio. Ópera en dos actos de Verdi con libreto de Temistocle Solera, a su vez basado en el libreto *Rocester* de Antonio Piazza (Milán, 1839).

obertura. Pieza de música instrumental compuesta como introducción de una ópera, oratorio, ballet o cualquier otra obra dramática, o bien como pieza independiente de concierto. En el periodo barroco el título “Overture” se empleaba en ocasiones para una suite para teclado o para orquesta (Bach), o bien para su movimiento inicial. En la Inglaterra del siglo XVIII, el término “Overture” se usaba como sinónimo de sinfonía (como en las *Sinfonías “Londres”* de Haydn).

1. Obertura dramática; 2. Obertura de concierto.

1. Obertura dramática

Los espectáculos dramáticos del siglo XVI y las primeras óperas y oratorios de principios del siglo XVII o bien carecían de algún tipo de introducción o comenzaban con fanfarrias de trompetas y otros llamados breves para captar la atención, como la *tocatta* inicial de *Orfeo* de Monteverdi (1607). Conforme la ópera y el oratorio se desarrollaron y adoptaron formas más organizadas, la introducción también evolucionó. Las óperas de mediados del siglo XVII solían comenzar con una introducción lenta en tiempo binario, estableciendo el modelo normal de obertura que, a través de su asociación posterior con las óperas de Lully y otros compositores de ópera francesa, se denominó obertura francesa. Su forma convencional (como la obertura del *Mesías* de Handel) se caracteriza por un comienzo grave y en ocasiones majestuoso, con abundantes figuras rítmicas con puntillo y suspensiones, que desemboca en una sección viva y rápida, a veces en estilo fugado, que por lo general termina con una recapitulación de la atmósfera de la primera sección. Después de estas dos secciones puede seguir un movimiento de danza en tiempo lento moderado (como el minueto de la obertura de *Samson* de Handel) o bien la recapitulación completa de la primera sección.

Hacia finales del siglo XVII apareció en Nápoles un tipo de obertura tripartita, bajo el patrón rápido-lento-rápido, conocida con el nombre de obertura italiana, aunque recibía invariablemente el título de “Sinfonía”. Esta forma fue el ancestro tanto de la sinfonía clásica –en la que las tres secciones se convirtieron en tres movimientos individuales completamente desarrollados, complementados con una introducción lenta y un minueto con trío–, como también de la obertura de ópera clásica, en la que los movimientos segundo y tercero se redujeron en un principio para después desaparecer.

Hasta mediados del siglo XVIII, salvo por el carácter general de la obra, la conexión entre la obertura y la música que precedía era muy vaga. Sin embargo, Gluck persiguió una correspondencia más íntima entre las partes como en su famosa introducción de *Alceste* (1767) o en la obertura de *Iphigénie en Tauride* (1779), donde esboza claramente una tempestad con la intención de establecer la atmósfera de la primera escena, en la que la obertura desemboca sin interrupción. Haydn llevó este recurso más lejos aún en *La Creación* (1798), cuya obertura expone una vívida “representación del caos” iniciando la acción dramática que conduce directamente al recitativo inicial. No obstante, la obertura operís-

tica típica que conocemos principalmente a través de las óperas tardías de Mozart consistía en una breve introducción lenta seguida de un movimiento rápido relacionado cercanamente con la *forma sonata, pero sin repetir la exposición y con una sección de desarrollo condensada. En *Don Giovanni*, *Così fan tutte* y *Die Zauberflöte* las oberturas presentan un tema *motto* o bien pasajes importantes de la ópera.

La evolución de la forma continuó en las óperas italianas de comienzos del siglo XIX. Las oberturas de Rossini, como la de *Il barbiere di Siviglia*, carecen de sección de desarrollo pero tienen una coda larga con un *crescendo* que conduce a un final fuerte. El recurso del “*motto*” tuvo un desarrollo mayor fuera de Italia con compositores como Spontini, Weber y Meyerbeer. Las oberturas operísticas tempranas de Wagner se apegaron todavía al modelo clásico, pero en *Lohengrin*, el *Anillo* y *Tristan und Isolde* el compositor optó por un preludio independiente y relativamente breve (*Vorspiel*); algunos de los preludios compuestos para actos distintos del primero son tan largos y significativos como cualquiera de sus oberturas iniciales. Verdi mostró una tendencia similar en el curso de su larga vida profesional.

Un tipo de obertura eficaz que se prestó a la perfección para la ópera cómica o ligera y para la opereta del siglo XIX, consistía en un **medley* o **popurrí* con las melodías de la ópera, con muy escaso material de transición e incluso sin éste. Esta obertura tuvo éxito particular en las obras de Auber, Offenbach y Sullivan, y su influencia continuó hasta el siglo XX en las oberturas del género de la comedia musical.

2. Obertura de concierto

Aunque Mendelssohn bien merece crédito como inventor de la obertura de concierto, los orígenes del género se remontan a la interpretación en concierto de oberturas operísticas como piezas individuales, en específico de las óperas tardías de Mozart, las compuestas por Beethoven para los dramas teatrales de Goethe (*Egmont*) y de Collin (*Coriolano*) y las oberturas *Leonora* en un principio escritas para su ópera *Fidelio*, pero finalmente descartadas. Otras oberturas de concierto tempranas del siglo XIX fueron “ocasionales” (*Die Weihe des Hauses*) o abstractas (en “el estilo italiano” de Schubert); sin embargo, las piezas poéticas descriptivas como *Las Hébrides* y *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn y *Carnaval romain* de Berlioz, son las que en realidad tipifican la obertura de concierto romántica. Algunas de estas piezas fueron escritas para conmemorar

ocasiones especiales (1812 de Chaikovski; *Obertura Festival Académico* de Brahms), otras se inspiraron en la literatura o el arte (*Le Roi Lear* de Berlioz; *Hunnenschlacht* de Liszt) y otras más, como la *Obertura trágica* de Liszt, no tienen referencias extramusicales.

Unas pocas oberturas son narrativas y programáticas, pero en general la obertura de concierto suele ser una pieza de carácter dentro de las mismas formas clásicas que la obertura dramática. Conforme a lo largo del siglo XIX la actitud romántica de abordar la forma y la expresividad adoptó tintes más libres, la obertura de concierto abrió paso a la forma más libre, maleable y elegante del *poema sinfónico o poema tonal desarrollado por Liszt y llevado a la madurez por Richard Strauss. No obstante, algunos compositores como Elgar optaron por seguir usando el término “obertura” (*Cockaigne*, 1901).

PS/JN/NT

obertura francesa. Véase OBERTURA, 1.

obertura italiana. Véase OBERTURA, 1.

Obertura 1812. Obertura de concierto, op. 49 (1880), de Chaikovski. Fue escrita para la Exposición de Moscú, conmemora la retirada de Napoleón de esta ciudad en 1812 e incorpora *La Marseillaise* y el himno nacional zarista. La idea original era presentarla en una plaza de Moscú con una gran orquesta, banda militar, campanadas de la catedral y disparos de cañón. Hoy en día todavía se toca con un cañón (especialmente en las concurridas noches de Chaikovski en el Royal Albert Hall, Londres, y en conciertos al aire libre durante el verano).

Obertura trágica (*Tragische-Ouverture*). Op. 81 de Brahms compuesta en 1880 y revisada en 1881.

obligat (al.). Véase OBBLIGATO.

obligato. Escritura errónea de **obbligato*.

obligé (fr.). Véase OBBLIGATO.

oboe (al.: *Hoboe*, *Oboe*; fr.: *hautbois*; in.: *oboe*, *hautboy*; it.: *oboe*). Instrumento de viento de madera con tubo cónico y lengüeta doble. Inventado a mediados del siglo XVII, probablemente en Francia, esta variante menos sonora del *caramillo era conocida también con el nombre francés *hautbois* y, ocasionalmente, con el nombre inglés *hautboy*. “Hautboy” fue también el nombre del oboe en Inglaterra en los siglos XVII y XVIII. El oboe fue el primer instrumento de viento de madera incorporado a la orquesta. Por lo general tocaba las partes de violín y en ocasiones ejecutaba líneas contrastantes con acompañamiento del instrumento bajo de la familia, el *fagot, tocando *col bassi* (con los bajos). El oboe reemplazó al caramillo en las *bandas militares manteniéndose como el instrumento melódico principal hasta

que fue reemplazado por el **bugle* y la **corneta* de válvulas a mediados del siglo XIX.

En sus inicios el oboe tenía seis perforaciones digitales y tres llaves para el dedo meñique. Con todas las perforaciones tapadas, su nota más grave era *re*’, igual que en la flauta de la época. Al cerrarse la llave más grande, que en posición de descanso permanecía abierta, alcanzaba un *do*” más grave, mientras que al presionar cualquiera de las llaves pequeñas, cerradas en posición de descanso, producía un *mi* bemol. Estas llaves pequeñas se duplicaban para que fuera posible tocar el instrumento tanto con la mano izquierda por encima de la derecha, que es la técnica actual, como por debajo. Todas las otras notas cromáticas se producían con digitaciones cruzadas, tapando perforaciones por debajo de la última perforación abierta para descender el tono. Antes de 1770 la mayoría de los ejecutantes había adoptado la posición actual de las manos, con lo cual se suprimió la llave de *mi* bemol, mientras que la llave de *do* mantuvo su forma bifida hasta comienzos del siglo XIX.

La respuesta del oboe a la digitación cruzada era tan buena, debido en parte a la sensibilidad de la lengüeta doble, que fue el último de los instrumentos al que se le agregaron las llaves requeridas para las necesidades cromáticas de la música. Después de la década de 1810 el aumento de llaves se volvió más común. Una llave inferior adicional cubría una de las dos perforaciones abiertas ubicadas en la campana para descender el rango a *si*. En el oboe moderno una llave adicional permite alcanzar la nota *si* bemol. A partir de la década de 1830 la casa constructora Triébert de París desarrolló un sistema de llaves que dio origen a los dos sistemas que se utilizan en la actualidad en Europa Occidental y América del Norte: el “sistema del pulgar” (thumb-plate system) y el “sistema del conservatorio” (nombre derivado del Conservatorio de París). A la vez, sistemas más cercanos al instrumento barroco se desarrollaron en Alemania y, particularmente, en Austria, donde el sistema Zuleger sigue vigente. El mecanismo de llaves Boehm se ha adaptado al oboe, pero la calidad sonora áspera producida por el tamaño de las perforaciones de este sistema no ha producido buenos resultados.

El oboe moderno se fabrica en tres tamaños: el soprano normal, el *oboe d’amore* contralto y el instrumento tenor denominado **cor anglais* o corno inglés. El registro del *oboe d’amore* es una tercera inferior al oboe, y el del corno inglés una quinta inferior. En ambos la campana tiene forma de bulbo y la lengüeta está colo-

cada en un tudel curvo o angulado. En el periodo barroco el corno inglés consistía en un tubo curvo, o bien en dos o tres piezas rectas unidas en un ángulo. Había otras dos formas de tenor: el *taille*, que probablemente parecía un oboe recto largo con tudel metálico en ángulo; y el *oboe da caccia*, con forma curva como el corno inglés pero con campana metálica ensanchada y no con forma de bulbo. Los oboes graves son instrumentos transpositores en los que la música escrita se digita igual que en el oboe soprano.

El oboe bajo o barítono, una octava inferior al soprano, ha sido siempre un instrumento poco común, pero los compositores en ocasiones escriben para él y para el *heckelfón, instrumento similar con la cavidad del tubo más ancha. Gracias a que Bach compuso música extraordinaria tanto para el *oboe d'amore* como para el *oboe da caccia* estos instrumentos siguen vigentes en la actualidad, aunque el segundo generalmente es reemplazado con el corno inglés en las interpretaciones con instrumentos modernos (que difieren de las interpretaciones con instrumentos del "periodo").

La lengüeta del oboe es muy delgada y delicada; por lo general, el propio ejecutante fabrica sus lengüetas pues la diferencia entre una lengüeta buena y una mala estriba en ajustes minuciosos que varían de un ejecutante a otro. La lengüeta consiste en dos piezas de *Arundo donax*, un tipo de caña que crece al sur de Francia, que se insertan firmemente en una grapa metálica. Antigüamente se usaba un entorchado de hilo para ajustar las lengüetas en la grapa; en la actualidad un recubrimiento de corcho en la grapa cumple esta función. La abertura entre las dos lengüetas, que el ejecutante sostiene con los dientes y gradúa con los labios, debe ser tan pequeña que apenas permita el paso del aire. Por lo mismo, mientras que los ejecutantes de otros instrumentos de viento requieren mucho aire, el problema técnico del oboísta es deshacerse del aire sobrante. Si bien algunos ejecutantes emplean la técnica de respiración *circular tradicional del caramillo, los oboístas pueden ejecutar líneas melódicas más largas con una sola respiración, recurso que ha sido explotado al máximo por muchos compositores. Además de su función como instrumento orquestal el oboe cuenta con un amplio repertorio solista que abarca desde el periodo barroco hasta la actualidad.

JMO

📖 P. BATE, *The Oboe: An Outline of its History, Development and Construction* (Londres, 1956, 3/1975). L. GOOSSENS y E. ROXBURGH, *Oboe* (Londres, 1977). A. BERNARDINI, B. HAYNES, D. LASOCKI y J. K. PAGE, contribuciones en

Early Music, 16/3 (1988) [edición de instrumentos de caña doble]. B. HAYNES, "The Speaking Oboe": *A History of the Hautboy, 1640 to 1760* (Oxford, 1999). G. BURGESS y B. HAYNES, *The Oboe in History* (Londres; en preparación).

Obouhow, Nicolas [Obujov, Nikolai] (*n* Ol'shanka, provincia de Kursk, 10/22 de abril de 1892; *m* Saint Cloud, cr París, 13 de junio de 1954). Compositor ruso. En 1911 comenzó sus estudios en el Conservatorio de Moscú y a partir de 1913 estudió con Maximilian Steinberg y Nikolai Cherepnin en el Conservatorio de San Petersburgo. En 1918 emigró a Francia. Desarrolló un sistema de notación propio, un lenguaje personal con acordes dodecafónicos y varios instrumentos electrónicos, como el *croix sonore*. La partitura de su obra extática *Knigi zhizni* (El libro de la vida), con 2 000 páginas, para voz solista, dos pianos, instrumentos electrónicos y orquesta (compuesta entre 1918 y mediados de la década de 1920 o más) lleva por firma "Nicholas l'Illuminé" y contiene indicaciones escritas con su propia sangre.

JK

obra. 1. Pieza de música.

2. En la música de comienzos del siglo XVIII, la palabra *obra* se utilizaba ocasionalmente para referirse específicamente a un *tiento.

Obrecht, Jacob (*n* Gante, 1457 o 1458; *m* Ferrara, julio de 1505). Músico de iglesia y compositor franco-flamenco. Gracias a su padre, trompetista al servicio de la ciudad, desde temprana edad entró en contacto con músicos de la corte de Borgoña. Durante su vida adulta ocupó puestos diversos, muchos de breve duración, como maestro de coro y **succeptor* (lat., "acompañante de cantores", "subcantor") en iglesias y catedrales de Bergen op Zoom, Cambrai, Brujas y Amberes. Se desconoce qué pudo precipitar estos cambios frecuentes, aunque algunos evidentemente se debieron a oportunidades de desarrollo y otros a despidos. En 1487-1488 visitó la corte de Ferrara por invitación del duque Ercole d'Este, regresando en 1504 como *maestro di cappella*. Murió en Ferrara víctima de la peste.

A diferencia de su contemporáneo Josquin des Prez, Obrecht desarrolló su vida profesional en los Países Bajos, lo que explica en parte las diferencias entre ambos músicos, considerados las figuras más notables de su tiempo. Josquin era esencialmente un compositor de la corte que radicó en Italia gran parte de su juventud y le fue permitido explorar con toda libertad un estilo de música apegado a la expresividad del texto, manifiesto al máximo en sus motetes y *chansons*. Por el contrario, Obrecht era un músico de iglesia, prolífico

principalmente en el género de la misa y con menores oportunidades para manejar el humanismo italiano o manifestar su influencia. La cuestión geográfica explica también las diferencias en la recepción de sus obras respectivas, pues relativamente pocas obras de Obrecht vieron su publicación o tuvieron una amplia diseminación, mientras que las de Josquin estuvieron más al alcance del precursor de la imprenta musical, Ottaviano Petrucci. La amplia distribución y gran variedad de la producción de Josquin contribuyeron de manera crucial a consolidar su nombre en la historia, mientras la producción menos variada y conspicua de Obrecht, cuya influencia en la música del siglo XVI fue menor, tuvo que entablar una lucha difícil y larga para obtener el reconocimiento moderno.

La mayor parte de las misas de Obrecht se basa en melodías de canto llano o en canciones seculares. Algunas de las misas de canto llano se vinculan con los centros de trabajo donde fueron compuestas, de los que obtuvo los cantos firmes; en las misas más tempranas se alcanzan a percibir ecos de la música de sus contemporáneos mayores, Busnois y Ockeghem. Entre las misas posteriores destaca la espectacular *Missa "Sub tuum presidium"*, que comienza a tres voces pero aumenta una voz en cada uno de los movimientos sucesivos conforme nuevos cantos llanos se suman a la textura simultánea. Las misas seculares están conformadas por canciones monofónicas (como la extensa *Missa "Maria zart"*, basada en un canto devocional alemán) y partes vocales tomadas de canciones polifónicas. Elementos de diseño ingeniosos y conceptos numerológicos subyacen en varias de sus misas, no siempre de manera obvia y abierta, y en ocasiones incluso de manera imperceptible para el oyente.

En menor número que las misas, los motetes son, cuestionablemente, las obras más accesibles de Obrecht. Sus técnicas compositivas abarcan desde estructuras canónicas complejas (*Haec Deum coeli*) y sonoridades polifónicas exuberantes (el motete a seis voces *Salve regina*), hasta texturas transparentes y exquisitas en que la declamación de las palabras ofrece una claridad poco común en Obrecht (*Factor orbis*, basada en una diversidad de melodías de canto llano para la Navidad). Su música secular, que incluye canciones en holandés y otras sin texto alguno, tiene menos importancia en general; en estos géneros, compositores contemporáneos como Josquin, Compère y Pierre de la Rue opacan completamente a Obrecht, sin embargo, como compositor de música litúrgica destaca como una de las figuras

más interesantes y trascendentes de las postrimerías del siglo XV. JM

📖 R. WEGMAN, *Born for the Muses: The Life and Masses of Jacob Obrecht* (Oxford, 1994).

Obujov, Nikolai. Véase OBOUHOW, NICOLAS.

oca, Mamá la. Véase MA MÈRE L'OYE.

ocarina (es.; it., "ganso pequeño"). Término genérico empleado para las flautas de *vasija. En particular, la ocarina es una flauta de vasija con entrada de aire de ducto. Inventada alrededor de 1860 por Giuseppe Donati, originario de Budrio en Italia, su modelo tenía cuerpo oviforme, con una perforación para cada dedo y los pulgares; en general la forma del instrumento es muy variable. Desde su aparición, la ocarina ha sido muy popular como instrumento de juguete. La calidad de las notas depende de la sonoridad del instrumento y del número y el tamaño de las perforaciones digitales, sin importar su distribución en torno a la vasija. Ocarinas de materiales, formas y tamaños diferentes se encuentran en todo el mundo, incluyendo América Latina, China, África y Europa del Este. JMO

ocaso de los dioses, El. Véase GÖTTERDÄMMERUNG.

Ockeghem, Johannes [Jean de] (*n* St Ghislain, cr Mons, c. 1410; *m* ?Tours, 6 de febrero de 1497). Músico de iglesia y compositor franco-flamenco. En 1443 se desempeñaba como cantor de la iglesia de Notre Dame en Amberes y para 1446 estaba al servicio de la capilla de Carlos I, duque de Borbón, con sede en el pueblo borgoñón de Moulins (cerca de Dijon). Su talento fue reconocido por Carlos VII, rey de Francia y, alrededor de 1452, Ockeghem se encontraba en la corte francesa, donde permaneció por el resto de su vida al servicio de tres monarcas sucesivos: Carlos VII, Luis XI y Carlos VIII. En 1459 obtuvo el importante puesto de tesorero de la iglesia de St Martin en Tours. Durante sus años en la corte, Ockeghem viajó fuera de Francia como parte de embajadas diplomáticas, incluyendo una visita a España en 1470. Tras su muerte, recibió elogios de los escritores más notables de la época: Erasmo, Guillaume Crétin y Jean Molinet cuya *déploration* musicalizada por Josquin des Prez, *Nymphes des bois*, lo describe como un hombre culto y atractivo, y exhorta a cuatro compositores distinguidos del momento –Josquin, Pierre de la Rue, Brumel y Compère– a llorar la muerte de su "bon père".

Aunque al parecer sólo una fracción de la producción de Ockeghem ha sobrevivido –14 misas, menos de 10 motetes y alrededor de 20 *chansons*–, ésta basta para demostrar la calidad excepcional del compositor.

Su estilo se caracteriza por ricas texturas polifónicas donde todas las voces tienen importancia melódica y la misma posición jerárquica, siendo independientes temáticamente. A diferencia de otros compositores del siglo XV Ockeghem muestra poco interés en recursos imitativos y declamatorios para la musicalización del texto, inclinándose por el desarrollo continuo de la melodía pura, con texturas, armonías y sonoridades siempre cambiantes.

Las estructuras de sus misas abarcan desde formas convencionales (basadas en un canto firme que suele ser la parte tenor de una *chanson*) hasta formas extravagantes: la *Missa prolationum* está elaborada en su totalidad con cánones bajo técnicas siempre cambiantes y de gran complejidad; la *Missa cuiusvis toni* está escrita sin claves y puede cantarse en varios modos distintos; en la *Missa "Caput"* aparece durante toda la obra un canto firme en la voz más grave, a pesar de su carácter poco adecuado para conformar el bajo de la textura. En éstas y otras obras las elecciones compositivas de Ockeghem adquieren un carácter lúdico, evidente sobre todo para los cantores que enfrentan la notación mensural original; si bien significaron también retos importantes para el compositor, todos estos juegos pasan completamente inadvertidos para el oyente que los desconoce. Muy distinta a estas elaboraciones virtuosas es la *Missa pro defunctis*, obra simple y solemne que tiene la distinción de ser el réquiem polifónico más antiguo que se conoce.

Los motetes de Ockeghem que han sobrevivido son tan escasos que impiden hacer una evaluación objetiva de sus logros en este género, pero al parecer fue precursor de obras con ricas texturas compuestas libremente sin hacer referencia al canto llano (como en *Intemerata Dei mater*). Tiene la reputación de haber compuesto un motete a 36 voces, aunque el motete *Deo gratias* a 36 voces que se le atribuye en una fuente del siglo XVI difícilmente puede pasar como obra de su autoría. Las *chansons*, por el contrario, son admirables por su calidad más que por su originalidad compositiva. Piezas como *Fors seulement l'attente* y *Ma bouche rit* fueron de las canciones polifónicas más populares de su tiempo.

JM

📖 F. FITCH, *Johannes Ockeghem: Masses and Models* (París, 1997).

octava, octavo (del lat. *octavus*, "octavo"; al.: *Oktave*; fr., in.: *octave*; it.: *ottava*). 1. Octava nota de la escala diatónica.

2. El *intervalo de octava es el más consonante de todos y crea el efecto acústico de duplicación de la nota

original en la región grave o aguda. En términos acústicos la octava superior a una nota duplica la frecuencia de la nota original (por ejemplo, *la* = 220, *la'* = 440, *la''* = 880). Véase ACÚSTICA; SERIE ARMÓNICA.

3. En la terminología litúrgica octavo se refiere al séptimo día (una semana exacta) posterior a un día festivo, o al periodo de ocho días que incluye el día festivo y su octavo.

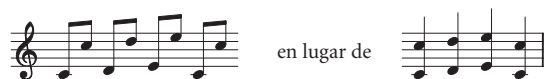
4. Los ocho versos iniciales de un soneto.

octava corta. Sistema de extensión del teclado hacia el registro grave sin aumentar el tamaño del instrumento. Antes de alrededor de 1700, las notas cromáticas de la octava más grave del teclado se usaban poco, por lo que sus teclas se podían usar para producir otras notas. En un patrón característico, conocido como la octava corta *do/mi*, las teclas correspondientes al *mi*, *fa#* y *sol#* se afinaban en *do*, *re* y *mi* respectivamente, y las teclas restantes de esa misma octava tomaban su afinación normal acostumbrada (*Fa*, *Sol*, *La*, *Sib* y *Do*). Esto tenía la ventaja adicional de facilitar a la mano izquierda alcanzar una distancia de décima o más, permitiendo tocar algunos acordes muy espaciados. Conforme el rango del teclado se fue incrementando se introdujo la octava corta *sol/si*, en la que las teclas correspondientes a las notas *si'*, *do#* y *re#* producían las notas *sol'*, *la'* y *si'* respectivamente. En arreglos posteriores, conocidos como "octava rota", las teclas negras de la octava más grave se dividían de manera que la mitad superior produjera las alturas normales y la mitad inferior las alturas de octava corta o viceversa. Las octavas cortas se usaron en un principio en instrumentos de teclado con cuerdas, pero hacia finales del siglo XVI se usaron también en el órgano. JMO

octava disjunta. 1. Variante de la *octava corta.

2. Ejecución de octavas como notas sueltas tocadas de modo separado en lugar de simultáneamente (véase Ej. 1).

Ej. 1



octavo. Véase CORCHEA.

octeto. Conjunto de ocho instrumentos o voces, como también la música escrita para dicho ensamble. El octeto de cuerdas suele ser un doble *cuarteto, en ocasiones con un contrabajo en lugar de uno de los violonchelos. El octeto de vientos clásico se conocía en el siglo XVIII

con el nombre de **Harmonie* o *Harmoniemusik* y consistía en pares de oboes, clarinetes, cornos y fagotes. El *Octeto de cuerdas* (1825) de Mendelssohn es uno de los ejemplos representativos más gustados. Muchos compositores han imitado la dotación de Schubert para clarinete, corno, fagot, cuarteto de cuerdas y contrabajo. Debido a las posibilidades interesantes que ofrece un conjunto de ocho músicos, otros han empleado combinaciones instrumentales diversas.

Véase también CÁMARA, MÚSICA DE. JMO

octoechos. Véase OKTOECHOS.

oda (del gr. *oidē*, “canción”; lat.: *oda*). 1. En la cultura griega antigua, poema lírico acompañado con música. En el drama griego y en las obras de Píndaro, un coro cantaba las odas y se interpretaban con danza. Varias de las *Odas* y *Épodos* latinas de Horacio fueron musicalizadas por compositores renacentistas como Petrus Tritonius y Ludwig Senfl.

2. En el rito bizantino se refiere a una de las nueve secciones del **kanon*.

3. En Inglaterra, desde la Restauración hasta los albores del siglo XIX, se refiere a una *cantata ceremonial dedicada al monarca y compuesta para celebrar ocasiones especiales. Estas obras incluyen odas para aniversarios reales, coronaciones, funerales, banquetes, para el retorno del monarca después de un viaje y piezas para el año nuevo y el Día de santa Cecilia. Su interpretación solía estar a cargo de los caballeros y los infantes de la Chapel Royal acompañados por instrumentistas de la casa real. Entre los compositores de odas destacan Blow, Purcell (24, entre ellas *Hail, bright Cecilia*, 1692), Clarke y Handel (*Ode for Queen Anne's Birthday*, 1713 y *Ode for St Cecilia*, 1739). Después de 1820, el género declinó con la aparición ocasional de obras posteriores como la *Oda de coronación* de Elgar (1901-1902). El término se ha empleado para obras que tienen un significado especial para el compositor, como *The Music Makers* (1912) de Elgar y *Ode* (1943) de Stravinski.

Oda a Napoleón Bonaparte. Op. 41 de Schoenberg (1942) para recitador, piano y cuarteto de cuerdas sobre un poema de Byron (1814); más adelante el compositor hizo un arreglo para orquesta de cuerdas.

Ode for St Cecilia's Day (Oda para el Día de santa Cecilia).

1. Cuatro obras corales de Purcell, dos compuestas en 1683, otra c. 1685 y la última en 1692.

2. Obra coral de Handel (1739) con el poema de John Dryden (1798).

3. Cantata de Parry (1889) para soprano, barítono, coro y orquesta con texto de Alexander Pope (1713).

Odhecaton (gr., “cien”). Título informal dado a la primera colección de música polifónica impresa con tipos móviles (*Harmonice musices odhecaton A*), publicada en 1501 por Ottaviano *Petrucci.

Odyssey. Obra orquestal de Maw compuesta entre 1972 y 1987.

Oedipus rex (Edipo rey). Ópera-oratorio en dos actos de Stravinski con texto de Jean Cocteau basado en la tragedia de Sófocles (c. 430 a.C.) en traducción latina de Jean Daniélou. Se estrenó en París como oratorio en 1927 y se escenificó en Viena en 1928.

Oehring, Helmut (n Berlín, 16 de julio de 1961). Compositor alemán. Músico virtualmente autodidacta que ha expresado su deseo de “componer un tipo de drama melodramático documental”. Como reflejo de la educación que recibió de sus padres sordos, varias de sus obras incorporan intérpretes sordos que emplean el lenguaje de señas o el hablado. Entre sus piezas teatrales destacan *Dokumentation I* (ópera de cámara, Spoleto, 1996), *Das d'Amato System* (danza-ópera, Munich, 1996) y *Bernarda Albas Haus* (danza-drama, basado en Lorca, 1999). ABUR

œuvre (fr.). “Obra”, “composición”. Véase OPUS.

ofertorio (del lat. *offertorium*). La presentación del pan y el vino en el altar como parte de la Eucaristía cristiana y, en el rito romano, el canto entonado para acompañar esta acción. Otros ritos antiguos que tienen cantos análogos son la *offerenda* ambrosiana, el himno querúbico bizantino, el *sonus* galicano y el *sacrificium* mozárabe. Los ofertorios gregoriano y romano antiguo son cantos melismáticos responsoriales en su mayor parte tomados de los salmos. Su música original consistía en un refrán cuya segunda mitad (el *repetendum*) se repetía después de cada serie de versos solos (repetición suprimida más adelante). Los músicos del Renacimiento compusieron ofertorios en polifonía libre (notable entre éstos es el ciclo tardío de Palestrina para todo el año litúrgico); las generaciones posteriores por lo general ignoraron los textos canónicos o los reemplazaron con obras instrumentales. En las iglesias protestantes abundan también los ofertorios, algunos de ellos ampliando el concepto de la ofrenda con obsequios distintos de los elementos eucarísticos normales. -/ALI

Offenbach, Jacques [Jacob] (n Colonia, 20 de junio de 1819; m París, 5 de octubre de 1880). Compositor francés de origen alemán. Su padre, Isaac Offenbach, cuyo nombre de familia original era Eberst, fue un cantor y compositor menor judío. El joven Jacob demostró un talento tan notable como violonchelista, que en 1833 su

padre lo llevó a París junto con su hermano violinista Julius (1815-1880), donde ingresó al conservatorio. Se ganó el sustento como violonchelista de la orquesta de la Opéra-Comique, donde conoció al compositor Fromental Halévy, quien lo instruyó en composición. Desarrolló una extensa vida profesional como violonchelista virtuoso, participando en la temporada de 1844 en Londres y tocando ante la reina Victoria en el castillo de Windsor.

Las obras de juventud de Offenbach fueron principalmente para su propio instrumento, junto con algunos modestos intentos de composición de música teatral. En 1850 obtuvo la dirección de la orquesta del Théâtre Français, época en la que se entregó a la composición con mayor ahínco. En 1855, a los 36 años de edad, tomó a su cargo un teatro pequeño cercano a los Champs-Élysées y lo bautizó con el nombre de Théâtre des Bouffes-Parisiens. Allí escenificó obras escénicas musicales breves e ingeniosas cuyos textos humorísticos y piezas pegajosas tuvieron mucho éxito durante la exhibición parisina de ese año. El éxito continuo de estas obras le permitió renunciar a su puesto en el Théâtre Français para ampliar su repertorio y viajar con la compañía al extranjero incluyendo una gira por Londres en 1857.

Offenbach conquistó el terreno de la composición de obras mayores con la sátira mitológica *Orphée aux enfers* (Orfeo en los infiernos, también conocida como Orfeo en el inframundo, 1858, rev. 1875). Ésta y otras obras posteriores tuvieron enorme acogida tanto en París y Viena como en otros centros operísticos como Londres, donde fue preciso matizar un poco su tono parisino “irreverente”. En total compuso más de 100 operetas en un acto o más, siendo las más sobresalientes *La Belle Hélène* (1864), *Barbe-bleue* (Barbazul, 1866), *La Grande Duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole* (1868; rev. 1874) y *Les Brigands* (1869). Compuso también para la Ópera de París el ballet *Le Papillon* (La mariposa, 1860) y para Viena la ópera romántica *Die Rheinnixen* (Las ninfas del Rin, 1864), además de otras obras más ambiciosas. Acusaciones falsas sobre su administración teatral en la década de 1870 lo obligaron a declararse en bancarota, por lo que para recuperarse económicamente en 1876 emprendió una gira a los Estados Unidos, país al que sus hermanas se habían mudado. Aunque la crítica sería opinaba que la frivolidad de sus obras ligeras las condenaría al olvido lograron mantenerse en el repertorio gracias a sus melodías irresistibles, su refinada escritura vocal y sus ingeniosos libre-

tos. Offenbach concentró gran parte del trabajo de sus últimos años en la ópera fantástica de grandes dimensiones, *Les Contes d'Hoffmann* (1881), pero murió sin haber creado una versión definitiva. En varias ediciones póstumas, esta ópera se ha logrado mantener como éxito perdurable gracias a sus efectos fantásticos y su música accesible, en particular la célebre Barcarolle, pieza que Offenbach retomó de *Die Rheinnixen*. ALA

📖 A. FARIS, *Jacques Offenbach* (Londres, 1980). R. TRAUBNER, *Operetta: A Theatrical History* (Londres, 1984). J.-C. YON, *Jacques Offenbach* (n.p. [París], 2000).

Offrendes oubliées, Les (Las ofrendas olvidadas). Obra orquestal de Messiaen (1930).

Oficio. En la liturgia cristiana el término “oficio” se refiere a los servicios diarios del ciclo completo de las horas canónicas, denominados en su conjunto como “Oficio divino” o “Liturgia de las horas”, distintas de la Eucaristía y otros sacramentos. La costumbre de recitar oraciones a ciertas horas del día o la noche viene desde los judíos, de quienes la tomaron los cristianos; estas formas de la antigüedad tardía se emplearon como modelo para la elaboración de los ciclos de servicios diarios destinados a los monjes y los cristianos urbanos. Los servicios públicos se caracterizaron por la recitación de los salmos fijos que más se acomodaran a la hora en cuestión y por un ceremonial que incluía la ofrenda de la luz y el incienso, mientras que los servicios monásticos tendieron a una relativa austeridad e insistieron en la recitación ininterrumpida del salterio. La descripción del rito de Jerusalén c. 500 hecha por el peregrino español Egeria atestigua la fusión temprana de estas formas arquetípicas de oraciones diarias; de hecho, los oficios divinos de la mayoría de las iglesias cristianas representan una combinación de elementos catedralicios y monásticos.

El Oficio divino del rito romano medieval consistía en ocho servicios iniciados al atardecer con las Vísperas, seguidos por las Completas antes del retiro, las Vigilias o Maitines después de la medianoche, la Oración matutina (*Laudes matutinae*) o Laudes al amanecer, Prima, Tercia, Sexta y Nona, denominadas “Horas menores”, recitadas respectivamente a las 6 a.m., 9 a.m., mediodía y 3 p.m.; a partir de las reformas del Concilio Vaticano Segundo, las últimas tres se pueden combinar en una sola “Hora media”, “Oración durante el día”. Aunque el formato del Oficio ha variado en algunos aspectos dependiendo de las regiones y las funciones (seculares y monásticas), cada uno de sus servicios consistieron en una combinación de salmos y cánticos con

antífonas, lecciones (lecturas) con responsorios, himnos y plegarias. En la práctica solían combinarse Maitines y Laudes que, en un contexto parroquial podían recitarse la tarde anterior; en los últimos tres días de Semana Santa este oficio combinado se denominaba Tenebrae. La liturgia de las horas de 1971 suprimió la hora de Prima y reemplazó la hora de Vigilia con un Oficio de lecturas a celebrarse en cualquier momento del día.

El rito público del Oficio latino normalmente se entonaba con melodías de canto llano, pero a partir de finales de la Edad Media determinadas Horas se adornaban con música polifónica. A partir del siglo XV, los compositores de Europa continental tendieron a poner en polifonía las Vísperas exclusivamente con recursos diversos, desde la entonación salmódica en la forma más simple de *fabordón (similar al canto *anglicano) hasta formas policorales elaboradas y, más adelante, versiones del *Magnificat* con acompañamiento instrumental. Si bien Monteverdi siguió basando los salmos de sus Vísperas de 1610 en tonos salmódicos antiguos de canto llano, los compositores barrocos hicieron caso omiso del canto llano como medio para la construcción musical. Para finales del siglo XVIII hubo una declinación general en la composición para el Oficio; no obstante, la obra de Mozart, *Vesperae solennes de confessore* K339, constituye un magnífico ejemplo independiente del periodo.

El Oficio divino del rito bizantino es semejante al romano; para los días ordinarios consiste en Vísperas, Completas, *Mesonyktikon* (el "Oficio de medianoche"), *Orthros* (análogo a la combinación romana de Vigilias y Laudes) y las tres "Horas menores". Desde el siglo XIV en algunas regiones se ha conservado la costumbre de combinar Vísperas, *Orthros* y Prima en una "Vigilia nocturna completa" para la víspera del domingo y de festividades mayores. JRO/ALI

📖 R. F. TAFT, SJ, *The Liturgy of the Hours in East and West* (Collegeville, MN, 1986).

Oficio divino. Véase OFICIO.

oficleido. *Bugle bajo en *sib* con llaves inventado en París por Halary en 1817. Tiene un pabellón cónico y ancho y cuenta con llaves en las 11 perforaciones digitales que, en posición de descanso, las más graves permanecen abiertas y las demás cerradas. El ejecutante sostiene el instrumento de manera vertical. De afinación más precisa y tono más brillante que el serpentón comparado con la tuba, su sonido es considerablemente más seco y menos "resoplante"; con el paso del tiempo la tuba reemplazó al oficleido. Durante prácticamente todo el

siglo XIX, el oficleido fue el principal instrumento de metal de las bandas y las orquestas; en la actualidad se emplea en las obras de Berlioz y Mendelssohn, entre otros, que lo incluyen en su orquestación. JMO

Ofrenda musical (*Musicalisches Opfer*). Colección de 13 obras escritas por J. S. Bach en 1747. Consiste en dos *ricercari*, una trío sonata y 10 cánones. Algunas obras son para teclado y otras para dos, tres y cuatro instrumentos. Dedicadas a Federico el Grande, rey de Prusia, las obras desarrollan un tema compuesto por el rey.

Ogdon, John (Andrew Howard) (*n* Mansfield, 27 de junio de 1937; *m* Londres, 1 de agosto de 1989). Pianista y compositor inglés. Estudió en el RMCM y compartió con Vladimir Ashkenazy el premio Chaikovski de 1962. Uno de los primeros exponentes de la música de sus colegas de Manchester, Alexander Goehr, Birtwistle y Maxwell Davies, sus composiciones propias, entre las que destaca un *Concierto para piano* (1968), despliegan un estilo más tradicional y una orquestación bien lograda. PG/AW

Ohana, Maurice (*n* Casablanca, 12 de junio de 1913; *m* París, 13 de noviembre de 1992). Compositor francés. Pianista talentoso desde la infancia, en 1933 viajó a París para realizar estudios de arquitectura y continuar con su formación pianística. Viajó como pianista por Europa y en 1937 inició sus estudios de composición en la Schola Cantorum con Daniel-Lesur. Durante la segunda Guerra Mundial combatió con el ejército británico. De regreso en París, se sumó a los fundadores del grupo de música contemporánea, Zodiaque, importante en Francia en la época de la posguerra. Su primera obra mayor fue *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1950), oratorio basado en un texto de Lorca.

Ohana tuvo plena conciencia de sus raíces españolas y se interesó profundamente por el *cante hondo*. Su música refleja influencias de Albéniz, cuyas obras para piano interpretó, y de Falla; no obstante, en sus piezas españolas nunca recurrió a los colores locales; entre éstas destaca *Cantigas* (1953-1954) para solistas, coro y percusión. Ohana admiró también a Debussy. Sus obras de la década de 1970, como la Misa (1977) y la obra orquestal *Livre des prodiges* (1978-1979), son impactantemente crudas y originales. Su obra escénica más ambiciosa fue la ópera *La Célestine*, estrenada en la Ópera de París en 1988; puesta en música del drama español del siglo XV de Fernando de Rojas, recurre solamente a diálogos hablados y a vocalización. RLS

📖 C. RAE, *The Music of Maurice Ohana* (Aldershot, 2000).

oído absoluto. Véase OÍDO Y AUDICIÓN, 3.

oído y audición. En los últimos años han aumentado los estudios científicos acerca del oído humano y las formas en que el cerebro interpreta los sonidos. El tema es complejo y el siguiente artículo resume tan sólo el conocimiento actual de aquellos aspectos que atañen a la interpretación y reproducción musicales.

1. Descripción física; 2. Percepción de la altura; 3. Oído absoluto; 4. Interacción de las notas; 5. Percepción del volumen; 6. Oído direccional; 7. Deficiencias de audición y sordera.

1. Descripción física

Las ondas sonoras, constituidas por una serie de presiones diversas en el aire (véase ACÚSTICA) entran a través de una abertura en el oído externo o pabellón de la oreja. El conducto o meato auditivo mide alrededor de 2.5 cm de longitud y se comporta como un tubo de órgano que resuena y produce un incremento en la agudeza auditiva en el rango de 2 000-5 500 Hz. El canal auditivo está cerrado en su punta interna por un delgado diafragma de piel tensa conocido como tímpano o membrana timpánica, la cual vibra en respuesta a los cambios de presión del aire.

La parte interna de la membrana del tímpano actúa sobre el aire en una cavidad conocida como oído medio que se comunica con el ambiente a través de la trompa de Eustaquio, equalizando así el promedio de las presiones en ambos lados de la membrana del tímpano. En el oído medio está suspendido un sistema de palancas, constituido por tres finos huesos u osículos que actúan como dispositivo de protección y ayudan a transmitir las vibraciones de manera más eficiente. Se les han dado los nombres descriptivos de martillo, yunque y estribo, este último unido a una membrana más alejada, la ventana oval, que conduce a un complejo laberinto, la cóclea o caracol. Esta estructura con forma de caparazón de caracol es un tubo enrollado en espiral que contiene un fluido y está dividido en dos galerías conectadas por una pequeña abertura en su estrecha punta.

Las vibraciones de la ventana oval ponen en movimiento el fluido y una tercera membrana, la ventana circular en la parte baja, hace que se sacuda el incompresible líquido. La separación entre las dos galerías contiene unas 2 400 fibras, laminadas y conectadas a terminaciones nerviosas y al nervio auditivo, que está conectado al cerebro. El movimiento de estas fibras es lo que produce la sensación a la que llamamos “oír”.

2. Percepción de la altura

El científico alemán Hermann von Helmholtz (1821-1894) fue quien sugirió por primera vez que estas fibras estaban afinadas en diferentes frecuencias y respondían selectivamente para darnos el sentido de altura. La teoría de la onda viajera del físico-acústico húngaro Georg von Békésy (1899-1972) provee una explicación más factible: asocia la altura con la amplitud de cresta de diferentes longitudes a lo largo del canal coclear. El rango de frecuencias audible para un oído joven abarca un radio de alrededor de 1 000:1, es decir, 20-20 000 Hz.

El sistema nervioso humano actúa como un sistema de telecomunicaciones de gran sofisticación, brindándonos la capacidad de reconocer no solamente diferentes notas de la escala musical, sino también diferentes instrumentos y ejecutantes, al mismo tiempo que decodifica millones de otros impulsos provenientes de los cinco sentidos. El intervalo básico de un semitono es un rasgo de la música occidental y corresponde a un cambio de frecuencia de aproximadamente 25% (véase ACÚSTICA). La audición humana abarca alrededor de 10 octavas y, puesto que hay 12 semitonos en la octava, el oyente sólo necesita distinguir 120 notas musicales distintas. Sin embargo, un oído aguzado es capaz de detectar unos 1 400 intervalos más pequeños.

3. Oído absoluto

Algunas personas –no forzosamente músicos– son capaces de identificar cualquier nota escuchada, o cantar cualquier nota que se les pida, sin necesidad de una referencia. Esta capacidad es conocida como oído absoluto (o perfecto). Mozart, por ejemplo, la poseía y era capaz de identificar errores de afinación a la edad de siete años. Parece ser que esta habilidad es hereditaria y no puede adquirirse en la edad adulta. Otros estudios proponen que cualquier individuo puede desarrollar el oído absoluto si comienza una educación musical adecuada antes de los cinco años de edad.

4. Interacción de las notas

Los sonidos que están constituidos por una sola frecuencia son la excepción más que la regla (véase ACÚSTICA, 5 y 6) y por ello, la respuesta del oído a más de una nota sonando simultáneamente, resulta en especial interesante. Los músicos pueden desarrollar capacidades sorprendentes para discriminar e identificar por separado los componentes de notas e instrumentos dentro de una mezcla sonora compleja. Cuando dos notas están separadas por apenas unos pocos Hertz, el efecto

es el de una sola nota en una frecuencia intermedia fluctuando en volumen (batimientos). Cuando las notas están separadas por poco más de 20 Hz, la sensación de batimiento desaparece pero, a volumen alto, la diferencia real de frecuencia se puede escuchar como una tercera nota y tiene su parte en la afinación. Otro aspecto de la interacción de las notas es el “enmascaramiento” de una nota por otra, esto sucede con mayor frecuencia con una nota grave que enmascara una aguda. La exposición a sonidos muy fuertes produce una alteración de “enmascaramiento” como una pérdida temporal de audición o fatiga del oído.

5. Percepción del volumen

G. T. Flechner sugirió por primera vez una escala de volumen cuya unidad de medida estaba basada en “simples diferencias perceptibles”. Un grado dado en la percepción de volumen resulta de la multiplicación de la intensidad existente por algún factor, es decir la relación es logarítmica más que lineal. Por ejemplo, incrementar la intensidad del sonido por un factor de 10 produce aproximadamente el doble del volumen. Para duplicar nuevamente el volumen, se requeriría incrementar el sonido 10 veces en su intensidad. Esta es la base de la escala de decibeles (véase ACÚSTICA, 11). Debe notarse que las señales eléctricas que van del oído interno al cerebro no varían mucho en cuanto a su amplitud y tampoco imitan (de forma análoga) la forma original de la onda. Se trata de una corriente de impulsos codificada que lleva la información respecto a las frecuencias e intensidades presentes, para ser interpretadas por el cerebro.

6. Oído direccional

El despliegue de las grabaciones estereofónicas y de la radiodifusión ha mostrado que somos capaces de localizar o percibir la dirección de una fuente sonora a través de la comparación de los sonidos que llegan a cada uno de nuestros oídos (audición binaural). Si alguien da una palmada frente a uno, el sonido llega al oído en el mismo instante y con la misma intensidad. El cerebro deduce fácilmente que la fuente está justo enfrente. Si la fuente se mueve hacia la izquierda, el sonido llegará primero al oído izquierdo que al derecho, proporcionando una pista de su dirección. El sonido también será ligeramente más fuerte, no tanto por el hecho de que el trayecto recorrido es más corto, sino porque la cabeza forma una “sombra” acústica en la región del oído derecho. Las diferencias de tiempo e intensidad

contribuyen a la habilidad direccional auditiva. La diferencia de tiempo es más importante en frecuencias por debajo de los 1000 Hz y la diferencia de intensidad es una clave más fuerte de los 4000 Hz en adelante. Pequeños movimientos de la cabeza ayudan al cerebro a localizar la dirección de la fuente de manera más precisa.

7. Deficiencias de audición y sordera

En el mundo de la música, lo primero que viene a la mente son los efectos devastadores de la sordera en figuras clave como Beethoven o Smetana, pero una gran cantidad de individuos de todas las edades sufre de deterioro auditivo en alguna medida. La súbita aparición de la sordera es comparativamente rara, lo más común es la pérdida gradual de la audición. Puede suceder de dos formas: pérdida de conducción auditiva en los mecanismos del oído externo y medio, y pérdida sensorial en el oído interno y nervio auditivo. El primero afecta todas las frecuencias, la principal causa es la acumulación de cera, siendo de mayor seriedad las infecciones en el oído interno. La pérdida sensorial puede afectar todos los sonidos o solamente los de una estrecha banda, se trata de un riesgo de la edad avanzada, particularmente en altas frecuencias, pero también puede ser causada por exposición a explosiones estruendosas o a largos periodos en ambientes ruidosos. El ruido excesivo puede ser no sólo molesto sino peligroso y muchos países cuentan con reglamentos dirigidos hacia la reducción tanto del “ruido de la comunidad”, en ciudades y vías aéreas, como del ruido industrial, que pone en peligro la audición de los trabajadores.

Véase también PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA, 1. JBO

📖 C. E. SEASHORE, *Psychology of Music* (New York, 1938/R1967). M. CAMPBELL y C. GREATED, *The Musician's Guide to Acoustics* (Londres, 1987).

Oiseaux exotiques (Aves exóticas). Obra de Messiaen para piano, 11 instrumentos de viento, xilófono, campanas tubulares y dos percusionistas compuesta en 1955-1956.

Oistrakh, David (Fiodorovich) (n Odessa, 17/30 de septiembre de 1908; m Ámsterdam, 24 de octubre de 1974). Violinista ruso. Después de su debut de 1928 en Leningrado, fue ganador de muchos premios dentro de la URSS y en Bruselas (1937). Su vida profesional internacional floreció después de la segunda Guerra Mundial. En su debut de 1955 en Nueva York, presentó el *Primer concierto para violín* de Shostakovich (escrito para él). Oistrakh se mantuvo al margen de la política y conservó su imagen de ciudadano soviético honorable. Enseñó en el Conservatorio de Moscú a partir de 1934

y tuvo entre sus discípulos a su hijo Igor. Poseedor de un dominio técnico perfecto, desplegaba un tono cálico impactante, combinando su virtuosismo con una musicalidad innata. CF

Oktave (al.). “Octava”; *Oktavflöte*, “flauta octavada (octava alta)”, es decir, *piccolo*; *Oktavfagott*, “fagot octavado (octava baja)”, es decir, contrafagot; *Oktavkoppel*, “acoplador de octava”.

oktoechos [oktoechos] (del gr. *okto*, “ocho”, y *echoi*, “tipos melódicos”). 1. Sistema bizantino de cuatro modos auténticos y cuatro plagales (véase MODO, 2a). Los teóricos carolingios aplicaron el término de origen palestino al canto llano romano.

2. Otro de los nombres del Libro de Suplicaciones (*Parakletike*) del rito bizantino, que contiene un ciclo de ocho semanas de Propios litúrgicos, ordenados por modo, para la conmemoración de la Resurrección de Cristo.

Old Hall Manuscript (Londres, British Library, Add. 57950; antes Old Hall, St Edmund's College, Ware, Herts). La colección de música sacra inglesa más importante anterior al libro coral de Eton. Copiada a comienzos del siglo XV, contiene un repertorio de 147 obras de estilos diversos compuestas en el periodo c. 1350-1420. Algunas piezas recurren al lenguaje acordal del *discanto característico de la música inglesa mientras que otras están concebidas bajo un concepto más lineal o canónico, en ocasiones basadas en principios isorrítmicos, acusando ciertas influencias de la música continental europea del siglo XIV. De los compositores representados, muchos pertenecientes a la generación anterior a Dunstaple, el más importante es Leonel Power. Una edición moderna, preparada por Andrew Hughes y Margaret Bent, se publicó como parte de la serie *Corpus mensurabilis musicae* en 1969-1973.

Old Hundredth. Melodía salmódica métrica de origen incierto. Se entona con las palabras “All people that on earth do dwell” (Todas las personas que deambulan por la Tierra). Vaughan Williams escribió una versión ceremonial sobre la melodía, para dotación numerosa, para la coronación de Isabel II en 1953. Véase HIMNO, 3.

Oliver, Stephen (n Chester, 10 de marzo de 1950; m Londres, 29 de abril de 1992). Compositor inglés. Antes de graduarse en Oxford ya había comenzado a componer óperas y, para el final de su vida, había completado más de 40 obras escénicas, entre las que destacan *Timon of Athens* (ENO, 1991) y la comedia musical *Blondel*, en colaboración con Tim Rice (1983). Oliver, quien escribió la mayoría de sus libretos, desplegó un estilo com-

positivo fluido y relativamente tradicional, siempre alerta al carácter y la estructura de los textos. Compu-so además varias obras instrumentales y mucha música incidental y cinematográfica. AW

Oliveros, Pauline (n Houston, TX, 30 de mayo de 1932).

Compositora estadounidense. Iniciada en la música por su madre y su abuela, estudió en la Universidad de Houston (1949-1952) y con Robert Erickson (1954-1960). Enseñó en el San Francisco State College en el periodo 1954-1957 y en la Universidad de California de San Diego en 1967-1981. En las décadas de 1950-1960 se dio a conocer como compositora de música electrónica e instrumental, en un estilo cercano a Cage, de donde partió para el desarrollo de su propio estilo musical largo y lento, para el que acuñó el término de “Deep Listening” (Audición profunda). Como solista del acordeón y con su grupo propio, Deep Listening Band, se ha presentado en todo el mundo. PG

olor y música. Véase AROMA Y MÚSICA.

ombra, escena de. En la ópera temprana se refiere a una escena desarrollada en el inframundo, en la que se conjura a un espíritu o “sombra” (it.: *ombra*). Concepto originado en la ópera del siglo XVII y aspecto común de las óperas sobre el mito de Orfeo, el efecto escénico ha perdurado. Entre las escenas de *ombra* más conocidas destacan las de *Les Troyens* de Berlioz.

On Hearing the First Cuckoo in Spring (Al oír el primer canto del cucú en primavera). Poema tonal de Delius (1912), primera de sus *Two Pieces for Small Orchestra* (Dos piezas para pequeña orquesta); la segunda es *Summer Night on the River* (Noche de verano en el río).

On Wenlock Edge. Ciclo de canciones de Vaughan Williams (1908-1909) para tenor, cuarteto de cuerdas y piano, con seis poemas del libro *A Shropshire Lad* (1896) de A. E. Housman. “On Wenlock Edge” es el título de la primera canción. Vaughan Williams hizo un arreglo del ciclo para tenor y orquesta (c. 1923).

onda estacionaria (in.: *standing wave*). Patrón de interferencia que se forma por la suma de una onda y su reflejo sobre la trayectoria incidente original. Comprende una serie de crestas y valles de energía sonora o nodos, en los que la amplitud de la oscilación es siempre cero (de ahí el nombre de onda estacionaria), mientras que la longitud de la onda estacionaria es un múltiplo de la cuarta parte de la longitud de la onda incidente. Véase ACÚSTICA, 10; ACÚSTICA ARQUITECTÓNICA, 5.

JBO

ondas martenot (fr.: *ondes martenot*). Instrumento electrónico monofónico inventado por Maurice Martenot

alrededor de 1928. El ejecutante controla la altura con una mano, sea con un teclado o con el *ruban*, controlador con forma de “lazo” que proporciona flexibilidad ilimitada, y con la otra mano controla el tono y el volumen. El sonido es amplificado en altavoces separados. El instrumento ha sido explotado por muchos compositores, entre ellos Milhaud, Honegger, Varèse, Messiaen y Boulez. A menudo se emplea en la música cinematográfica. JMO

ondas sonoras. Véase ACÚSTICA.

Ondine. 1. Ballet en tres actos y cinco escenas de Henze con argumento de Frederick Ashton basado en el drama *Ondine* (1939) de Jean Giraudoux, basado a su vez en *Undine* (1811) de Friedrich de la Motte Fouqué. Su primera coreografía corrió a cargo de Ashton (Londres, 1958).

2. Pieza inicial de **Gaspard de la nuit* de Ravel.

3. Pieza para piano de Debussy (1913), no. 8 de sus *Préludes*, libro 2.

ongarese, all'. Véase ALL'ONGARESE.

op. Abreviatura de **opus*.

op. posth. (lat., “obra póstuma”). Abreviatura usada en lugar del número de obra (**opus*) para indicar que su publicación fue posterior a la muerte del compositor.

open score (in., “partitura abierta” o “completa”). *Partitura que comprende más de dos pautas en la que cada voz de una composición polifónica aparece escrita en su propio pentagrama individual. En algunas piezas para teclado renacentistas y barrocas se emplearon partituras de este tipo con cuatro pautas.

ópera (véase la página siguiente).

opéra-ballet (fr.). Forma de entretenimiento con música, drama y danza, popular en la corte francesa de finales del siglo XVII a finales del XVIII. Generalmente conformada por un prólogo y tres o cuatro actos (*entrées*), cada acto tiene un argumento distinto pero todos giran en torno a un tema común. Las *opéras-ballets* más que tragedias eran obras ligeras sobre temas mitológicos o pastorales con piezas, danzas, recitativos y canciones para voz sola y para coro. *L'Europe galant* (1697) de Campra y *Les Indes galantes* (1735) de Rameau son obras representativas del género. -/JBE

opera buffa (it., “ópera bufa”; fr.: *opéra bouffe*). “Ópera cómica”, género opuesto a la **opera seria*. Sus inicios se remontan al siglo XVIII en Nápoles como un tipo de entretenimiento basado en personajes de los bajos fondos. El **intermezzo*, exclusivamente cómico y todo cantado, se ejecutaba entre los actos de una ópera seria; *La serva padrona* de Pergolesi es el *intermezzo* más conocido. El

dramaturgo Carlo Goldoni introdujo en el *dramma giocoso* de mediados del siglo XVIII el personaje “superior”, en particular la heroína con pensamiento elevado, junto con episodios más serios o sentimentales; ejemplos representativos de esta variante del género son *Le nozze di Figaro* de Mozart, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini y *Don Pasquale* de Donizetti. Rasgos característicos del género son el rápido y fulgurante **recitativo secco* con acción escénica agitada y el final concertado con secciones múltiples y sorpresas dramáticas. Con la supresión del *recitativo secco* después de mediados del siglo XIX, la *opera buffa* dejó de ser un género independiente. Véase ÓPERA, 6 y 7. NT

opéra comique (fr., “ópera cómica”). La palabra francesa “comique” no tiene exactamente el mismo significado que la voz inglesa “comic”, la italiana “buffa” o la española “cómica”, pues se relaciona más con la categoría dramática de la “komoidia” (comedia) de la Grecia clásica. Para los franceses el término tuvo implicaciones distintas dependiendo de la época en cuestión. A comienzos del siglo XVIII, mediante farsas y sátiras con diálogos hablados y *airs* muy conocidos (*vaudevilles*), el género desarrolló un estilo sentimental en la *comédie mêlée d'ariettes* (*Le Devin du village*, 1752, de Rousseau fue una de las primeras). De ahí en el siglo XIX se acercó más a la ópera seria con el tratamiento de temas románticos, como *La Dame blanche* de Boieldieu, *Fra Diavolo* de Auber, *Faust* de Gounod y *Carmen* de Bizet, pero sin conformarse aún a las características tradicionales de la ópera francesa propiamente dicha (cinco actos enteramente cantados). El género conservó el recurso del diálogo hablado como característica distintiva. Cuando, a la muerte de Bizet en 1875, *Carmen* fue trasladada de la Opéra-Comique de París a la Opéra, Ernest Guiraud se encargó de proporcionar los recitativos. Hacia 1900 esta distinción entre los géneros se volvió debatible. Véase también ÓPERA, 6. JW/NT

ópera semiseria (it.: *opera semiseria*). Subgénero de ópera italiana de comienzos del siglo XIX. El término se empleó en un principio para las óperas de **rescate*, como por ejemplo *Camilla* (1799) de Paër, pero su connotación más perdurable fue como *opera buffa* con un argumento inusualmente serio. En particular, el bajo principal se transformó en un villano genuino en lugar de una simple figura cómica. Obras representativas del género son *La gazza ladra* (La urraca ladrona, 1817) de Rossini y *Linda di Chamounix* (1842) de Donizetti. Curiosamente, el término se aplicó de manera retroactiva a *Don Giovanni* de Mozart. NT

(continúa en la página 1113)

ópera

Drama musical escénico en que el canto tiene una función primordial. Como el entretenimiento musical más monumental y costoso, la producción operística en su forma más acabada ha requerido casi invariablemente de algún tipo de subsidio sea real, nacional, local, corporativo o filantrópico. De todos los géneros musicales es quizá el que ha provocado mayor pasión y comentarios críticos a lo largo de la historia. Considerado por algunos como un género irracional y sin sentido, la ópera es para otros la manifestación suprema del espíritu humano. Ha salvado de la bancarrota a reyes y potentados, provocado levantamientos revolucionarios y servido como elogio de monarcas; ha nutrido movimientos populares y servido como medio para la expresión del pensamiento filosófico y la exploración psicológica; pero, por encima de todo, es simplemente una forma de entretenimiento. Todas estas implicaciones se deben a la combinación de los elementos que conforman la ópera: música, drama, poesía, artes visuales y, en ocasiones, danza. Una definición razonable que distingue a la ópera de los demás géneros es la de una obra escénica con acompañamiento instrumental en la que el canto es el vehículo principal para retratar la acción dramática y las emociones de los personajes.

1. Orígenes de la ópera

Se piensa que el drama litúrgico medieval, los autos sacramentales medievales (véase DRAMA ECLESIASTICO; DRAMA MEDIEVAL) y los dramas pastorales como *Le Jeu de Robin et de Marion* de Adam de la Halle portaron las semillas germinales de la ópera. Si bien hay algo de verdad en esta noción, la forma inicial de la ópera fue un fenómeno particular del Renacimiento íntimamente relacionado con las condiciones culturales de finales del siglo XVI. Fue un producto especulativo de los intelectuales que vivieron principalmente en Florencia. Cansados de la trivialidad de la música de su tiempo (desde su punto de vista) un grupo de intelectuales tomó la firme decisión de revivir las glo-

rias del arte de la cultura griega clásica (véase CAMERATA). Ante la falta de una tradición viva que les permitiera comprender la música griega original, se vieron obligados a deducir una serie de conclusiones especulativas a partir de las descripciones escritas disponibles. El elemento más importante fue que el drama griego se cantaba o recitaba de manera que las palabras enfatizadas dramáticamente fueran siempre audibles y claramente comprensibles.

Se experimentó con este principio en la música de cámara vocal (véase MONODIA), desarrollando un estilo de canto en el que las palabras se entonaban silábicamente, prestando cuidadosa atención a su ritmo declamatorio natural. Dos aspectos musicales fueron de importancia: primero, las palabras emotivas podían embellecerse para resaltar su significado; segundo, como acompañamiento de la línea vocal se recurría a un laúd o un clavecín, explotando recursos diversos de expresividad armónica (como la disonancia para expresar angustia, entre otros); asimismo, se estableció un ritmo armónico básico para sustentar los embellecimientos introducidos por la voz cantante. Si bien el resultado era muy alejado del concepto musical griego, significó un elemento fértil para la evolución de la ópera.

La práctica de este principio vocal dentro del contexto de la música dramática del siglo XVI puede apreciarse en el drama pastoral. En este género, la acción dramática era débil y el énfasis principal estaba puesto en el verso lírico. La música intervenía cuando la acción lo sugería como, por ejemplo, en una escena en la que un sacerdote y su congregación entonaban conjuros al interior de un templo. Hacia finales de siglo se llevaban a cabo montajes elaborados, como era el caso de los *intermedi* (intermedios; interludios) intercalados entre los actos de un drama. Consistían por lo general en cuadros alegóricos ligeros, como *The Triumph of Time* o *The Harmony of the Spheres*; se usaban elementos escenográficos (como maquinarias que desplazaban nubes de utilería para representar la presencia divina en los cielos) y música para intercalar interludios entretenidos en

la acción dramática. La música consistía en canciones y madrigales con música instrumental y, ocasionalmente, danza; el espectáculo completo demandaba numerosas fuerzas musicales con una elaborada *mise-en-scène* (puesta en escena), como en los *intermedi* de la comedia de Girolamo Bargagli, *La pellegrina* (1589), interpretada en las celebraciones de las bodas del gran duque Fernando de' Medici y Cristina de Lorraine. El público que asistía a estos espectáculos ocasionales estaba formado exclusivamente por soberanos, nobles y sus invitados. Los conjuntos instrumentales eran numerosos y variados y los cantantes verdaderos virtuosos con enorme capacidad técnica. Estos interludios constituían una atracción particular y gradualmente adquirieron mayor importancia que el drama en sí. Con estos desarrollos de la música dramática hacia finales del siglo XVI, la escena estaba montada para el desarrollo de la ópera.

2. Desde los florentinos hasta la década de 1640

Tres compositores de finales del siglo XVI involucrados en la sociedad intelectual florentina incursionaron en el *dramma per musica*, cuyo significado literal es “drama en música”; la palabra italiana *opera* significa simplemente “obra” y fue acuñada para el género en Inglaterra hacia finales del siglo XVII. Uno de estos compositores, Emilio de' Cavalieri, era un verdadero intelectual mientras que los otros dos, Jacopo Peri y Giulio Caccini, eran cantantes. Paradójicamente, correspondió al intelectual la creación de una obra más convencional, *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* (1600), en la que Cavalieri combinó el antiguo auto sacramental religioso con las técnicas del *intermedio*, género que pertenecía más bien a la historia temprana del *oratorio. Sin embargo, Peri y Caccini aportaron también innovaciones interesantes. Como cantantes, hubo entre ellos una rivalidad tremenda, agudizada por una diferencia de actitudes: Peri era cantante dramático, mientras que Caccini estaba más involucrado con el arte lírico del *bel canto*. Peri compuso el primer drama pastoral enteramente cantado, *Dafne* (1598), cuya música se ha perdido. Los dos compositores pusieron en música la leyenda de Orfeo, *Eurídice*, en versión del poeta de la corte Ottavio Rinuccini. La versión de Peri se presentó durante las celebraciones de las bodas de Maria de' Medici con el rey Enrique IV de Francia (1600), aunque la obra se vio afectada por cuestiones de celos profesionales (algo muy común en la historia operística posterior), pues Caccini insistió en escribir él mismo las partes que sus propios

discípulos interpretarían. En 1602 se estrenó la versión de *Eurídice* compuesta por Caccini.

Las dos óperas tuvieron elementos tradicionales: el carácter pastoral de los versos, el final feliz acostumbrado en los dramas pastorales, coros y canciones y, por lo menos en la versión de Caccini, una puesta en escena elegante. Los nuevos elementos introducidos en las dos obras fueron significativos: un argumento simple y bien construido, un grupo pequeño de instrumentistas en lugar de los enormes conjuntos del *intermedi* y el canto ininterrumpido con acompañamiento de instrumentos armónicos como el clavecín o el laúd, lo que más adelante se denominaría *continuo. Hubo también una diferencia esencial entre las dos obras: Peri era poseedor de un sentido armónico imaginativo y tendía a cortar las líneas melódicas para hacerlas coincidir con la acción dramática; por su parte, Caccini se contentaba con la enunciación precisa del texto y se inclinó por la composición de pasajes atractivos al estilo canción. Se ha dicho que estas primeras óperas resultan aburridas y experimentalmente parcas, pero interpretadas por cantantes-actores profesionales y ante un público con posibilidades de seguir detalladamente el texto, pueden ser tan eficaces como conmovedoras; esto quedó demostrado con la interpretación de la versión Peri-Caccini en la Universidad de Illinois en octubre de 2000, con motivo del cuarto centenario de su estreno. Tampoco carecieron de organización musical, pues el recurso de *variaciones estróficas (variaciones melódicas sobre una base recurrente) sirvió para dar forma a la obra completa. La ausencia de acción dramática no significaba gran cosa para los oyentes acostumbrados a los dramas pastorales líricos. Quizá sea más notoria la ausencia de la suntuosidad y las grandes fuerzas musicales de los antiguos dramas pastorales con *intermedi*. Es notorio también que, mientras el *intermedio* mantuvo su popularidad, contadas óperas siguieron de cerca estos modelos florentinos tempranos.

Por consenso general *Orfeo*, de Monteverdi, producida en Mantua en 1607, es considerada la primera “gran” ópera. La obra explota magistralmente las características tempranas de la ópera florentina y recurre también a los aspectos más espectaculares del *intermedio*. El libreto de Alessandro Striggio se basa en la misma historia de *Eurídice* y retiene el final feliz, aunque tanto Striggio como Monteverdi intentaron en vano romper con la práctica del siglo XVI y retomar el final trágico de la leyenda clásica. No obstante, la obra denota un enriquecimiento operístico en cuanto a extensión, atmósfera y caracterización de los

personajes. Como hicieran los primeros compositores operísticos, Monteverdi retomó la gran orquesta característica del *intermedio*, usándola para la evocación de estados de ánimo. Su partitura abría un espacio también para la danza y las maquinarias teatrales, recreando el esplendor tan gustado por nobles y patronos. De los florentinos retomó el concepto del recitativo en un estilo más cercano a Peri que a Caccini, aunque su experiencia como compositor de madrigales expresivos impregnó su estilo con un lenguaje armónico más profundo, con la disonancia y el cromatismo como elementos constitutivos. Sin embargo, el gran logro de Monteverdi radicó en su sentido de organización temporal y dramática. No sólo encontramos una cuidadosa elaboración de las escenas individuales en torno a patrones musicales, sino que la obra en sí parte y está llevada hacia un gran punto climático, el *preghiera* o la súplica de Orfeo para ser admitido en el Hades (véase ADORNOS Y ORNAMENTACIÓN, 3). Aunque los personajes, a excepción de Orfeo, no están claramente definidos la narración de la historia es contundente y el interés de la música casi siempre destaca por sus cualidades intrínsecas.

La primera presentación probablemente se celebró ante un público selecto de personalidades intelectuales y nobles. Como contraste, la siguiente ópera de Monteverdi, *Arianna*, se interpretó ante la asistencia de distinguidos invitados de toda la región norte de Italia que asistieron para las bodas del heredero de los Gonzaga y Margarita de Savoy (1608) en Mantua. Excepto por el conocido “Lamento d’Arianna” la partitura se ha perdido y, a juzgar por relatos de la época, la ópera parece haber seguido el modelo general de *Orfeo*. Evidentemente la obra representa un cambio de dirección hacia el drama humano en lugar del mitológico: el lamento de Arianna parece haber sido la expresión del dolor personal de Monteverdi por la muerte de su esposa (1607), y las damas asistentes a la representación seguramente se identificaron con el personaje llorando sin reparo ante la situación dramática.

Aunque *Arianna* reveló sin duda el potencial de la ópera el género no tuvo todavía un arraigo general pues, de lo contrario, Monteverdi habría recibido muchos encargos semejantes; en lugar de ello, recibió abundantes comisiones para escribir *intermedi* y música para ballet y no tuvo oportunidad para componer una nueva ópera sino hasta 20 años más tarde, cuando la corte de Mantua le comisionó *Licori finta pazza* (1627). La partitura se ha perdido, pero la correspondencia epistolar sugiere claramente que Monteverdi consideraba el género un drama humano real:

la música retrataba los cambios de humor repentino de los personajes interpretados por cantantes con gran capacidad para la actuación. No obstante, debido a una situación de enfermedad y muerte entre la realeza, la ópera probablemente jamás alcanzó el escenario y durante otra década o quizá más Monteverdi no tuvo oportunidad para continuar en esta línea de desarrollo.

La única ciudad donde la ópera tuvo lo que podría llamarse un desarrollo continuo en esa época fue Roma. La vida social de la corte papal se centró en acaudalados prelados de la Iglesia como el cardenal Barberini, cuyo palacio contaba con un teatro inmenso y quien no escatimaba en el costo de la producción de los entretenimientos suntuosos tan de su agrado. La elección de los temas operísticos se amplió; el tema pastoral siguió presente esporádicamente y los aspectos mitológicos fueron menos turbios y más mudanos, como en *La catena d’Adone* (1626) de Domenico Mazzocchi. Hubo también una inclinación por los temas religiosos sobre la vida de los santos. En el aspecto musical predominó una combinación de elementos conservadores y progresistas. La suntuosa *mise-en-scène* se caracterizó por intervenciones frecuentes del coro mientras que la orquesta, transformada en un grupo más estable de cuerdas, intervenía en piezas independientes bajo un tratamiento sonoro menos variado que el *intermedio*, en ocasiones con una obertura extensa. Había ahora una firme distinción entre *recitativo y aria, esta última con un bajo móvil que daba forma a la melodía mediante cambios regulares de acordes. Para la década de 1640 se hicieron esfuerzos conscientes para aliviar “el tedio del recitativo” (frase de Luigi Rossi), a pesar de que esto conllevaba a una ruptura final con los elevados ideales del “drama en música”. Pero incluso antes de 1640 la fusión de las tradiciones operísticas monteverdiana y romana había conducido a un nuevo desarrollo.

3. Desde la apertura de las casas de ópera públicas hasta la década de 1730

Dos músicos romanos, Benedetto Ferrari y Francesco Manelli, se instalaron en Venecia en 1636, donde al cabo de un año decidieron emprender producciones operísticas. Pero Venecia carecía de patronos para financiar la empresa y se vieron obligados a buscar una nueva forma de financiamiento en el sector más solvente del público general. El Teatro S. Cassiano, la primera casa de ópera pública, inaugurada en 1637, contaba con un público ya fuera por suscripción (alquilando un palco para la tempo-

rada completa) o por el pago de una cuota fija para cada presentación. Como resultado, la asistencia abarcaba un espectro social más amplio que en épocas anteriores; asimismo, el teatro estaba obligado a entretener y satisfacer a este nuevo patronazgo público. Pronto se reveló como atracción principal la combinación del canto virtuoso y el espectáculo llamativo. El énfasis en el canto propició el surgimiento de un nuevo tipo de artista, la “estrella”, en particular *castrati* y voces femeninas; la primera *prima donna* fue Anna Renzi, elogiada en innumerables sonetos de la época. En cuanto al espectáculo, se abrió el espacio para la participación de ingeniosos diseñadores e inventores de maquinarias teatrales, cuyos maravillosos efectos sobrepasaron por mucho los entretenimientos sutuosos del pasado.

Condiciones tales dieron como resultado un género muy alejado de la noción concebida por los intelectuales florentinos aunque Monteverdi, el único compositor en Venecia con experiencia operística, se involucró desde el comienzo, proporcionando un vínculo con el periodo anterior. Su ópera *Arianna* fue revivida y también compuso varias obras nuevas, dos de las cuales han sobrevivido: *Il ritorno d’Ulisse in patria* (El retorno de Ulises a la patria, 1640) y *L’incoronazione di Poppea* (La coronación de Poppea, 1642). De éstas queda claro que la unidad y la simplicidad de la ópera florentina había cedido paso a la diversidad y la discontinuidad. Aunque las dos óperas revelan un fuerte instinto dramático y capacidad de organización narrativa, contienen también escenas que carecen por completo de relación directa con el argumento desplegando personajes cómicos y figuras alegóricas sumadas a los personajes principales. En lo musical hubo también una diversidad semejante con canciones, dúos y piezas instrumentales ocasionales intercaladas entre los recitativos. No obstante, el recitativo seguía siendo el medio principal para las escenas más dramáticas y la expresión de las emociones. La participación del coro era limitada y la orquesta de pequeñas dimensiones, aunque su tamaño real sigue siendo objeto de debate. La intención primordial de Monteverdi era conmovir al público mediante los avatares de la vida humana. Sus escenas cómicas, jamás triviales, fueron esenciales para la formación de un cuadro emocional completo.

En la década de 1640, la ópera pública alcanzó un éxito tan rotundo que varios teatros más abrieron sus puertas en Venecia. Algunos eran relativamente pequeños y carecían de los recursos necesarios para el montaje espectacular de algunas obras, pero otros de mayor tamaño contaban

con instalaciones más sofisticadas. La necesidad de encontrar nuevos compositores trajo como consecuencia una variedad de actitudes. La tradición monteverdiana fue continuada por su discípulo Cavalli, quien compuso alrededor de 32 óperas durante el periodo de 1639-1673. Concebidas para teatros distintos, sus óperas difieren en ciertos detalles, aunque en general conservan el drama humano expresado claramente en las emociones de los personajes, en particular bajo situaciones extremas, como la escena desarrollada en una prisión en *Ormindo* (1644), que se convertiría en cliché de óperas posteriores. En las óperas de Cavalli el mayor peso narrativo y emocional siguió recayendo en el recitativo, pero a la vez aparecía y desaparecía sin esfuerzo alguno en los ariosos y las arias cortas, estas últimas moldeadas a partir de patrones de bajo (como en las variaciones estróficas de antaño, pero más compactas) o de la repetición de secciones, conformando en ocasiones una breve *aria *da capo* (ABA). En las óperas abundaban las arias de este tipo, aunque no eran predominantes.

Todo lo opuesto es aplicable a Cesti, cuya inclinación por las piezas melódicas y populares recibió el impulso del éxito temprano de *Oronthea* (1649); este recurso le abrió las puertas de Austria, donde Cesti obtuvo comisiones para componer óperas espectaculares a gran escala, entre las que destacó *Il pomo d’oro* (1668) para las bodas del emperador Leopoldo I y Margarita de España. Esta obra demandaba 24 cambios de escena y tenía una duración de ocho horas, además de dos horas adicionales de entretenimiento extra musical; requería 48 intérpretes, no todos cantantes, una compañía de ballet y una gran orquesta. *Il pomo d’oro* estableció un modelo de ópera festiva, especialmente en Viena donde la moda se prolongó hasta bien avanzado el siglo XVIII; *Orfeo ed Euridice* de Gluck es un ejemplo tardío. Componer para un público extranjero que no alcanzaba a comprender del todo el idioma italiano significó evidentemente un énfasis mayor en la música melódica y, tras el ejemplo de Cesti, el aria melodiosa se convirtió en el interés fundamental de varios compositores que habían triunfado inicialmente en Venecia: Marc’Antonio y Pietro Ziani (quienes desarrollaron su trabajo en Austria y el sur de Alemania), Carlo Pallavicino (Dresde), Antonio Sartorio (Venecia) y Agostino Steffani (Munich, Hanover y Düsseldorf). Todos estos compositores transfirieron en el aria el peso emotivo principal del argumento y en la que los *ritornellos* instrumentales adquirieron un papel más importante propiciando el alargamiento de las piezas. A partir de 1680 los mejores compositores lograron imprimir

al género una amplia variedad de estados de ánimo y, si bien los libretos fueron en ocasiones demasiado complejos, la música alcanzó niveles de verdadero dramatismo. Recurrieron con frecuencia a elementos cómicos (Legrenzi y Stradella fueron particularmente buenos en esto) y las óperas no fueron en absoluto el resultado de simples fórmulas, como se ha insistido acerca de la ópera barroca.

Para finales del siglo XVII la ópera era popular en toda Italia: Roma y Nápoles fueron valiosas alternativas a los teatros venecianos, aunque en Venecia se seguían produciendo muchas más óperas por temporada que en cualquier otra parte. El concepto del cantante “estrella” estaba ahora perfectamente consolidado y la tendencia pública se inclinaba a favor de las voces agudas, en particular de los *castrati*. Con el fin de satisfacer el gusto del público, el aria adquirió mayores dimensiones, con una repetición *da capo* que ofrecía a los intérpretes una oportunidad para embellecer la melodía (véase ARIA, 2). Ya desde 1690 se acostumbraba que el cantante abandonara el escenario después de interpretar su aria correspondiente, aunque este convencionalismo se consolidó más adelante. Los conjuntos instrumentales no tuvieron muchas oportunidades para participar y el espacio para la escritura coral era muy limitado; sin embargo, las arias en sí abarcaron una amplia variedad de estados de ánimo y estilos musicales, desde piezas extensas con *ritornellos* instrumentales largos y partes concertadas, hasta canciones simples basadas en ritmos de danza. La orquesta tuvo una importancia considerable tanto en la obertura, que en ocasiones era una pieza sustancial, como en el acompañamiento de los cantantes; de hecho, en las óperas finales de Alessandro Scarlatti, el compositor de ópera más importante de alrededor de 1700, las arias jamás están acompañadas solamente por el continuo.

Numerosos compositores italianos escribieron en este estilo, que podría ser visto como el precursor del género más rígido y convencional de la *opera seria* del siglo XVIII (véase abajo, 5); de importancia fundamental entre éstos fueron Antonio y Giovanni Bononcini, Francesco Gasparini, Antonio Lotti, Vivaldi y, por encima de todos, Handel. Aunque la actividad principal de Handel como compositor operístico se desarrolló en Londres entre 1711 y 1740, la formación de sus gustos se remonta a sus años anteriores en Italia. Esto se refleja en cierto modo en la variedad de sus libretos: mientras que la mayoría trataron sobre temas históricos (como *Giulio Cesare*, 1724), eligió también temas mágicos (*Alcina*, 1735), así como argumentos derivados de la tragedia clásica francesa (*Rodelinda*,

1725, basada en *Pertharite* de Pierre Corneille), e incluso algunas comedias ocasionales (*Serse*, 1738). En lo que respecta a la música, los recitativos –relativamente cortos en adaptación al gusto inglés– establecen los cambios de carácter mediante recursos como la modulación y los efectos orquestales; sus recitativos acompañados son particularmente refinados. Las arias de Handel suelen seguir la forma *da capo*, con el recurso convencional de la *salida de escena, y despliegan una amplia riqueza estilística. Lejos de ser simples “conciertos con vestuario”, como se las consideró en algún momento, sus óperas denotan un enorme gusto teatral y demostraron ser inmensamente exitosas en las repeticiones llevadas a cabo durante el siglo XX.

Para mediados del siglo XVIII, la *opera seria* al estilo Metastasio ocupó un sitio preeminente en toda corte y capital europea, excepto en París. Los cantantes italianos, y en menor grado los libretistas, diseñadores, instrumentistas y compositores, podían exigir salarios enormes y asegurar la mayoría de los puestos importantes en los teatros de toda Europa; en cuanto a los *castrati* se refiere, definitivamente ejercieron un monopolio. Los aristócratas y quienes aspiraban a destacar entre las clases altas estaban en la mejor disposición de aceptar todos los defectos de un género con argumento, cultura y lenguaje ajenos, una acción escénica estática, incluso de soportar el tedio y la repetición musical para beneficio de su posición elevada y distinguida y su larga asociación con lo más destacado de la realeza. Era símbolo de elegancia llegar tarde a las funciones de ópera, conversar, deambular a placer y poner atención exclusivamente en el vestuario, los adornos y las *cadenzas* de la *prima donna* o el *primo uomo*. Muchos de ellos asistían a varias representaciones de la misma obra en una sola temporada, pero esto sin duda era un indicador de falta de atención más que de interés apasionado. Solamente una reducida minoría, en ocasiones denominada *cognoscenti* (fr.: *connoisseurs*; “conocedores”), fue capaz de apreciar y comprender realmente la elegancia de la versificación, la adaptabilidad de la música o las sutilezas interpretativas de los cantantes.

4. La ópera seria en Francia hasta la Revolución

Ideales no muy alejados de los que impulsaron el nacimiento de la ópera en Florencia estuvieron vigentes en los círculos intelectuales franceses de esa misma época; pero la tradición dramática más arraigada y en especial la popularidad de los elaborados ballets cortesanos, provocaron que el concepto de un drama completamente cantado no

apareciera en Francia sino hasta muchos años más tarde. Varios intentos para introducir la ópera en Francia se llevaron a cabo a mediados del siglo XVII, principalmente por el cardenal Mazarin, italiano cuyo entusiasmo se había encendido al presenciar la ópera *Sant'Alessio* de Landini en Roma en 1632. *Egisto* de Cavalli se presentó en 1646 y, al año siguiente, *Orfeo* de Luigi Rossi. Por éstas y otras producciones quedó claro que ante una *mise-en-scène* suntuosa, de preferencia con maquinarias teatrales, ballets e incluso animales en escena, el entretenimiento sin duda tendría éxito en los círculos cortesanos; sin toda esta parafernalia, la música simplemente tendía al tedio y la pesadez. La ópera en Francia atravesó por un periodo de relativamente poca actividad, aunque las denominadas *comédies-ballets* (dramas hablados con interludios musicales extensos) de Molière y Lully florecieron entre 1664 y 1670.

En 1669, el poeta y dramaturgo Pierre Perrin (c. 1620-1675) emprendió la fundación de “académies d'opéra” en Francia y, en colaboración con el compositor Robert Cambert, inauguró la “académie” de París con el drama pastoral en música, *Pomone* (1671), que tiene motivos para considerarse la primera ópera en lengua francesa. La música de esta obra ha sobrevivido incompleta, pero queda claro que su tono se apegaba al gusto francés; por otra parte, la introducción de elementos vernáculos le dieron una ventaja distintiva sobre la ópera italiana.

Mermado por intrigas Perrin se vio obligado a declararse en bancarota, fue encarcelado y su academia se disolvió en 1672. Lully vio en ello una oportunidad y fundó la Académie Royale de Musique, obteniendo el monopolio para la producción de todos los dramas cantados. Produjo primero un drama pastoral en 1672 y, en la primavera siguiente, la **tragédie lyrique Cadmus et Hermione*, primera de una larga serie en colaboración con el libretista Philippe Quinault; juntos produjeron una tragedia anual hasta la muerte de Lully en 1687, entre las que destacan *Alceste* de 1674 y *Armide* de 1686. El estilo establecido por Lully y Quinault sería el dominante en la ópera francesa hasta mediados del siglo siguiente.

Lully fue un músico florentino que salió de su ciudad natal demasiado joven como para haber podido adquirir un conocimiento sólido de la ópera veneciana contemporánea. Sus ideales anticuados, junto con el gusto francés por el drama clásico, dieron como resultado un enfoque absolutamente independiente del estilo operístico dominante en Italia. Los libretos fueron concebidos como dra-

mas unificados y, aunque tomaron como temática las aventuras amorosas de figuras mitológicas y legendarias que lejanamente merecen el calificativo de “heroicas”, tuvieron el mérito de carecer de la increíble complejidad de los argumentos italianos. A la vez, fueron simples **divertissements* que permitían la introducción de los maravillosos recursos escenográficos y maquinarias teatrales tan populares.

La música no se centraba en el aria sino en el recitativo, aunque éste, denominado *récit*, difería del italiano en tanto que se basaba en la prosodia francesa más que en el ritmo del lenguaje: se apegó a la acentuación regular del verso, impartiendo a la música una sensación más métrica, y recurrió más a la disonancia armónica. Los *airs* eran breves, generalmente en forma binaria o rondó, sin ser mucho más melódicos que el recitativo. Varios comentaristas de la época, acostumbrados a la ópera italiana, manifestaron su desconcierto ante la falta de diferenciación entre el recitativo y el *air*; sin embargo, puesto que el estilo recitativo se basaba en la declamación a cargo de actores de la Comédie-Française, para el asiduo asistente al teatro este efecto quizá se aproximaba un poco a los ideales de los florentinos fundadores de la ópera. La participación del coro se remitía también a las óperas anteriores, principalmente de la escuela romana; Lully lo empleó imaginativamente como participante en el drama y como recurso de sonoridad en los *divertissements* que servían para cerrar algunos de los actos. El magnífico tratamiento orquestal de Lully sirvió como sustento de extensos ballets, de las famosas **oberturas francesas* y de “sinfonías” para el acompañamiento de la acción escénica. Por consiguiente, la ópera francesa tuvo un sonido muy distinto del de la italiana. Además la ausencia de *castrati* y la mayor participación de las voces tenor y bajo producían un efecto menos brillante, aunque algunas partes para tenor en el registro agudo fueron lo suficientemente demandantes. Las óperas de Lully han sido criticadas por su falta de sentido dramático y por la ausencia de destellos musicales; no obstante, las reposiciones recientes han demostrado su enorme capacidad de atracción para el oyente de hoy.

El monopolio de Lully, además de eliminar la competencia durante su vida, cerró a otros compositores toda posibilidad de adquirir experiencia en el género. Las consecuencias se manifestaron de inmediato. Con pocas excepciones, las *tragédies lyriques* de la siguiente generación tuvieron relativamente poco éxito y, aunque las obras de Lully fueron repuestas durante muchas temporadas después de su muerte, fueron pasando de moda gradualmente,

incluso a pesar de algunos intentos de actualización. Los compositores se inclinaron más por el género menos rígido y convencional denominado *opéra-ballet*. La ópera-ballet no buscó nunca el desarrollo continuo del drama; los actos eran más o menos independientes y, a lo mucho, en ocasiones estaban vinculados por un tema subyacente.

Esta merma del drama abrió paso a la introducción de rasgos italianos, notablemente el *aria da capo* —denominada en Francia “ariette” para diferenciarla del *air* más breve—, con su despliegue de armonía moderna y mayor espacio para el canto virtuoso. La ópera-ballet de Campra, *Les Fêtes vénitiennes* (1710) desarrolla una escena que retrata el contexto y algunos acontecimientos del teatro Grimani de Venecia, mientras que su *Le Carnaval de Venise* (1699) de hecho integra a la obra una breve ópera italiana, *L’Orfeo nell’inferni*. Asimismo la imaginación orquestal iba más acorde con la época, extendiéndose también a las tragedias *lyriques* que a menudo contenían escenas de tormentas realistas y otros elementos de música programática.

A pesar del atractivo que ofrecieron algunas de estas obras la ópera francesa no recobró su seriedad sino hasta la década de 1730 con *Hyppolyte et Aricie*, la primera *tragédie lyrique* de Rameau (1733). La buena acogida del público motivó a Rameau a escribir piezas teatrales de distintos tipos a lo largo de casi dos décadas. Su estilo podría describirse como un “Lully actualizado”, con las mismas formas básicas de recitativo métrico (más flexible y adornado) y *airs* cortas (en forma binaria o ternaria), a las que agregó *ariettes* más extensas, equivalentes a las *arias da capo*, coros y piezas orquestales; estas piezas instrumentales fueron por lo general retratos programáticos de situaciones psicológicas y de fenómenos naturales como tormentas.

Esta definición no hace la justicia que merece un compositor de ópera cuya música tiene la riqueza necesaria para valerse por sí misma: audaz en la armonía y la orquestación, melódicamente expresiva y plenamente consciente de implicaciones dramáticas que en raras ocasiones son impedidas por los rígidos convencionalismos de la *opera seria*. Incluso sus ballets son obras bien integradas con las oberturas generalmente unidas a la primera escena, tomando el lugar del prólogo lulliano. A Rameau se le ha comparado con Wagner en su facilidad para la creación del drama musical; las reposiciones actuales de sus óperas han demostrado tener un valor semejante a las de Handel.

Para la década de 1750, la tragedia lírica nuevamente se encontraba bajo los ataques de la facción italianista,

encabezada por Rousseau, cuya *opéra comique* adquiría rápida popularidad no sólo entre el público general sino entre los intelectuales adheridos al nuevo movimiento de la Ilustración (véase *infra*, 6). El género anterior fue cultivado por Boismortier y Mondonville con poco éxito durante la década de 1760, pero no fue sino hasta la llegada de Gluck en la década siguiente que el género operístico resurgió realmente (véase *infra*, 5). Desde entonces, y hasta la revolución política de 1789, la Ópera de París se mantuvo en manos de italianos partidarios de Gluck, como Salieri y Sacchini, y de opositores, como Piccinni, quien fuera invitado a París en 1776 por otro grupo italianista para retar abiertamente a Gluck. El resultado de esta rivalidad entre gluckistas e italianistas fue el de una temática operística sobre temas clásicos que por momentos rompía con las actitudes clásicas: en *Les Danaïdes* (1784) de Salieri se desarrolla una escena en el infierno donde muestra a Danaus encadenado a una roca con las entrañas sangrantes siendo devoradas por un buitres; la música es menos florida que sus contrapartes italianas, pero comparte sus lenguajes armónicos y su estilo general en muchos aspectos. Sin embargo, los coros siguen presentes, y la orquestación es más llena y acusa una clara inclinación por el ballet, elementos que mantuvieron su vigencia hasta el siglo XIX.

5. El rocó y la reforma de la ópera seria, 1725-1790

Igual que los franceses se apegaban a las metas objetivas de los creadores de la ópera hacia 1725 los italianos buscaron retomar algunas de ellas, aunque quizá sin plena conciencia de ello. Dos libretistas, Apostolo Zeno y Pietro Metastasio guiaron en un principio a los reformistas de la ópera. Estos dos poetas de la corte de Viena buscaron reafirmar los valores intrínsecos del drama como una reacción en contra de los excesos de la ópera centrada en los intérpretes estrella. Para Zeno, “la ópera y la razón no necesariamente son incompatibles”. Las historias debían estar desprovistas de elementos cómicos y argumentos secundarios, y debían mostrar la oposición entre el amor y las obligaciones de los gobernantes de Estado. El desenlace debía desarrollarse de manera natural y los momentos climáticos tenían que construirse bajo un plan preconcebido. Metastasio desarrolló esta filosofía agregando elegancia poética con versos repletos de metáforas y símiles aunque sin favorecer las unidades aristotélicas de tiempo y lugar, como era la tendencia de Zeno. Trabajó con actos más extensos, reduciendo los cinco habituales a sólo tres y escribiendo un *aria de “salida”* al final de cada escena para que el cantante

podiera abandonar el escenario. Sus recitativos fueron concisos mientras que sus arias, donde los personajes expresaban su estado anímico o bien reflexionaban sobre la situación, fueron distribuidas cuidadosamente para que hubiera un número igual para cada uno de los personajes principales (lo que evitaba discusiones entre los cantantes), cuidando de no juntar dos arias del mismo tipo para evitar la monotonía. Esto significó que los personajes de la obra se limitaban a seis o siete en total: tres o cuatro para los papeles principales y el resto para los secundarios.

Dentro de este modelo de lógica y elegancia formal, docenas de compositores volcaron su música dramática durante los siguientes 50 años, quizá cambiando detalles de los libretos de Metastasio para adaptarlos a circunstancias específicas, pero muy rara vez alteraban la esencia. Prácticamente todas las arias seguían la forma *da capo* dentro de tres estilos principales: el aria de bravura, para el lucimiento en momentos de tensión emocional o de la acción y para escenas de batalla; *cantabile*, para situaciones sutiles y los momentos amorosos más íntimos; y *parlante*, para momentos menos exaltados. Los conjuntos pequeños fueron poco comunes, aunque se compusieron hermosos dúos, también en forma *da capo*, expresando el dolor de los amantes forzados a separarse. El reparto completo solía intervenir en el final de la obra; se acostumbraba indicar esta parte en la partitura con la palabra “coro”, aunque no se cantaba a manera de coro; en otras partes de la obra sí había escenas de multitudes cantadas en coro. El *recitativo secco* era en ocasiones superficial, pero en sus momentos mejor logrados subrayaba de manera eficaz la acción dramática con cambios de tonalidad para resaltar los cambios de estados de ánimo. En los años de la declinación de la *opera seria* el significado del recitativo podía no estar relegado prácticamente a nada: Mozart, en *La clemenza di Tito*, por ejemplo, otorgó tan poco valor a los recitativos que confió su composición a su discípulo Süssmayr. El recitativo acompañado era escaso y se reservaba principalmente para momentos emotivos culminantes.

El compositor más famoso del libreto metastasiano fue Hasse quien, como esposo de la cantante Faustina Bordoni, sabía componer para la voz de manera expresiva y eficaz; de hecho, a pesar de toda especulación, sus óperas y las de muchos imitadores siguieron favoreciendo el lucimiento de la voz. Las líneas melódicas se decoraban con apoyaturas para suavizar los ritmos, la armonía era simple y su movimiento relativamente lento. Algunas óperas de este estilo rococó se revivían ocasionalmente, en particular las que

constituían un montaje espectacular: en *Solimano* (1753) Hasse recurrió a un verdadero zoológico en escena, con caballos, camellos y elefantes a la manera que más adelante se volvería habitual en las presentaciones de *Aida* en los Baños de Caracalla. No obstante, estas óperas carecieron de la fuerza de los compositores barrocos pregalantes.

Estas reformas operísticas pronto resultaron demasiado blandas para satisfacer a los libretistas y los compositores verdaderamente serios. Significativamente, nuevos experimentos de mayor alcance provinieron de dos compositores empleados en las cortes donde el gusto imperante era francés: Jommelli en Stuttgart y Traetta en Parma. A éstos debemos aumentar a Gluck en Viena quien, con la experiencia adquirida en la década de 1740 con la *opere serie* metastasiana, trabajó a partir de 1756 para un monarca con gustos franceses y, en la década de 1770, compuso durante cinco años para la Ópera de París. Todas estas obras retomaron los temas clásicos característicos de la *tragédie lyrique* y todas desplegaron los grandes coros característicos de la ópera francesa, otorgando un papel relevante a la orquesta; Traetta se inclinó de manera particular por los efectos pictóricos a la manera de Rameau. Los italianos reemplazaron gran parte del *recitativo secco* con el *recitativo accompagnato*, en el que suele haber desarrollo temático. Recurrieron al *aria da capo* completa con menor frecuencia, repitiendo sólo la primera sección (véase ARIA, 2). La influencia de la ópera cómica se manifiesta en una mayor recurrencia de conjuntos. Otra práctica común fue la interrupción de las arias con un recitativo para resaltar el sentido de continuidad dramática. De igual manera, las oberturas establecieron el estado anímico del drama y en ocasiones se unían a la primera escena.

Gluck fue más lejos todavía con la ayuda del libretista Ranieri Calzabigi, quien se convirtió en opositor abierto de Metastasio y tuvo la sabiduría de comprender que la ópera no dependía exclusivamente de los valores literarios o musicales, sino que constituía un verdadero espectáculo teatral. En *Alceste* (1767) Gluck abandonó el *aria da capo* y el *recitativo secco* y escribió en un estilo melódico simple al que parece imprimir intencionalmente un gusto “antiguo” o clásico, prestando atención a las inflexiones del lenguaje. Estos trazos aparecen también en *Orfeo ed Euridice*, pero esta obra pertenece al subgénero de *opera seria* denominado **festa teatrale*, que siempre puso mayor énfasis en el coro y la danza que en la voz solista. Vale la pena mencionar que en esa misma época J. J. Winckelmann estaba a cargo de las primeras excavaciones arqueológicas realizadas

en sitios griegos. Los personajes de Gluck fueron humanos más que simbólicos, aunque pretendió dar a sus libretos “clásicos” un tono moral. Sus reformas (véase también la entrada individual correspondiente a Gluck) fueron exactamente lo que se requería para mantener viva la ópera seria francesa. Como siempre Italia fue menos receptiva a estas reformas y, a pesar de tres óperas de Gluck de la década de 1760 en el estilo “francés” pero italianas, los compositores siguieron produciendo versiones operísticas de Metastasio igual que antes. Como consecuencia inevitable la *opera seria* comenzó a pasar de moda gradualmente aun cuando su lenguaje musical absorbió la influencia del estilo más agradable de la *opera buffa*.

6. La ópera cómica hasta la época de Mozart

Las escenas cómicas fueron un rasgo exitoso de la ópera pública desde sus inicios y, por lo mismo, era natural que continuara bajo una forma distinta cuando los principios elevados de compositores y libretistas condujeron a su supresión. Al momento de la aparición del género serio de la *tragédie héroïque* en Francia, una compañía teatral italiana ofrecía una especie de ópera cómica con obras improvisadas de *commedia dell'arte* que incluían canciones. Estos dramas se hicieron inicialmente en italiano, pero gradualmente se fueron intercalando escenas francesas y, con el tiempo, terminaron siendo todas en francés. Las canciones o *vaudevilles* eran melodías populares que en ocasiones acusaban un gusto de canción popular, aunque se solía recurrir también a las *airs* simples de Lully y otros. La ironía formó parte característica del argumento pero un ataque sarcástico en contra de la amante del rey, Françoise de Maintenon, acarrió la prohibición de dichos espectáculos.

No obstante, la tradición del género continuó viva en las ferias anuales de París en las que acróbatas y juglares se presentaban desde muchos años atrás. Las compañías teatrales fueron estrictamente vigiladas y tenían estrictamente prohibido hablar en escena, regulación que salvaron desplegando carteles con los textos y cantando *vaudevilles*. Para 1714 las piezas completas escritas en *vaudeville* se denominaban *opéras comiques* y tuvieron un éxito tan grande que, cinco años más tarde, la compañía oficial para el drama hablado, la Comédie-Française, que no gustaba de la competencia, se las ingenió para que fueran prohibidas. Aun así, una compañía italiana regresó a Francia con sus propios espectáculos y la *opéra comique* logró sobrevivir débilmente hasta mediados de siglo, conservando la sátira, la ridiculización de la ópera seria y las melodías

populares, aunque la música en general, más que consistir de simples préstamos, solía estar compuesta específicamente para el espectáculo.

Actores franceses importaron a Londres las *comédies en vaudeville* en 1718, lo que probablemente impulsó el surgimiento de un tipo similar de espectáculo en inglés. *The Beggar's Opera* (La ópera del mendigo, 1728) de John Gay, prototipo de la **ballad-opera* inglesa, adoptó claras actitudes francesas: la sátira política (el héroe, Macheath, representa en cierto modo al primer ministro Walpole); retratos burlescos de la *opera seria* (la escena que se desarrolla en la prisión es una parodia del recurso operístico convencional tan gustado y recientemente usado por Handel en *Rodelinda* [1725]); diálogos hablados; melodías populares y de Handel y otros compositores con armonización simple. Igual que en Francia, los elementos satíricos desataron la censura y la secuela de Gay, *Polly*, fue prohibida por el Lord Chamberlain. *The Beggar's Opera* es una jocosa visión de la vida mediocre que tuvo enorme éxito público; tuvo una buena acogida de la crítica y Swift la elogió afirmando que saca a la luz “ese gusto absurdo que tenemos por la música italiana, completamente inadecuado para nuestro clima nórdico y el temperamento de nuestra gente”. Esta obra significó un paso muy prometedor hacia una ópera popular en contraposición a la cortesana; de hecho, la ópera balada inglesa, *The Devil to Pay* (1731) de Charles Coffey desató la moda del *Singspiel* (drama en canción) en Alemania, donde se presentó con mucha frecuencia a partir de 1743 con el título *Der Teufel ist los*. En la misma Inglaterra, la moda por la ópera balada tuvo auge durante casi una década, desvaneciéndose gradualmente hasta desaparecer unos 30 años después. El género dejó un legado de drama hablado con música que adquirió mayor coherencia con compositores como Dibdin y Shield, quienes orquestaron las canciones e incorporaron conjuntos y otros elementos italianos.

No es de sorprender que la *opera buffa* haya sido más difícil de exportar a otros países que la *opera seria*, pues el género dependía directamente del conocimiento del italiano coloquial y el humor local y sus costumbres. Mientras tanto, en Italia se desarrollaba una ópera cómica sofisticada. Para la década de 1720 era común intercalar *intermezzos* entre los actos de la ópera seria; a la vez, un nuevo tipo de ópera de grandes proporciones y de carácter similar se presentaba en algunos teatros de Nápoles. En un principio los *intermezzos* fueron piezas con lenguaje vulgar, pero pronto se desarrollaron en comedias sociales

breves, escenas de la vida cotidiana en las que el ingenio de hombres y mujeres honestos y trabajadores triunfaba sobre la riqueza y la posición social. No tenían más de tres o cuatro personajes interpretados por actores cantantes en lugar de virtuosos de la ópera seria. No intervenían *castrati* y el bajo adquirió relevancia como voz individual. A diferencia de la comedia francesa e inglesa, la *opera buffa* italiana se cantaba de principio a fin alternando arias y recitativos; las arias, si bien normalmente seguían la forma *da capo*, desplegaban estilos mucho más variados que en la ópera seria, con frases cortas y ritmos fuertes en lugar de largas y continuas que requerían un dominio particular de la técnica de respiración. La musicalización de los textos era predominantemente silábica y permitía la participación en la acción escénica, de manera que el abismo entre el aria y el recitativo se redujo en cierto modo hasta parecer una extensión de otra. El compositor más renombrado de la ópera cómica en su primera fase fue Pergolesi cuyo *intermezzo* en dos actos, *La serva padrona* (1733) –presentado entre los actos de su ópera seria, *Il prigioniero superbo*–, adquirió renombre internacional por su viveza y lirismo melódico.

Alrededor de 1750, un tipo más complejo de *opera buffa* comenzaba a tomar forma con el nombre de *dramma giocoso* (drama jocoso), principalmente a través de la exitosa colaboración entre los venecianos Goldoni y Galuppi. Carlo Goldoni, dramaturgo de comedias dialogadas de primera línea, introdujo papeles más serios para personajes sentimentales, en especial heroínas, que Galuppi supo igualar con su excelente música. Los elementos de farsa burda tomaron un lugar subordinado o desaparecieron por completo, con lo que comenzó a emerger una verdadera comedia que abarcaba un amplio rango de emociones humanas. Los compositores que supieron comprender el lenguaje heroico de la ópera seria se volcaron en este estilo más reconfortante de ópera cómica que, a partir de esta época, se convirtió en el género escénico público más popular. Formas más naturales e informales reemplazaron al *aria da capo* y las formas estróficas fueron poco comunes. Hubo un incremento de conjuntos pequeños y escenas con varios números integrando una acción escénica continua, de manera que el drama parecía desarrollarse sin interrupción alguna. Este efecto, característico de los finales de acto, se convirtió en un rasgo distintivo del género. La orquesta tuvo mayor participación en la música de los conjuntos llevando la melodía principal mientras los personajes alternaban frases motivicas breves, técnica que

permitía mayor flexibilidad entre la acción y la música. Los compositores basaron sus argumentos en novelas sentimentales, como Piccinni en *Pamela* de Samuel Richardson, y trascendieron los estereotipos de épocas anteriores con un tratamiento más elaborado de los personajes como el mismo Piccinni en *La buona figliuola* (1760). Aunque aparte de esto el desarrollo estilístico no tuvo un desarrollo sustancial, la flexibilidad de la forma permitió a Paisiello y Cimarosa, entre otros compositores, explorar las posibilidades del género y producir un repertorio abundante y variado que se extendió más allá de finales de siglo.

El éxito de la *opera buffa* tuvo repercusiones internacionales. La presentación de *La serva padrona* en París en 1746 no tuvo al parecer un impacto sustancial pero en su reposición, seis años más tarde, detonó la polémica periodística conocida como *Querelle des *Bouffons* (La querrela de los bufones) en la que participaron dos facciones opuestas, una a favor de la ópera italiana y la otra defensora de las tradiciones francesas locales. Jean-Jacques Rousseau, partidario de la ópera italiana, produjo un nuevo tipo de *opéra comique* con *Le Devin du village* (1752), supuestamente un *intermezzo* en el estilo italiano pero que en realidad sólo tomó prestado el recitativo italiano. Las melodías en forma estrófica simple o forma rondó, los escenarios rústicos y las danzas fueron tratados exclusivamente a la manera francesa, pero los seguidores de Rousseau, Gluck inclusive, incorporaron más recursos italianos. Favart, Monsigny y Philidor recuperaron la tradición francesa de la sátira y el diálogo hablado que a menudo usaba un lenguaje mundano.

La *opera buffa* repercutió también en Alemania. Después de la introducción de la ópera balada inglesa en la década de 1740, hubo una pausa en el desarrollo de la ópera cómica que se prolongó hasta 1766, cuando Hiller comenzó a componer *Singspiele*, para la que escribió melodías estróficas pegajosas (abandonó el préstamo de canciones de otros compositores) y en la que introdujo también números en un estilo que evidentemente provenía de la ópera cómica. La siguiente generación con Benda, Neefe y André amplió este espectro al punto de introducir arias del tipo de la ópera seria, conjuntos pequeños en una vena sentimental e inclusive el *melodrama, en el que el lenguaje se combinaba con música instrumental dramáticamente expresiva. Bajo esta forma enormemente variada el *Singspiel* adquirió popularidad en Viena, donde la inauguración del Burgtheater con subsidio oficial en 1778 significó un fuerte impulso para el género. A partir de entonces los

compositores tuvieron a su disposición cantantes de alto nivel y una buena orquesta. Además, este florecimiento de la ópera alemana coincidió con la presencia de un compositor operístico experimentado radicado en la ciudad.

7. Mozart

La compleja situación de la ópera durante la parte final del siglo XVIII se refleja en las óperas de Mozart, quien se desenvolvió en todos los géneros teatrales de la época y tuvo el talento para combinar elementos de todos ellos de tal manera que, aunque no es fácil categorizar sus obras con exactitud, la ópera se transformó en el tipo de experiencia abrumadora tan anhelada y planeada por sus fundadores.

Mozart compuso cinco *opere serie*; la primera en 1770, *Mitridate, re di Ponto*, y la última en 1791, *La clemenza di Tito*. Todas las escribió por encargo, dos para Milán y las otras para Salzburgo, Munich y Praga. Todos los libretos excepto uno fueron de Metastasio o tomando su estilo y la cohesión musical gira en torno al aria. Los recitativos de Metastasio para *La clemenza di Tito* fueron abreviados por Caterino Mazzolà, quien adaptó el libreto para Mozart arreglando los tres actos originales a sólo dos y agregando ocho piezas concertadas. Las óperas serias de Mozart se centran en las voces agudas, incluyen partes para *castrato* y arias para el lucimiento virtuoso; en general, hay un abandono del *aria da capo* y los largos *ritornellos* fueron más cortos en las últimas óperas. La única excepción apegada al plan original de Metastasio fue *Idomeneo*, obra maestra indiscutible de Mozart en el género de la *opera seria* que acusa un distintivo gusto gluckiano con buenos coros y espacio para piezas orquestales como la chacona, la marcha y la música de ballet. Mozart integra la obertura a la primera escena, emplea trombones para la escena del oráculo y escribe partes extensas para instrumentos solos a la manera de la *symphonie concertante* parisina. No obstante, predomina el estilo italiano, sobre todo en los conjuntos y en una o dos arias coloratura, especialmente para *castrati*.

Mozart compuso siete *opere buffe* entre 1768 y 1790 (además de dos inconclusas), todas dentro de la tradición del *dramma giocoso* de Goldoni. De éstas, dos se basaron en libretos ya existentes que otros compositores habían musicalizado recientemente y las demás tenían libretos escritos específicamente para él, con su propia participación activa en el proceso. Dos fueron compuestas por encargo directo y las otras para el público en general, además de las inconclusas que seguramente obedecieron a razones perso-

nales. Ya desde *La finta giardiniera* (1774) los personajes aparecen divididos en *parti serie* (personajes serios de clase social alta) y *parti buffe* (personajes cómicos de clase baja) y las exigencias para las voces de registro agudo, y ocasionalmente los bajos, son tan grandes como en la ópera seria. Los argumentos son predominantemente comedias sociales y, a pesar de que en ningún momento revelan abiertamente intenciones políticas o morales, esbozan comentarios importantes sobre las costumbres de la época.

La organización musical se centra más en los conjuntos que en las arias. *Le nozze di Figaro* (1786) tiene el mismo número de arias que de piezas concertadas. Estas piezas instrumentales, y en particular los finales, son más extensas, tienen escasas intervenciones corales y carecen de ballet, aunque demandan un tipo de baile informal. De los finales, dos son movimientos extensos con secciones múltiples y conclusiones rápidas en tonalidad mayor. En estas secciones la orquesta carga con la responsabilidad de mantener la continuidad en un estilo sinfónico, mientras que en otras interpreta piezas características. En *Don Giovanni* (1787) la obertura se integra a la primera escena e intervienen trombones en la escena de la estatua, dos rasgos reminiscentes de Gluck. De tal manera, si bien predomina una actitud *buffa* más cercana a la vida real que en la ópera seria, todas estas óperas desarrollan elementos serios; por encima de todo, el descenso de la estatua a los infiernos en *Don Giovanni*, con música atemorizante, introduce un elemento sublime, casi religioso, que transporta al oyente mucho más allá de las actitudes amables convencionales de la *opera buffa*.

Mozart compuso cinco obras mayores en alemán a la manera del *Singspiel*, una quedó inconclusa, otra es una comedia sacra con música y otra más una "comedia" en un solo acto con números musicales. Las dos piezas de infancia tienen música simple dentro de la tradición de la *opéra comique*. Las obras de madurez son comedias con un exótico color local (*Zaïde*, 1779-1780; *Die Entführung aus dem Serail*, 1782) o bien con elementos mágicos (*Die Zauberflöte*, "La flauta mágica", 1791). Ninguna puede considerarse exclusivamente humorística; de hecho, *La flauta mágica* es una alegoría masónica que combina elementos de crítica social y creencias religiosas. La diferenciación social entre la nobleza y las clases bajas forma también parte del argumento expresada en una música que abarca desde canciones estróficas simples para los sirvientes hasta arias elegantes para los príncipes y las damas nobles. La variedad musical es mucho mayor incluso que en la *opera buffa*

convencional. En ella aparecen arias heroicas (como las de la reina de la noche en *La flauta mágica*), incluso con partes instrumentales concertadas (el aria “Martern aller Arten” de Constanza en *Die Entführung*), cavatinas y finales *buffo*. *La flauta mágica* tiene elementos excepcionales: un preludio coral bachiano, una marcha secular de corte religioso y el aria al estilo himnódico de Sarastro, “O Isis und Osiris”. La obertura no se integra a la primera escena, pero las fanfarrias iniciales reaparecen a lo largo de la ópera.

En las óperas de Mozart podemos comparar los tres géneros representativos de la época: *opera seria*, *opera buffa* y *Singspiel*. En los tres el compositor supo plasmar una expresividad seria con elementos intercambiables. Los géneros italianos denotaron mayor firmeza y prestigio y siguieron vigentes durante la mayor parte del siglo XIX; pero los géneros vernáculos, que en Mozart superaron la simple comedia vulgar, se abren a un tratamiento más serio (*La flauta mágica* puede considerarse el punto de partida para la tradición alemana de la ópera seria.) Las óperas mozartianas abarcan temas religiosos y morales, de clases sociales, de contenido político, de sucesos heroicos y de la vida doméstica. La música varía desde lo más simple hasta lo extraordinariamente complejo, estableciendo estereotipos que ofrecen fluidez y adaptabilidad a las exigencias del tema. Mozart alcanzó así uno de los objetivos de los fundadores florentinos del género, “conmover al ser humano”, aunque sin duda se habrían sorprendido de los medios que empleó para lograrlo. Por todo esto las óperas de Mozart, además de sintetizar los logros operísticos anteriores, abrieron caminos que ejercerían enorme influencia en el futuro. La ópera italiana desarrolló el género de la *opera buffa* dentro de esta línea mozartiana a través del trabajo de Paër y Rossini. En Alemania, la moral ilustrada de *La flauta mágica* estimuló el desarrollo de un *Singspiel* más ambicioso. Sólo en Francia el impacto de Mozart tuvo poca resonancia, principalmente debido a un nacionalismo que se extendió rápidamente a través de la Revolución y del gobierno imperial de Napoleón.

8. Interludio

El año 1791, año de la muerte de Mozart y del verdadero nacimiento de las instituciones revolucionarias francesas, ofrece una conveniente línea divisoria para la historia de la ópera. Para esta época el género se había consolidado en toda Europa, desde Rusia hasta Portugal, y había arraigado con firmeza en el continente americano. Aunque la

Revolución francesa aceleró la desaparición del patronazgo real y aristocrático, la ópera no corría riesgo alguno de desaparecer y, de muchas maneras diferentes, los estados asumieron el papel del subsidio aristocrático. La diseminación del género fue tan amplia y su historia tan fragmentada que resulta imposible seguir un hilo narrativo central. Tampoco es posible establecer una verdadera clasificación de “ópera seria” y “ópera cómica”, pues la línea divisoria entre los dos géneros suele ser difusa y hay una interacción constante entre ambos, de la misma manera que ocurre en la producción de Mozart. La clasificación más conveniente es por países, aunque en este caso también hay interacciones constantes. El orden más funcional es: (i) Francia, cuya capital se convirtió en la meca de los compositores de ópera; (ii) Italia, cuya influencia se propagó a prácticamente todos los países tanto a través de sus compositores como de sus intérpretes; (iii) Alemania, que ejerció la influencia más profunda a través de las obras de Wagner; (iv) otros países de Europa Occidental; (v) los países eslavos; (vi) los países fuera de Europa.

9. La ópera francesa en el siglo XIX

Uno de los efectos de la Revolución francesa de 1789 fue el aumento de la popularidad de la *opéra comique*. Bajo una narrativa más seria el género abordó temas políticos particularmente comunes en el estilo denominado ópera de *rescate, como *Léonore* (1798) de Gaveaux, modelo para *Fidelio* de Beethoven y *La Prise du pont de Lodi* (1797) de Méhul. La música conservó la división en números y la simplicidad melódica y armónica, pero la influencia italiana se filtró en las *airs*, con la introducción de *roulades*, mientras que los finales adquirieron la condensación o *stretta* característica de la *opera buffa*. Bajo Napoleón como primer ministro y después como emperador, la *tragédie lyrique* se reafirmó: el repertorio al estilo gluckiano de la década de 1780 sobrevivió y, en 1807, el compositor italiano Spontini adoptó dicho estilo en *La Vestale*, conservando las actitudes clásicas y recurriendo a la melodía de corto aliento heredada del siglo XVIII, aunque aumentó el peso del espectáculo monumental mediante un tratamiento imaginativo de la gran orquesta.

La ópera cómica prosperó también durante la época de Napoleón. La década de 1820 fue particularmente fructífera en el campo de la *opéra comique*, con Auber y Boieldieu como sus exponentes principales. Auber, quien logró vivir de la ópera y compuso hasta 1871, estableció los parámetros principales del estilo que predominaría en Francia

durante el siglo XIX. La tendencia hacia los argumentos románticos se vio impulsada en la década de 1820 al ponerse de moda Walter Scott y los temas históricos. La música en sí no era particularmente romántica pero tenía una brillante orquestación. Las formas de *air* y *romance* adquirieron carácter de música de salón, con frases regulares y tiempos de danza. Los conjuntos, si bien algunas veces extensos, carecieron de interés contrapuntístico dejando poco espacio para la caracterización individual. No obstante, el resultado fue siempre placentero y en ocasiones vigoroso, con un repertorio conformado por obras populares como *Le Comte Ory* (1823) de Rossini, una encantadora *opera buffa* afrancesada de Paër, *Le Maître de chapelle* (1821) y, más adelante, *La Fille du régiment* (1840) de Donizetti.

Rossini, quien para entonces era uno de los compositores predilectos de París, ejerció una importante influencia en la transformación de la ópera seria, primero con una revisión en cuatro actos (1827) de su *opera-cum-oratorio* en tres actos, *Mosè in Egitto* (1818), que había atraído por sus extensas escenas corales y sus momentos espectaculares, y después con *Guillermo Tell* (1829), evidentemente sobre un tema dentro de la línea revolucionaria tradicional. Esta última acusa elementos de la *tragédie lyrique*, como ballets, coros y ricos efectos orquestales junto con una obertura sorprendentemente original; contiene también óperas italianizadas dirigidas al gusto de un público que tenía acceso a la música extranjera más reciente en el Théâtre Italien.

En el curso de un año, habían destacado los dos más grandes exponentes de la *gran ópera (como se le deberá llamar de aquí en adelante, pues ha dejado de pertenecer al género de la tragedia lírica): Meyerbeer y su libretista Eugène Scribe, quienes, con *Robert le diable* (Roberto el diablo, 1831) y después con *Les Huguenots* (Los hugonotes, 1836), crearon el arquetipo de un género que fascinaría a toda Europa y que, dentro de la producción personal de Meyerbeer, alcanzaría su máximo apogeo con *L'Africaine* (La africana, 1865). La historia de *Les Huguenots*, aunque ingeniosamente resuelta, es secundaria a los efectos escénicos siempre extravagantes y sorprendentes: abundan escenas medievales, iglesias, multitudes, un torrente, coros de demonios, criptas y camposantos (algunos de ellos tomados de Weber). La música refuerza magistralmente estos efectos con recursos orquestales audaces y en general muy bien logrados, se complementa con conjuntos para solistas y coro, y demanda para ambos aspectos voces dis-

tintas y de mayor peso que las desarrolladas dentro de la tradición italiana ornamentada. Meyerbeer no destacó como melodista, pero fue quien inventó o desarrolló un tipo de escena en la que se oye inicialmente una “gran melodía”, quizá primero a cargo de la orquesta, después cantada parcialmente por los solistas y por último en una versión coral culminante con vigoroso acompañamiento orquestal; este recurso se convertiría posteriormente en un rasgo predecible de la ópera del siglo XIX. *Don Carlos* de Verdi marcó un hito en la gran ópera francesa (1867).

La obra de Meyerbeer impuso una demanda de gran ópera que su lento método de trabajo no alcanzaba a satisfacer por completo. La tradición fue continuada por Halévy en *La Juive* (La judía, 1835) y por Berlioz en *Bienvenuto Cellini* (1838), aunque esta última fue abucheadada en la Ópera de París a pesar de su música vigorosa y la espléndida escena dramática en la que Cellini funde su estatua. Este fracaso alejó a Berlioz del teatro durante más de 20 años. Su obra maestra, *Les Troyens* (Los troyanos), extensísima obra con libreto basado en Virgilio, jamás se interpretó completa en vida del compositor ya que en realidad es una *tragédie lyrique* escrita mucho tiempo después de que el gusto por el género quedara en el olvido. El tema clásico, la música casta con una combinación de recitativo, arioso y aria, que nada extraño hubiera sido en Gluck, el uso de temas recurrentes en lugar de los *Leitmotiven* sinfónicos wagnerianos, los interludios atmosféricos como la caza real y la tormenta (reminiscentes de las sinfonías ilustradas de Rameau), en conjunto hacen de esta ópera una obra francesa *par excellence*. La falta de los momentos exaltados triviales característicos de la gran ópera fue la causa de su rechazo y no fue sino hasta el siglo XX que la obra alcanzó el sitio que verdaderamente merece. La otra ópera de Berlioz, la encantadora comedia *Béatrice et Bénédicte* (1862), no se ajustó a ninguno de los géneros franceses existentes; su estructura de números separados, algunos verdaderamente interesantes, se remonta a la década de 1830.

No obstante, comenzaban a superarse los obstáculos. El propio Meyerbeer incursionó en la *opéra comique* en la década de 1850 con *L'Étoile du Nord* (La estrella del norte, 1854) y *Dinorah* (1859), escritas para cantantes notables (como Jenny Lind), y sus “números” concebidos a gran escala. Estas obras bien podrían enmarcarse dentro de la categoría de la “gran ópera con diálogo hablado”, lo cual ayuda a comprender el extraño destino de varias óperas famosas de las décadas de 1860 y 1870. Gounod, por ejem-

plo, miembro de una generación que se alejaba de lo heroico y lo grandioso, compuso para el Théâtre Lyrique *Faust* (1859) con diálogos hablados; para su presentación en Estrasburgo al año siguiente agregó recitativos y, para su llegada a la Ópera de París, además de recitativos había agregado también música de ballet. De tal manera, una obra compuesta dentro de la tradición de la *opera comique*, con números independientes, algunos de ellos relacionados distintivamente con la música de salón, se transformaba en una gran ópera (de acuerdo con lo que el título pudiera sugerir). *Roméo et Juliette* (1867) pasó por el mismo tratamiento. Bizet, quien como todos los compositores franceses jóvenes tenía la ambición de abordar el género operístico, produjo *Les Pêcheurs de perles* (Los pescadores de perlas, 1863) para el Théâtre Lyrique, dentro del gusto oriental cuya moda impusieran las óperas de Félicien David. Su última ópera, *Carmen*, fue producida con diálogo hablado para la Opéra-Comique en 1875; para su reposición posterior en la Ópera de París, el compositor Ernest Guiraud (1837-1892) agregó recitativos a la obra. La influencia de *Carmen* fue mayor fuera de Francia que en el propio país, reflejándose definitivamente en los veristas italianos (véase *infra*, 10) y sus argumentos de clase social baja con finales melodramáticos. Sus características realmente francesas —la ironía, la falta de sentimentalismo de la heroína, la claridad de la música pseudo-española— no fueron imitadas, excepto quizá por Chabrier.

Para 1880 Wagner era el último grito de la moda, cuando menos entre los intelectuales (véase FRANCIA, 7). Mientras la Ópera de París se rehusaba a producir cualquiera de sus obras recientes, la generación de compositores jóvenes las conoció sea a través de viajes a Alemania o del estudio de las partituras; sin embargo, ninguno de ellos logró captar su verdadero significado. Se compusieron también óperas sobre temas nórdicos o célticos (bajo la influencia de *Tristán*), como *Sigurd* de Reyer (compuesta en 1885 después de estudiar los escritos de Wagner sobre el drama musical y no las obras en sí) y *Le Roi d'Ys* de Lalo (1888). Aun cuando en estas obras aparecen temas recurrentes dentro de una estructura “sin secciones repetidas”, el tratamiento sinfónico del *Leitmotiv* jamás se filtró en el estilo francés; en lugar de ello, el gusto del público se inclinó más por el estilo de ópera *lyrique* de Gounod, continuado por Ambroise Thomas y Massenet, quienes a menudo recurrieron a temas de novelas (de Werther a Manon) o, más ambiciosamente, de Shakespeare o de la Biblia. Con interés melódico, buena orquestación y cautivadoras, estas obras

logran sin duda sus mejores momentos en las partes menos ambiciosas. Esto es aplicable también a obras aisladas de otros compositores, como *Les Contes d'Hoffmann* (Los cuentos de Hoffmann, 1881) de Offenbach, *opera comique* cuyo aparente lirismo está aderezado con tintes de ironía; como de costumbre, más adelante se le agregaron recitativos. A la vuelta del siglo apareció una obra dentro de un estilo completamente diferente: *Louise* (1900) de Gustave Charpentier; aunque suele ser vista como una obra wagneriana, de hecho es más cercana a Puccini en cuanto a la historia de los bohemios y la costurera, mientras que su estructura ininterrumpida con temas recurrentes es típicamente francesa. La siguiente obra maestra de la ópera francesa, *Pelléas et Mélisande* (1902) de Debussy, aunque wagneriana en cuanto a técnica, denota un cambio radical de dirección y debe tratarse como una obra perteneciente al siglo XX (véase *infra*, 14).

10. Italia durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX

Aunque los conservatorios italianos padecieron con las ocupaciones napoleónicas, las casas de ópera experimentaron pocos cambios desde la época anterior a la Revolución. Las ciudades más grandes contaban con varios teatros, por lo general administrados empresarialmente y a menudo con subsidio estatal, y la mayoría de las ciudades pequeñas contaban con su propia casa de ópera. Se presentaban tres temporadas operísticas anuales y las casas mayores producían cuando menos una o dos óperas nuevas en cada una de ellas. Ante la práctica de pago por obra al compositor por parte del teatro y a falta de un sistema eficiente de derechos de autor, para sobrevivir decorosamente un compositor exitoso debía escribir por lo menos dos óperas anuales y en ocasiones hasta cuatro. Esta necesidad en sí propició el establecimiento de un marco relativamente rígido tanto para la ópera seria como para la ópera cómica. La tendencia conservadora se vio reforzada por la falta de una tradición del drama hablado en la cual implantar el *Singspiel* o la *opera comique*. La literatura romántica que florecía al norte de Europa tuvo poco efecto inmediato en Italia, donde no existía un equivalente de las novelas de Scott, de la poesía lírica de Goethe o de Shelley, o de los dramas de Schiller. Compositores progresistas como Spontini y Cherubini por lo general radicaron en el extranjero, fuera en París o en Berlín.

De manera que los adelantos considerables en cuanto a temática y estilo logrados en Francia y Alemania no llegaron a Italia sino hasta mucho más tarde en el siglo.

Durante las primeras cuatro décadas del siglo XIX hubo en Italia tres tipos principales de ópera. La *opera seria* cambió de carácter bajo una organización por escenas y no por arias y difería también de sus antecesoras del siglo XVIII en la introducción de finales trágicos en lugar del convencional *lieto fine* (final feliz). La *opera buffa* siguió contando con canciones campestres, conjuntos vocales, finales extensos y arias ornamentadas en los papeles sentimentales. Estas partes sentimentales fueron más prominentes en el nuevo género de *opera semiseria*, un híbrido que podría describirse como una *opera seria* con final feliz; *La sonnambula* de Bellini, compuesta en 1831, es el ejemplo más notable y en ella se advierte un desenlace trágico expresado en música de la mayor seriedad. Hubo también obras teloneras y piezas cortas denominadas *farse*, que se remontaban prácticamente al *intermezzo* napolitano.

Los compositores ahora viajaban tanto que las divisiones geográficas se volvían menos aparentes; no obstante, es posible hacer una burda división entre la escuela napolitana que, encabezada por Zingarelli, culminó con la obra de Bellini, y la escuela italiana del norte con Mayr, Rossini, Donizetti y, finalmente, Verdi. La obra de compositores del sur se adhirió a la estructura de arias y recitativos alternantes que podría definirse justamente como ópera de “números sucesivos”. Su estilo melódico florido lleva acompañamientos y orquestación simples. Las arias no siguen más la forma *da capo* y suelen dividirse en dos secciones, una lenta lírica y *cantabile* seguida de una *cabaletta* más rápida y rítmica, lo que permitía la expresión directa de dos emociones contrastantes. La predominancia de las voces en registro agudo prevaleció si bien el último castrato importante, G. B. Velluti, abandonó los escenarios en la década de 1820 y la voz característica del momento fue entonces la del tenor heroico.

Las óperas de la escuela del norte, por su parte, fueron escritas con el conocimiento de Mozart, adoptando una continuidad más apegada a los conjuntos, en los que la orquesta tiene una participación mayor y los ritmos vigorosos de la *opera buffa* se filtran incluso en las arias serias, proporcionando una melodía más ornamentada. En la propia *opera buffa* las voces de registros graves tienen mayor participación, en especial el bajo cómico (como don Basilio en *Il barbiere di Siviglia*, 1816, de Rossini) pero es digno de notar que Rossini favoreció también la voz coloratura contralto (como en *La Cenerentola*, 1817). Rossini imprimió nueva vida a la ópera seria a través de sus audaces ideas melódicas. Los héroes y heroínas de *Tancredi*

(1813), *Otello* (1816) y *Semiramide* (1823) destacan memorablemente entre sus contemporáneos, principalmente mediante una o dos arias que, junto con sus recitativos precedentes, constituyeron enérgicos medios expresivos de pasión noble y despliegue vocal.

El talento y el carácter de Rossini lo hicieron adquirir gran popularidad en Italia desde temprano en su vida profesional, aprovechándolos para invertir la tendencia imperante en la *opera seria* por el simple recital vocal. Retomó el control de la música, que se había inclinado por la *prima donna* y el *primo uomo*; comenzó a escribir adornos vocales y *cadenzas*, recursos tradicionalmente dejados al capricho del cantante, como una manera de controlar la tendencia a la elaboración excesiva que minaba los valores musicales y dramáticos. Por momentos se atrevió a rodear al cantante de una rica orquestación, muy en los estilos francés y alemán, particularmente en los momentos climáticos del drama.

La reputación de Rossini fue más perdurable en el género de la *opera buffa*, donde desarrolló un nuevo medio de caracterización cómica, principalmente orquestal: el uso insistente del *staccato* y los fragmentos melódicos repetidos, el satírico “estallido” en el segundo tiempo posterior a una frase vocal endeble y, por encima de todo, sus famosos *crescendos* en los que la frase repetida en ocasiones es llevada a extensiones absurdas, reflejando las actitudes exageradas del cómico *buffo* en la escena. El tratamiento “serio”, en especial de la heroína, proporciona variedad y contraste suficientes para que sus obras maestras cómicas, sobre todo *Il barbiere di Siviglia*, sobrevivan por encima de sus igualmente refinadas óperas serias.

Otro indicador de la enorme influencia europea es el despertar del interés de los compositores nórdicos italianos en los temas románticos. Rossini recurrió a Scott (*La donna del lago*, 1819) y a Shakespeare (*Otello*, 1816); Donizetti tanto a Scott (*Il castello di Kenilworth*, 1829; *Lucia di Lammermoor*, 1835) como a temas históricos trágicos (*Anna Bolena*, 1830). Estos temas requerían un tratamiento formal más variado y, aunque el concepto de “números sucesivos” no desapareció, se atenúan considerablemente convirtiendo el recitativo en una grandiosa sección de acompañamiento de un aria o un dúo (al que puede interrumpir o preceder), agregando respaldo coral a la voz solista, eliminando la división entre “coro” y “aria”, y alcanzando el momento climático mediante un conjunto vocal espléndido, como el sexteto de *Lucia*. Compositores como Mercadante y Donizetti, quienes habían trabajado en París,

durante la década de 1830 tuvieron la agudeza para crear formas más maleables, alejándose de la relación *cantabile-cabaletta* y eliminando la música superflua del momento dramático.

La transformación de la ópera italiana se debió casi por completo a Verdi. Para conocer una descripción detallada de su desarrollo, el lector deberá referirse a su entrada biográfica. Aunque su primer éxito, *Nabucco* (1842), perteneció a la tradición de Bellini-Donizetti, sus coros otorgan tanta importancia al papel “del pueblo” como lo hiciera el *Singspiel* alemán. El interés de Verdi por lo sobrenatural se manifestó desde temprano en *Giovanna d’Arco* (Juana de Arco, 1845) y de manera prominente en *Macbeth* (1847). La reputación internacional adquirida con estas obras llevó al compositor a París donde entró en contacto con la gran ópera francesa. Sus libretos maduros fueron tomados de Shakespeare, Schiller, Hugo y de dramas románticos españoles, o bien fueron concebidos específicamente en el estilo “histórico” de la gran ópera francesa. Su sentido dramático lo llevó a romper con las formas tradicionales y prácticamente a excluir el aria de algunas óperas, recurriendo a nuevos tratamientos orquestales para lograr la continuidad. Pero Verdi, un caso aislado entre los compositores operísticos del siglo XIX, pudo ignorar a Wagner al no aceptar su influencia o evitándola conscientemente. Su estatura colosal, cimentada en la maestría absoluta en todos los aspectos del quehacer artístico, fue realizada por su manera personal de encender la imaginación y el afecto del público italiano e, internacionalmente, por el prestigio todavía latente de la ópera italiana de la que fue indiscutiblemente el máximo representante hacia 1850.

A diferencia de Wagner pero igual que Mozart, Verdi dirigió sus esfuerzos resueltamente a la representación de los sentimientos humanos y a la interacción entre los personajes individuales y en grupo en escena. Pocos compositores de ópera se han involucrado más a fondo con todos los aspectos escénicos, de reparto y de diseño. Llevó a las alturas la tendencia del “control del compositor” iniciada por Rossini. Maestro indiscutible de la orquestación, supo supeditarla firmemente a las exigencias de la voz y el drama. Su escritura vocal fue opacando gradualmente el estilo florido característico de los lenguajes musicales de Bellini y Donizetti, evolucionando hacia un estilo melódico simple y directo que logra comunicar las emociones de manera más viva e íntima. Reduciendo las repeticiones y los largos melismas otorgó a sus personajes mayor libertad para actuar de manera “natural” al cantar, alentándolos

a soltarse en el escenario. Incluso las arias “fijas” podían verse interrumpidas o truncadas cuando la acción dramática lo exigía.

Los héroes y heroínas verdianos, aunque seguían identificados con la realeza o la aristocracia, rompieron con el distante tono patricio de la *opera seria* cantando en un lenguaje musical que permitía a cualquiera identificarse con ellos, incluso a cantar con ellos. Con cierta influencia de Donizetti y Meyerbeer desarrolló la “gran melodía” coral, tan adecuada para la fuerza expresiva del sentir popular. Los acompañamientos marciales conmovedores sugerían que dichas emociones podían transformarse con facilidad en acción real. A pesar de los esfuerzos de la censura austriaca para disfrazar estos episodios recortando los temas de riesgo político de los libretos, Verdi fue capaz de entablar una comunicación directa con los sentimientos nacionales de su público italiano, que tan apasionadamente compartía, y volverse ante los ojos de éste el héroe del *Risorgimento*.

Para la época de las obras shakespearianas tardías de Verdi, estas preocupaciones se habían disipado y fue capaz de encauzar su inigualada maestría de la música teatral en temas más sofisticados y reflexivos. Los mundos emocionalmente opuestos de *Otello* (1877) y *Falstaff* (1893) constituyen dos pináculos de la creación operística; Verdi había trascendido todas las influencias y se erigía como figura única sin rival ni sucesor.

La influencia de Wagner en Italia siguió siendo ligera. Sin embargo, los viajes de Boito al extranjero lo familiarizaron con los desarrollos modernos; su ópera *Mefistófeles* (1868), basada en *Fausto* de Goethe, acusa actitudes y técnicas similares a *Lohengrin*. Más adelante tradujo libretos de Wagner y se convirtió en un libretista consumado, principalmente de Verdi, aunque su propio desarrollo musical jamás alcanzó la madurez total; dejó inconclusa su ópera *Nerone*.

Los compositores de la siguiente generación siguieron algunos de los conceptos de Verdi; abrazaron el *verismo con óperas que retrataban la pobreza rural y urbana. Las fuentes de sus libretos fueron por lo general novelas y no dramas, y la construcción de los mismos fue igualmente episódica. La técnica musical se basó también en la flexibilidad constructiva de las óperas maduras de Verdi; las arias, desprovistas ahora de toda ornamentación, explotaron los registros superiores de las voces con melodías vigorosas, silábicas y rítmicas. Las melodías maleables de Massenet ejercieron también cierta influencia. Los resultados fueron

en general melodramáticos, como en las obras de Ponchielli, Catalini, Giordano, Cilea, Mascagni y Leoncavallo; los ejemplos más concisos fueron *Cavalleria rusticana* (1890) de Mascagni y *Pagliacci* (1892) de Leoncavallo. *Tosca* (1900) de Puccini pertenece a esta misma categoría, mientras que *La bohème* (1896) y *Madama Butterfly* (1904) denotan un toque más delicado; su estilo musical, que incorpora las novedades de Debussy y la nueva tendencia orientalista, es más sofisticado que el de sus contemporáneos.

Las enormes retribuciones económicas posibilitadas por el sistema moderno de derechos de autor y la distribución internacional, cosechadas por Puccini y su editor Ricordi desde sus inicios, estimuló la aparición de infinidad de imitadores; sin embargo, a partir de la muerte de Puccini en 1924 pocas óperas italianas han logrado mantenerse en el escenario y la mayoría de los compositores italianos de valor ha intentado romper con lo que considera una tradición estéril.

11. La ópera alemana desde Mozart hasta Richard Strauss

En Alemania la superioridad social de la ópera italiana sobre la alemana perduró hasta la década de 1850, cuando las polémicas wagnerianas (más que sus óperas) comenzaron a revertir las tendencias. De tal manera, después de la muerte de Mozart, el *Singspiel* se mantuvo como entretenimiento doméstico con comedias muy parecidas entre sí y música igualmente poco ambiciosa durante 20 años. Alrededor del cambio de siglo los argumentos del *Singspiele* comenzaron a revelar la influencia del movimiento romántico alemán a través de elementos sobrenaturales, mientras que *Fidelio* (1805, 1806, 1814) de Beethoven, obra maestra solitaria, reflejó el internacionalismo de la música revolucionaria francesa. El nuevo espíritu se manifestó en *Undine* (1816) de E. T. A. Hoffmann, compositor, poeta y productor que retomara el reto de *Die Zauberflöte* en un ambicioso drama mágico musical cuya música no está a la altura de los demás elementos, hábilmente tratados.

No obstante, esta obra preparó el camino para un compositor más distinguido, Weber, cuya experiencia en el *Singspiel* tradicional –del que *Abu Hassan* de 1811 es un magnífico ejemplo–, fue igualado por su conocimiento del repertorio extranjero. La obra resultante, *Der Frieschütz* (1821), es una historia de terror de intenso carácter romántico; desarrollada en el campo (un retorno a los escenarios naturales), la oposición entre el bien y el mal y sus efectos escénicos mágicos están enmarcados por una música

bien lograda que introduce un espíritu nuevo en los viejos moldes del *Singspiel* desplegando una escritura orquestal original (la obertura es un poema sinfónico en miniatura), un tratamiento coral de carácter popular y arias verdaderamente notables. La trascendencia popular de la obra estimuló a Weber a componer *Euryanthe* (1823) a manera de ópera seria alemana, suprimiendo los diálogos hablados y escribiendo largas arias para coloratura en el estilo italiano y conjuntos vocales extensos. Sin embargo, en este periodo denominado Biedermeier en el que el público de la clase media no se identificaba todavía con el heroísmo de la gran ópera o las ironías de la comedia social, ni ésta ni otras óperas lograron establecer un estilo serio alemán.

Con *Faust* (1816) y *Jessonda* (1823) Spohr desarrolló hábilmente la melodía continua con armonía cromática avanzada y delicada orquestación, obteniendo una buena respuesta inmediata. Schubert volcó su talento musical en una docena de obras escénicas, entre ellas varias óperas a gran escala como *Alfonso und Estrella* y *Fierrabras*, pero nunca logró adquirir la experiencia teatral o ejercer la influencia requeridas para el éxito. Mendelssohn y Schumann fracasaron también en su intento por adquirir la experiencia necesaria en los géneros teatrales. Entre los compositores de *Singspiel* mejor conocidos de las décadas de 1830 y 1840, Lortzing se las ingenió para moldear el género en algo más parecido a la *opera semiseria* con amplios conjuntos y oberturas mejor vinculadas a la ópera, pero manteniendo los coros francos y las arias simples tipo canción. Marschner tuvo predilección por el argumento de terror en el estilo de la ópera *Freischütz* con óperas como *Der Vampyr* (1828). Nicolai, de gusto más italiano, compuso algunas obras dentro de la tradición de la *opera buffa*, como su exquisita *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849).

Esta era la situación de la ópera alemana enfrentada por Wagner en la década de 1830 y que, una década después, se transformaría por completo prácticamente gracias a su trabajo individual. Para conocer los detalles de este desarrollo se sugiere al lector referirse a la entrada biográfica del compositor. Es un hecho notable que Wagner haya sido autor de sus libretos operísticos. *Die Feen* (compuesta en 1833-1834) es una ópera de hadas ligeramente distinta de las de Weber y Marschner. *Das Liebesverbot* (1836) acusa la influencia de la ópera italiana y francesa, como si Wagner hubiera tomado como modelos a Donizetti y Auber. *Rienzi* (1842) fue un intento de gran ópera parisina (*Fernand Cortez* de Spontini y *La Juive* de Halévy fueron obras bien

conocidas por Wagner). La década de 1840 fue una época de asimilación y transformación de estas influencias. Los escritos de Wagner dejan en claro que consideraba el teatro musical una de las manifestaciones culturales más importantes y no un mero entretenimiento. En *Der fliegende Holländer* (El holandés errante, 1843) la idea de la redención del hombre ante el amor de una mujer aparece por primera vez en su obra y sus personajes dan la impresión de ser más simbólicos que humanos. La música está construida a partir de sólo unas pocas piezas reconocibles; la más importante es una “balada” de la heroína, Senta, que se convierte en un símbolo de pureza, amor y redención ante el destino. El tema se repite varias veces y adquiere un significado simbólico, como también la música de la tormenta que representa el destino del holandés y, por lo mismo, de la humanidad irredenta.

La siguiente ópera de Wagner, *Tannhäuser* (1845), introduce más elementos de la gran ópera —no es coincidencia que haya sido seleccionada por la Ópera de París para ser interpretada en 1860 en lugar de la más reciente *Lohengrin*—, como intervenciones de grandes coros y más números francos y directos. *Lohengrin* (1850), si bien constituye también un espectáculo grandioso, es original por el tratamiento de los símbolos a lo largo del drama, expresados en el material temático presentado en la obertura, que se combinan en el final a manera de recapitulación sinfónica.

Esta analogía con el estilo sinfónico es precisamente lo que ofreció a Wagner la oportunidad de crear un nuevo tipo de ópera, que denominó “drama musical”. Exiliado de Alemania desde 1848, Wagner publicó sus teorías sobre el carácter de la ópera que conformaron la base conceptual de *Der Ring des Nibelungen* (El anillo de los nibelungos); a pesar de que sufrieron cambios lo condujeron a crear un estilo radicalmente nuevo cuyos aspectos más importantes pueden resumirse. La temática del drama debía basarse en una leyenda y tratar sobre conceptos arquetípicos aplicables a toda la humanidad y no a individuos específicos, como suele ser el caso de los temas históricos. La construcción musical debía apegarse al sentido planteado por el drama y no imponiendo a éste sus propios patrones, concepto recurrente en la ópera a lo largo de su historia. Por lo mismo, el recitativo y el aria (en esencia elementos de diseño musical) debían reemplazarse con un flujo musical continuo, interrumpido con algunas cadencias. Esto se lograba desarrollando en la orquesta un número determinado de temas asociados con el concepto arquetípico (dicho tema se denomina “motivo conductor”; *Leitmotiv*)

en el que las voces debían cantar (la mayoría de las veces sólo una voz a la vez) en estilo arioso con las inflexiones adecuadas para que las palabras pudieran apreciarse.

Algunas de estas ideas fueron desarrollos de recursos concebidos por compositores anteriores. El carácter simbólico del drama hace alusión a Weber e incluso a *Die Zauberflöte* de Mozart. La continuidad en manos de la orquesta deriva de los movimientos finales de la *opera buffa* de finales del siglo XVIII y fue un lugar común de la gran ópera parisina, mientras que el uso de temas recurrentes era un rasgo común de las óperas de Verdi. No obstante, la aplicación lógica consciente de estos recursos condujo a un nuevo y vigoroso tipo de drama musical. La necesidad de un flujo musical constante llevó a Wagner al desarrollo de un estilo armónico con la capacidad de modular libremente. La melodía en muy raras ocasiones caía en frases de patrones rígidos y el énfasis en la orquesta inspiraba efectos más sutiles.

La realización más acabada del ideal wagneriano fue *Tristan und Isolde* (1865), cuya “historia” es esencialmente psicológica y los medios musicales se alejan sustancialmente de los de óperas anteriores; la excepción es la canción del marinero del acto tercero que, tanto por carácter como por la manera de integrarse a la textura musical, remite directamente a *Der fliegende Holländer*. Tanto el *Anillo* como *Tristan* fueron virtualmente inimitables. Es probable que la obra de Wagner que ejerciera mayor influencia haya sido *Die Meistersinger von Nürnberg* (Los maestros cantores de Nuremberg, 1868), obra en la que el compositor aplicó los medios del “drama musical” a una comedia con elementos de gran ópera. Esta ópera refleja el verdadero pensamiento wagneriano sobre la relación entre la música y el texto a través de un argumento que involucra personas “reales” en situaciones dramáticas casi convencionales.

La fuerza musical de estas obras maestras, combinada con su concepción intelectual, desbancó literalmente la hegemonía de la ópera italiana en Alemania y condujo a infinidad de imitaciones, muchas de ellas de escaso valor. Los compositores de dramas musicales sólidos, quienes recurrieron a escenarios medievales y textos filosóficos de tipo wagneriano, por lo general se hundieron sin dejar rastro con excepción de Pfitzner cuya ópera *Palestrina* (1917) es un drama filosófico schopenhaueriano que explota al máximo el recurso del *Leitmotiv*. Los compositores que recurrieron a los medios musicales de Wagner para fines no wagnerianos corrieron con mejor suerte. *Der Barbier von*

Bagdad (1858) de Cornelius retoma la tradición de la ópera “seria-cómica” de la década de 1840; Humperdinck recupera los temas alemanes legendarios en *Hänsel und Gretel* (1893) y *Königskinder* (1897) pero, a la vez que recurre a las prácticas armónicas de Wagner, modifica considerablemente el esquema del drama musical. Wolf, por el contrario, siguió demasiado de cerca a Wagner en *Der Corregidor* (1896) que, pese a ello, tuvo cierto éxito por haber tomado como modelo a *Die Meistersinger*.

El más grande compositor de ópera alemana del siglo XX, Richard Strauss, fue un cercano seguidor de Wagner en sus primeras dos óperas, incorporando el *Leitmotiv* y la sofisticación orquestal con fines expresionistas no filosóficos en *Salomé* (1905) y *Electra* (1909). Después pasó a la comedia social en *Der Rosenkavalier* (El caballero de la rosa, 1911), intercalando intencionalmente “números” en el estilo del siglo XVIII con la continuidad orquestal del drama musical, procedimiento desarrollado al máximo en óperas posteriores como *Arabella* (1933). Aunque su libretista principal, Hugo von Hofmannsthal, denotaba inclinaciones filosóficas, el deleite de las óperas de Strauss radica en la caracterización de los personajes vistos por el compositor con sentido del humor y comprensión compasiva. Algunos consideran su artificialidad un punto débil, ese alejamiento intencional de la realidad con una exquisita conciencia literaria que hace destacar más aún la sofisticación extramusical de Strauss en el panorama desértico que lo rodea.

12. La ópera en el resto de Europa Occidental

Italia, Francia y, en menor grado, Alemania, han contado con tradiciones operísticas sólidas, mientras que en el resto de los países su desarrollo ha sido esporádico, interrumpido por circunstancias externas o sometido por compositores extranjeros. Los obstáculos principales fueron en parte políticos (la Europa protestante aislada del pensamiento humanista de Florencia y Roma) y en parte debido a la existencia de una sólida tradición del drama hablado, principalmente en Inglaterra y España, que llevó a pensar a algunos críticos que la ópera era un género francamente ridículo. La mayoría de los países europeos habían tenido el mismo tipo de entretenimientos florecidos en Italia en el siglo XVI. En España se representaban dramas con canciones de compositores distinguidos como Juan del Encina. En Inglaterra era apreciada la **masque* cortesana, afín al *intermedio* italiano; la “música de recitativo”, como la denominaban los ingleses, se filtró en la

masque desde 1617 mientras que Nicholas Lanier, después de viajar a Italia, produjo su *Hero and Leander* (1628) como un intento de adaptación de los métodos italianos a la escansión en el idioma inglés.

No fue sino hasta después de que algunos viajeros, entre ellos el periodista John Evelyn, presenciaron la popularidad de la ópera en Venecia durante las décadas de 1640-1650 que comenzaron los intentos por importar el género en Inglaterra. Paradójicamente la comunidad puritana estimuló el crecimiento de la ópera pues, si bien el drama hablado estaba prohibido, no así la música. De manera que el dramaturgo William Davenant (1606-1668) escribió el texto de *The Siege of Rhodes* en 1656, la primera ópera verdaderamente inglesa que se conoce hasta ahora, pero la música de Locke y otros se ha perdido. Después de la Restauración, cuando se permitió el drama nuevamente, Davenant lo convirtió en un género teatral hablado con abundante música que, poco después, Roger North denominaría “semiópera”. Este tipo de entretenimiento, llamado también “ópera dramática” tuvo arraigo popular hasta la década de 1690, con Purcell como uno de sus máximos exponentes en obras como *The Fairy Queen* (1692) y *King Arthur* (1695).

Se compusieron también algunas óperas “reales”. *Albion and Albanus* de Dryden se produjo con música poco distinguida del francés Louis Grabu (*fl* 1665-1694 en el estilo de Lully, pero muy alejado de éste), seguida del entretenimiento con influencia francesa *Venus y Adonis* (c. 1684, todavía denominada *masque*) de Blow y de *Dido and Aeneas* (1689) de Purcell, una combinación de elementos de Francia (danzas y coros), de Italia (recitativos y el Lamento de Dido) y de Inglaterra (las canciones). En Holanda, Carolus Hacquart (c. 1640-?1701) produjo *De triomfeerende min* (1678), considerada la primera ópera holandesa, aunque sea de hecho un entretenimiento dramático afrancesado o un drama con música.

El aspecto más significativo de la ópera en este tiempo fue la contratación de músicos italianos. *Le fatiche d’Ercole per Deianira* (1662) de P. A. Ziani se presentó en Ámsterdam por iniciativa del anterior cónsul holandés en Venecia. El futuro rey Segismundo III de Portugal asistió a la presentación de *La liberazione di Ruggiero* de Francesca Caccini en una visita a Venecia en 1625, lo que inició una tradición de producción de óperas italianas en Varsovia. Este proceso dificultó la creación de compañías nacionales de ópera durante el siglo XVIII. Las compañías rivales de Londres que a partir de 1709 contrataron a Handel, Bononcini y

Ariosti, entre otros, impidieron la creación de una ópera seria en inglés, cuando menos en esa época. En Copenhague, las óperas de Sarti tuvieron popularidad; en Suecia, la ópera fue dominada por un compositor italiano prácticamente desconocido, Francesco Uttini (1723-1795); Portugal estuvo bajo el control del napolitano Davide Perez (1711-1778) y España se desarrolló con versiones italianas de Metastasio. En Rusia, la llegada en la década de 1730 de una compañía italiana dirigida por Francesco Araia, desencadenó la visita de algunos de sus compatriotas italianos –Galuppi, Traetta y Paisiello, entre otros– que obtuvieron buena retribución por soportar el rudo clima nórdico. En Bohemia, jóvenes como Mysliveček y František Miča (1746-1811) fueron enviados a al sur para estudiar y emular los estilos más recientes.

La popularidad creciente de géneros como la ópera balada y la ópera cómica ayudaron a romper el orden establecido, ya que el uso de lenguajes vernáculos impulsó inevitablemente los estilos nacionales. En España predominó el estilo distintivo de la zarzuela, que floreció con la obra de dos excelentes compositores, Sebastián Durón y Antonio Literes. Literes compuso *Accis y Galatea* (1708) y, más adelante, Rodríguez de Hita (c. 1724-1787) incorporó guitarras, mandolinas, panderos y castañuelas en algunas danzas espectaculares de *Las labradoras de Murcia* (1769). La zarzuela propiamente dicha fue desplazada finalmente por un género de entretenimiento más simple todavía, la *tonadilla escénica*, generalmente sobre temas mundanos de la vida popular cotidiana, género que con el tiempo se volvió más sofisticado. En el siglo XIX hubo un resurgimiento de la zarzuela en España que, igual que la conciencia nacional surgida en otros países, dio origen a estilos distintivos destinados a contrarrestar la influencia persistente de la ópera italiana.

En Inglaterra siguió imperando el género del diálogo hablado; la producción de Weber, *Oberon* (1826), con libreto en inglés, marcó un hito. A partir de 1834 comenzaron los esfuerzos para establecer una escuela seria de ópera romántica en inglés. Tres obras, *The Bohemian Girl* (1843) de Balfe, *Maritana* (1845) de Wallace y *The Lily of Killarney* (1862) de Benedict, disfrutaron de reconocimiento internacional, pero la obra más notable de todas fue *Raymond and Agnes* (Manchester, 1855) de Loder. La renombrada colaboración de Gilbert y Sullivan tuvo una larga historia de éxitos a través de una serie de operetas conocidas como Óperas Savoy, derivadas de las operetas de Offenbach, en las que la ironía inglesa característica reemplazó el humor

subido de tono. La influencia alemana persistió en la obra de Delius y también en la de Ethel Smyth, varias de cuyas óperas de hecho fueron estrenadas en Alemania: *Fantasio* (Weimar, 1898), *Der Wald* (Berlín, 1902) y *The Wreckers* (Leipzig, 1906). De manera similar, la asimilación de Wagner por Rutland Boughton derivó en la planeación de un Bayreuth céltico en Glastonbury; no obstante, en el apogeo del renacimiento de la canción popular inglesa, tanto Holst (*At the Boar's Head*, 1925) como Vaughan Williams (*Hugh the Drover*, 1924; *Sir John in Love*, 1929), impregnaron en sus óperas un color nacional. DA/NT

13. La ópera eslava

Durante el siglo XIX, el surgimiento del talento creativo local contribuyó al crecimiento de estilos operísticos nacionales en Rusia, Bohemia y Checoslovaquia, Polonia y Hungría, contrarrestando así el dominio italiano y francés que persistiera durante la mayor parte del siglo XVIII. Rusia sufrió una invasión enorme de música italiana y francesa desde alrededor del siglo XVIII, como lo demuestran obras como *Le Faucon* (1786) y *Les Fils-rival* (1787) de Bortnianski, en las que el compositor combina su propio estilo con los convencionalismos de la *opéra comique*; las dos óperas tienen diálogos hablados y se basaron en libretos franceses de F.-H. Laferrière, bibliotecario del *tsarevich* (hijo del zar) Pablo. Sin embargo, alrededor de la misma época un interés creciente por la herencia histórica y artística rusa, evidente en la publicación de las primeras colecciones de canciones populares, se reflejó en *El molinero mágico: casamentero y tramposo* (1779) que, si bien se enmarca en la tradición de *Le Devin du village* de Rousseau, logra un color localista a través de sus melodías populares y su argumento popular picante. Tendencias similares se aprecian en las óperas de Fomin, Mijail Matinski (1750-c. 1825) y Vasili Pashkevich (c. 1742-1797), quienes también introdujeron melodías populares (aunque descartando por completo el carácter modal de las mismas) y recurrieron a temas de la vida campesina y de la historia rusa.

Correspondió a Glinka el papel de llevar la ópera rusa a un plano más profesional. Poseedor del talento natural, el gusto creativo y la individualidad estilística carentes en los compositores rusos anteriores, combinó estos atributos para producir las primeras óperas verdaderamente rusas, *Ivan Susanin* (o “Una vida por el Zar”, 1836) y *Ruslan y Lyudmila* (1842). Aunque todavía en deuda considerable con el *bel canto* italiano y con la ópera francesa en las grandes escenas y las secuencias de danza, las obras revelan un

inconfundible gusto ruso en las canciones simples, lo que tuvo un fuerte impacto en mucha de la ópera rusa posterior. El drama heroico histórico de *Ivan Susanin* tuvo un sucesor en *El príncipe Igor* (1890) de Borodin, como también los deslumbrantes trazos de magia y orientalismo de *Ruslan y Lyudmila* fueron desarrollados por Rimski-Korsakov en varias de sus óperas: *La leyenda del zar Saltán* (1900), *La leyenda de la ciudad invisible de Kitez* (1907) y *El gallo de oro* (1909). A su vez, estas óperas fantásticas ejercerían cierta influencia en algunas óperas rusas producidas más adelante en el siglo XX (véase *infra*, 16).

Aproximadamente en la misma época en que Glinka trabajaba en Rusia, otros países de Europa Oriental comenzaban a sacudirse el peso de la ópera extranjera explorando sus propios potenciales culturales. En Polonia, igual que en Rusia, compositores como Maciej Kamieński (1734-1821), Józef Elsner (1769-1854) y Karol Kurpiński (1785-1857) habían tratado de componer óperas locales durante el siglo XVIII y comienzos del XIX; sin embargo, la turbulenta historia de Polonia (véase POLONIA, 2-3) impidió el desarrollo consistente de una tradición operística y no fue sino hasta 1848 que Moniuszko produjo *Helen*, considerada en la actualidad la primera ópera polaca significativa.

En Hungría, József Ruzitska (c. 1775-después de 1823) incorporó en *El escape de Béla* (1822) elementos de la música folclórica húngara, iniciando un camino para la ópera húngara que se consolidaría en las obras de Ferenc Erkel (1810-1893) cuya ópera *Bánk bán* (1861), impregnada de los trazos del *verbunkos* tradicional húngaro, perduró en el gusto popular. De la misma manera, en Bohemia, František Škroup (1801-1862) produjo *El jugador* (1826), un *Singspiel* considerado la primera ópera checa. El verdadero desarrollo de un estilo operístico nacionalista comenzó después de 1859, año en que la derrota de Austria por el ejército italiano liberó a Bohemia de la dominación política austriaca y, por lo tanto, también artística. Bohemia y Checoslovaquia han disfrutado de una historia operística particularmente colorida desde mediados del siglo XIX; los principales exponentes fueron Smetana, Dvořák, Foerster, Fibich y Janáček (véase *infra*, 17) y el lector podrá encontrar un análisis más completo de sus contribuciones respectivas en sus entradas individuales.

En Rusia la ópera respondió con gran interés al impulso que la música de Glinka le imprimiera al teatro, aunque su desarrollo siguió varios caminos distintos. Chaikovski, por ejemplo, retomó la “semilla” de Glinka de la que germinara el árbol de la música rusa, pero su entu-

siasmo personal por la ópera, desatado inicialmente por *Don Giovanni* de Mozart y más adelante reforzado con *Carmen* de Bizet, dirigía la mirada al mundo occidental y estuvo inextricablemente unido a su propio temperamento. Dentro de su amplia diversidad temática, sus obras más exitosas casi invariablemente fueron aquellas en que se identificó directamente con los personajes. Óperas como *La doncella de Orléans* (1881) y *Mazeppa* (1884), a pesar de su impactante organización dramática, no lograron impartir la convicción, compromiso e impacto emotivo de *Eugene Onegin* (1879) y *La dama de picas* (1890). En *Eugene Onegin*, el tema de los amores contrariados y el ímpetu pasional estaba fresco en su memoria a raíz de su desastroso matrimonio (1877), como también el mensaje aciago del destino de *La dama de picas* compuesta entre sus dos últimas sinfonías “del destino” (*Quinta* y *Sexta*), tema particularmente significativo para un compositor torturado por el pensamiento de la fuerza inexorable del destino.

Las óperas de Chaikovski expresan una intensidad de sentimientos y un aliento de experiencia que las coloca aparte de la ópera rusa compuesta dentro de la firme tradición nacionalista de Glinka; quizá se deba precisamente a esa expresión universal que sus óperas hayan tenido tan enorme acogida internacional. Anton Rubinstein rechazó también un enfoque nacionalista limitante en sus óperas de madurez; después del fracaso de sus óperas tempranas impregnadas de color popular, *La batalla de Kulikovo* (1852, conocida también como *Dmitry Donskoy*) y *Tomás el bobo* (1853), sostenía que la ópera nacionalista era un género sin valor. En cierto modo se contradujo al componer *Kalashnikov el mercader* (1880), aunque en general prefirió concentrarse en óperas serias bíblicas y en el melodrama *El demonio* (1875) que acusa una influencia sustancial de la gran ópera francesa y en particular de *Fausto* de Gounod.

No obstante, un rompimiento decisivo con las influencias extranjeras se manifestó en las óperas de Dargomizhski y Musorgski. Dargomizhski, igual que los filósofos realistas del momento (V. G. Belinski y N. G. Chernishevski), se interesó en conceptos como la “verdad” en el arte y en sus canciones tendió a reducir las líneas vocales para no permitir la introducción de decoración melódica que pudiera oscurecer el significado de las palabras. Su ópera *El convidado de piedra* (1872) es una extensión de este principio. Así como Cui en la década de 1860 sostenía que la ópera debía librarse de toda ornamentación vocal gratuita y que “cada nota debía reforzar el significado del texto”, con

El convidado de piedra Dargomǐzhski buscó quitar los grilletes operísticos convencionales, rechazando las arias y las piezas fijas y formulando un estilo de recitativo ininterrumpido. “Deseo que la nota exprese la palabra”, escribió en 1857, concibiendo *El convidado de piedra* como un modelo de “realismo musical” en el que las líneas melódicas, fluctuando dentro y fuera de la melodía pura de acuerdo con las exigencias del texto, estuvieran gobernadas por las inflexiones, los acentos y las implicaciones emocionales de las palabras.

Chaikovski, cuyas óperas acusan un firme estilo lírico, consideraba este intento de imprimir la “verdad” del arte en la ópera algo completamente “falso”, pero otros compositores rusos acogieron el pensamiento de Dargomǐzhski con mayor entusiasmo y, de hecho, en el concepto del realismo musical radica el sonido individual alcanzado por la ópera en el siglo XIX. *Mozart y Salieri* (1898) de Rimski-Korsakov que, como *El convidado de piedra*, es una puesta en música fiel a las palabras de una de las pequeñas “tragedias” de Pushkin, sigue un estilo declamatorio muy similar; no obstante, como él mismo afirmó, intentó hacer de la estructura general y el esquema armónico algo menos azaroso que *El convidado de piedra*. La ópera *William Ratcliff* (1869) de Cui combina elementos declamatorios con la escritura melódica más amplia para la que tuvo un talento mucho más pronunciado, mientras que *La doncella de Pskov* de Rimski-Korsakov (primera versión, 1873; segunda versión, 1895) denota una fusión de lirismo y realismo comparables.

Musorgski, por su parte, aplicó el principio del realismo para efectos más sutiles, condicionándolo a su personal lenguaje armónico, su orquestación mesurada y ascética y a su aguda percepción del carácter de los personajes para crear óperas de vigoroso impacto dramático. Hacia finales de la década de 1860 se encontraba en el pináculo de su etapa “realista”, produciendo canciones declamatorias tan crudas como *Canción de cuna de Eryomushka* y *Con cuidados* (las dos de 1868). Al mismo tiempo compuso una versión fiel al texto en prosa de la comedia de Gogol, *Matrimonio*, en la que buscaba “reproducir en la música los matices más sutiles del lenguaje discursivo”. En el único acto que logró completar supo desarrollar el recitativo continuo usando el recurso del *Leitmotiv* como medio constructivo de líneas melódicas vigorosas y magníficamente caracterizadas; más adelante, cuando logró suavizar el realismo musical estricto con una música más lírica y cálida, produjo sus dos obras maestras: *Boris Godunov*

(1874) y *Khovanshchina* (1886). La música de Musorgski ejerció influencia duradera en la música rusa posterior. Su técnica de recitativo melódico continuo tuvo eco en obras tan disímolas como *El caballero avaro* (1906) de Rajmaninov y *La nariz* (1930) y *Lady Macbeth del distrito de Minsk* (1934) de Shostakovich. Por otra parte, la estructura a manera de cuadros, conocida a través de *El príncipe Igor* de Borodin, se convirtió en una fórmula recurrente de gran parte de las óperas soviéticas, entre ellas *La guerra y la paz* (1946) de Prokofiev.

Boris Godunov y *Khovanshchina* se alzan como picos gemelos del drama musical nacionalista ruso del siglo XIX. En la primera el vívido retrato del conflicto moral de Boris, junto con su declinación física y mental, se colocan entre las piezas más perspicaces de percepción psicológica de la ópera rusa y, de hecho, de la ópera del siglo XIX en general. En la segunda obra, a pesar de su caracterización menos definida, Musorgski plasmó un drama sensible de gran riqueza colorística abarcando temas de inestabilidad política y cisma religioso en los primeros años del reinado de Pedro el Grande, impactante no sólo por su flujo melódico sencillo y su grandiosidad teatral sino también porque abarca el verdadero espíritu ruso. En cierto sentido, estas óperas son los equivalentes rusos de las óperas naturalistas que, como se verá más adelante (sección 14), formaron parte del cuadro operístico europeo de comienzos del siglo XX. GN

14. El siglo XX: simbolismo

Como en muchos otros momentos de la historia, la ópera de la primera parte del siglo XX osciló entre dos filosofías que, por analogía con los movimientos literarios contemporáneos, pueden denominarse “naturalismo” y “simbolismo”. Los compositores naturalistas como Puccini, Charpentier y Bruneau se preocuparon por expresar directamente los sentimientos de personas reales dentro de un mundo inmediatamente reconocible. La ópera simbolista, por su parte, no hizo intento alguno por reflejar la realidad. La enorme influencia de Wagner, que perduró durante 20 o 30 años después de su muerte, estimuló a los compositores a considerar tanto su atrevimiento armónico y orquestal como su manera de abordar los temas míticos, donde los personajes se consideran arquetipos, medios para la reflexión filosófica o el análisis de las emociones no manifiestas. Otras influencias apuntaron en la misma dirección: la obra de dramaturgos de la época, notablemente Maurice Maeterlinck y August Strindberg, así como las

reflexiones de Sigmund Freud para desentrañar los procesos mentales profundos.

La primera y más notable ópera simbolista fue fiel montaje de un drama de Maeterlinck que proporcionó abundancia de situaciones freudianas clásicas de celos, culpa y conflicto edípico, enmarcadas en una atmósfera apagada y ensoñadora. En *Pelléas et Mélisande* (1902) la música de Debussy asume la responsabilidad, evitada en el drama original, de expresar las fluctuaciones de emociones indefinidas y vacilantes de manera que los sentimientos interiores se exponen sin palabras. En la parte explícita del texto, la declaración de amor del cuarto acto, la música no refuerza la acción sino que se integra gradualmente para sugerir la confianza y el consentimiento recíproco de los amantes. De hecho, la música apoya el texto sólo en muy contados momentos y se ocupa más en expresar las reacciones de los personajes que en lo que se está diciendo. Como resultado *Pelléas* es una obra que abandona en gran medida las funciones naturalistas de la música como serían el retrato de situaciones, la delineación de personajes y la intensificación del mensaje de las palabras. Con *Pelléas*, aparecida después de óperas sub-wagnerianas de compositores franceses en particular, Debussy demostró que los descubrimientos de Wagner podían usarse para crear algo muy distinto. En cuestiones de sonido orquestal, de diseño sinfónico sin uniones perceptibles e incluso en el tratamiento vocal, queda claro que Debussy aprendió bastante de *Parsifal* y sin embargo creó una partitura completamente nueva y personal.

La obra, sin embargo, cerró más puertas de las que abrió. Antes de la producción de *Pelléas* Delius había creado su propio reflejo de *Tristan* en *A Village Romeo and Juliet* (1907), pero a fin de cuentas, tal y como afirmaba Satie, era preciso “buscar en otra parte”. *Ariane et Barbe-bleue* (1907) de Dukas, basada en un drama de Maeterlinck más colorido y claramente enunciado, alcanza un carácter distintivo que vuelve a emplear la definición de los personajes, las situaciones y el propósito general aunque sin abandonar el marco simbolista. En cuanto a los compositores franceses de las generaciones jóvenes, éstos extendieron mucho más lejos el concepto de *Pelléas* hacia la farsa brillante (*L'Heure espagnole* de Ravel, 1911) o la vida campesina exótica (*Padmâvatî* de Roussel, 1923). La secuela mejor lograda de *Pelléas* fue *El castillo de barbazul* (1918), la única ópera que compuso Bartók. Esta obra en un acto recurre al mismo drama de Maeterlinck desarrollado en la ópera de Dukas, pero bajo una forma drástica-

mente modificada que reduce el número de personajes a sólo dos. Igual que *Pelléas* la ópera busca externar las emociones interiores de sus personajes, pero en términos más atrevidos; el diseño del texto es más sólido y su simbolismo más pesado. Con la incorporación de la balada magiar folclórica el poeta y el compositor inventaron lo que podría haberse convertido en un estilo operístico nacional, con una especie de recitativo apegado al carácter del idioma húngaro; en esto, Bartók nuevamente siguió a Debussy al recurrir a Musorgski en busca de inspiración.

15. Expresionismo

En Alemania y Austria el trazado simbolista de las emociones profundas mediante la sugestión y la imaginería creció hasta quedar crudamente expuesto al convertirse en expresionismo. Los temas de la ópera expresionista fueron a menudo de sexo y violencia, como en Puccini quien los trató sin sentimentalismo alguno. *Salomé* (1905) y *Electra* (1909) de Strauss ejemplifican el desencadenamiento de emociones exultantes, turbulentas u obsesivas características del expresionismo, en este caso resultado de una decadencia poswagneriana que llevaba al límite todos los recursos de Wagner: gran orquesta, armonía cromática y frases vocales largas y exuberantes. Aunque Strauss fue naturalista en la elección de situaciones perfectamente definidas, asumió una postura expresionista en el tratamiento de las emociones extravagantes, aunque sólo en estas dos óperas. Sus personajes femeninos, a diferencia de la tan distinta *Mélisande*, son seres de carne y hueso que se distinguen dentro de su entorno social y de hecho representan un aspecto presocial. *Der ferne Klang* (1912) de Schreker, en su indulgente tratamiento de la sexualidad femenina, pertenece al mismo movimiento expresionista.

Sin embargo, la manifestación más pura e intensa del expresionismo no está en Strauss o Schreker sino en Schoenberg. Su monodrama *Erwartung* (compuesto en 1909, producido en 1924), extiende los límites de *Pelléas* o *El castillo de Barbazul* al abandonar la acción para enfocarse en estados mentales volátiles. Ya que este corto “monodrama” cuenta solamente con una protagonista, Schoenberg pudo pasar por alto la caracterización para concentrar su atención en detallar todo momento delirante de ansiedad, esperanza, alegría y arrepentimiento de esta mujer en busca de un bosque para su amante. En una segunda pieza de dimensiones similares, *Die glückliche Hand* (compuesta en 1910-1913, producida en 1924), abordó el ideal del *Gesamtkunstwerk*, escribiendo no sólo su propio texto

strindbergiano, sino también abundantes anotaciones para la producción, los diseños escénicos e incluso la iluminación, derivados en gran medida de las teorías y prácticas de Wassily Kandinsky.

Con el estallido de la primera Guerra Mundial los estilos operísticos simbolista y expresionista llegaron a su fin, pero sus recursos de ninguna manera cayeron en desuso inmediato. De hecho, el impacto expresionista ha sido un recurso de óperas de Ginastera (notablemente *Bomarzo*, 1966) y Penderecki (*Los demonios de Loudun*, 1969) cuyas formas dramáticas son completamente convencionales. Mucho tiempo atrás, Berg había tomado el legado expresionista en un renacimiento del naturalismo con *Wozzeck* (1925).

16. La fantasía rusa

Los personajes de las óperas simbolistas y expresionistas, ya sea que se enmarquen en una realidad indeterminada (Pelléas, Barbazul, la mujer de *Erwartung*) o en una realidad temporal distante (Salomé, Electra), cuentan con rasgos humanos reconocibles. En contraste, otras óperas no naturalistas del periodo, muchas de ellas de compositores rusos, se inclinaron por las situaciones estafalarias con personajes tan grotescos y estilizados como los de una obra de títeres. La última ópera de Rimski-Korsakov, *El gallo de oro* (1909) por ejemplo, es una sátira fantástica que se desarrolla en una corte mágica y relumbrante gobernada por un monarca tan caprichoso y obstinado como Nicolás II; el compositor volcó en ella todo su talento musical en el color opulento y el contraste armónico audaz. La obra tuvo una secuela directa en la primera ópera de Stravinski, *El ruiseñor* (1914), obra atípica que despliega por igual situaciones exóticas y vivos fuegos de artificio orquestales.

Prokofiev adoptó este estilo ruso para propósitos muy distintos en *El amor de las tres naranjas* (1921), donde la parodia predomina y el argumento es apenas algo más que un marco para comentarios sarcásticos en contra de los convencionalismos operísticos y narrativos. Después de esta obra Prokofiev compuso una ópera mucho más seria bajo la influencia de la tendencia mística del simbolismo ruso, *El ángel de fuego* (compuesta en 1919-1927, producida en 1954), que trata sobre posesiones demoniacas y fanatismo erótico religioso. Por otra parte, *El amor de las tres naranjas* fue seguida por *La nariz* (1930) de Shostakovich, obra igualmente iconoclasta e incluso más grotesca. Pero este tipo de ópera no sería tolerada durante mucho tiempo por el régimen soviético: Prokofiev retomó los temas natura-

listas sólidos en las óperas compuestas después de su regreso a Rusia en 1932; lo mismo ocurrió con Shostakovich en su segunda ópera, *Lady Macbeth del distrito de Minsk* (1934), obra naturalista que, evidentemente, tampoco fue del agrado de las autoridades soviéticas. Fuera de Rusia un tipo de fantasía cómica muy distinto al estilo de Rimski floreció en obras tan extravagantes como *L'Enfant et les sortilèges* (1925) de Ravel, una ópera muy personal en su manera de abordar el mundo infantil y en su frágil retrato de la malicia inanimada.

En *El amor de las tres naranjas* el elemento fantástico está determinado principalmente por el drama de Carlo Gozzi; de la misma manera, otros compositores seleccionaron materiales para escribir óperas irónicas y fantásticas en el estilo dramático del siglo XVIII y de la *commedia dell'arte*. *Turandot* de Gozzi fue musicalizada por Puccini (1926) y Busoni (1917), lo que denota intereses divergentes: mientras que el compositor naturalista busca humanizar la historia, Busoni juguetea con el elemento caricaturizado que desarrollara previamente en óperas como *Arlecchino* (1917) y *Die Brautwahl* (1912). Wolf-Ferrari, otro italiano de ascendencia en parte alemana, recurrió a Goldoni para crear sus fantasías cómicas, *Le donne curiose* (1903) e *I quattro rusteghi* (1906).

En su búsqueda de inspiración temática dieciochesca, Busoni y Wolf-Ferrari compusieron en un espíritu neoclásico que, del *pastiche*, pronto evolucionó en una seria afirmación de estilos y medios de épocas anteriores; la comedia de Nielsen, *Maskarade* (1906), revela la misma tendencia. Pero ninguna de estas obras acusa un retorno neoclásico tan exquisito e irónico como *Mavra* (1922) de Stravinski, ópera que más bien constituye un tributo de doble filo a los artistas precursores a quienes dedicó la obra: Pushkin, Glinka y Chaikovski, dejando a Rimski en un plano mucho más lejano. En *Mavra* la sátira evoluciona hasta el punto en el que, en un grado mucho más insidioso que en *El amor de las tres naranjas*, la ópera se vuelve contra sí misma de manera descarada y maliciosa. Con esta obra, Stravinski deja entrever un signo de la decadencia del género.

17. El naturalismo renovado

Después de la primera Guerra Mundial sobrevinieron cambios que inevitablemente alteraron el clima de la composición operística. La caída de las monarquías alemana, austriaca y rusa trajo consigo el final del patronazgo cortesano y las casas de ópera se vieron en la necesidad de adoptar

un giro más comercial. Esto significó también una limitación del repertorio básico a un grupo de dos o tres docenas de obras maestras reconocidas, repertorio que incluso en la actualidad incluye muy pocas obras posteriores a *Wozzeck* (1925) y *Turandot* (1926). Además el movimiento general adoptado por la música en la década de 1920 hacia la claridad de la forma y la expresión franca y directa, desalentó a muchos compositores a abordar el género operístico. Para quienes lo abordaron, el naturalismo ofrecía un marco más agradable que las bogas del simbolismo y el expresionismo anteriores a la guerra.

Es importante notar que, por ejemplo, Janáček se convirtió en figura internacional sólo hasta después de la primera Guerra Mundial, aun cuando ya desde la década de 1890 había comenzado su primera gran ópera, *Jenůfa* (1903). Retrato de amor y celos en un entorno pueblerino, *Jenůfa* es comparable en cierto modo con las óperas de verismo contemporáneas, salvo por su crudo realismo y su estilo musical original, íntimamente vinculado con la música folclórica y el lenguaje musical de Moravia, que la colocan en un mundo completamente distinto. Óperas siguientes, como *La fierecilla domada* (1924) y *Kát'a Kabanová* (1921), demostraron la fuerza que Janáček era capaz de lograr con su tratamiento objetivo y complejo, el crudo perfil de sus personajes y escenarios y los rápidos trazos emocionales de su escritura vocal y orquestal. La extraordinaria individualidad del estilo de Janáček hizo difícil que otros compositores pudieran imitarlo, con excepción de otros compositores checos.

Wozzeck, si bien es una obra más cercana a la corriente operística central, denota también un enfoque fresco e innovador. Se trató de la primera obra de grandes dimensiones compuesta sin recursos tonales; Berg supo resolver hábilmente los problemas inherentes de continuidad musical adaptando las formas abstractas a sus necesidades: el primer acto es un grupo de “piezas de carácter”, el segundo una sinfonía en cinco movimientos y el tercero una secuencia de invenciones. No obstante, el público operístico suele impresionarse menos con estos recursos que con la integración del expresionismo y el naturalismo que Berg logró. *Wozzeck* es una tragedia con personajes creíbles (*Wozzeck* y *Marie*) dentro de un entorno igualmente creíble, pero resaltando recursos expresionistas, como la exageración del aspecto inhumano de otros personajes, la introducción intencional de símbolos (la luna roja de mal agüero) y, de hecho, el estilo musical en sí. Recurriendo a las innovaciones introducidas por Schoenberg en obras

como *Erwartung* y *Pierrot lunaire*, Berg retoma también a Mahler en el violento contraste de actitud cambiando en un momento dado de un estallido cromático tortuoso a la simplicidad de la música de café, elemento que resulta espeluznante en el contexto. En todos estos aspectos, *Wozzeck* proporcionó un modelo directo para óperas militares como *Die Soldaten* (1965) de Zimmermann y *Venimos al río* (1976) de Henze.

De manera más inmediata, después de *Wozzeck* siguieron óperas que se prestaron a mostrar aspectos particulares de la vida contemporánea. *Jonny spielt auf* (1927) de Krenek, que trata sobre las suertes contrastantes de un músico intelectual europeo y un músico de jazz estadounidense, fue una de las primeras óperas que tuvieron una amplia aceptación en la época. Muchos otros compositores imitaron a Krenek en la incorporación escénica de artefactos modernos (teléfonos, automóviles de motor, escenas en fábricas o estaciones de ferrocarril) y en el despliegue de un tipo de música contemporánea más evidente y distintiva: el jazz. En ocasiones, como Weill en *Die Dreigroschenoper* (1928) o Blitzstein en *The Cradle will Rock* (1936), la introducción de estos recursos tuvo claras intenciones políticas, sin embargo, *Jonny* pertenece a una tradición filosófica distinta, enmarcada en un tipo de ópera que explora el papel del artista, así como sus compromisos y obligaciones personales y con la sociedad. A esta tradición pertenecieron algunas de las óperas más originales del siglo, como *Palestrina* (1917) de Pfitzner, *Mathis der Maler* (1938) de Hindemith, *Moses und Aron* (compuesta en 1930-1932, producida en 1954) de Schoenberg y *Taverner* (1972) de Maxwell Davies. Hindemith y Schoenberg escribieron también óperas que emularon los elementos contemporáneos de *Jonny*: *Neues vom Tage* (1930) de Hindemith es la historia de una rivalidad periodística, mientras que *Von heute auf morgen* (1930) de Schoenberg es una burla característica del género operístico en sí a través de una comedia costumbrista moderna. Como afirmó el propio Schoenberg en su comentario mordaz, la *Zeitoper* o “la ópera para los tiempos modernos” fue una solución artificial y superficial al problema evidente que implica la composición de ópera contemporánea. El retorno a los convencionalismos de la ópera estructurada con números, como fue el caso de Krenek y Hindemith (este último más rigurosamente en *Cardillac*, 1926), no podía sino producir un inquietante conflicto entre la música y su temática moderna.

Este problema no es tan agudo en compositores tan abiertamente convencionales como Menotti y Britten, quie-

nes han sido quizá los compositores de ópera más exitosos desde la segunda Guerra Mundial. El talento de Menotti se manifiesta en el melodrama apasionado en la tradición del verismo, como lo demostraron sus primeros grandes logros, *The Medium* (1946) y *The Consul* (1950). Britten, un músico mucho más talentoso y diversificado, estableció su propio estilo operístico inglés en *Peter Grimes* (1945) que, si bien retoma algunos indicios de *Wozzeck*, de ninguna manera abandona las fuerzas de la tonalidad como instrumentos dramáticos. Curiosamente, dichas fuerzas se manifiestan con más vigor en una obra que intenta aplicar el serialismo dodecafónico: la ópera *The Turn of the Screw* (1954). El esquema clave de las escenas es proporcionar momentos de auge y caída palindrómicos a la par de los acontecimientos de la historia de Henry James; los antagonistas principales, la Gobernadora y Quint, se identifican con sus propias tonalidades. Britten demuestra de manera eficaz que la ópera naturalista narrativa depende de las fuerzas de continuidad y contraste generadas por la tonalidad; es digno notar que sus obras dramáticas menos tonales, la trilogía de parábolas litúrgicas *Curlew River* (1964), *The Burning Fiery Furnace* (1966) y *The Prodigal Son* (1968), están presentadas no en narrativas directas sino a manera de representaciones rituales. Con marcada influencia del drama *nō* japonés, la acción de estas obras se presenta incluso de manera más estilizada que en óperas como *Billy Budd* (1951) y la pieza de cámara *The Rape of Lucretia* (1946) en las que Britten enmarca el drama con narración o comentarios.

En este tiempo los contemporáneos de Britten en la Unión Soviética estaban vinculados con el naturalismo más directo impuesto por el *realismo socialista, que demandaba exaltar en la ópera la vida del trabajador y el campesino o bien la lucha contra el fascismo. Prokofiev trató los dos casos en *Semyon Kotko* (1940) y en *La historia de un hombre real* (1948), pero muy superior a éstas fue su ópera *La guerra y la paz* (1946), una dramatización de episodios tomados de la novela de Tolstoi. Retomando elementos de la ópera rusa del siglo XIX, como la astuta caracterización de los personajes y las grandiosas escenas corales de Musorgski o el lirismo romántico de Chaikovski, Prokofiev creó una obra épica retrospectiva igualmente conmovedora. Aun así, Prokofiev fue víctima de las críticas por sus óperas, aunque nada comparable con el rechazo humillante sufrido por *Lady Macbeth* de Shostakovich. Esta obra, una aguda sátira y a la vez una tragedia melodramática en estilo cinematográfico, fue elogiada en un

principio por la prensa soviética, pero en 1936 fue tachada como obra modernista y no fue sino hasta 1962, después de la muerte de Stalin, que el compositor tuvo la posibilidad de reponerla bajo el título de *Katerina Izmaylova*.

18. Mito y alegoría

El naturalismo había tenido un polo opuesto desde la década de 1920 en óperas de mito y alegoría, formas dramáticas particularmente adecuadas para la música neoclásica. Uno de los primeros ejemplos del estilo está en el “salmo dramático” de Honegger, *Le Roi David* (1921), con personajes estilizados, participación importante del coro y estructura rigurosa y bien definida. Stravinski retomó este estilo en su ópera-oratorio *Oedipus rex* (1927), obra de esplendor ritual similar en el que el uso del latín establece una especie de abismo entre el argumento y el espectador; la introducción de un narrador hablando en lengua vernácula únicamente refuerza esta separación. De hecho, la forma fija tan rigurosa de la obra permitió a Stravinski la libertad de expresar una efusividad verdiana en el tratamiento vocal que en ningún momento denota condescendencia. Bajo técnicas muy similares Milhaud pudo crear un aura mítica en torno a un tema contemporáneo en *Le Pauvre Matelot* (1926) o uno histórico en *Christophe Colomb* (1928), obra precursora en el uso simultáneo de cine y acción en escenarios distintos. El versátil Krenek, quien había respondido a *Edipo rey* de Stravinski con su ópera surrealista jazzística *Leben des Orest* (1930), respondió a *Christophe Colomb* (1928) con la igualmente grandiosa pero en lenguaje dodecafónico, *Karl V* (1933).

Otros compositores alemanes, notablemente Hindemith, acusaron la influencia del neoclasicismo de Busoni como también de Stravinski y sus seguidores franceses. *Doktor Faust* (1925) de Busoni es como un juego en torno a la historia de la ópera, pues en cuanto al estilo retoma por igual a los románticos tardíos y a Bach, sus personajes reciben un tratamiento completamente humano y a la vez son manipulados como títeres, y se les ingenia para combinar relaciones profundas y oscuras desde una perspectiva irónica distante. Todos estos elementos proyectan la personalidad multifacética de su creador. Exclusivamente en ese aspecto es comparable a *Moses und Aron* de Schoenberg, que aborda los problemas personales de comunicación y veracidad. El visionario (Moisés) no cuenta con los medios para expresar su visión; al portavoz elocuente (Aron) le sobran los medios, pero sólo puede actuar como transmisor secundario del mensaje y mediante subterfugios

y evasivas. La ópera muestra este problema de manera muy directa, pues Schoenberg fue incapaz de escribir un tercer acto, supuestamente debido a la imposibilidad de expresar de manera adecuada la unión final de Moisés con Dios.

La profunda subjetividad de *Moses und Aron* contrasta marcadamente con las complejas ironías de otra ópera alegórica, *The Rake's Progress* (1951), ópera faustiana y única obra escénica de grandes dimensiones de Stravinski en la que el compositor recupera los convencionalismos de la ópera mozartiana con arias, conjuntos y recitativos secos, creando una restitución completa y consciente de una magnitud jamás intentada por ningún otro compositor neoclásico. Aunque en *The Midsummer Marriage* (1955) Tippett recurrió también a una obra de Mozart (*La flauta mágica*), la música no es en absoluto mozartiana sino que más bien denota un estilo rapsódico, con referencias que abarcan desde el madrigal inglés hasta Wagner. Las óperas posteriores de Tippett –*King Priam* (1962), *The Knot Garden* (1970), *The Ice Break* (1977) y *New Year* (1989)–, aunque en un estilo distinto del de *The Midsummer Marriage*, son también alegorías que toman elementos de muy diversas fuentes literarias y musicales para lograr resonancias adecuadas. El mito y la alegoría han sido cruciales en las óperas de Britwistle, notablemente *The Mask of Orpheus* (1986), *Gawain* (1991), *The Second Mrs Kong* (1994) y *The Last Supper* (2000).

Henze es otro músico ecléctico de la época posterior a 1945. Sus dos mejores óperas, *Elegía para jóvenes amantes* (1961) y *Las Basárides* (1966), se basan en libretos de W. H. Auden y Chester Kallman, quienes proporcionaron a Stravinski el texto de *The Rake's Progress*. Las dos obras son igualmente formales en cuanto al diseño dramático, pero el tratamiento de Henze oscila entre un acento romántico y la charada paródica, concretamente en el interludio casi-barroco de *Las Basárides*, obra en la que conscientemente toma materiales de compositores tan disímbolos como Bach y Mahler. La obra es una inmensa sinfonía coral y una Pasión a la vez; es además una audaz revisión de *Baco* de Eurípides que Szymanowski había adaptado al siglo XII en Sicilia en su suntuosa y ornamentada ópera, *El rey Roger* de 1924. A partir de *Las Basárides* las alegorías de Henze han mostrado una intención política explícita, en seguimiento de óperas comprometidas anteriores de Dallapiccola (*Il prigioniero*, 1949) y de Nono (*Intolleranza 1960*, 1961). Esta ópera de Nono denuncia en términos enérgicos y bien definidos la opresión de que es víctima un inmigrante, y debe considerarse como la primera ópera

producida por un miembro de los vanguardistas de la posguerra. El género político ha seguido atrayendo a los compositores, dando como resultado producciones de trascendencia como *Nixon in China* (1987) y *The Death of Klinghoffer* (1991) de Adams, y *The Doctor of Myddfai* (1996) de Maxwell Davies.

19. Música teatral versus ópera

Los compositores de vanguardia en general han preferido trabajar en el campo de la *música teatral, que ofrece la posibilidad de integrar música y drama en una escala menor y libre de los convencionalismos operísticos. Los antecedentes más citados del género han sido *Histoire du soldat* (1918) de Stravinski, una pieza “para ser leída, tocada y bailada” por un pequeño conjunto de actores, bailarines e instrumentistas, y *Pierrot lunaire* (1912) de Schoenberg, que ha demostrado ser susceptible de interpretarse con vestuario y efectos de iluminación. Entre los compositores ingleses, Britwistle ha demostrado su deuda con Stravinski en los trazos rituales y el estilo de teatro guiñol en *Down by the Greenwood Side* para soprano, actores y banda (1969), así como en su ópera *Punch and Judy* (1967), mientras que Maxwell Davies se ha inspirado en *Pierrot* para varias obras con fuerzas combinadas similares, notablemente *Eight Songs for a Mad King* para cantante masculino y sexteto (1969).

Otros compositores tan disímbolos como Berio y Kagel han sido tan atraídos por las posibilidades teatrales de la música, que resulta difícil establecer una categorización entre obras de concierto y dramáticas. Berio se ha interesado a tal grado en la acción física de la interpretación musical, que la mayoría de las obras de su serie *Sequenza* para ejecutantes solos (1958-1979) son tan teatrales como las que se enmarcan más evidentemente en el género de la música teatral, como por ejemplo su estudio sobre la desintegración mental de un cantante en *Recital I: For Cathy* para solista y pequeña orquesta (1972). En Kagel las distinciones son menos claras todavía, pues prácticamente todas sus obras recurren al humor verbal o visual bajo una mirada irónica a los convencionalismos y procedimientos de la interpretación musical.

La influencia de Kagel en Alemania y de Cage en los Estados Unidos ha estimulado a los compositores a incorporar recursos de todo tipo –voces, instrumentos, medios electrónicos, recursos visuales diferentes, objetos diversos, inmuebles y aspectos naturales– para la creación de espectáculos multimedia, “happenings” y otros, que pueden

representarse en un teatro o fuera de éste. En estos casos, toda asociación con la ópera es prácticamente inexistente, como ocurre también en las obras de teatro musical más estructuradas producidas por Stockhausen a principios de la década de 1970. Característico de su estilo grandioso e imaginativo es *Trans* para orquesta (1971), obra en la que el espectador solamente puede ver, a través de un telón translúcido con iluminación magenta, las cuerdas ejecutando acordes intensos y estáticos, mientras del fondo surge una música más definida de otros grupos instrumentales con mayor o menor claridad audible; esta visión ensoñadora es interrumpida ocasionalmente con pensamientos absurdos. Si bien obras como ésta pueden parecer completamente no tradicionales Stockhausen emula a maestros anteriores en su ciclo de obras de música teatral, *Licht*, compuestas para cada uno de los siete días de la semana, iniciado en 1981 con *Donnerstag*. Una generación más joven de compositores alemanes ha adoptado una postura más radical del medio, creando varias obras de trascendencia internacional, entre ellos Zimmermann (*Die Soldaten*, 1965), Riemann (*Lear*, 1978), Rihm (*Jakob Lenz*, 1979) y Höller (*Der Meister und Margarita*, 1989).

Tras el ejemplo de Nono varios compositores de vanguardia han regresado a la ópera, manifestando en muchos casos cierto recelo en su manera personal de abordar el medio; quizá no muestran el narcisismo de Bussotti en *Lorenzaccio* (1972), obra creada por sí mismo como compositor, libretista, productor, diseñador y protagonista, pero han tendido a comprometerse tanto con el medio como con las temáticas abordadas. *Opera* (1971) de Berio lo manifiesta en el título y se remonta a los orígenes del género citando a *Orfeo* de Monteverdi en una triple exploración que relaciona el declive de la ópera y la sociedad occidental con el hundimiento del *Titanic*. El protagonista de su ópera *Un re in ascolto* (1984) es un empresario que concibe un “nuevo tipo de teatro”. En *Staatstheater* (1971), Kagel aborda el género de manera más crítica y manifiestamente irreverente. Todos los recursos de la casa de ópera moderna se vuelven contra sí mismos en una loca secuencia de *skits* (in., “episodios teatrales breves”): los protagonistas principales, con vestuario, se embarcan en un conjunto a 16 voces; la compañía de ballet representa una serie de ejercicios gimnásticos; el equipamiento de las óperas de repertorio es revolcado y usado de maneras atípicas; y el drama musical se lleva a cabo con los medios más inesperados y reducidos.

En *Votre Faust* (1969) Pousseur, más que en la ópera *per se*, se centra en la postura del compositor operístico contemporáneo que por necesidad económica se ve obligado a aceptar comisiones para un género que puede resultarle poco agradable o irrelevante. Igual que Berio, Pousseur vuelve la mirada al pasado, en este caso a la tradición musical y dramática en torno a Fausto (Goethe, Marlowe, Liszt, etc.), y a estilos armónicos de antaño, conformando un complejo laberinto de citas, alusiones y nuevas invenciones. En su identificación con su héroe compositor, sigue el ejemplo de Berg en *Lulu* (1937; versión completa, 1979). La propia *Lulu*, cercana a *Salomé* y *Electra*, es un personaje antisocial que no puede impedir acarrear la destrucción de quienes se sienten atraídos por ella; sin embargo, el personaje también puede interpretarse como una personificación de la ópera en sí, ese medio que ha atraído irresistiblemente a los compositores a lo largo de casi cuatro siglos y que a la vez se ha impuesto férreas dificultades que sólo pueden ser salvadas mediante el compromiso verdadero. En este aspecto Boulez tal vez estuvo en lo correcto al suponer que Berg sabía que estaba conduciendo al género a su fin.

PG/NT

20. La ópera hoy en día

La historia de la música, a fin de cuentas, no se refiere tanto al quehacer de los compositores como a la aceptación del público. Así como los vanguardistas enfrentaron tremendas dificultades para abordar la tradición operística, también el interés del público en la música de vanguardia disminuyó hasta prácticamente desaparecer. Los esfuerzos por “abolir la tonalidad” y hacer frente a todos los convencionalismos operísticos solamente han triunfado en el mundo académico. Muchas compañías de ópera y algunas estaciones radiofónicas, en un acto de principios y respeto, siguen comisionando y reponiendo obras contemporáneas aceptando las inevitables pérdidas económicas que dichas aventuras empresariales suelen acarrear. No obstante, muy contadas obras han mostrado signos favorables para ingresar al repertorio operístico. La última ópera que se consolidó en el repertorio, es decir, cuya producción se mantuvo en diversas casas de ópera a lo largo de varios años, ha sido quizá *King Priam* (1962) de Tippett. Esta situación contrasta notablemente con lo que ocurría hacia finales del siglo XIX, por ejemplo. Aun así, algunas óperas más recientes tal vez logren “consolidarse” en la mente de un reducido público selecto aficionado a las grabaciones en disco compacto.

En el teatro el repertorio operístico se ha ampliado notablemente en los últimos 40 años, pero más por la reposición de obras antiguas que por el aumento de obras recientes. En particular las óperas de Monteverdi, Handel, Lully, Rameau y Haydn, junto con muchas obras olvidadas de Donizetti, Verdi y sus contemporáneos, se han convertido en lugar común del escenario. Los rígidos convencionalismos de la *opera seria*, que en algún momento se pensó que había muerto sin esperanzas de resurrección, son cada vez más familiares para el público en general y han propiciado el surgimiento de una generación importante de cantantes especializados, directores concertantes y escénicos. Los papeles de *castrato* a menudo son interpretados por contratenores, lo que no tiene justificación histórica pero sí una aceptación pública considerable.

La reposición de óperas con criterios históricos ha propiciado una curiosa dicotomía entre los aspectos musicales y dramáticos. Los músicos, sustentados en investigaciones musicológicas cada vez más serias y profundas del movimiento de “música antigua”, consideran las partituras originales de los compositores piezas casi sagradas y persiguen un grado elevado de autenticidad en su interpretación. Los directores concertantes y escénicos, por su parte, demandan libertad absoluta para “deconstruir” bajo sus propios criterios y suelen dar la nota introduciendo adaptaciones completamente antihistóricas, ubicando la acción en periodos y escenarios distintos, colocando las obras en contextos simbólicos o surrealistas, o convirtiéndolas en vehículos ideológicos. Sin embargo, han comenzado a manifestarse signos de reacción en contra de los casos más extremos. Es común encontrar la introducción de situaciones escénicas nunca contempladas por el compositor o el libretista y los estilos modernos de actuación reemplazan los convencionalismos del pasado.

Uno de los motivos de esta bifurcación se debe a que los grandes compositores gozan de una veneración que no se ha hecho extensiva jamás a sus libretistas, como tampoco a los convencionalismos escénicos de sus épocas respectivas. Otra razón es que la música de una ópera es más conocida que sus aspectos dramáticos y visuales debido a la popularidad de las grabaciones. La alteración de una partitura de Mozart se consideraría una verdadera atrocidad, pero modificar las ideas dramáticas de Da Ponte (siempre y cuando no signifique cambiar el texto usado por Mozart) suele ser aceptado e incluso bien recibido por la crítica. Queda claro que la reputación de los directores y diseñadores escénicos depende en gran medida de la origi-

nalidad y hasta del sensacionalismo de sus producciones, lo cual es cierto también en el mundo del drama hablado, mientras que la de los directores concertantes todavía se basa principalmente en su capacidad para dar vida y significado a la música de los maestros del pasado dentro de límites históricos firmemente establecidos.

La ópera, sorprendentemente, goza de muy buena salud en todo el mundo, en una época en la que el público asiduo a la música clásica declina y envejece sensiblemente. Dos barreras históricas que separaron a la ópera del público masivo se han debilitado gradualmente: el dinero y el lenguaje. La creciente solvencia de las sociedades avanzadas ha propiciado el surgimiento de un nuevo público masivo y estimulado a muchos gobiernos, notablemente los de Francia y Alemania, a otorgar subsidios para la ópera en una escala histórica; en el resto del mundo, fundaciones y corporativos han apoyado también este género extravagante, en parte debido al prestigio que goza y conserva desde sus orígenes reales y aristocráticos.

La interpretación de las óperas en su idioma original o en el lenguaje del público local, en caso de diferir, fue un asunto muy discutido a principios del siglo XX. El advenimiento del movimiento de música antigua inclinó la balanza a favor del lenguaje original, cuando menos en las casas de ópera más prestigiadas, preservando con ello la eterna barrera de entendimiento para el público. Otro factor a favor de preservar el lenguaje original ha sido el reparto de figuras internacionales convocado por las casas de ópera, que combina cantantes destacados de varias nacionalidades que han aprendido el repertorio en el idioma original de las obras. Sin embargo, la ópera filmada y más adelante en televisión, logró superar estos obstáculos mediante el subtítulo, ofreciendo además al espectador la posibilidad de apreciar de cerca las expresiones faciales y la interacción entre los personajes de una manera íntima difícil de alcanzar en un gran teatro. Esto acercó la ópera a nivel “doméstico”, en todo sentido, a un público mucho más amplio y a precios más accesibles. Después vino la introducción de *subtítulos en la casa de ópera, sea proyectados en la parte superior del proscenio o, en algunos teatros, en pantallas colocadas al frente de cada butaca. Esto hizo posible que todos pudieran escuchar las palabras exactas de las óperas y a la vez entender su significado, como también apreciar todos los detalles y sutilezas de la puesta en música y la acción escénica. Para muchos, es una experiencia reveladora.

Es indudable que estos cambios, por primera vez en la historia, han puesto los tesoros de la ópera al alcance de

amplios sectores de la población que, en épocas anteriores, fueron definitivamente excluidos. Los nuevos “fans”, igual que los viejos, se entusiasman y enamoran de las grandes obras del pasado cuya riqueza y fuerza de comunicación es prácticamente inagotable, sumándose al que quizá sea el legado de mayor trascendencia de toda la historia de la música occidental. Todo compositor vivo que desee trascender en este campo deberá encontrar nuevos caminos para relacionarse de manera más cercana y profunda con esta magnífica tradición, en lugar de esforzarse por alejarse cada vez más de ella. NT

📖 D. J. GROUT, *A Short History of Opera* (Nueva York y Londres, 1947, 3/1988, rev. H. WILLIAMS). M. COOPER, *Opéra-Comique* (Londres, 1949); *Russian Opera* (Londres, 1951). E. W. WHITE, *The Rise of English Opera* (Londres, 1951). J. KERMAN, *Opera as Drama* (Nueva York, 1956, 2/1988). M. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera* (Oxford, 1972). J. R. ANTHONY, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau* (Londres, 1973, 3/1997). R. FISKE, *English Theatre Music in*

the Eighteenth Century (Londres, 1973, 2/1986). E. J. DENT, *The Rise of Romantic Opera*, ed. W. DEAN (Cambridge, 1976). R. DONINGTON, *The Opera* (Londres, 1978). J. D. DRUMMOND, *Opera in Perspective* (Londres, 1980). R. TARUSKIN, *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s* (Ann Arbor, MI, 1981). N. PIRROTTA, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi* (Cambridge, 1982). C. PRICE, *Henry Purcell and the London Stage* (Cambridge, 1984). J. F. FULCHER, *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art* (Cambridge, 1987). S. SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera* (Londres, 1992). F. STERNFELD, *The Birth of Opera* (Oxford, 1993). P. GRIFFITHS, *Modern Music and After* (Oxford, 1995). N. ROSSI, *Opera in Italy Today* (Portland, OR, 1995). R. STROHM, *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the 18th Century* (New Haven, CT, 1997). S. HUEBNER, *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style* (Oxford, 1999). J. WARRACK, *German Opera: From the Beginnings to Wagner* (Cambridge, 2001).

ópera seria (it.: *opera seria*). Forma mayor de la ópera italiana desde comienzos del siglo XVII hasta el inicio del XIX. En un principio se denominaba genéricamente *dramma per musica* (drama en música) y su auditorio estaba conformado exclusivamente por miembros de la realeza y la aristocracia. Sus temas, tomados de la mitología griega o de la historia romana, fueron versificados elegantemente por libretistas como Apostolo Zeno y Pietro Metastasio en una estructura de tres actos. La forma musical consistía en una serie de *arias con *recitativos *secco* intercalados. La *prima donna* (heroína) y el *primo uomo* (el héroe, por lo general un *castrato), tenían en cada acto cuando menos un aria extensa, después de la cual salían de escena. Cuando la ópera tenía un solista tenor o bajo por lo general representaban dioses, figuras paternas o villanos. Las partes para conjunto instrumental eran escasas y los coros no tuvieron una participación importante sino hasta las obras tardías del periodo. Los compositores más notables de *opera seria* fueron Alessandro Scarlatti (*Griselda*), Handel (*Giulio Cesare*, *Rodelinda*, *Alcina*, *Serse*), Gluck (*Alceste*, en versión italiana), Mozart (*Idomeneo*, *La clemenza di Tito*) y Rossini (*Otello*, *Semiramide*).

Un subgénero de la ópera seria fue la **festa teatrale* (celebración teatral), escrita por lo general para una ocasión real; a diferencia del *dramma per musica*, aquella abría un espacio importante para la danza y el canto

coral. *Orfeo ed Euridice* de Gluck es quizá la obra más representativa del género. Véase ÓPERA, 5 y 7. NT

opereta (al.: *Operette*; fr.: *opérette*; in.: *operetta*; it.: *operetta*, dim. de *opera*). Su significado literal es “ópera pequeña”. El término apareció en el siglo XIX para referirse a una forma de ópera ligera con diálogos hablados en lugar de recitativos y números musicales melodiosos y accesibles. La opereta, a su vez, dio origen a la *comedia musical y al musical moderno.

Los primeros desarrollos de la forma suelen acreditarse a Francia, con la obra en un acto de Adolphe Adams, *Le Chalet* (1834), una opereta genuina en todos los sentidos. Sin embargo, la diseminación principal de la opereta clásica correspondió a Jacques Offenbach quien en un principio compuso obras en un acto para después abordar formas más largas. Entre sus más de 100 sátiras clásicas destacan *Orphée aux enfers* (1858), *La Belle Hélène* (1864), *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867) y *La Périchole* (1868). Offenbach encabezó una próspera escuela de opereta francesa abrazada por compositores como Charles Lecocq con *La Fille de Madame Angot* (1872), Robert Panquette con *Les Cloches de Corneville* (1877), Hervé con *Mam'zelle Nitouche* (1883), André Messager con *Véronique* (1898) y Reynaldo Hahn con *Ciboulette* (1923).

Offenbach fue también fuente de inspiración para Franz von Suppé y Johann Strauss en Viena. Este último

compuso una de las obras supremas del género, *Die Fledermaus* (El murciélago, 1874); sacando provecho de su experiencia en el salón de baile, estableció el vals como parte fundamental de la opereta vienesa con inclinación romántica. El magnífico florecimiento de la opereta vienesa recibió el impulso de compositores como Carl Millöcker, Carl Zeller, Richard Heuberger, Franz Lehár, Leo Fall y Emmerich Kálmán. *Die lustige Witwe* (La viuda alegre, 1905) de Lehár disfrutó de un éxito enorme a nivel mundial y, como contados clásicos del género, se integró al repertorio operístico por mérito propio.

La influencia de Offenbach se dejó sentir también en España, donde la zarzuela disfrutó de un momento simultáneo de prosperidad. En Londres el trabajo de Offenbach también se reflejó en las obras de Gilbert y Sullivan con *El Mikado* (1885) en la cúspide de su producción. Sin embargo, la popularidad de las obras de Gilbert y Sullivan se limitó principalmente al público de habla inglesa. Entre los espectáculos ingleses, *The Geisha* (1896) de Sidney Jones tuvo una adaptación más exitosa a la tradición de la opereta europea, aunque en los países angloparlantes suele considerarse más dentro del género de la comedia musical temprana.

Con una reducción de los elementos operísticos de la opereta, la comedia musical emergió poniendo énfasis creciente en argumentos contemporáneos y melodías pegajosas. El advenimiento de los estilos de canción popular estadounidense propició el desplazamiento de la opereta genuina, dando lugar a la comedia musical con baile y canciones. La tradición de la opereta vienesa ejerció una breve influencia en la escuela estadounidense del siglo XX a través de compositores inmigrantes como Rudolf Friml y Sigmund Romberg, con obras como *Rose Marie* y *The Student Prince* (ambas de 1924).

A través de influencias diversas, el término “opereta” adquirió no sólo la connotación del estilo musical más operístico del siglo XIX, sino también argumentos románticos ficticios y personajes aristocráticos. La fuerza de sus orígenes europeos justifica también que el término haya perdurado en el continente europeo, incluso en obras que, como el trabajo francés de Henri Christiné y Maurice Yvain posterior a la primera Guerra Mundial, conservan todas las características de la comedia musical.

PGA/ALA

📖 R. TRAUBNER, *Operetta: A Theatrical History* (Nueva York, 1983).

opp. Abreviatura en plural de *opus.

opus (lat., se suele abreviar como *op.*, pl. *opera*, abreviada *opp.*; al.: *Opus*; fr.: *oeuvre*; in.: *opus*; it.: *opera*). “Obra”. La numeración de las obras de un compositor en orden cronológico (*opus* 1, etc.) es útil para identificarlas y para determinar el lugar que ocupan en la producción del compositor; lamentablemente, su aplicación poco sistemática hace de esta clasificación un recurso más teórico que práctico.

El término apareció en la transición de los siglos XV y XVI, pero la metodología del sistema no se implementó sino hasta comienzos del siglo XVII, cuando las casas editoriales venecianas se entregaron a la labor de imprimir la obra de compositores prolíficos. La palabra “opus” se refería normalmente a un volumen conformado por varias piezas, de manera que la tercera sonata del quinto volumen publicado de un compositor recibía la clasificación *op. 5 no. 3*. Este sistema entró en uso general en la época de Corelli, hacia finales del siglo, y prácticamente todas sus obras siguen esta clasificación. Sin embargo, este sistema basado en las obras publicadas suele crear confusiones por varios motivos: es frecuente que una parte sustancial de la obra de un compositor no se haya publicado; muchas veces la fecha de publicación de las obras no siguen el orden cronológico de composición; en ocasiones puede haber más de una editorial y cada una asigna su propia numeración de *opus*. Tomemos como ejemplo el *op. 6* de Handel, una colección de 12 *concerti grossi* publicada en 1739; para ese año Handel había escrito muchas obras nuevas, entre las que se contaban 39 óperas. Curiosamente, es raro que las obras dramáticas de grandes dimensiones cuenten con un número de *opus*, en parte porque no fueron publicadas en vida del compositor, pero también porque resultaba más sencillo identificarlas por su nombre. Para resolver confusiones de este tipo muchos estudiosos han desarrollado nuevos sistemas de numeración de las obras de compositores notables (véase, por ejemplo, BWV; DEUTSCH; HOBOKEN; KIRKPATRICK; KÖCHEL; RYOM).

En el siglo XIX los compositores adoptaron la costumbre de numerar sus obras importantes manteniendo la secuencia cronológica de composición y no la de publicación; sin embargo, para canciones, piezas breves para piano y, en algunos casos, cuartetos, siguieron empleando la numeración por grupos. Esta secuencia se interrumpía ocasionalmente con obras de juventud publicadas en épocas posteriores (como las *Sonatas op. 79* de Beethoven) o cuando, por omisión, alguna obra había quedado fuera de la secuencia (véase, por

ejemplo, WOO). Una obra de publicación póstuma recibía la clasificación de “op. posth.”. Existen casos excéntricos aislados: el tratado de orquestación de Berlioz está numerado con op. 10 y Massenet, por superstición, se rehusó a incluir un op. 13, prefiriendo el número op. 12*b*; sin embargo, en términos generales, este sistema fue el más eficiente para la música del siglo XIX.

Hacia finales del siglo, el aumento de títulos descriptivos y el relativo abandono de las formas abstractas como la sonata y el cuarteto de cuerdas restaron importancia práctica a los números de *opus*. Debussy jugó una broma al numerar su *Cuarteto de cuerdas* “op. 10”, como una manera de demostrar que merecía tanto respeto como cualquier alemán. Aunque algunos compositores siguen empleando números de *opus* para clasificar su producción, el sistema ha entrado en desuso. **DA**

oración matutina [de la mañana]. Véase MAITINES; SERVICIO.

Oracolo, L' (El oráculo). Ópera en un acto de Leoni (Londres, 1905).

oratorio. 1. Introducción y orígenes; 2. Primer florecimiento; 3. La difusión del oratorio en Italia; 4. El oratorio fuera de Italia: la tradición católica romana; 5. El oratorio fuera de Italia: la tradición protestante; 6. Handel; 7. Finales del siglo XVIII; 8. Siglos XIX y XX.

1. Introducción y orígenes

La enorme diversidad histórica del oratorio imposibilita enmarcar el género dentro de una definición general. El significado común del término, como se entiende hoy en día, es el de una obra sacra de grandes dimensiones para voces solistas, coro y orquesta, no destinada a la liturgia ni al teatro sino a la interpretación en concierto. Aunque en las etapas tempranas de su historia destacaron características distintas, el género ha conservado una pauta común.

Ante la amenaza del protestantismo, la Iglesia católica romana creó en el siglo XVI diversas órdenes religiosas, como la de San Felipe Neri. Convencido de que la salud espiritual del mundo laico podía fortalecerse complementando la liturgia latina con reuniones en las que se trataran temas religiosos en lenguas vernáculas con la participación congregacional, Felipe Neri fundó un “oratorio” (*oratorio*, del lat. *oratio*, “plegaria”), adoptando la costumbre de celebrar un *oratorio vespertino* después de las Vísperas, en el que se ofrecía un sermón y se entonaban himnos y motetes. Estos himnos o **laude*, dentro de una tradición que se remontaba a los

himnos entonados por las confraternidades flagelantes de la Edad Media, en ocasiones narraban una historia o se desarrollaban a manera de diálogo entre, por ejemplo, María y José o el Peregrino y su Maestro. Alrededor de la misma época, la Sociedad de Jesús, a cargo del Collegio Germanico de Roma, ofrecía representaciones dramáticas sobre temas vernáculos o religiosos, sobre historias de la Biblia o de la vida de los santos. Estos dramas, dirigidos a combatir los entretenimientos carnavalescos licenciosos, eran hablados pero tenían algo de música.

De estas dos raíces surgieron los primeros oratorios musicales. Entre éstos el más notable fue la *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* (representado en 1600) con música de Cavalieri, quien en la década de 1580 había trabajado con Neri en su oratorio de la Chiesa Nuova. La *Rappresentazione* era un entretenimiento espléndido, con montaje escénico completo y danza; su historia alegórica se apegaba a la tradición de los autos sacramentales medievales (véase DRAMA MEDIEVAL) y sus elementos espectaculares tenían el estilo del *intermedio* (véase ÓPERA, 2). Por tratarse de un montaje escénico, a la obra le ha sido negado el título de oratorio y se le conoce como la primera “ópera sacra”; no obstante, contenía también sermones breves entre las partes, a la manera del *oratorio vespertino*, y algunos de sus coros son en realidad *laude*. Como quiera que se le llame, esta obra encauzó al oratorio en la dirección del drama cantado, es decir, la ópera. En esta etapa de desarrollo del oratorio no hace falta en realidad establecer una distinción tan clara pues hasta 1640 la palabra “oratorio” se refería más bien al lugar de reunión que a la composición musical en sí.

La *Rappresentazione* no tuvo sucesor inmediato, pero en las décadas de 1620 y 1630 se desarrolló música elaborada en cuatro oratorios de Roma (S. Girolamo della Carità, la Chiesa Nuova, S. Maria dell’Orazione e Morte y S. Maria della Rotonda), cada uno para congregaciones ligeramente distintas con grados variables de sofisticación. Aunque este repertorio prácticamente ha desaparecido del todo se sabe que contaba con la participación de conjuntos instrumentales, coros y algunos cantantes de primer nivel. Notable entre los compositores involucrados fue Mazzocchi, experimentado en el género operístico. De manera significativa, hubo varias obras que podrían clasificarse como “óperas sacras”, con temas sobre la vida de los santos y un tratamiento musical y dramático semejante en todos los aspectos al de la ópera.

2. Primer florecimiento

Para finales de la década de 1640 los oratorios atraían multitudes en Roma incluyendo visitantes extranjeros. Se contrató a dos compositores notables, por no mencionar varios menores, para proporcionar un repertorio sustancial: Carissimi a cargo de la música del Collegio Germanico y Luigi Rossi. Los dos oratorios completos de Rossi que se conservan, *Giuseppe* y el *Oratorio per la Settimana Santa* (los dos de c. 1641-1645), son muy operísticos y tratan historias principalmente dialogadas con un mínimo de narrativa; igual que las óperas de la época, las arias están presentes, pero son cortas y adquieren forma mediante *ritornellos* instrumentales. A diferencia de la ópera la intervención del coro tiene un peso sustancial, participando como personaje de la obra o como comentarista; esta última función inspiró la creación de exensos y hermosos madrigales.

Carissimi es menos operístico; emplea un narrador para contar la historia y se centra más en la reflexión que en la acción. Su genio se aprecia al máximo no en sus oratorios en italiano (estilo denominado *oratorio volgare*), sino en los latinos (el *oratorio latino*). Compuestos para el Oratorio del Ss. Crocifisso, que contaba con un público más sofisticado, la mayoría se interpretó los viernes de Cuaresma en los que, antes y después del sermón, se presentaban dos oratorios o “diálogos” sobre temas del Antiguo y del Nuevo Testamento respectivamente. Algunos son relativamente extensos y demandan numerosas voces y un conjunto instrumental. Los textos, tomados de la Vulgata y elaborados con música original, narran historias esencialmente dramáticas: Jonás y la ballena, Belsasar, Jefté, el Juicio de Salomón y muchos más. La parte narrativa sigue siendo abundante pero no sólo está a cargo del solista sino repartida entre el conjunto, mientras que el estilo musical se asemeja al estilo tardío de Monteverdi con recitativos y ariosos expresivos que desembocan en arias o piezas de conjunto. Los coros abarcan desde piezas grandiosas y excitantes a doble coro, hasta madrigales elegíacos. Estas obras sirvieron como un medio para que la Biblia cobrara vida ante un público cuya única otra posibilidad de conocerla era a través de la compleja liturgia formal.

3. La difusión del oratorio en Italia

Carissimi ejerció gran influencia a través de sus múltiples alumnos provenientes de toda Europa. A la vez, la orden filipina seguía desplegando sus alas y en muchas ciudades de los países católicos romanos se presentaban

oratorios. Italia, Bolonia, Florencia y Venecia abrazaron el oratorio en la década de 1660 y en Roma comenzó a interpretarse fuera de los oratorios de iglesia, celebrándose ocasionalmente en los palacios de los cardenales, en particular durante la Cuaresma o cuando los teatros estaban cerrados (debido a escándalos o actos de penitencia). En tales casos los oratorios contaban con escenografía, aunque limitada por lo general a un telón de fondo y drapería, pero no incluían actuación. Puesto que este fue el periodo de crecimiento de las compañías de ópera, era lógico que los compositores escribieran tanto óperas como oratorios, dando como resultado una semejanza entre los dos géneros. El papel del narrador, común alrededor de 1660, había desaparecido para finales de siglo y los temas populares se transformaron en narraciones de la vida de los santos; la semejanza entre la vida de los santos y los héroes y heroínas operísticos ofreció una oportunidad para presentar escenas de amor en un género conocido como *oratorio erotico*. Con textos en verso y generalmente con cinco personajes principales, el oratorio se prestaba para representar situaciones dramáticas intensas a través del conflicto entre el bien y el mal.

En esta fase la historia de la música del oratorio es muy cercana a la ópera. Entre 1660 y 1680 seguía existiendo una alternancia flexible entre recitativos (no el superficial *recitativo secco* de finales del siglo XVIII, sino uno medido y expresivo), ariosos y arias (la mayoría todavía relativamente breves) heredadas de Monteverdi y Cavalli. Para 1700 era común encontrar una alternancia regular entre recitativos y *arias más extensas y en forma *da capo*. El coro prácticamente se suprimió, aunque todos los personajes se reunían en un final o *arietta allegra* para “despedir al público con aprobación absoluta”, por citar a un comentarista de la época. La participación de la orquesta aumentó (en ocasiones a un conjunto grande de 30 o 40 músicos), con oberturas grandiosas y acompañamiento completo en las arias. Esta fue la forma de oratorio, del que Alessandro Scarlatti era el maestro supremo, que Handel conoció en su visita a Roma.

4. El oratorio fuera de Italia: la tradición católica romana

Su potencial proselitista hizo del oratorio uno de los géneros predilectos fuera de Italia, pero ahora comenzaba a reflejar las preferencias nacionales. En Francia, el periodo de su expansión italiana de la década de 1660 coincidió con el inicio del monopolio chauvinista de Lully y sólo Charpentier, discípulo de Carissimi, explotó

el género. Se inclinó por el oratorio latino en un estilo muy semejante al de su maestro, aunque más adelante otorgó al conjunto instrumental mayor participación y compuso sinfonías con títulos descriptivos. La influencia de Lully puede apreciarse ocasionalmente en las melodías cuadradas de las arias y en la unión entre las arias y los coros. Charpentier no tuvo seguidores inmediatos sino hasta comienzos del siglo XVIII, cuando Clérambault compuso *L'Histoire de la femme adultère*.

La corte vienesa italianizada demostró ser un terreno más fértil preparado por el amor vienés por los efectos teatrales de rigor casi litúrgico. El *sepulcro* era una representación dramática de la Pasión con escenografía, vestuario y actuación desarrollado a partir del drama litúrgico medieval. Este tipo de representaciones fueron muy comunes en Viena hacia finales del siglo XVII y estimularon la composición de oratorios, principalmente de compositores italianos como Draghi y Caldara. La diferencia principal entre las tradiciones vienesa e italiana estriba en la orquestación, que tiende a ser más colorística al norte de los Alpes; esto es particularmente cierto en los *sepulcri*, pero también es aplicable a los oratorios de Fux de comienzos del siglo XVIII. Los libretistas de la ópera de la corte, Zeno y su sucesor Metastasio, escribieron también textos para oratorios. Aunque retornaron a la temática bíblica (el primero, de hecho, imitando el estilo bíblico) conservaron entre cinco y siete personajes como en la *opera seria* y buscaron preservar las unidades de tiempo y espacio, con extensos recitativos para describir la acción dramática y arias para expresar el estado anímico de los personajes. Los libretos de Metastasio acusan un estilo más libre, pero fueron tan notables en cuanto a la caracterización y la acción dramática, que siguieron en uso durante muchos años; Mozart musicalizó *La Betulia liberata* en 1771 y Francesco Morlacchi *Isacco* en 1817.

5. El oratorio fuera de Italia: la tradición protestante

El oratorio tuvo una llegada tardía a tierras protestantes. Los alemanes luteranos tuvieron algo similar al oratorio en el género más o menos dramático de la *Pasión, con la diferencia de que no sufrió la influencia de la ópera de comienzos del siglo XVII, prácticamente desconocida en Alemania. Algunos compositores que habían realizado estudios en Italia plasmaron ciertos elementos operísticos en la *historia*; por ejemplo, la *historia* escrita por Schütz para la Navidad, que suele conocerse como su "Oratorio de Navidad", es de carácter dramático, pero la puesta en música del texto

es más afín al canto llano, a la manera de las Pasiones del siglo XVI, que al recitativo. En la década de 1660 se desarrolló el concepto del **actus musicus*, una forma relacionada con el oratorio italiano en la narración de historias bíblicas con interpolaciones poéticas. Aunque también carecía de recitativos, tenía piezas arias y sinfonías instrumentales, con coros que entonaban también corales.

No fue sino hasta la inauguración de una casa de ópera en Hamburgo en la década de 1670 que un género realmente parecido al oratorio se desarrolló en la Alemania protestante. Entre 1678 y 1695 se presentó en el teatro una serie de óperas sobre temas religiosos. El primer oratorio alemán, en el sentido italiano del género, fue escrito por el compositor operístico Keiser cuyo *Der blutige und sterbende Jesus* (Jesús sangrante y moribundo, 1704) era un oratorio de Pasión sin narrador y sin texto bíblico alguno, por lo que recibió enormes críticas en su estreno en la Catedral de Hamburgo. No obstante, el modelo fue imitado por Mattheson, quien introdujo en las representaciones en la iglesia voces femeninas de la casa de ópera, y por Telemann cuyo dominio de los estilos locales y extranjeros dio origen a obras excelentes que bien ameritarían ser revividas, en particular *Der Tag des Gerichts* (El día del juicio final, 1762). La música de la Pasión en el oratorio permaneció como el estilo más popular, mientras que el equivalente al oratorio italiano sobre la vida de los santos era poco común. La composición de este tipo de música dramática se convirtió en el género de la cantata litúrgica; el denominado *Oratorio de Navidad* de Bach, más que un oratorio verdadero, es la unión de seis cantatas.

6. Handel

Un compositor con estudios en Roma que trabajaba en Hamburgo, tenía todo lo necesario para convertirse en un gran compositor de oratorios. La manera en que Handel abordó el género se describe en el artículo del compositor pero lo que se debe mencionar aquí es la gran originalidad de la mayoría de sus oratorios, tanto en forma como en estilo. Compuso su primer oratorio en 1707 para ser representado en el espléndido palacio romano de un cardenal: *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (El triunfo del tiempo y la decepción) desarrolla un tema alegórico a la manera italiana, con recitativos a cargo de cantantes virtuosos solistas. *La resurrezione* se presentó en un teatro edificado en el Palazzo Ruspoli con escenografía, gran orquesta y algunos cantantes

famosos. La siguiente de sus obras que podría denominarse oratorio es, de hecho, una Pasión compuesta para Hamburgo c. 1715. El peso musical sigue recayendo en los solistas, el coro representa a la multitud o *turba* a la manera convencional y la obra tiene varios corales. Sin embargo, el texto escrito por B. H. Brockes es una interpretación de la historia bíblica. Algunos de los recitativos ofrecen descripciones muy bien logradas, lo que sería uno de los aspectos característicos de los oratorios posteriores de Handel.

Desde la perspectiva de la principal autoridad sobre la historia del oratorio, Howard Smither, “los oratorios ingleses de Handel son decisivos en la historia del género”. El oratorio no existía en Inglaterra al arribo de Handel; lo más cercano al género eran los magníficos conciertos de caridad celebrados el Día de santa Cecilia en la Abadía de Westminster. El repertorio coral-orquestal consistía principalmente en *anthems* y servicios ocasionales, en particular versiones del *Te Deum*, y odas. Handel adquirió experiencia en este tipo de música a través de las obras corales compuestas entre 1713 y 1715 para celebrar la Paz de Utrecht y la coronación del rey.

En sus oratorios de madurez (1733-1751) Handel recurrió a una combinación de elementos diversos, como el estilo operístico italiano con arias y recitativos, la Pasión alemana donde el coro representa a uno de los personajes, y el *anthem* y la oda ceremonial inglesas. A estos elementos se podían sumar influencias del drama clásico francés, con sus comentarios corales y desenlaces trágicos característicos, en lugar de los finales siempre felices en la *opera seria* del siglo XVIII. Handel combinó estos elementos en distintas proporciones. En un extremo del espectro están *El mesías* e *Israel en Egipto*, en su totalidad con textos bíblicos en prosa y sin personajes dramáticos, por lo que su estilo es cercano al *anthem*. Otros, como *Susanna* y *Theodora*, prácticamente son dramas en la tradición del *oratorio erotico*. *Saul*, donde el coro no es simplemente un comentador de la acción sino uno de los personajes, recuerda la Pasión y la ópera italiana, y contiene una escena que sugiere una procesión o una danza. En otros oratorios los elementos guardan una relación más equilibrada, como en *Belshazzar*, donde el coro se entrelaza hábilmente en el drama intenso pero, a la vez, con coros tipo *anthem* semejantes a los entonados en el servicio del Día de santa Cecilia. Dos de sus obras mejor logradas dentro del oratorio al estilo inglés se basan en temas clásicos y no judeocristianos: *Hércules y Semele*.

La efectividad dramática de muchos de los oratorios de Handel ha dado pie a especulaciones sobre si tuvo intenciones de escenificarlas, especialmente por las indicaciones escénicas que aparecen en algunos de los libretos. De hecho, el carácter dramático es en ocasiones más pronunciado en los oratorios que en sus óperas serias, pues no se sintió obligado a retener la convención del aria *da capo* que tan a menudo interrumpía la acción de las óperas; asimismo, su secuencia de recitativos, arias, conjuntos y coros es mucho menos rigurosa que en la ópera. Además, sus oratorios no se estrenaron en iglesias sino en teatros. No obstante, los intentos del siglo XX por escenificar los oratorios más evidentemente teatrales no tuvieron resultados satisfactorios; quizá lo mejor sea aceptar que se trata de un género híbrido cuya interpretación ideal es “a la manera del oratorio”, sin actuación, aunque no necesariamente sin escenografía. Esto no significa que deban interpretarse sin intenciones dramáticas o tratarse con solemnidad inusual. Vale la pena recordar que el coro empleado por Handel generalmente era más reducido que su orquesta, que sus cantantes tenían experiencia en la casa de ópera (incluso en sus obras posteriores, donde no compuso para solistas italianos sino ingleses), y que él mismo agregaba un toque virtuoso ejecutando brillantes conciertos de órgano intercalados. La lengua inglesa contribuyó a la inspiración de estas magníficas obras maestras, bajo la firme creencia de que la enseñanza no necesariamente debía excluir el entretenimiento. Si bien no pretendió en sus oratorios el fervor del oratorio de la Contrarreforma, sin duda representaron una afirmación patriótica de la ortodoxia anglicana y del *status quo* político; factores que contribuyeron a su enorme y perdurable popularidad.

7. Finales del siglo XVIII

La declinación del oratorio italiano estuvo vinculada con la declinación de la ópera seria que había dominado su lenguaje. El oratorio sufrió pocos cambios a lo largo del siglo XVIII, manteniendo su enfoque en el aria con elaborada ornamentación y por lo general en forma *da capo*. Algunos oratorios se escenificaron aumentando su semejanza con la *opera seria*. De tal manera, sobrevino una división entre la música actualizada de la *opera buffa* y el estilo del oratorio. Al final, el oratorio prácticamente desapareció, a pesar de las interpretaciones bianuales a cargo de la Tonkünstler-Societät vienesa, donde se presentaron por primera vez *Il ritorno di Tobia* (1775) de Haydn y *Davidde penitente* (1785) de Mozart.

Los protestantes del norte de Alemania pudieron disfrutar de los oratorios compuestos por J. H. Rolle de Magdeburgo, quien escribió indicaciones escénicas en sus libretos y cuyos oratorios *Der Tod Abels* (La muerte de Abel, 1769) y *Lázaro* (1778) bien ameritarían ser revividos; contribuyó también al oratorio C. P. E. Bach en Hamburgo con *Die Israeliten in der Wüste* (Los israelitas en la tierra salvaje, 1769), que retrata el tema a la perfección. La obra más popular del periodo fue *Der Tod Jesu* (1755), más que dramática una pieza devocional o “lirica” en los términos planteados por Smither, escrita por el compositor berlinés, Graun. Algunos oratorios se presentaron en los Conciertos Espirituales de París entre 1770 y 1800, entre los que destacan algunas obras originales interesantes de Gossec, Sacchini y Le Sueur, que acusan la influencia de Gluck.

En Inglaterra, las obras de Handel se presentaban en festivales corales con montajes cada vez más elaborados, culminando en espectáculos masivos con cerca de 1 000 intérpretes en la Abadía de Westminster en 1784-1791. Desde el punto de vista de Smither, este desarrollo condujo a la concepción moderna del oratorio como una obra de grandiosidad monumental. La forma empezó a ser vista como una obra coral de grandes dimensiones; el festival de 1791 inspiró a Haydn para componer *Die Schöpfung/The Creation* (La creación, 1798), el primer oratorio bilingüe. Su libreto, que al parecer había sido escrito para Handel, no tiene un carácter dramático intenso pero, en su versión alemana, las partes solistas recuerdan a *Die Zauberflöte* (1791) de Mozart en cuanto a la melodía simple y directa, así como la armonía diatónica transparente. Los logros de *La creación* radican en los ricos acompañamientos orquestales, en los coros que, a pesar de seguir el modelo de Handel, denotan el sonido característico de Haydn, y en la extraordinaria inventiva de la “representación del caos”, con que la obra empieza. *Die Jahreszeiten* (Las estaciones, 1801) es una obra más difusa cuyo libreto proporciona escenas descriptivas en lugar de una narrativa secuencial, pero despliega una música magníficamente refinada que no ha recibido la atención debida en nuestros días.

8. Siglos XIX y XX

El espíritu religioso y misionero que había nutrido al oratorio durante dos siglos decreció después de la época de Napoleón y los compositores del siglo XIX comenzaron a expresar puntos de vista ajenos al pensamiento cristiano ortodoxo. Los festivales corales ingleses siguie-

ron floreciendo y fueron imitados en Alemania, como por ejemplo en el Festival del bajo Rin. El oratorio se mantuvo vivo a través del surgimiento de las sociedades corales alemanas como la Singakademie de Berlín y la Sacred Harmonic Society de Londres. Una parte importante de su repertorio era retrospectivo: a las obras de Handel y Haydn se sumaron las de Bach después del resurgimiento en 1829 de su *Pasión según san Mateo* en Leipzig, y las composiciones nuevas naturalmente se basaron en estos modelos. Los dos compositores alemanes más notables fueron Spohr y Mendelssohn. Spohr trató temas trascendentales, como en *Die letzten Dinge* (El juicio final, 1826) y *Calvario* (1835), dentro de un estilo conservador pero a la vez interesante por su armonía cromática; fracasó en su intento por alcanzar grandes alturas, pero triunfó en la composición de una música agradable. Mendelssohn, la figura central del oratorio del siglo XIX, se basó en las tradiciones alemana e inglesa, inspirándose en valores judíos y cristianos en sus dos obras maestras, *Paulus* (San Pablo, 1836) y *Elias* (1846). Recurrió a corales a la manera de las Pasiones de Bach, como también a coros dramáticos dentro de la tradición de Handel.

Dos compositores importantes, más destacados en otros géneros musicales, contribuyeron también al repertorio del oratorio. La leyenda hagiográfica de Liszt, *Legende von der Heiligen Elisabeth* (Santa Isabel, 1867), es una obra casi escénica; *Christus* (1862-1867), una pieza voluminosa, retoma muy cercanamente la intensidad del carácter de la Contrarreforma dentro de una noción cristiana. Berlioz, compositor operístico a quien durante años le fue negada la entrada a la Ópera de París, empleó deliberadamente elementos arcaicos en *L'Enfance du Christ* (1854), notable por sus magníficos y hermosos coros, en absoluto handelianos. Una serie de obras de Gounod, Massenet y Saint-Saëns, muy gustadas en los festivales corales ingleses, acusa la inclinación francesa por el encanto más que por la fuerza expresiva; *Les Béatitudes* (1879) de Franck y *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911) de Debussy son ejemplos más valiosos y representativos del misticismo francés. En Italia el oratorio se practicó poco hasta que las obras de Lorenzo Perosi revivieron brevemente el género entre 1897 y 1912. Entre los compositores estadounidenses que abordaron el género destacan G. F. Bristow, John Knowles Paine y Horatio Parker.

La mayoría de los mejores oratorios del siglo XX provinieron de Inglaterra. Elgar, como buen católico romano apartado del establecimiento anglicano y como autor

wagneriano en un país con fuerte tradición operística nacional, compuso *The Dream of Gerontius* (El sueño de Geronte, 1900), basado en un poema del principal promotor del resurgimiento católico romano en Inglaterra, el cardenal Newman. Elgar emplea el recurso del *Leitmotiv* dentro de una admirable textura sinfónica y enfatiza el drama con intenso fervor religioso, incorporando a la narrativa coros extensos e imaginativos. Igual que *Elias* de Mendelssohn, *Gerontius* se estrenó en el Birmingham Triennial Festival. Elgar compuso otros dos oratorios, *The Apostles* (1903) y *The Kingdom* (1906), basados en temas del Nuevo Testamento; junto con *Gerontius*, estas dos obras representan un logro moderno de las aspiraciones de los fundadores del género tres siglos atrás.

En un principio la interpretación de *Gerontius* tuvo serias dificultades, prueba de los problemas crecientes que enfrentan los compositores que escribieron para las sociedades corales diletantes en una época en la que los lenguajes musicales se volvían menos vocales y más complejos. El siguiente triunfo de un compositor inglés, *Belshazzar's Feast* (El festín de Belsasar, 1931) de Walton, aunque limita también la participación de los solistas y el coro ha mantenido su popularidad principalmente por su recreación de las atmósferas dramáticas de Handel en un lenguaje moderno. *A Child of Our Time* (1939-1941) de Tippett es una obra retrospectiva en cuanto a su búsqueda de un equivalente a los corales de Bach mediante la incorporación de espirituales. *War Requiem* (Réquiem de guerra) (1961) de Britten, que puede considerarse un oratorio con interpolación de poemas inspirados en sucesos diversos, recuerda la música coral de Verdi de muchas maneras.

El oratorio más emotivo de la década de 1920 fue *Oedipus rex* (1927) de Stravinski, obra intensamente dramática con textos latinos, personajes enmascarados (el narrador viste con ropa de etiqueta para subrayar su separación de la acción) y una participación coral importante; la obra atrapa la esencia misma del oratorio mediante una combinación de drama y comentarios. Otra obra que despliega un carácter de enorme originalidad y que, sin embargo, hace alusión al fervor religioso del oratorio temprano es *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1969) de Messiaen. Obras aisladas pero visionarias de Honegger (*Le Roi David*, 1921), Martin (*Le Vin herbé*, 1938-1941) y Dallapiccola (*Job*, 1950, escenificado como *sacra rappresentazione*) difícilmente forman parte de la tradición. Podría pensarse que la vida útil del oratorio está próxima a extinguirse, pero

The Mask of Time (1981) de Tippett, como también las "parábolas litúrgicas" de Britten, han demostrado que la idea de la representación dramática de temas religiosos o trascendentales sigue siendo fuente de inspiración para música de alta calidad. DA/NT

📖 H. E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, 4 vols. (Chapel Hill, NC, 1977-2000).

Orb and Sceptre. Marcha de Walton, compuesta para la coronación de Isabel II en 1953.

Orchésographie. Manual de danza de Thoinot Arbeau, seudónimo anagramático de Jehan Tabourot, escrito en francés y publicado en Langres en 1588, con una segunda edición de 1589. Constituye una fuente importante sobre las danzas del periodo y describe los pasos de las danzas a través de una lista de referencias musicales y las instrumentaciones más frecuentes de los diferentes géneros dancísticos. El texto está desarrollado a manera de diálogo entre Arbeau y su discípulo "Capriol", de donde deriva el título usado por Warlock en su obra *Suite Capriol*, en el que emplea melodías de danza de *Orchésographie*. -/AL

orchestral chimes (in.). Véase CAMPANAS TUBULARES.

orden. Grupo de cuerdas en un instrumento punteado.

Una guitarra de 12 cuerdas que tiene seis pares de cuerdas es descrita como un instrumento con seis órdenes dobles. Una mandolina de cuatro órdenes tiene en ocasiones órdenes triples, y un archilaúd de 13 órdenes puede tener seis órdenes dobles pisados y ocho largos diapasones sencillos al aire. Los pianos modernos están encordados con órdenes sencillos en el registro grave, órdenes dobles en el central y órdenes triples en el agudo.

ordinaire (fr.), **ordinario** (it.). "Ordinario", "normal". Instrucción para regresar a la técnica normal de ejecución después de un pasaje en el que se ha empleado otra técnica distinta, como el arco *col legno*. Véase también TIEMPO ORDINARIO.

Ordinario de la misa. Las partes de la misa con textos invariables; véase MISA, 1; CANTO LLANO, 1.

ordo (lat., pl. *ordines*). La unidad más pequeña que forma parte de uno de los modos rítmicos. Véase NOTACIÓN, 2.

Ordoñez [Ordoniz, Ordonitz, Ordonez], **Carlo d'** [Karl von] (*n* Viena, baut. 19 de abril de 1734; *m* Viena, 6 de septiembre de 1786). Compositor y violinista austriaco de ascendencia española. Combinando la composición con la profesión de servidor público Ordoñez contribuyó de manera significativa al desarrollo del estilo clásico Vienés a partir de la década de 1750, principalmente en la música de cámara y la sinfonía, pero también con su ópera de marionetas, *Alceste* (1775), representada en

el palacio Eszterháza. Compuso más de 70 sinfonías, la mayor parte en tres movimientos aunque algunas cuentan con un minueto y trío adicionales; muchas de ellas se caracterizan por los vínculos temáticos directos entre los movimientos y algunas por su escritura contrapuntística elaborada, aspecto predominante en sus 27 cuartetos de cuerda; los seis cuartetos del op. 1, lo más conocido de su obra, tienen todos algún movimiento fugado. Un número importante de obras litúrgicas de Ordoñez se ha perdido. El dinamismo rítmico impactante es un rasgo frecuente en su música, no así su estilo armónico pedestre, más parecido al de sus contemporáneos Wagenseil y Leopold Hofmann que al de Haydn. No obstante, la originalidad y la audacia de sus sinfonías anteriores a 1764 propiciaron que circularan bajo el nombre de Haydn; una *Sinfonía* en la mayor de su autoría fue atribuida a Haydn hasta 1955. MHE

ordre (fr.). “Suite”.

orfarión (in.: *orpharion*). Instrumento de cuerdas metálicas pulsadas, semejante a la *bandora (instrumento de la misma época), pero más pequeño y con la afinación del laúd (con los intervalos: 4ª-4ª-3ª-4ª-4ª). Igual que la bandora, su cuerpo tiene forma lobular. Inventado en Inglaterra en 1580, su creación se atribuye a John Rose. Sobreviven dos orfariones renacentistas, ambos con puente en diagonal y trastes distribuidos en abanico, lo que hace que las cuerdas graves sean más largas que las agudas. JMO

Orfeo, L. Ópera (leyenda en música) en un prólogo y cinco actos de Monteverdi con libreto de Alessandro Striggio (Mantua, 1607).

Orfeo ed Euridice (*Orphée et Eurydice*). Ópera en tres actos de Gluck con libreto de Ranieri Calzabigi (Viena, 1762). Gluck hizo una versión francesa aumentada con libreto de Pierre Louis Moline basado en Calzabigi (París, 1774).

Orfeo en los infiernos. Véase *ORPHÉE AUX ENFERS*.

orfeón. Véase *ORPHÉON*.

Orff, Carl (n Munich, 10 de julio de 1895; m Munich, 29 de marzo de 1982). Compositor y pedagogo alemán. Perteneciente a una familia militar de Baviera, desde temprana edad mostró aptitudes musicales y de niño tocó el piano, el órgano y el violonchelo. Estudió en la Academia de Munich y, después de graduarse en 1914, se desempeñó como *Kapellmeister* primero en la Kammerspiele de Munich (1915-1917) y luego, de manera simultánea, en el Landestheater de Darmstadt y el Nationaltheater de Mannheim (1918-1919). En 1920 complementó sus estudios de composición con Keinrich

Kaminski. Sus obras tempranas acusan influencias de Debussy, Strauss y Schoenberg temprano; posteriormente retiró muchas de estas obras que a la fecha siguen sin interpretarse.

En 1924 Orff fundó con Dorothee Günther la Escuela Günther de gimnasia, danza y música, importante proyecto educativo infantil que pone énfasis particular en la improvisación; desarrolló una serie de instrumentos de percusión y plasmó su novedoso sistema pedagógico en unos libros que, con el título *Orff-Schulwerk*, siguen vigentes en muchas partes del mundo. Paralelamente desarrolló un profundo interés por la música antigua y en 1925 preparó versiones de concierto del *Lamento d'Arianna*, *Orfeo e Il ballo delle ingrate* de Monteverdi; en 1940 hizo una revisión de la trilogía bajo el título *Lamenti*. Entre 1930 y 1933 tuvo a su cargo la dirección de la Sociedad Musical Bach.

Orff tuvo su primer triunfo notable con la cantata escénica *Carmina Burana* (1935-1936), puesta en música de mordaces poemas seculares medievales que marca tanto la emergencia como la quintaesencia de su estilo característico. *Oedipus rex* de Stravinski ha sido citada como influencia importante, aunque *Carmina burana* denota una simplificación drástica del método de Stravinski con simplicidad melódica y armónica, patrones rítmicos obsesivos y ostinatos incisivos. Con el tiempo la obra conformó la primera parte de una trilogía sobre temas eróticos, *Trionfi* junto con *Catulli carmina* (1943) y *Trionfo di Afrodite* (1953).

Las actividades de Orff durante el Tercer Reich han sido motivo de grandes controversias. En 1939 compuso la música incidental para *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare para reemplazar la partitura de Mendelssohn censurada por el régimen nazi. Tuvo éxito con un par de óperas basadas en los hermanos Grimm, *Der Mond* (La luna, 1939) y *Die Kluge* (La astuta, 1943), pero interrumpió sus actividades pedagógicas, que no retomó sino hasta 1948 a petición de la radio alemana. Entre 1950 y 1954 produjo su *Musik für Kinder*, estudios de dificultad gradual para el salón de clases. En 1961 se fundó en Salzburgo el Instituto Carl Orff con la finalidad de propagar sus métodos pedagógicos. Sus obras mayores de la época de la posguerra consisten en una secuencia de piezas de teatro musical diseñadas a partir del teatro barroco y de la tragedia griega, muchas de ellas estrenadas en Stuttgart y en el Festival de Salzburgo. Destacan entre éstas *Antigonae* (1948) y *Oedipus der Tyrann* (1959), las dos basadas en traducciones alemanas de Sófocles.

Hacia el final de su vida profesional su metodología de trabajo se volvió cada vez más racional: *Prometeo* (1966) y *De temporum fine comoedia* (Comedia del fin de los tiempos, 1973) contienen partes sustanciales de declamación hablada con soporte de efectos orquestales percutivos. Compuso la música para los Juegos Olímpicos de Munich en 1972. Con excepción de *Carmina burana*, pocas de sus obras han perdurado en el repertorio y ha sido objeto de severas críticas por su expresión ruda y vulgar; no obstante, otros ven en Orff un precursor importante del *minimalismo. PG/TA

📖 H. MAIER, *Carl Orff in his Time* (Mainz, 1995). M. H. KATER, *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits* (Nueva York, 2000).

organ stops (in.). “Registros de órgano”; véase ÓRGANO. **organistrum**. Forma temprana de *zanfona.

órgano (al.: *Orgel*; fr.: *orgue*; in.: *organ*; it.: *organo*). El órgano es el más elaborado de todos los instrumentos musicales. El sonido se produce con aire a presión que pasa a través de un juego de tubos. El aire es insuflado por fuelles y en muchos instrumentos se almacena a presión en una cámara, desde donde se encauza a través de la tubería mediante válvulas que son operadas desde el teclado. Rangos específicos de tubos pueden activarse y desactivarse mediante los registros.

1. Orígenes; 2. Tubos de boca o labiales (flautados); 3. La Edad Media; 4. Órganos positivos y portativos; 5. Mecanismos de acción del órgano; 6. La presión del aire; 7. Tubos de lengüeta y lengüetas libres; 8. Siglos XVII y XVIII; 9. Después de 1800; 10. Órganos de lengüeta, órganos de cilindro y órganos electrónicos.

1. Orígenes

La invención del órgano se atribuye a Ctesibio de Alejandría alrededor de 300 a. C. Su **hydraulis* contaba con los elementos básicos que definen al órgano: una hilera de tubos para cada una de las notas, teclas individuales en cada hilera para controlar la entrada del aire proporcionado por fuelles; el ejecutante tocaba los sonidos deseados presionando las teclas correspondientes. El *hydraulis* difiere del órgano moderno en que la presión del aire está regulada por el agua en el interior de una cisterna (Fig. 1). Los órganos de hoy están conformados por muchas hileras de tubos y un mecanismo más complejo. Es factible que el órgano romano con una placa dedicatoria encontrado en Aquincum (cerca de Budapest), con la fecha 228 d. C., sea un *hydraulis* original.

2. Tubos de boca o labiales (flautados)

Hasta el siglo XVI los órganos sólo tuvieron tubos de boca o labiales; en épocas posteriores, mientras que los órganos complejos combinaron tubos de varios tipos, los modelos más simples siguieron teniendo únicamente tubos labiales. Los tubos labiales son “silbatos” o flautas de aeroducto simple que producen sonido bajo el mismo principio que la flauta de pico: el aire penetra por la abertura del pie del tubo y choca contra una barrera o “alma” que se encuentra a nivel de la “boca” con “labios” biselados; el aire es desviado por el labio superior y produce vibraciones que se transmiten a la columna de aire del tubo (Fig. 2). Los tubos labiales pueden “taparse” o “abrirse” (por el extremo superior del cuerpo): un tubo tapado produce un sonido a la octava

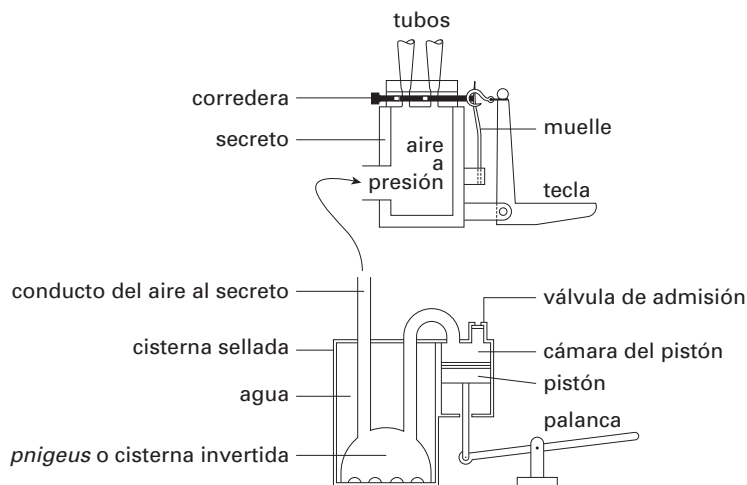


Fig. 1. Mecanismo del hydraulis: la presión de la tecla desliza la corredera y encauza el aire a los tubos; al soltarse la tecla, la muelle regresa la corredera a su posición de descanso o “cerrada”.

inferior del que produce uno abierto. La diferencia del diámetro y la forma de los tubos producen colores tímbricos contrastantes: el sonido de un tubo angosto es brillante y produce abundantes armónicos, mientras que un tubo ancho emite un sonido dulce, parecido al de una flauta; por otra parte, el tubo cónico, más ancho al nivel de la boca, produce un sonido parecido al de la flauta de pico; el sonido del tubo cilíndrico es más brillante.

3. La Edad Media

Los misterios del órgano de Alejandría se preservaron en Bizancio y fueron introducidos a Europa Occidental en los siglos VIII y IX, en un principio como obsequios del emperador bizantino o de las cortes persas para Carlomagno y otros reyes. Estos órganos eran vistos más como maravillas mecánicas que como instrumentos musicales y servían principalmente para exhibiciones seculares ostentosas. En el año 826 se construyó el primer órgano occidental en el palacio de Aquisgrán.

Entre los siglos IX y XII el órgano comenzó a considerarse instrumento exclusivo de la iglesia, pero no es muy claro cómo es que se dio este proceso. En esta etapa, la forma del instrumento era mucho más simple: las teclas no contaban con mecánica de muelles y, como puede apreciarse en ilustraciones y descripciones medievales, contaba con correderas de madera perforadas que debían jalarse y empujarse para controlar el sistema mecánico de la ventilla y con ello el paso del aire a los tubos. Tampoco contaba con registros independientes;

en el órgano monumental construido en la Catedral de Winchester a finales del siglo X, los tubos correspondientes a una misma nota sonaban simultáneamente. No fue sino hasta el siglo XIII que algunos recursos tempranos aparecieron con el órgano portátil, como el mecanismo de regreso de la tecla a su posición de descanso al cesar la presión de la misma.

4. Órganos positivos y portativos

El *órgano portátil medieval (conocido también como realejo, regal o regalía) era un instrumento de pequeñas dimensiones y fácil de transportar. Colgado al cuello con una correa o posado sobre las rodillas, el ejecutante accionaba el fuelle con la mano izquierda y presionaba las teclas con la derecha. El órgano portátil contaba con dos o tres docenas de tubos flautados, abarcando un rango aproximado de dos octavas. El órgano positivo ("choir organ", "chair organ", "cadereta"), llamado así porque podía transportarse pero debía emplazarse en el piso o sobre una mesa (tabla), tenía un rango de cuatro octavas o más y en ocasiones más de un juego o hilera de tubos para cada nota; este instrumento es el ancestro directo del *órgano de cámara barroco. En el órgano positivo el aire es producido por un par de fuelles accionados por un asistente o "entonador"; este órgano podía contar con un juego de tubería de 4 pies y en ocasiones otros de 2' y 1 1/2'. La acción de la tecla abre una válvula (*pallet*) que encauza el aire del "arca de viento" (cámara baja del secreto

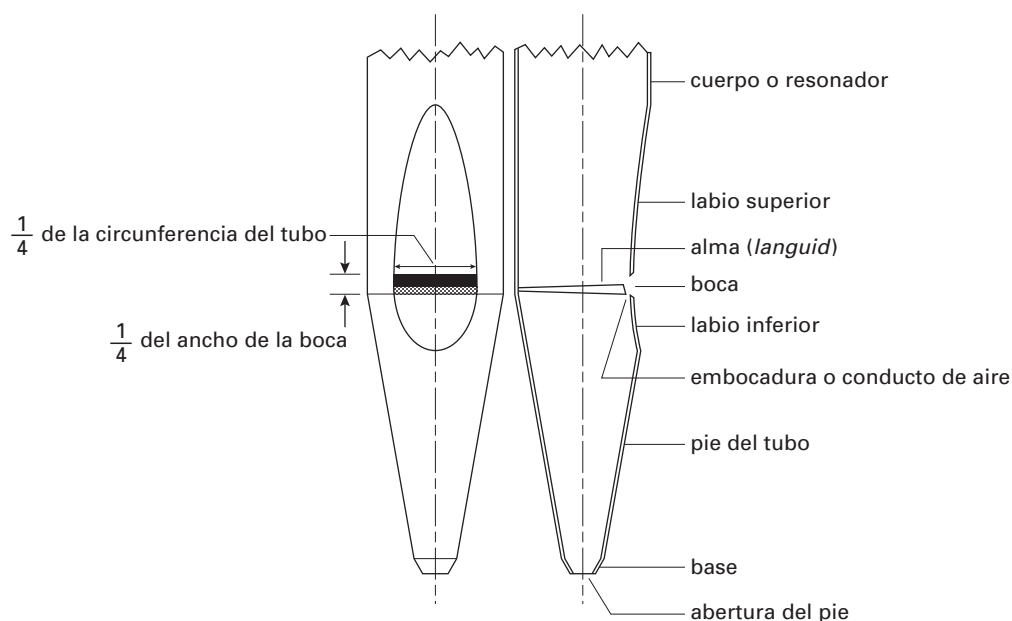


Fig. 2. Tubo de boca o labial (flautado); vista frontal y transversal.

o “pallet box”) hasta el “secreto” (canal o *groove*), cuyo tablero superior cuenta con una serie de perforaciones que coinciden con las aberturas de los pies de todos los tubos controlados por dicha tecla.

5. Mecanismos de acción del órgano

En los órganos con registros cada hilera o juego de tubos se controla mediante una corredera de madera que cuenta con una perforación para cada tubo a nivel del pie; la corredera asoma por un lado del instrumento y tiene como remate un pomo, un botón, una “lengua de gato”, un tirador, una palanca, etc. Al tirar de un registro, la corredera se desliza y las perforaciones coinciden con la abertura del pie de los tubos, encauzando el aire a la hilera de tubos correspondiente (Fig. 3). Algunos registros controlan varias hileras de tubos. Aunque las correderas quizá se emplearon en órganos pequeños desde 1400, no se introdujeron en los órganos grandes sino hasta comienzos del siglo XVI. Otra variante temprana del siglo XVI es el “secreto de resortes”, mostrado en la Fig. 4, donde las correderas individuales son reemplazadas con válvulas de resorte secundarias (válvulas del secreto); este mecanismo de muelles se controla con tiradores de registro.

En los órganos antiguos los tubos de cada nota estaban distribuidos directamente frente a su tecla correspondiente en el manual. Para mediados del siglo XIV la mecánica de varillaje ya se había inventado (véase Fig. 5). La mecánica de la tecla se conecta al mecanismo general

mediante una varilla sujeta al extremo de un “rodillo” largo (rodador) en posición horizontal, que forma parte del mecanismo denominado “reducción”; la acción de la tecla tira de la varilla y provoca que el rodillo gire 90°. En el extremo opuesto del rodillo, otra varilla conecta el mecanismo con una válvula en el interior del secreto; la rotación del rodillo abre la válvula y el aire es encauzado al juego de tubos correspondiente. La gran ventaja que ofrece el mecanismo de reducción con varillas es su longitud variable, lo que permite distribuir los tubos del instrumento a la distancia de la tecla que se requiera. Asimismo, el acomodo de la tubería a derecha e izquierda del teclado permite distribuir simétricamente los tubos de la fachada del órgano, con los tubos de mayor talla en los extremos, una costumbre que tuvo fines estéticos. El sistema mecánico de varillas permitió la construcción de “secretillos” individuales; el segundo manual (teclado) de todos los grandes órganos hasta 1700 (en ciertas regiones hasta más tarde) se denominó **Rückpositiv* (al., “positivo de espalda”), “chair organ” (in., literalmente “órgano de silla”) o “cadereta” en la Península Ibérica, y activaba un secreto de tubos colocado a la espalda del intérprete y en ocasiones debajo de su asiento de cara a la consola.

La mecánica de varillas siguió vigente hasta el siglo XIX y ha sido recuperada en los órganos actuales porque proporciona una respuesta inmediata entre la acción de la tecla y el tubo. Una de sus desventajas es que, a mayor número de registros abiertos para enri-

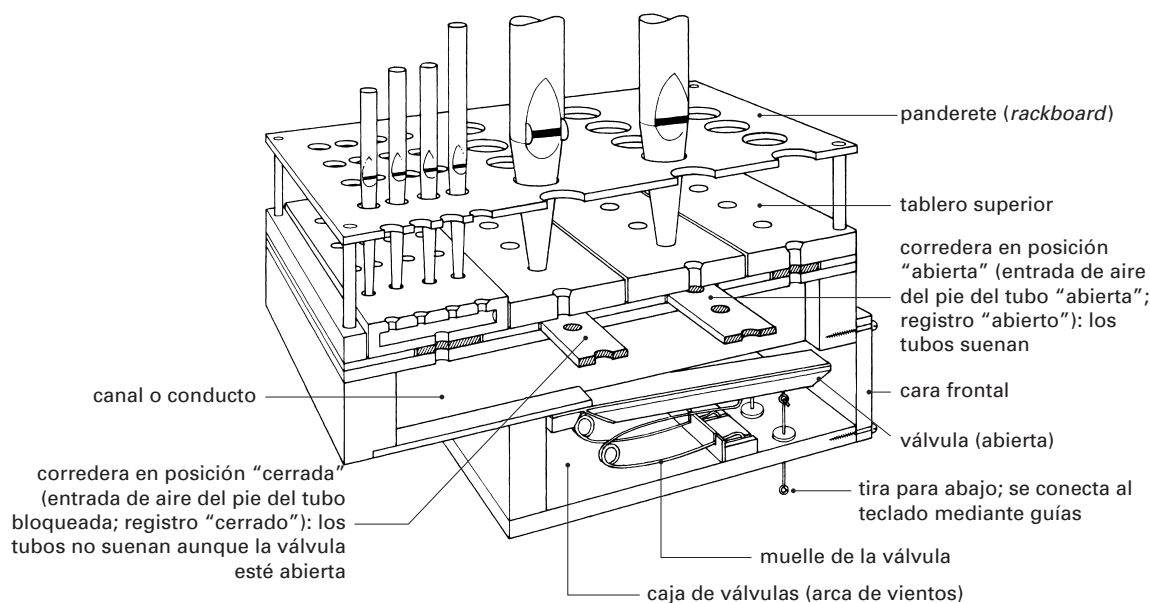


Fig. 3. Secreto de correderas.

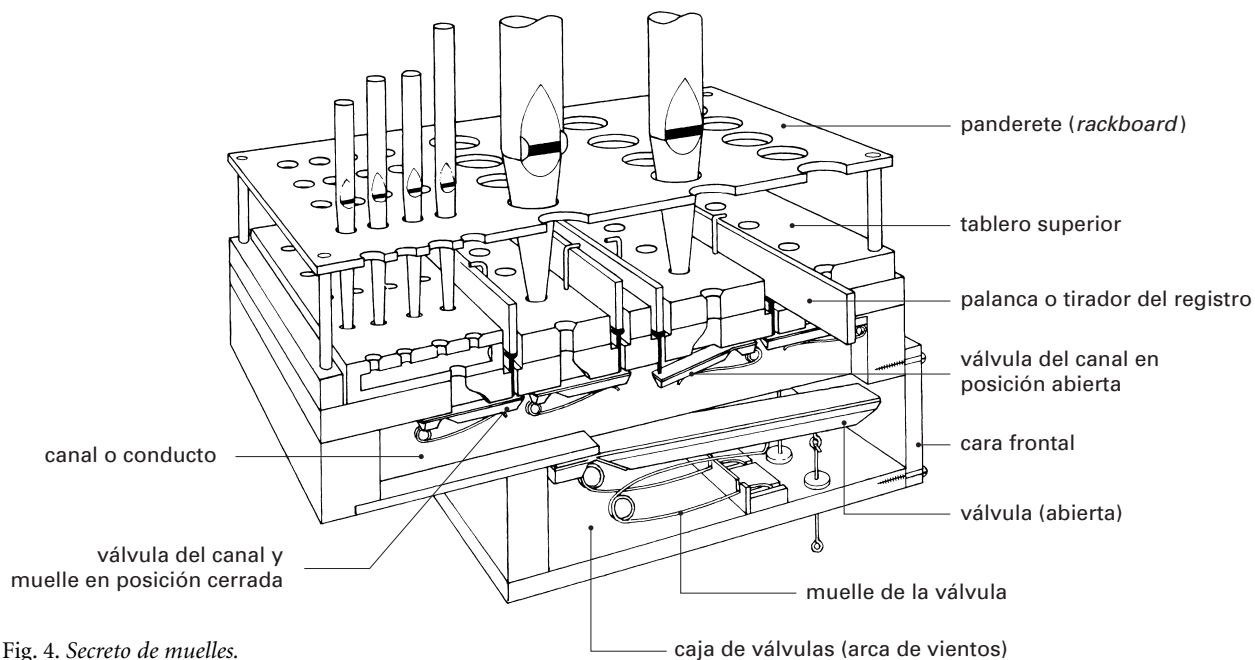


Fig. 4. Secreto de muelles.

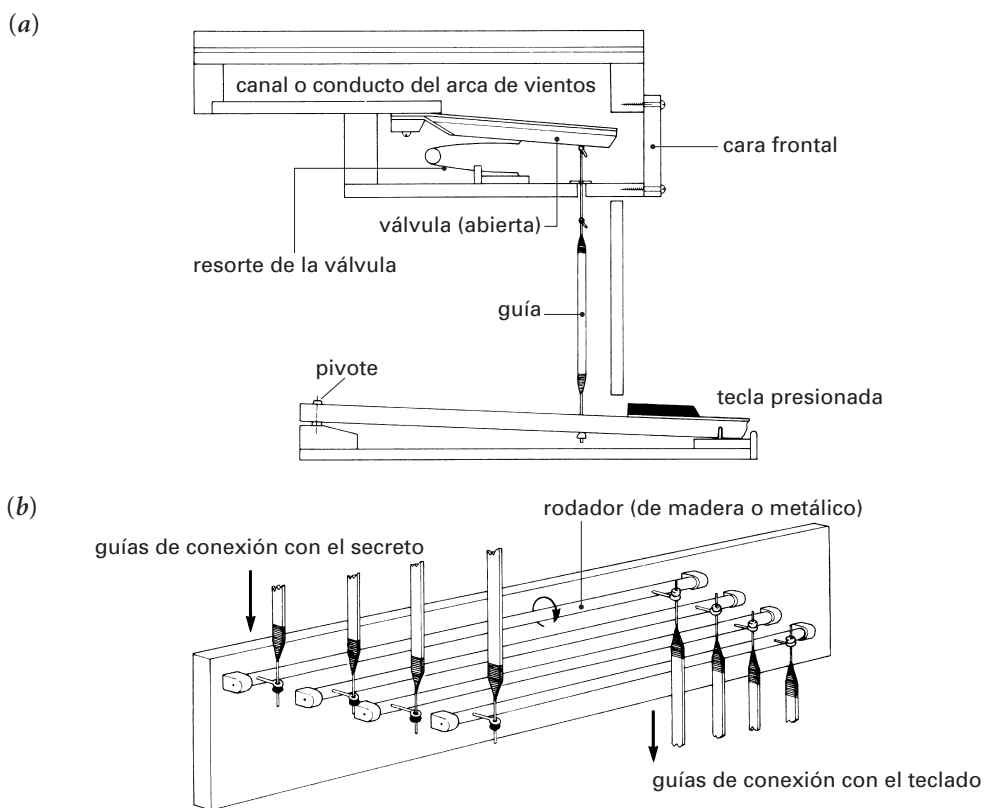


Fig. 5. Conexiones entre las teclas y el secreto: (a) mecanismo activado; la tecla tiene un pivote en el extremo final y está suspendida al frente de una guía conectada con la válvula; (b) detalle del mecanismo de rodadores.

quecer el sonido, el peso de la acción de la tecla aumenta, pues el varillaje debe soportar una presión de aire mucho mayor para abrir las válvulas. Este “endurecimiento” de la acción, además de dificultar la ejecución, significa también que el ejecutante enfrenta acciones distintas para cada mano; tal es el caso cuando se tiene solamente un registro abierto en un manual y mixturas de registros en otro.

6. La presión del aire

La presión de aire requerida en todos los órganos, excepto en los portativos más pequeños, es mayor de lo que una sola persona accionando los fuelles puede proporcionar. Los grandes órganos contaban con dos o más fuelles largos de libro (forma de cuña) colocados en el suelo; el “entonador” encargado de accionar los fuelles usaba palancas de mano o pedales alternando el movimiento de los mismos, de modo que uno de los fuelles se llenaba de aire mientras los otros lo expulsaban bajo la presión de pesas de plomo. Este mecanismo fue desplazado en el siglo XIX por fuelles de alimentación que en lugar de proporcionar el aire directamente al tubo lo envían a una cámara de reserva (arca de viento) donde la presión se mantiene siempre constante. Los órganos de hoy cuentan con sistemas de bombeo de ventiladores eléctricos.

7. Tubos de lengüeta y lengüetas libres

La lengüetería consiste en tubos con lengüeta batiente simple, bajo un principio similar a las lengüetas de los roncones de la *gaita y el *clarinete; un resorte de alambre sujeta y asegura la lengüeta contra un “chalote” (in.: *shallot*), que es un tubo con un lado plano y una abertura contra la cual vibra la lengüeta al paso del aire. El primer escritor conocido que hizo mención formal del uso de tubos de lengüeta fue Arnaut de Zwolle alrededor de 1450. Para 1500 la lengüetería se dividía en dos categorías: tubos de talla completa o proporcional y tubos cortos (o desprovistos de resonador) que, en conjunto, se denominaban reales, regales o realejos (in.: *regals*). Los registros del primer grupo tienen nombres como Trompeta, Trombón, *Posaune*, *Fagott*, *Schalmei*, Oboe, etc.; sus diferencias de tono y volumen se relacionan con la talla, la respiración y el grosor de la lengüeta metálica, la forma y tamaño del chalote, la forma del resonador y la presión del aire. Los realejos tienen resonadores con formas muy variadas y producen sonidos zumbantes y rípidos; incluyen registros como *Krummhorn*, *Ranket* y *Sordun*. Los órganos por-

tátiles pequeños denominados realejos, es decir que cuentan únicamente con tubos de lengüetas, se usaron mucho en los siglos XVI y XVII.

Los tubos con lengüetas *libres, algunos con resonadores individuales y otros con una cámara de resonancia común para todas las notas de la hilera, se usaron en partes de Alemania y del norte de Francia a partir de 1780 y, ocasionalmente, en Estados Unidos e Inglaterra, aunque después de 1910 fueron poco comunes.

8. Siglos XVII y XVIII

Para el siglo XVII y sobre todo en el XVIII, los órganos se habían transformado en instrumentos de enormes dimensiones con mecanismos extremadamente elaborados. El órgano de la Jakobikirche en Hamburgo, construido entre 1689 y 1693 por Arp Schnitger, contaba con cuatro manuales y una pedalera; cada cual controlaba una sección independiente. Estas secciones eran en realidad órganos independientes integrados en uno solo que podían tocarse combinados o dialogantes para producir contrastes tímbricos, estilo alemán de ejecución organística que más adelante se dominó *Werkprinzip*.

La sección con más registros del órgano de la Jakobikirche era la pedalera, con 14 registros (tres de ellos a 32' y cuatro a 16'), incluyendo dos registros de Trompeta y dos de *Posaune* entre la lengüetería, y tubos labiados normales como los Flautados o Principales. El instrumento contaba también con registros solistas que permitían, por ejemplo, tocar la melodía de un coral con los pies, o bien ejecutar con uno o más manuales el acompañamiento y los patrones decorativos de un prelude coral. El manual con más registros, denominado *Hauptwerk* (registro agudo), contaba con 12 registros, tres de ellos a 16', incluyendo el *Trompete*. Este manual, que correspondía aproximadamente al Gran Órgano inglés, seguramente se usaba para ejecutar partes de órgano pleno (in. **full organ*). Los términos Órgano Mayor y Gran Órgano se refieren tanto a un instrumento de grandes dimensiones como al manual principal, por lo que, para evitar confusiones, denominaremos Gran Órgano al manual principal y Órgano Mayor al instrumento. El manual *Oberwerk* era un lujo y solamente se encontraba en los órganos más grandes; está dispuesto en la parte superior de la consola, de ahí su nombre. En el órgano de la Jakobikirche, este manual contaba con 14 registros.

El *Brustwerk* es un manual con ocho registros dispuesto directamente en la “consola” frente al organista y a un nivel más bajo que el *Hauptwerk*. Este era en

realidad un órgano positivo distinto dentro del conjunto del Órgano Mayor, ideal para acompañar voces e instrumentos; vale destacar que este manual contaba con tubos de lengüeta como el *Dulcian* y el *Regal*, contrastando con los pequeños órganos positivos de cámara a menudo usados en las salas de concierto de hoy, que cumplen funciones de acompañamiento solamente con tubos flautados. Si el órgano contaba con fuelle de caja o *manchador (in.: *swell box*; invento español del siglo XVII), éste sin duda estaba acoplado al *Brustwerk* y ocasionalmente también al *Oberwerk*. El último manual es el *Rückpositiv* con 13 registros. Este fue el tipo de Órgano Mayor para el que Bach y sus contemporáneos compusieron sus obras asignando, por ejemplo, un timbre distinto a cada voz en una trío sonata mediante las divisiones de los manuales con el *Werkprinzip* antes descrito.

En Francia los órganos no eran menos complejos, sin embargo, la mayor parte de la tubería se encontraba en el *Grand orgue* (Gran Órgano), contrastando con el *Positif* y otros juegos menores como los *Écho* (Ecos) y los *Pédale* (Pedal). La música para órgano de Couperin y sus contemporáneos franceses difiere notablemente de la alemana.

Los órganos ingleses fueron más pequeños todavía, pues contaban generalmente con un solo manual dividido generalmente en el *do* central, lo que proporcionaba contrastes tímbricos entre las manos para la ejecución de, por ejemplo, las conocidas “trumpet tunes” (melodías de trompeta). La diferencia más notable era

que carecía de una pedalera independiente, aunque en ocasiones contaba con una serie de enganches (*pull-downs*) adaptados a una docena de pedales que accionaban las teclas más graves del manual. Los pedales siguieron siendo raros en los órganos ingleses hasta muy avanzado el siglo XIX.

Los órganos holandeses eran tan impresionantes como los alemanes, mientras que los órganos españoles destacaron por dos características poco comunes: una sección potente y sonora de lengüetería horizontal (*en chamade*), denominada “de batalla”; y, en muchas iglesias, dos órganos emplazados a ambos lados del coro para uso antifonal y obras para dos órganos.

9. Después de 1800

Con el advenimiento del Romanticismo, al que no se adecuaba correctamente ninguno de los estilos organísticos nacionales del periodo barroco, y con el creciente desarrollo tecnológico impulsado por la Revolución Industrial, el arte de la organería sufrió cambios mecánicos y musicales sustanciales. La invención del mecanismo de palanca neumática de Charles Barker en 1839 fue incorporada de inmediato por Aristide Cavallé-Coll, el constructor de órganos más distinguido de Francia, y posteriormente por constructores de toda Europa. El mecanismo de Baker consistía en pequeños fuelles accionados por una segunda válvula conectada a la tecla (véase la Fig. 6). La presión de la tecla accionaba la válvula y la palanca neumática accionaba por sí sola el resto del mecanismo, aligerando el toque y reduciendo

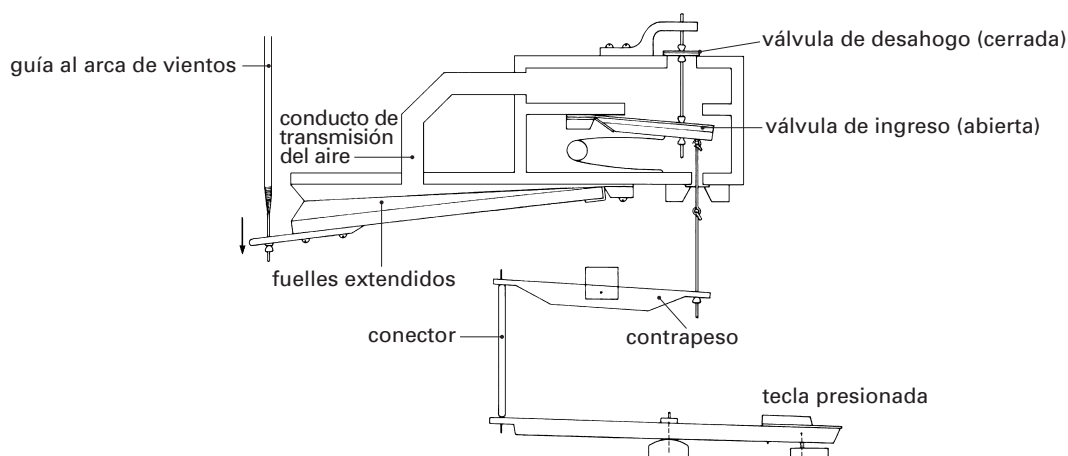


Fig. 6. Mecanismo neumático: la depresión de la tecla abre la válvula de ingreso de aire al canal superior y a la vez cierra la válvula de desahogo del canal superior, conduciendo el aire a presión hacia los fuelles a través del conducto o canal de transmisión. La expansión de los fuelles empuja hacia abajo la guía enganchada al arca de vientos. Al soltarse la tecla, la válvula de ingreso se cierra y la válvula de desahogo se abre; el aire del canal escapa, los fuelles se comprimen y la guía regresa a su posición de descanso.

también el peso de la tecla independientemente del registro que se encontrara abierto; este mecanismo permitía también disponer los tubos a mayor distancia de los manuales. El principio neumático se aplicó también a las correderas.

Una década después apareció el mecanismo neumático tubular de P. A. Moitessier, en el que el aire a presión reemplazó todos los sistemas de transmisión mecánica, como guías y rodadores, permitiendo la entrada de aire a los tubos con mucho mayor presión, además de un distanciamiento físico mayor entre el organista y el instrumento. El problema principal de este mecanismo es que la onda de presión del aire tarda un tiempo en alcanzar la tubería, de manera que existe una diferencia de tiempo perceptible entre la depresión de la tecla y la producción del sonido. Parte de este desfase se eliminó con el invento del mecanismo electroneumático (véase la Fig. 7), en el que un sistema de electroimanes opera los motores neumáticos que abren las válvulas de los tubos; el grueso cable que vemos serpenteando por el piso de las iglesias y las salas de concierto, tiene en su interior todo el cableado requerido para el funcionamiento de este mecanismo. Estos mecanismos comenzaron a incorporarse alrededor de la década de 1860 y se fabricaron regularmente en la década de 1890, sin embargo, ya que su funcionamiento

no resolvía por completo el desfase, la organería del siglo XX tuvo una fuerte tendencia a recuperar el sistema mecánico de guías.

No obstante, los mecanismos neumático tubular y electroneumático condujeron a la creación de los grandes órganos del siglo XIX, como el de la iglesia de Ste Clotilde en París, que tuvo como organista a César Franck, el de St Reinold en Dortmund, que cautivó a Reger, y el de St George's Hall en Liverpool, en el que W. T. Best ofreció conciertos frecuentes ejecutando transcripciones para órgano de muchas obras del repertorio regular orquestal y de cámara, en una época en la que no eran frecuentes los conciertos orquestales y de cámara. Los recitales en estos órganos, en salas públicas e iglesias, eran por lo general la única manera en que la gente podía oír las grandes obras del repertorio.

La organería del siglo XX se caracterizó por dos tendencias fundamentales: los "reformadores de órganos" que buscaron inspiración en órganos históricos y, en algunos casos, revivieron sus métodos de construcción; y los que siguieron experimentando con las posibilidades de la electricidad, la electrónica y, finalmente, la tecnología computarizada. Entre las dos tendencias hubo fabricantes que buscaron una síntesis entre los métodos antiguos y modernos. En las décadas finales del siglo se construyeron órganos grandes con una combi-

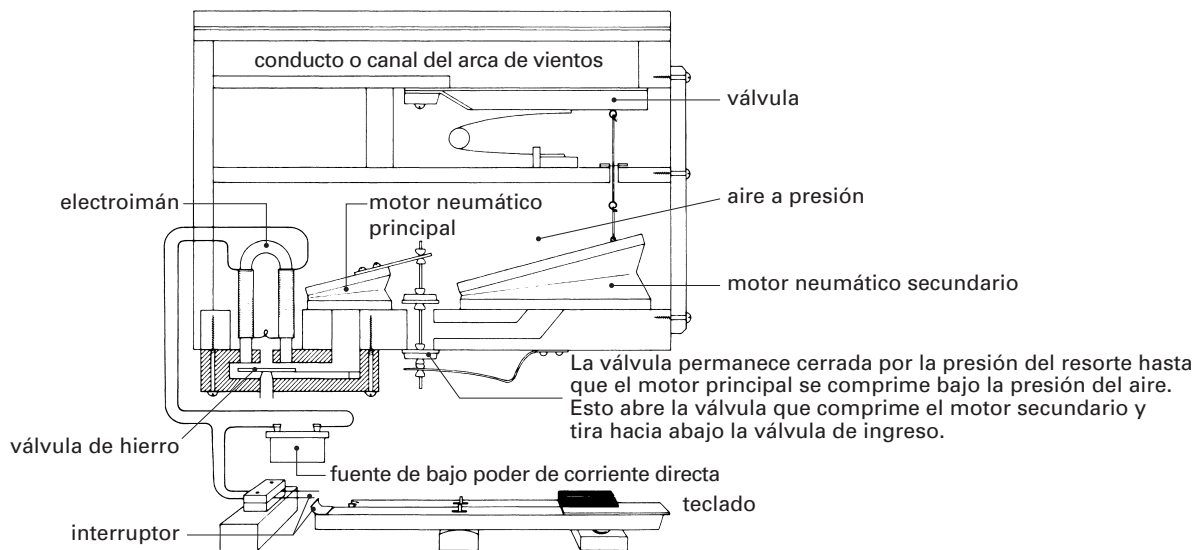


Fig. 7. Mecanismo electroneumático: el electroimán se activa con la presión de la tecla que activa el interruptor y cierra el circuito; la corriente eléctrica invierte la polaridad del electroimán provocando que rechace la válvula de hierro que, al abrirse, permite el escape del aire a presión producido por el motor neumático principal. La presión de aire en el interior de la cámara (mantenido por la válvula de hierro en posición activa) comprime el motor neumático principal y activa la válvula principal; esto comprime el motor neumático secundario y tira hacia abajo la válvula de ingreso de aire al conducto o canal del arca de vientos.

nación de elementos de varios periodos históricos y estilos regionales, cuidadosamente diseñados para que la música de diferentes escuelas o periodos pudiera interpretarse por igual.

10. Órganos de lengüeta, órganos de cilindro y órganos electrónicos

El problema principal del órgano es la complejidad de su mecanismo y el costo derivado de su construcción y mantenimiento. Las iglesias y capillas más modestas, en particular de las comunidades más pobres, difícilmente tienen la posibilidad de costear los gastos que implica adquirir y mantener los grandes órganos; sin embargo, desde comienzos del siglo XIX se fabricaron modelos más pequeños y baratos a partir del desarrollo y el perfeccionamiento de órganos con lengüetas libres, como el *armonio y el órgano estadounidense, que podían adquirirse por un costo menor que el de un piano vertical.

El órgano electrónico fabricado por compañías como *Hammond y Compton a mediados del siglo XX fue la solución. La tecnología electrónica tiene ventajas como la ausencia de fuelles, mayores posibilidades de control de volumen y, para el uso doméstico, audífonos para que el ejecutante pueda practicar sin causar molestias a los vecinos. Los órganos digitales modernos cuentan con una cantidad ilimitada de sonidos sampleados (véase INSTRUMENTOS MUSICALES ELECTRÓNICOS).

En ocasiones, las iglesias y las comunidades que contaban con la posibilidad de adquirir órganos solían enfrentar la dificultad de encontrar ejecutantes. Una alternativa fue el órgano de cilindro u organillo, un pequeño órgano de cámara para el que la iglesia podía fácilmente adquirir una variedad de cilindros con agujas con los himnos más populares del momento. Todo lo que se requería era que un miembro de la congregación girara la palanca a una velocidad constante para hacer girar el cilindro y accionar los fuelles. El mecanismo de cilindro con agujas se había usado desde tiempos antiguos en relojes musicales y cajas de música de todos los tamaños, a menudo incorporando tubos de órgano. Desde mediados del siglo XVIII hasta la década de 1860, muchas iglesias solían usar organillos grandes (véase también INSTRUMENTOS MUSICALES MECÁNICOS).

Algunos órganos de cilindro tienen una importancia histórica considerable, pues preservan intactos los estilos musicales de sus periodos correspondientes. Compositores mayores como Handel, Haydn, Mozart y Beethoven compusieron música específicamente para órganos de cilindro o relojes musicales con tubos flau-

tados; estos instrumentos y cilindros que han sobrevivido pueden estudiarse para conocer la manera en que su música pudo haberse interpretado. JMO

📖 M. I. WILSON, *Organ Cases of Western Europe* (Londres, 1979). P. WILLIAMS, *A New History of the Organ, from the Greeks to the Present Day* (Londres, 1980). E. M. y R. H. SKINNER, *The Composition of the Organ* (Ann Arbor, MI, 1981). B. SONNAILLON, *King of Instruments: A History of the Organ* (Nueva York, 1985). C. PADGHAM, *The Well-Tempered Organ* (Oxford, 1987). N. THISTLETHWAITE, *The Making of the Victorian Organ* (Cambridge, 1990). L. EDWARDS (ed.), *The Historical Organ in America* (Easthampton, MA, 1992). L. G. MONETTE, *The Art of Organ Voicing* (Kalamazoo, MI, 1992). P. WILLIAMS, *The Organ in Western Culture* (Cambridge, 1993), pp. 750-1250. S. BICKNELL, *The History of the English Organ* (Cambridge, 1996).

órgano de boca. Véase MOUTH ORGAN.

órgano de cámara [órgano de gabinete]. *Órgano pequeño con gabinete compacto que se utiliza en ámbitos domésticos o pequeñas iglesias y capillas. Tales instrumentos fueron populares en el siglo XVIII y los primeros años del XIX. JMO

órgano de coro (al.: *Chororgel*). Véase CADERETA. El nombre se aplica también a un pequeño órgano emplazado en el presbiterio de una iglesia que se utiliza para acompañar al coro.

órgano de lengüetas. Término genérico para referirse a los órganos cuyo sonido es producido con *lengüetas libres. El instrumento más conocido de este tipo es el *armonio, nombre original de la patente registrada por A. F. Debain para su órgano de lengüetas de 1842.

órgano portativo. Órgano lo suficientemente pequeño para tocarlo mientras se carga. Se usó en toda Europa de mediados del siglo XIII hasta el siglo XVI (véase ÓRGANO, 4). Las ilustraciones de la época lo muestran colgando del hombro del ejecutante quien, con una mano activa los fuelles y con la otra toca el teclado. Probablemente cumplía exclusivamente funciones melódicas, aunque muchas representaciones antiguas muestran una variante con uno o más tubos largos formando una torre en el lado de los agudos que tal vez cumplían con funciones de pedal. Con dos hileras de seis a ocho tubos en los instrumentos antiguos y una docena o más en los posteriores, su rango abarcaba entre una y dos octavas o más. Las teclas eran generalmente botones con forma de T. JMO

órgano positivo. El término originalmente se refería a un órgano pequeño (véase ÓRGANO, 4) que puede ser cargado fácilmente de un lugar a otro (el ancestro del

*órgano de cámara), pero posteriormente se usó también para referirse a un órgano pequeño construido debajo del asiento del organista (*cadereta; in.: *chair organ*). Los primeros órganos positivos se insuflaban mediante un par de fuelles accionados por una persona distinta del ejecutante, lo que permitía desplegar las posibilidades armónicas completas del instrumento y un sonido continuo, a diferencia del órgano *portativo que, por tener un solo fuelle, debía respirar igual que un cantante. Era común que el órgano positivo contara con un *regal o realejo integrado, como también con tubos flautados. JMO

órgano teatral. Véase *THEATRE ORGAN*; *CINEMA ORGAN*.

organología. Disciplina que estudia los instrumentos musicales. Entre los aspectos importantes de la organología destaca la clasificación de los instrumentos (véase *INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS*), las bases científicas detrás de los mismos, su desarrollo histórico y sus usos musicales y culturales. Las técnicas de ejecución instrumental pueden considerarse parte de la organología, mas no así los repertorios instrumentales.

organum (lat., del griego *organon*, “herramienta”, “instrumento”, también “sistema de lógica”). La aplicación de la palabra griega original para referirse a un instrumento musical no apareció sino hasta el siglo V d.C. En el rito cristiano se prohibía la intervención de instrumentos musicales, por lo que todos los instrumentos nombrados en la Biblia recibieron interpretaciones alegóricas y el significado de la palabra “organum” se limitaba exclusivamente a la “música vocal”. No obstante, en poco tiempo la palabra adquirió el significado particular de música polifónica vocal (canto organal para distinguirlo del canto llano o monodia). La fuente polifónica más antigua que se conserva, *Musica enchiriadis* (noreste de Francia, c. 860), se refiere a la polifonía con el nombre de “organum”, denominación que se conservaría hasta el siglo XIII. De ésta se desprendió el término *vox organalis* (voz organal) para referirse a una parte agregada a la melodía original de canto llano o *vox principalis*. En su aplicación polifónica vocal, es importante notar que la palabra “organum” no implicaba imitación ni tenía relación alguna con el órgano o con otro instrumento, sino más bien se refería a un sistema polifónico regido por alturas y consonancias.

Se conocen cuatro técnicas organales distintas que predominaron entre los siglos IX y XIII, después de lo cual el término “organum” entró en desuso. Todas implican el aumento de partes a una melodía de canto llano ya existente.

1. En la técnica denominada *organum* paralelo, la voz o voces organales se mueven de principio a fin a intervalos paralelos de octava, quinta o cuarta respecto al canto original o combinando dichos intervalos. La técnica del *organum* paralelo aparece descrita en *Musica enchiriadis* y, a pesar de ser la única descripción que se conoce, es probable que haya sido una práctica muy extendida durante la Edad Media.

2. Las dos voces comienzan al unísono. La voz organal repite la nota inicial hasta que la voz principal se ha desplazado a distancia de cuarta superior, a partir de lo cual continúan en intervalos de cuartas paralelas. En las cadencias, la voz organal repite su penúltima nota conforme la voz principal se aproxima al final, terminando ambas al unísono en la nota final. Las notas repetidas son comunes a la mitad de una frase cuando la voz principal progresa de manera descendente; en tales casos, la voz organal suele repetir la nota hacia la que se dirige la voz principal en su descenso. Este tipo de *organum* aparece descrito brevemente en *Musica enchiriadis* y con mucho más detalle en *Micrologus* (c. 1030) de Guido d’Arezzo, junto con muchos otros procedimientos alternativos. Existen 174 composiciones de este tipo en el Tropario de Winchester de c. 990 (Ej. 1).

3. La voz organal complementa la voz principal por movimiento contrario: una voz asciende mientras la otra desciende, una se mueve en la región superior del rango disponible y la otra lo hace en la región inferior. El término * “discantus” (discanto) fue el más común para describir este estilo, conocido de c. 1100 en adelante, mientras que la palabra “organum”, cuyo significado general seguía siendo el de “polifonía”, se aplicaba también de manera específica para diferenciar entre el discanto y el *organum* del tipo 4 descrito a continuación.

4. El canto original se desarrolla con notas tenidas, mientras que la voz organal se mueve rápido y con más notas por encima y alrededor de ésta. En este procedimiento, el canto original suele dividirse en segmentos de dos o tres notas y ambas voces comienzan y terminan juntas con movimientos simultáneos hacia sus notas finales respectivas (generalmente al unísono). Los ejemplos más antiguos que se conocen de este tipo de *organum* datan de comienzos del siglo XII en Francia (Ej. 2).

El último gran repertorio polifónico denominado *organum* fue el de Notre Dame de París, desarrollado entre finales del siglo XII y comienzos del XIII. Un teórico anónimo de la década de 1270 atribuye a Léonin (“optimus organista”) la creación de un *magnus liber organi*

Ej. 1

Canto llano
(*cantus firmus*)

vir - tu - - - - - tis De - - -

Vox organalis
(canto organal)

(los corchetes  indican las notas repetidas contra el movimiento descendente de la voz principal)

Ej. 2

Vox organalis

Canto llano

Al - - - - le - - - - - lu - - - - ia.

(magno libro organal) con cantos polifónicos para el ciclo de los servicios festivos del año eclesiástico, revisado posteriormente por Pérotin (“optimus discantor”). Estos cantos emplean recursos organales combinados con notas largas (es decir, el *organa* especial del tipo 4 antes descrito) y de discanto de nota contra nota (tipo 3), desplegando niveles de complejidad y sofisticación admirables desde todo punto de vista. Parte de la polifonía es a tres o cuatro voces pero, como en siglos anteriores, la mayoría es sólo a dos voces. La polifonía en el estilo de notas tenidas comenzó a desaparecer en el siglo XIII y, con ésta, también la aplicación del término “organum” para cualquier tipo de polifonía.

DH

Orgel (al.). “Órgano”; *Orgeltabulatur*, “tablatura para órgano”; *Orgelwalze*, órgano de cilindro accionado con maquinaria de reloj (véase INSTRUMENTOS MUSICALES MECÁNICOS; ÓRGANO, 10).

Orgelbüchlein (Pequeño libro de órgano). Colección de 46 corales para órgano, BWV599-644, de J. S. Bach. La intención original del compositor era escribir una colección de 164 piezas que sirviera, en parte, como método de enseñanza.

oriscus. Neuma ornamental; véase NOTACIÓN, Fig. 1.

Orlando. Ópera en tres actos de Handel con libreto adaptado de *L'Orlando* (1711) de Carlo Sigismondo Capece, basado en *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (Londres, 1733).

Orlando paladino (Orlando el paladín). Ópera en tres actos de Haydn con libreto de Nunziato Porta basado en *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (Esterháza, 1782).

Ormandy, Eugene [Blau, Jenő] (*n* Budapest, 18 de noviembre de 1899; *m* Filadelfia, 12 de marzo de 1985).

Director estadounidense nacido en Hungría. Comenzó su vida profesional en Hungría como violinista virtuoso, emigrando a los Estados Unidos en 1921 donde adoptó un nuevo nombre derivado del barco que lo llevó al continente americano, el *SS Normandie*. Tuvo a su cargo, y más adelante dirigió, una orquesta de acompañamiento de cine mudo en el Capitol Theatre de Nueva York. En 1931 fue nombrado director musical de la Minneapolis Orchestra y en 1938 se convirtió en director musical de la Philadelphia Orchestra, desarrollando una sonoridad opulenta y distintiva caracterizada por el vibrato intenso de las cuerdas. A pesar de ser menos extravagante que su predecesor Stokowski, Ormandy logró mantener la legendaria reputación de la orquesta. JT

ornamentación. Véase ORNAMENTOS Y ORNAMENTACIÓN.

Ornstein, Leo (*n* Kremenchug, 11 de diciembre de 1892, 1893 o 1895; *m* Green Bay, WI, 24 de febrero de 2002). Compositor y pianista estadounidense nacido en Ucrania. La confusión sobre su fecha de nacimiento surgió cuando su padre le aumentó dos años al joven precoz para que pudiera ser admitido en el Conservatorio de San Petersburgo. En 1907 la familia abandonó Rusia para instalarse en los Estados Unidos. La música de Ornstein, repleta de clusters colosales y ritmos frenéticos, provocó un impacto sorprendente en la segunda década del siglo XX, generalmente interpretada por él mismo. Grainger lo colocó junto a Stravinski y Scriabin y consideró que sus innovaciones pianísticas eran tan precursoras como las de Debussy y Ravel; el crítico James Huneker escribió que la música de Schoenberg era mansa en comparación con la suya.

A partir de la década de 1920, Ornstein inició un alejamiento de la expresión más radical del modernismo, perdiendo gradualmente el favor del público. Si bien no dejó de ofrecer recitales ocasionales, dedicó la mayor parte de su tiempo a dirigir junto a su esposa una escuela de música en Filadelfia. Su producción se divide en tres periodos, el tercero reconciliado con la primera fase de composición radical, y el segundo dentro de un estilo compositivo tonal. Entre sus contadas obras orquestales destaca un *Concierto para piano* (1923) y la *Suite Lysistrata* (1930); su música de cámara consiste en un enérgico quinteto para piano, tres cuartetos de cuerda y dos sonatas para violín y violonchelo respectivamente. Sin embargo, donde Ornstein realmente volcó su creatividad natural fue en la música para su instrumento, el piano, produciendo un flujo constante de piezas arrebatadoras (muchas agrupadas en suites con nombres evocadores) y ocho sonatas, la última fechada en 1990, cuando el compositor estaba por lo menos a mediados de sus noventa años. MA

📖 F. H. MARTENS, *Leo Ornstein: The Man, his Ideas, his Work* (Nueva York, 1918/R1975). G. RUMSON, "Leo Ornstein: From avant-garde to oblivion and back", *International Piano Quarterly*, 5/15 (2001), pp. 40-43.

Orphée aux enfers (Orfeo en los infiernos). Ópera en dos actos de Offenbach con libreto de Hector-Jonathan Crémieux y Ludovic Halévy basado en la mitología clásica (París, 1858); más adelante fue revisada y ampliada a cuatro actos (París 1874).

orphéon (fr., "orfeón"). Nombre que reciben las sociedades corales de voces masculinas formadas alrededor de 1835 a imitación de la **Liedertafeln* alemana. Entre 1852 y 1860, Gounod fue director de las sociedades de París;

para 1880 había 1 500 *orphéons* franceses con una suma de 60 000 miembros.

Orpheus. 1. Poema sinfónico de Liszt, inicialmente compuesto como introducción para su producción de la ópera *Orfeo y Euridice* de Gluck en Weimar en 1854.

2. Ballet en tres escenas de Stravinski con coreografía de George Balanchine (Nueva York, 1948).

Orpheus britannicus (Orfeo británico). Título que reciben dos volúmenes de canciones de Purcell (Orfeo británico), publicado póstumamente (1698-1702) por Henry Playford, y otro volumen de canciones suyas publicado por John Walsh (1735). Britten y Pears editaron y arreglaron varias de ellas para una o más voces con piano u orquesta.

orquesta (al.: *Orchester*; fr.: *orchestre*; in.: *orchestra*). Conjunto de instrumentos de madera, metal, cuerda y percusión, en proporciones bastante estándar, para la interpretación de óperas, sinfonías y otros géneros del repertorio de concierto de la música occidental. El término se usa también para otros conjuntos instrumentales diversos, como orquestas de baile, de jazz y de vientos.

En la cultura clásica griega, la *orchēstra* (espacio para bailar) era la parte baja frente al escenario en la que el coro cantaba y bailaba durante las representaciones teatrales. Puesto que las primeras óperas, que datan de comienzos del siglo XVII, se basaron en el drama clásico, por analogía se conservó el término para el sitio ocupado por el conjunto instrumental de acompañamiento.

1. La orquesta barroca; 2. La orquesta clásica; 3. La orquesta del siglo XIX; 4. Otros conjuntos orquestales.

1. La orquesta barroca

El acompañamiento instrumental de la primera ópera mayor, *Orfeo* (1607) de Monteverdi, consistía en un grupo de instrumentos de cuerda (violines de todos los tamaños y violas de bajo), con un grupo numeroso de instrumentos para la parte del continuo y, para efectos especiales, flautas de pico, arpa, trompetas, sacabuches y cornetas; el conjunto completo sólo participaba en la Toccata preliminar y en el coro inicial. Dadas las dimensiones de su conjunto instrumental *Orfeo* a menudo se considera la obra que dio origen a la orquesta, pero no fue sino hasta más avanzado el siglo XVII que aparecieron los grupos con más de uno o dos instrumentos para cada parte, conformando la entidad reconocible como "orquesta". Estos conjuntos por lo general fueron menos variados que la orquesta de Monteverdi, conformados solamente por instrumentos de cuerda

con arco, con clavecín u órgano en el continuo y una variedad de laúdes para el refuerzo de la armonía. A estos instrumentos se sumaban *flautas de pico (con menos frecuencia *flautas traveseras) y, conforme los instrumentos evolucionaron a lo largo del siglo, *oboes y *fagotes, seguidos por *trompetas, *timbales y, hacia comienzos del siglo XVIII, *cornos. La sección de *continuo, en ocasiones formada por un solo ejecutante de teclado, jugó un papel importante hasta comienzos del siglo XIX pues, además de la elaboración de la armonía, servía como elemento de cohesión para el conjunto.

La orquesta de cuerdas temprana denominada *Vingt-Quatre Violons du Roi (Los veinticuatro violines del rey), formada en 1626 en la corte francesa de Luis XIII, tuvo una destacada influencia. La orquesta se dividía en cinco partes, con seis violines (*dessus*), cuatro violas pequeñas (*haute-contras*), cuatro violas medianas (*tailles*), cuatro violas grandes (*quintes*) y seis *basses de violon* (violines bajos o bajos de viola). Años después, Carlos II de Inglaterra estableció un grupo similar de 24 violines. Hacia finales del siglo XVII, las cuerdas se organizaron en secciones de dos o tres grupos de violines, una o dos violas (los violines terceros y las violas principales por lo general se usaron indistintamente hasta la época de Handel), violonchelos, que para entonces habían reemplazado al violín bajo, y un instrumento bajo de algún tipo que podía ser el violín *contrabajo o el *violone.

2. La orquesta clásica

En la mayor parte de Europa las orquestas por lo general eran propiedad personal de príncipes y potentados. Cualquiera que fuera el caso, un *Kapellmeister* o un maestro de música bajo otro título tenía a su cargo la responsabilidad de componer o seleccionar la música, de mantener la calidad interpretativa y dirigir a los músicos quienes, incluyendo al compositor, no tenían un rango muy superior al de cualquier sirviente. La conformación de las orquestas era variable y cada compositor de la corte, dependiendo del presupuesto asignado, tenía la libertad de elegir la instrumentación que juzgara adecuada; asimismo, era su responsabilidad adaptar a su orquesta toda la música que obtuviera de otras partes.

Los compositores de finales del siglo XVIII fueron quienes se encargaron de establecer el conjunto precursor de la orquesta moderna; para ello emplearon un grupo de cuerdas dividido en dos secciones de violines, violas, violonchelos y contrabajo, además del infaltable

continuo. La dirección de la orquesta por lo general estaba a cargo del compositor, quien podía tocar ya fuera el violín principal o un instrumento de teclado, como el clavecín o el órgano. Los conciertos de Haydn celebrados en Londres entre 1791 y 1794 se anunciaban como “presididos desde el pianoforte [por el compositor]”. A esta orquesta se aumentaban normalmente dos oboes y dos cornos con uno o dos fagotes para reforzar la parte del bajo; aunque en las partituras no se indicaran los fagotes, se acostumbraba incluirlos cuando la música exigía oboes. Los oboístas tenían que ejecutar también las partes de flauta en los movimientos lentos y tranquilos. Cuando la tonalidad de la música lo permitía, se incorporaban trompetas y timbales. En las décadas finales del siglo XVIII, la orquesta solamente contaba con trompetas en *do* y *re*; las trompetas en *mib* y en *si* se pudieron incorporar alrededor de 1790 y 1800, respectivamente, y en Inglaterra quizá una década antes. Los clarinetes aparecieron relativamente tarde y no se adoptaron en Viena sino hasta la década de 1790, a pesar de que ya existían en Mannheim, París y Londres desde aproximadamente 50 años antes.

3. La orquesta del siglo XIX

a) *El surgimiento de la orquesta sinfónica*: Hacia finales del siglo XVIII, a raíz de las transformaciones sociales impulsadas por las revoluciones de los Estados Unidos y Francia, los *conciertos públicos comenzaron a desplazar a las orquestas de las cortes, creando la necesidad de agrupaciones más numerosas y, con ello, estableciendo la estructura económica que gira en torno a la organización de conciertos y que sigue atormentando a los empresarios de hoy en día: un círculo vicioso que abarca el tamaño de los inmuebles, el número de asistentes y el tamaño de la orquesta. Otro aspecto que influyó en el número de instrumentos de madera y, en particular, de cuerdas, fue la reincorporación de vientos de metal más sonoros, como los trombones, a lo que siguió la adopción de técnicas nuevas más potentes relacionadas con la invención de los pistones para las trompetas y los cornos.

Con la consolidación de los conciertos públicos, el papel del “compositor titular” encargado de producir la mayor parte de la música para la orquesta a su cargo decreció conforme las instituciones orquestales comenzaron a buscar un repertorio musical distinto y mucho más variado que la producción de los compositores de moda. Como resultado de esta búsqueda quedó establecida la formación normal de la orquesta pues, para

que una orquesta londinense pudiera tocar la misma música que una de Viena, París o Munich, era indispensable que todas contaran aproximadamente con el mismo tipo y número de instrumentos. De tal manera, la orquesta sinfónica moderna nació en los albores del siglo XIX.

La nueva dotación instrumental de la orquesta quedó conformada de la siguiente manera: una sección de cuerdas similar a la anterior pero con mayor número de instrumentos, una sección de maderas conformada por parejas instrumentales de flautas, oboes, clarinetes y fagotes, con miembros agudos y graves de las mismas familias (*piccolo*, corno inglés y contrafagot, generalmente ejecutados por un tercer músico); una sección de metales consistente en cuatro cornos, dos trompetas, tres trombones y un instrumento bajo (en un principio el oficleido y, a partir de mediados del siglo XIX, la tuba); y tres o cuatro percussionistas para la ejecución de timbales (por lo general tres), gran caza, platillos, triángulo y tarola. En ocasiones se incorporaba a la orquesta un arpa. Excepto para Berlioz y Wagner, esta dotación bastó para la mayoría de los compositores del siglo XIX, muchos contentándose incluso con un número menor por razones administrativas y presupuestales.

b) *Desarrollos posteriores*: El tamaño de esta nueva orquesta exigía nuevos métodos de organización y control. Dejó de requerirse la dirección del compositor desde el teclado, pues la armonía estaba plenamente desarrollada en la orquestación y, durante los *tutti* orquestales, su parte habría sido imposible de distinguir. Tampoco era práctico que el violinista principal tocara y dirigiera a la vez, pues la creciente complejidad de las partes de violín imposibilitaban la coordinación de las entradas y el control de entre 60 y 80 músicos. Si bien muchas ilustraciones de otras épocas representan al director batiendo un papel enrollado en la mano y Lully acostumbraba marcar el tiempo golpeando un bastón contra el piso, Spohr tiene el crédito de haber sido el primero que se paró frente a la orquesta para dirigir batuta en mano en el estilo moderno. A partir de 1820 muchos músicos siguieron el ejemplo de Spohr y, en la actualidad, solamente los conjuntos y orquestas de cámara se dirigen desde el violín o el teclado (véase también DIRECCIÓN).

Las orquestas siguieron ampliándose en la transición de los siglos XIX y XX con compositores como Mahler y Stravinski que demandaron mayor número de músicos y diversidad de colores instrumentales; este proceso continuó a lo largo del siglo XX, principalmente con

la incorporación a la música de una enorme variedad de instrumentos de percusión. El interés por la música de épocas anteriores, junto con la saturación de los sonidos orquestales monumentales, propició la introducción de orquestas de cámara y de cuerdas de menor tamaño, con el rápido desarrollo de un repertorio cada vez más extenso para cada conjunto instrumental. En la actualidad se han recreado las orquestas del tamaño y la instrumentación de periodos del pasado con la intención de revivir las técnicas instrumentales, los estilos musicales y las sonoridades reales de los repertorios antiguos (véase INTERPRETACIÓN MUSICAL).

4. *Otros conjuntos orquestales*

Las orquestas de baile de la segunda mitad del siglo XIX fueron pequeñas. Cuando la Filarmónica de Viena interpreta la música de Johann Strauss, se reduce a un número de músicos ligeramente mayor que la orquesta para la que Strauss compuso sus obras. Muchos centros vacacionales y recreativos contaban con orquestas propias que, si bien no tenían que lidiar con repertorios con las dificultades interpretativas demandadas por la música de Brahms o Bruckner, solían tener la capacidad necesaria para enfrentar la música de estos maestros cuando la ocasión lo requería, participando incluso en festivales importantes con refuerzos provenientes de los centros musicales metropolitanos.

En algunos países toda ciudad respetable tenía la obligación de contar con una casa de ópera y una orquesta residente que podía hacer las veces de orquesta sinfónica local; muchas ciudades contaban con los dos tipos de orquesta. No todas las casas de ópera tenían la capacidad de actualizarse al ritmo de la moda, pero un sorprendente número de éstas podía producir las obras menos exigentes de Wagner, incluso cuando el ciclo del *Anillo* rebasaba sus posibilidades normales, pero sin duda todas tenían la capacidad de lidiar con las obras de cajón de Verdi, Bizet y Gounod. Muchas ciudades, además de las casas de ópera, por lo general contaban con teatros de “ópera cómica”, cuyas orquestas eran un poco más reducidas pero adecuadas para las operetas y comedias musicales de Gilbert y Sullivan, Lehár, Strauss u Offenbach, entre otros.

Las salas de concierto contaban también con orquestas residentes, como lo hicieron las salas cinematográficas hasta la invención del cine sonoro. Muchas de las orquestas de los centros deportivos y recreativos, como los Jardines de Tivoli en Copenhague, mantienen la antigua tradición de los *pleasure gardens* (jardines

recreativos) y tocan en banquetes y para el deleite de los paseantes.

JMO

▣ P. BEKKER, *The Story of the Orchestra* (Nueva York, 1936/R). A. CARSE, *The Orchestra in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1940/R). R. NETTEL, *The Orchestra in England: A Social History* (Londres, 1946, 3/1956). A. CARSE, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz* (Cambridge, 1948/R). P. HART, *Orpheus in the New World: The Symphony Orchestra as an American Cultural Institution* (Nueva York, 1973). H. RAYNOR, *The Orchestra* (Londres, 1978). D. J. KOURY, *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century: Size, Proportion, and Seating* (Ann Arbor, MI, 1986). J. PEYSER (ed.), *The Orchestra: Origins and Transformations* (Nueva York, 1986). R. R. CRAVEN, *Symphony Orchestras of the World: Selected Profiles* (Nueva York, 1987). S. McVEIGH, *Concert Life in London from Mozart to Haydn* (Cambridge, 1993). N. ZASLAW, "The origins of the Classical orchestra", *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 17 (1993), pp. 9-40.

orquestración. En la nomenclatura española se hace distinción entre la orquestración, entendida como el arte de la combinación de los instrumentos de la orquesta, y la instrumentación, definida como la asignación de los timbres instrumentales a las diferentes partes o líneas de una composición. Visto de manera más simple y práctica, orquestrar es crear una partitura para los instrumentos de una orquesta. Por extensión, el término "orquestración" puede emplearse también en el contexto de la música de cámara e incluso de la música coral o para piano solo, pues la intención última de la orquestración, en cuanto al equilibrio, el color y la textura, es común a la música en general. Sin embargo, por sus raíces etimológicas e históricas, la orquestración es el arte de componer para la orquesta y en este artículo será tratada como tal. En este sentido, la orquestración ha tenido un desarrollo paralelo a los cambios experimentados por la orquesta, lo que hace posible trazar un esbozo histórico de sus diferentes etapas.

1. El periodo barroco; 2. El periodo clásico; 3. El periodo romántico; 4. A partir de 1910.

1. El periodo barroco

Las interpretaciones musicales con grandes fuerzas instrumentales fueron excepcionales antes de comienzos del siglo XVII. Una de las partituras orquestales más antiguas es la ópera *Orfeo* (1607) de Monteverdi escrita para una diversidad espectacular de cuerdas con arco, cuerdas pulsadas (guitarra, laúdes, arpa), vientos de madera y de metal e instrumentos de teclado. Lamen-

tablemente, si bien la instrumentación se especifica en una lista, la orquestración no aparece escrita en la partitura y debe deducirse por otros medios como la consulta de testimonios y tratados de la época o el carácter mismo del material musical. Es muy posible que esta magnífica instrumentación se deba a los músicos que Monteverdi tuvo a su disposición para la primera presentación de la obra en la corte de Mantua. Con gusto habría deseado tener siempre esta riqueza de color instrumental, pero para otras presentaciones debió conformarse con dotaciones más modestas.

En la segunda mitad del siglo XVII, la orquesta alcanzó una organización más estructurada y homogénea. Las cuerdas con arco eran la sección principal y el sustento de la orquesta, la mayoría de las veces con continuo de teclado solo y en ocasiones reforzado con los instrumentos de viento adecuados. Dado que los símbolos de notación de técnicas de ejecución específicas estaban en desarrollo y no aparecían escritos en las partes instrumentales –incluso las indicaciones de dinámica eran poco frecuentes–, la capacidad interpretativa de la orquesta se reducía a un espectro limitado. Las veces que se incorporaban instrumentos de viento, por lo general tenían una participación destacada y se empleaban para la creación de efectos poéticos: las flautas como representación de la gracia celestial, el oboe para un color pastoral, las trompetas para atmósferas marciales y los trombones para denotar solemnidad.

Bach, Handel, Rameau y Vivaldi, en la primera mitad del siglo XVIII, escribieron su música para orquestas con flautas, oboes, fagotes, cornos y trompetas además de las cuerdas y el infaltable teclado en el bajo continuo. Las cuerdas predominaron en la mayor parte de la música de la época y muchas obras se compusieron para cuerdas solas; sin embargo, en Rameau encontramos a un gran creador de texturas sonoras con vientos solos o en grupo, y con embellecimiento de vientos y cuerdas. Si bien los instrumentos de viento de sus partituras conservan todavía las asociaciones poéticas arcaicas, que han perdurado incluso hasta nuestros días, el sentido de su orquestración obedecía a la creación de sonidos frescos y exquisitos reforzados con alguna percusión ocasional.

Fuera de Francia la orquestración barroca obedeció más al ideal del concierto. Un aspecto de la orquestración empleada por Bach en sus obras vocales es el recurso del instrumento obligado tocando a dúo con la voz solista y destacando sobre el resto de la orquesta, mientras que los conciertos de Brandenburgo están

estructurados en torno al recurso del *concerto grosso* de alternancia entre un grupo pequeño y la orquesta completa, lo que se traduce en dos estilos de orquestación contrastantes para la misma música. Cada uno de estos conciertos está escrito para orquestas de composición y carácter notablemente distintos.

2. El periodo clásico

La orquesta para la que escribieron Mozart y Haydn en su periodo de madurez era un conjunto instrumental relativamente fijo, desarrollado a partir de la orquesta barroca, conformado por una sección de cuerdas sin continuo y con pares de oboes, fagotes y cornos como sección de alientos básica, a las que se integraron gradualmente pares de flautas, clarinetes y trompetas; la incorporación de trompetas solía ir acompañada de timbales y los trombones eran poco frecuentes. Si bien es cierto que las partes para vientos de algunas obras eran en cierta medida prescindibles, de acuerdo con la práctica barroca común, este concepto estaba en proceso de desaparición. Un parte sustancial del carácter de las obras clásicas radica precisamente en la maestría de la orquestación desplegada por el compositor.

Esta maestría era hasta cierto punto un recurso nuevo. Los ideales barrocos de las asociaciones poéticas y la oposición de estilos concertados perduraron, pero esta vez regidos por las demandas de las sonoridades consistentes y las formas claras. La orquestación se convirtió en un medio para alcanzar la forma; en particular, el juego entre los temas podía acentuarse mediante el juego entre las cuerdas y los vientos, integrados ya como secciones fijas de la orquesta. En este punto cada una de las secciones tenía la posibilidad de manejar la textura a cuatro voces, común en la música del periodo: las cuerdas divididas en violines primeros y segundos, violas y violonchelos, por lo general con los contrabajos una octava inferior; y los vientos en combinaciones diversas. Los ensambles mixtos de cuerdas y vientos podían tener flautas doblando las partes de los violines primeros como recurso de cambio de color, o bien con algún viento madera solista. Los cornos por lo regular permanecían en el tramado armónico y las trompetas solían intervenir en momentos de brillantez y firmeza; los metales de la época carecían de llaves y su intervención se limitaba relativamente a pocas notas. Las cuerdas, por las características de los instrumentos y la preparación de sus ejecutantes, siguieron llevando el peso general de la música, principalmente en las partes rápidas. Los alientos madera salían al frente en los

temas secundarios más sutiles o en los movimientos lentos y en los momentos culminantes y los finales intervenía la orquesta completa.

Para ciertos efectos especiales podían introducirse los trombones cuyo carácter sonoro era ideal para mantener una atmósfera sombría (como Mozart en *Idomeneo* y *Don Giovanni*) o bien instrumentos de percusión –tambores, platillos y triángulo–, asociados con la música militar turca (como en *Die Entführung aus dem Serail* del mismo compositor).

Beethoven tuvo la posibilidad de ampliar la sonoridad de la orquesta de Haydn y Mozart no tanto con el crecimiento de las secciones instrumentales sino incrementando su volumen (los adelantos en la construcción de los instrumentos hizo que los metales, en particular, adquirieran afinaciones más precisas y, por lo mismo, pudieran tener una participación mayor) y gracias a lo que aprendió de sus contemporáneos en París, donde la orquestación colorística seguía la tradición iniciada por Rameau. En la música de Beethoven las cuerdas siguieron siendo el fundamento principal de la orquesta, pero las maderas, los metales y los timbales adquirieron una presencia más continua. De la *Sinfonía “Heroica”* en adelante, la profundidad y la solidez del sonido orquestal de Beethoven también aumentaron mediante el uso destacado de tres o más cornos y con la separación de los contrabajos de la sección de los violonchelos, lo que proporcionó una línea de bajo adicional más grave. Beethoven explotó el efecto teatral de una trompeta fuera del escenario (en *Fidelio*), aumentó el *piccolo* a la dotación convencional de la orquesta clásica e incorporó trombones en la sección de los metales; pero aunque hizo un uso mucho más profuso de los timbales, los otros instrumentos de percusión, igual que en la música de Mozart, intervinieron solamente en momentos atmosféricos, notablemente en la música al estilo militar del movimiento final de la *Novena sinfonía*.

3. El periodo romántico

Después de Beethoven, la orquestación se volvió más personal. Schubert, Mendelssohn, Schumann y Weber recobraron el patrón mozartiano del juego entre maderas y cuerdas, con abundantes solos de maderas pero sin perder la fuerza y la riqueza de Beethoven. A la vez Berlioz, sobre todo en su *Sinfonía fantástica*, introdujo nuevos instrumentos (corno inglés y varios ejecutantes de timbales), aumentó el rango de las texturas de las cuerdas dividiéndolas en partes internas y agregando efectos nuevos (*col legno*, *sul ponticello*, etc.) y, en general,

incrementó la capacidad orquestal de matices colorísticos mediante su tratamiento de los solistas y de conjuntos instrumentales poco comunes. La importancia creciente del arte de la orquestación se hizo manifiesta con la aparición del tratado de orquestación de Berlioz en 1843, como también con las indicaciones que éste introdujo en sus partituras respecto al número de instrumentos que debía emplearse en cada sección.

Belioz ejerció influencia considerable en compositores rusos como Rimski-Korsakov, mientras que Wagner adoptó sus innovaciones (las cuerdas divididas, el corno inglés, matices muy marcados) en un estilo orquestal que otorga gran respeto a la fuerza beethoveniana. Los efectos logrados por Brahms quizá sean monocromáticos, pero sus matices sutiles y solos extensos ampliaron las posibilidades de la paleta orquestal.

Para finales del siglo XIX Mahler y Strauss contaban con un enorme rango de posibilidades para desarrollar. Las orquestaciones de Mahler despliegan colores simultáneos, nuevos instrumentos (*posthorn*, mandolina, guitarra) y, sobre todo en sus partituras tardías, denotan un cambio de enfoque concentrado en los conjuntos mixtos pequeños. El sonido orquestal de Strauss tiende a ser más homogéneo, pero con abundancia de efectos pintorescos. Los dos compositores compusieron para una orquesta que prácticamente duplica el tamaño de la orquesta clásica con cuatro instrumentistas de cada madera, entre seis y ocho cornos y una sección de cuerdas adecuadamente ampliada.

La orquesta de Debussy es más pequeña aunque más versátil. Con cambios frecuentes de instrumentación, densas pero luminosas separaciones de cuerdas (notablemente en *La Mer*), colores definidos y destellos de percusiones (como los platillos antiguos de *Prélude à L'Après-midi d'un faune*), hizo de la orquestación un aspecto fluido y esencial de su estilo y preparó el terreno para la estética del siglo XX que concibió la música más como sonidos que como notas. También en los albores del periodo moderno, en su primera *Sinfonía de cámara* (1906), Schoenberg redujo la orquesta de manera radical a un conjunto de sólo 15 solistas, con preponderancia de ejecutantes de viento.

4. A partir de 1910

El medio siglo siguiente a *La Mer* y la *Sinfonía de cámara* de Schoenberg fue un tiempo de innovaciones sin paralelo en la escritura orquestal. Se distinguen varios caminos amplios: un alejamiento de la orquesta masiva de Mahler y Strauss, por lo general a favor de conjuntos

de dimensiones semejantes a los beethovenianos, aunque con instrumentaciones variables; un notable aumento en el tamaño y en la importancia de la sección de percusiones; un reparto de funciones más equitativo entre los vientos y las cuerdas, en ocasiones con reducción de las cuerdas e incluso con su supresión; diferentes acomodos de los músicos en el escenario; y la incorporación de medios electrónicos (como amplificación, sonidos grabados e instrumentos electrónicos).

Muchas de estas tendencias, excepto la última, se aprecian en las obras de Stravinski. Los instrumentos de percusión son importantes en *Petrushka* (1911) y determinantes en *La consagración de la primavera* (1913); Stravinski compuso también para una orquesta de pianos y percusión en *Les Noces* (Las bodas, 1923). Su *Sinfonía en do* (1938-1940) está compuesta para una orquesta al estilo Beethoven, sus *Sinfonías para instrumentos de viento* (1920) solamente para maderas y metales sinfónicos. En otras obras, Stravinski supo combinar tradiciones diferentes –como en *Capriccio* (1928-1929), para orquesta romántica temprana en el estilo *concerto grosso* con cuerdas solistas– o bien creó nuevas adaptaciones: en su *Sinfonía de los Salmos* (1930) excluyó a los violines, las violas y los violonchelos de la orquesta, mientras que en *Threni* (1957-1958) recurrió a sarrusófonos y fiscornos (*flugel horn*) en lugar de fagotes y trompetas. Sin importar la variedad de sus conjuntos instrumentales sus principios de orquestación fueron muy semejantes, otorgando importancia primordial a las sonoridades armónicas y desplazándose más en bloques que en yuxtaposiciones instrumentales. Un énfasis similar aparece en las orquestaciones de Ravel y, más aún, en Messiaen. Asimismo, Messiaen compuso las primeras partituras orquestales con la incorporación de un instrumento electrónico, las ondas martenot, en su *Sinfonía Turangalila* (1946-1948).

En los 25 años anteriores a la segunda Guerra Mundial muchos compositores –Barraqué, Boulez, Stockhausen– sintieron la necesidad de crear una orquesta específica para cada una de sus composiciones. En *Gruppen* (1955-1957), por ejemplo, Stockhausen compuso para una orquesta grande dividida en tres conjuntos repartidos en lugares diferentes de la sala de conciertos. *Pli selon pli* (1957-1962) de Boulez es una obra para una orquesta modesta en la que instrumentos de percusión con afinación determinada juegan el papel central que tuvieron las cuerdas en épocas anteriores. En *... au delà du hasard* (1958-1959), Barraqué combina grupos de metales, percusiones y clarinetes con piano

solo y voces femeninas. Por otra parte un nuevo convencionalismo surgió en la orquesta pequeña conformada por solistas, como en el *Concierto de cámara* (1969-1970) de Ligeti; compositores como Birtwistle, Carter, Xenakis y Berio desplegaron infinidad de recursos novedosos para lograr que este conjunto instrumental compacto e invariable produjera un sonido distinto en cada una de sus piezas.

Desde 1970 la música orquestal de grandes dimensiones a menudo ha sido concebida para una dotación orquestal más común, en parte por motivos económicos, pero también debido a una búsqueda estética paralela a la recuperación de los estilos de épocas pasadas y como una pausa en la intensidad de los estilos modernistas. No obstante, existen excepciones notables, como *Éclairs sur l'Au-delà* (1988-1991) de Messiaen, para orquesta de 120 músicos. Evidentemente las innovaciones han seguido apareciendo, como por ejemplo la creación de analogías orquestales con sonidos naturales (como la música de Messiaen y de los compositores “espectrales” como Gérard Grisey y Claude Vivier) o mediante la incorporación a la textura orquestal de sonidos naturales “sampleados”, como en las obras de Steve Reich y George Benjamin. En suma, la orquestación sigue teniendo el mismo significado que tuvo para Debussy: un elemento constitutivo del arte de la composición y un campo inagotable para el desarrollo de la imaginación.

MH/PG

📖 H. BERLIOZ, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (París, 1843, 2/1855/R; trad. al in., 1856, 2/1882/R). A. CARSE, *The History of Orchestration* (Londres, 1925/R1964). W. PISTON, *Orchestration* (Nueva York, 1955).

Orr, Buxton (Daebnitz) (*n* Glsagow, 18 de abril de 1924; *m* Hereford, 27 de diciembre de 1997). Compositor escocés. Estudió composición con Benjamin Frankel y, como éste, compuso abundante música cinematográfica, destacando la serie de horror de Mike Hammer. Maestro en la Guildhall School of Music and Drama, dirigió la London Jazz Composers' Orchestra (1970-1980). Sus composiciones son eclécticas; además de ópera (*The Wager*, 1961) y música teatral (*Ring in the New*, 1986), compuso muchas obras orquestales y de cámara, entre las que destaca una serie de seis piezas llamadas *Refrains* (1970-1992). AW

Orr, Robin [Robert Kemsley] (*n* Brechin, 2 de junio de 1909; *m* Cambridge, 9 de abril de 2006). Compositor escocés. Estudió en Cambridge, en Siena con Alfredo Casella y en París con Nadia Boulanger. En 1936 se

embarcó en la profesión de conferenciante universitario, que culminó con su nombramiento como profesor de música en Cambridge (1965-1975). Sus composiciones, cuya armonía audaz y dinamismo rítmico sugieren influencias tan diversas como Hindemith y Shostakovich, consisten en óperas, como *Hermiston* (Edimburgo, 1975), cuatro sinfonías y música litúrgica.

PG

Ortiz, Diego (*n* Toledo, c. 1510; *m* Nápoles, c. 1579). Ejecutante de viola y compositor español. A mediados del siglo XVI se desempeñó como *maestro de capilla* de la capilla virreinal española en Nápoles. Su *Trattado de glosas* (Roma, 1553) es uno de los tratados más antiguos y valiosos sobre el arte de tañer la viola; proporciona fórmulas para la ornamentación de patrones cadenciales e intervalos y contiene arreglos de un madrigal y una *chanson*, como también *recercadas* sobre estas piezas basadas en líneas comunes de bajo. Ortiz publicó también una colección de obras sacras vocales (Venecia, 1565), conformada por himnos, salmos, cánticos y antifonas marianas. DA/OR

Osanna. Véase *HOSANNA*.

Osborne, Nigel (*n* Manchester, 23 de junio de 1948). Compositor inglés. Estudió en Oxford y en Polonia y ha sido maestro en las universidades de Nottingham y Edimburgo. Obras de juventud, como el *Concierto para violonchelo* y *I am Goya* para voz y cuatro instrumentos (ambas de 1997) son de un distintivo expresionismo. Composiciones posteriores como el *Concierto para flauta* (1980) y la ópera *The Electrification of the Soviet Union* (Glyndebourne, 1987), aunque extensas, retienen una retórica convincente, con materiales que a menudo acusan implicaciones sociales o políticas explícitas. Durante la década de 1990 Osborne dedicó enormes esfuerzos de ayuda humanitaria para el pueblo de Sarajevo; entre la música de este periodo destacan el *Adagio para Vedran Smailović* (1993) y la ópera *Sarajevo* (1994). AW

oscilador. Circuito electrónico diseñado para producir una corriente continua de oscilaciones eléctricas que, amplificadas a través de altavoces, producen ondas sonoras. Véase INSTRUMENTOS MUSICALES ELECTRÓNICOS. JBO

oso, El. Véase *OURS, L'*.

ossia (it., “o”). La expresión se refiere a pasajes añadidos que pueden ejecutarse en sustitución del pasaje original, por lo general para facilitar su ejecución. Beethoven y Liszt, por lo contrario, añadieron pasajes cuya dificultad era igual o mayor que los que sustituían.

ostinato (it., “obstinado”, “persistente”). Frase melódica, rítmica o acordal relativamente corta, repetida constan-

temente a lo largo de una pieza o sección de ésta. Uno de los recursos más comunes y eficaces para lograr continuidad musical, el *ostinato* no es simplemente repetitivo como el acompañamiento de un vals vienés, sino que cumple también funciones estructurales y temáticas. Ha estado presente en la música de arte occidental desde la época medieval hasta nuestros días, como también en la música tradicional y popular. El *ostinato* es particularmente eficaz en la música de *rock* y de *jazz* como un recurso progresivo o estructural. En el *jazz* se emplea como figura de acompañamiento de las partes compuestas o improvisadas, en uno, dos o cuatro compases repetidos sin interrupción. En la música occidental, el *ostinato* suele ser característico de un procedimiento compositivo más específico de géneros como *chacón, *pasacalle y *ground, o estilos como la *isorritmia y el *minimalismo. Aplicado a un patrón de bajo fijo, se denomina *basso ostinato* o bajo obstinado.

Los *ostinatos* melódicos casi invariablemente tienen un ritmo distintivo como elemento secundario. Tal es el caso de las arias de “lamento” de los siglos XVII y XVIII, con sus bajos obstinados descendentes y por lo general cromáticos, como en la famosa aria de *Dido y Eneas* de Purcell, “When I am laid in earth”, en la que un patrón lento ternario invariable crea un efecto de solemnidad sobrepuesto a la parte vocal (comparable a Cavalli y al *Lamento della ninfa* de Moteverdi), o en la alegre figura sincopada que acompaña *Zefiro torna*, del sexto libro de madrigales de Monteverdi. Es también el caso de los tenores obstinados de los motetes isorítmicos de los siglos XIII y XIV y de los acompañamientos de bajo más extensos de la música para piano del siglo XIX, como el *Nocturno* op. 27 no. 2 de Chopin y las “Canciones venecianas de remeros” de Mendelssohn op. 19 no. 6, op. 30 no. 6 y op. 62 no. 5 de sus *Lieder ohne Worte*.

Los *ostinatos* rítmicos vivos son un rasgo particular del estilo de Stravinski, como en su *Sinfonía en tres movimientos* y en *La consagración de la primavera*. “Marte”, de la suite orquestal de Holst *Los planetas*, el tercer movimiento de la *Sinfonía da requiem* de Britten y el *Boléro* de Ravel son otros ejemplos sobresalientes. Podría argumentarse que los acompañamientos en tiempo ternario característicos de los vals de Chopin son claros ejemplos de *ostinatos* rítmicos; sin embargo, no están pensados como figuras temáticas repetitivas sino como simple acompañamiento rítmico-armónico y, por lo tanto, en realidad no son *ostinatos*. Menos vivos pero igualmente persistentes son los *ostinatos* rítmicos que dominan arias y partes de óperas como el inicio solemne

de *Gianni Schicchi* (1918) de Puccini o “Where I thy bride” de *The Yeomen of the Guard* de Sullivan.

Los *ostinatos* acordales más simples aparecen en el *jazz* donde pueden repetirse dos acordes –como *do-sib* mayores o *do* menor-*fa* mayor– como base para la improvisación de variaciones. *Ostinatos* acordales repetitivos aparecen también en *La consagración de la primavera* y el *Pájaro de fuego* de Stravinski.

Los *ostinatos* armónicos son patrones acordales definidos cuyos elementos rítmicos y melódicos no destacan de manera particular, como en el coro de las sombras de *Mosè in Egitto* de Rossini.

CRW

Ostrčil, Otakar (n Praga, 25 de febrero de 1879; m Praga, 20 de agosto de 1935). Compositor y director checo. Aunque en un principio se dedicó al estudio y la enseñanza de idiomas, tomó lecciones de composición con Fibich y sufrió la influencia del esteticista musical Otakar Hostinský. Adquirió experiencia en la dirección coral y en el Teatro Vinohrady de Praga. En 1920 sucedió a Kovařovic como director musical del Teatro Nacional, puesto que desempeñó hasta su muerte. Impulsó y logró mantener un alto nivel de calidad interpretativa en el teatro y en la década de 1930 hizo grabaciones relevantes de las óperas de Smetana. Como miembro de la Sociedad de Música Moderna impulsó el trabajo de compositores checos jóvenes e introdujo muchas obras extranjeras notables, como *Pelléas et Mélisande* (1921) de Debussy y *Wozzeck* (1926) de Berg.

El interés de Ostrčil en la música moderna, su defensa de las óperas de Smetana y su trabajo administrativo contribuyeron de manera notable a la formación del gusto musical de la ciudad de Praga en los años de la entreguerra. Su obra de juventud, en particular la ópera *Vlasty skon* (La muerte de Vlasta, 1903), acusa la influencia de Fibich. Obras escénicas posteriores, como *Poupě* (El capullo, 1910) y *Honzovo království* (El reino de Juanito, 1933), denotan un alejamiento intencional del romanticismo excesivo. Sus obras orquestales de la década de 1920 (*Léto*, “Verano”, 1926; *Křížová cesta*, “El camino de la cruz”, 1928), son ilustrativas de una asimilación contrapuntística y un enfoque relajado de la tonalidad, aunque sin abordar en ningún momento el atonalismo.

JSM

Osud (Destino). Ópera de *Janáček* con libreto del compositor y de Fedora Bartošová. Completó la obra en 1907 para una representación en Praga que jamás tuvo lugar. En 1958 se presentó en Brno en versión de Václav Nosek y en su forma original en České Budějovice en 1978.

Otello. 1. Ópera en cuatro actos de Verdi con libreto de Arrigo Boito basado en el drama *Otelo, el moro de Venecia* de Shakespeare (1603-1604) (Milán, 1887).

2. Ópera en tres actos de Rossini con libreto de Francesco Berio di Salsa basado en el drama homónimo de Shakespeare (Nápoles, 1816).

ôtez (fr.). “Quitar”, como *ôtez les sourdines*, “quitar las sordinas”.

Othmayr, Caspar (*n* Amberg, cr Nuremberg, 12 de marzo de 1515; *m* Nuremberg, 4 de febrero de 1553). Compositor alemán. Estudió en la Universidad de Heidelberg y probablemente trabajó en la corte palatina de la ciudad. En 1545 asumió el puesto de rector de la escuela monástica en Heilsbronn y en 1547 se desempeñó como canónigo del monasterio de St Gumbertus en Ansbach. Uno de los primeros compositores luteranos, incluso su primera obra (1546) avala sus creencias religiosas. Su producción casi exclusivamente de música vocal contiene ejemplos de todos los géneros contemporáneos significativos. Lo más importante de su obra son sus canciones seculares alemanas a cinco y seis voces que incluyen el género *Tenorlieder*; su tratamiento experimental de la voz tenor en algunas de estas piezas es magnífico. PW

ottava (it.). “Octava”; *all’ottava*, “a la octava”, indicación para tocar una octava arriba (*all’ottava alta*) o una baja (*all’ottava bassa*) de la altura escrita; *coll’ottava*, “con la octava”, aparece en partituras orquestales para indicar que dos instrumentos deben tocarse simultáneamente en octavas (*ottava alta*, *ottava sopra*, “octava alta”; *ottava bassa*, *ottava sotto*, “octava baja”).

ottone (it.). “Metal”; *stromenti d’ottone*, “instrumentos de metal”.

oud. Véase *’UD*.

Our Hunting Fathers (Nuestros padres cazadores). Ciclo sinfónico de canciones op. 8 (1936) de Britten, para soprano o tenor solistas y orquesta; puesta en música de un texto concebido por W. H. Auden.

Ours, L’ (El oso). Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 82 en *do* mayor de Haydn (1786), primera de las *Sinfonías “París”*. El nombre se debe al tema “rugiente” con el que comienza el último movimiento.

Ouseley, Sir Frederick Arthur Gore (*n* Londres, 12 de agosto de 1825; *m* Hereford, 6 de abril de 1889). Músico de iglesia y erudito inglés. Hijo de un acaudalado baronet, orientalista y embajador, se convirtió en figura prominente a mediados del siglo XIX con el movimiento de rescate de la música litúrgica inglesa. Como profesor de música en Oxford a partir de 1855 (puesto que

ocupó paralelamente con el de precentor de la Catedral de Hereford) fue responsable de la modernización de los grados de música de Oxford, principalmente con la introducción de exámenes escritos como complemento de los “ejercicios”. Sin embargo, su principal importancia reside en el establecimiento de la fundación de St Michael en Tenbury, costeadada con sus propios medios y con tendencias ideológicas, la primera iglesia colegiada en Inglaterra desde la Reforma, cuyo objetivo era servir como “modelo para el servicio coral de la iglesia en esta esfera”. Distinguido erudito, en Tenbury compiló una magnífica colección de manuscritos antiguos (la mayor parte conservada en la Bodleian Library de Oxford) y encauzó sus intereses musicológicos en la (Royal) Musical Association, fundada en 1874, de la que fue el primer presidente electo. DA/JDI

Ótis. Ópera en un acto de Berio con libreto del compositor y de Dario Del Corno (Milán, 1996).

ouvert, clos (fr., “abierto”, “cerrado”; it.: *aperto, chiuso*).

En algunas formas vocales de los siglos XIV y XV, como la **ballade* y el **virelai*, las secciones repetidas tienen finales diferentes, denominados *ouvert* y *clos*, o *aperto* y *chiuso*, que corresponden a las indicaciones modernas de *prima volta* y *seconda volta*, o “primera casilla” y “segunda casilla”.

overture (fr.). “Obertura”.

overblowing (in.). Véase SOBREGUDOS.

overdotting (in. “abuso del puntillo”). La ejecución excesiva de figuras rítmicas con puntillo fue una práctica común en gran parte de la música barroca (véase PUNTILLO, 3).

overtones (in.). “Armónicos”, “parciales”. Véase ACÚSTICA, 5.

Owen Wingrave. Ópera en dos actos de Britten con libreto de Myfanwy Piper basado en el cuento corto de Henry James (televisora BBC, 1971; escenificada en Londres, 1973).

Oxford Movement (Movimiento de Oxford). Véase MÚSICA DE LA IGLESIA PARROQUIAL ANGLICANA; HIMNO, 4.

“Oxford”, Sinfonía. Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 92 en *sol* mayor de Haydn (1789), llamada así porque fue interpretada cuando Haydn fue distinguido con un doctorado honorario de la Universidad de Oxford en 1791 (aunque no compuso la obra teniendo Oxford en mente).

Oxford University Press (OUP). Editorial inglesa, división de la Universidad de Oxford. El desarrollo de la OUP como una de las editoriales de música más importantes del mundo data de 1925, cuando Hubert Foss (1899-1953) creó un departamento autónomo de música dentro de la universidad. Para 1931 su catálogo abarcaba

alrededor de 2 000 publicaciones, con un número importante de compositores ingleses como Vaughan Williams, Walton, Rawsthorne, Lambert y Warlock. Desde entonces, la OUP ha publicado una edición de la obra completa de Walton y continúa su labor de promoción de nuevas generaciones de compositores como Barry Finnissy, Buller y Skempton del Reino Unido; y Gerald Plain, Larsen, Hilary Tann y Zhou Long de los Estados Unidos.

Antologías tan reconocidas como *The Oxford Book of Carols* y *The Oxford Song Book* se han mantenido por largo tiempo como las ediciones de mayor venta del departamento de música. La música coral, tanto sacra como secular, conforma una parte importante de su producción editorial, con nuevas ediciones, antologías y obras contemporáneas en preparación. El catálogo de la editorial abarca además un amplio rango de publicaciones de pedagogía musical.

La OUP se ha consolidado como una de las principales editoriales de libros de música. Entre sus publicaciones seminales destacan *Essays in Musical Analysis de Tovey*, *The Oxford History of Music* (con el título actual de *The New Oxford History of Music*), *The Oxford Companion to Music* (su primera edición data de 1938), diccionarios concisos de música, ópera y danza; la serie *Master Musicians* y muchas monografías importantes. La OUP publica también revistas como *Music and Letters* (1955), *Early Music* (1973) y el *Journal of the Royal Musical Association*. HA

📖 D. HINNELLS, *An Extraordinary Performance: Hubert Foss and the Early Years of Music Publishing at the Oxford University Press* (Oxford, 1998).

Oxyrhynchos, himno. El himno cristiano más antiguo (c. 300 d.C.) del que se conserva música (en notación vocal griega). Toma su nombre del lugar de Egipto donde se inventó el papiro.

P

P, p. 1. Abreviatura de *piano*.

2. Abreviatura de “pedal” en la música para piano.

3. Abreviatura de *pédalier* (fr.), la pedalera del órgano; o de *Positiv* (al.), “órgano de coro”.

pabellón. Ensanche cónico con que termina el tubo de algunos instrumentos de viento. Véase *BORE*.

Pacific 231. Obra orquestal de Honegger (1923). Primera de sus *Mouvements symphoniques*, toma su nombre del de una locomotora de vapor.

Pacini, Giovanni (*n* Catania, Sicilia, 17 de febrero de 1796; *m* Pescia, cr Lucca, 6 de diciembre de 1867). Compositor italiano. Hijo de un famoso tenor operístico, estudió canto y composición en los conservatorios de Bolonia y Venecia. Produjo su primera ópera en 1813 y gozó de una serie de éxitos en el periodo de 1825-1835 con obras al estilo de Rossini. Después de un fracaso en 1835 se retiró de la escena operística para fundar y dirigir una escuela de música en Viareggio. Unos cinco años más tarde retomó la composición para el teatro y alcanzó nuevamente el éxito con *Saffo* (Nápoles, 1842), ópera en la que demostró que había logrado adaptarse al nuevo estilo posrossiniano de Bellini y Donizetti. Pacini fue un compositor inmensamente prolífico, incluso dentro de los niveles italianos de comienzos del siglo XIX, y dejó un legado de alrededor de 80 óperas y un interesante libro de memorias. DA/RP

Pachelbel, Johann (*n* Nuremberg, baut. 1 de septiembre de 1653; *m* Nuremberg, marzo de 1706). Organista y compositor alemán. Después de recibir instrucción musical privada en su ciudad natal, en 1669 fue admitido en la Universidad de Altdorf, donde también se desempeñó como organista parroquial, pero tuvo que abandonar sus estudios debido a problemas económicos. Posteriormente, con la inconformidad común entre los músicos de su tiempo, tuvo que resignarse a aceptar una serie de puestos: en 1673 como segundo organista de la Catedral de San Esteban en Viena, a pesar de

ser luterano; en 1677 en la corte de Eisenach, donde entabló amistad con el padre de Bach y otros miembros de la familia; en 1678, por un periodo más prolongado, como organista de la iglesia Prediger en Erfurt, donde su primera esposa y su hijo murieron a causa de la peste; en 1690 en la corte de Württemberg de Stuttgart, y en 1692 un puesto de corta duración como organista del pueblo en Gotha. Finalmente, en 1695, se instaló una vez más en Nuremberg como organista de St Sebald, puesto que desempeñó hasta su muerte.

Durante su estancia en Erfurt, Pachelbel escribió alrededor de 70 preludios corales para órgano en los que explotó todos los principales patrones técnicos y estructurales de su tiempo. En St Sebald compuso versiones del *Magnificat* en fuga (para las Vísperas), junto con obras extralitúrgicas como *toccatas*, fantasías, *ricercars* politemáticos y fugas de carácter animado. Sólo dos colecciones de su música para órgano fueron publicadas en vida del compositor: *Musikalische Sterbens-Gedancken* (Reflexiones musicales sobre la muerte, Erfurt, 1683), una serie de variaciones corales en memoria del fallecimiento de su esposa y de su hijo, y *Acht Choräle* (Nuremberg, 1693). Su importante contribución a la música vocal protestante, realizada principalmente durante su última década de vida en St Sebald, incluye motetes, obras “concerto-aria” (combinando odas y textos bíblicos), *Magnificat* y versiones de versos corales y salmódicos en el gran *stilo concertato* con coros simples y dobles, alientos, cuerdas y continuo. WT/BS

Paderewski, Ignacy Jan (*n* Kursk, Podolia, 6/18 de noviembre de 1860; *m* Nueva York, 29 de junio de 1941). Pianista, compositor y estadista polaco. Uno de los pianistas más sobresalientes de su época y, sin duda, el mejor pagado, mostró su talento musical desde temprana edad, convirtiéndose en estudiante del Conservatorio de Varsovia con apenas 12 años de edad. Se trasladó a Viena para tomar clases de piano con Leschetizki. El

éxito logrado con un concierto en París fue tan grande que vaticinaba una importante carrera internacional. En ese tiempo el repertorio pianístico de Paderewski era muy escaso, de manera que regresó con Leschetizki para trabajar nuevos programas. Posteriormente realizó giras por Europa y, en 1891, hizo su debut en los Estados Unidos (donde alquiló su propio vagón de ferrocarril con *chef y valet*) y continuó su gira tocando ante públicos aduladores.

El estilo pianístico de Paderewski se caracterizó (igual que el de Leschetizki, como lo demuestran las grabaciones de ambos en rollo de piano) por el uso abundante del *rubato*, la arpegiación excesiva de los acordes y la deliberada asincronía de las manos, este último recurso con el objeto de enfatizar el color tonal de la melodía. Paderewski comenzó a grabar discos a los 50 años de edad y si bien estas grabaciones no muestran al pianista en su mejor momento técnico, sí despliegan una fluida fuerza dramática con sonoridades variadas de gran belleza. Su aspecto físico imponía una presencia escénica impactante que complementaba el efecto musical de sus interpretaciones, igual que sucediera antes con Liszt y Anton Rubinstein.

Como compositor Paderewski nunca desarrolló un verdadero estilo personal. Su ópera *Manru* (1901) rindió buenos frutos en numerosas representaciones iniciales, pero no logró colocarse en el repertorio. Lo mismo puede decirse de su épica y enmarañada *Sinfonía* (1908). La música para piano es más interesante aunque el *Minueto en sol*, alguna vez inmensamente popular, no sea más que un *pastiche* de trivialidad agobiante. La obra más lograda de Paderewski quizá sea su diáfano *Nocturno en si bemol mayor*, del cual dejó una grabación muy sutil.

Más adelante la fama de Paderewski, aunada al incansable proselitismo por la independencia polaca, su disponibilidad incondicional y generosidad económica, lo llevó al nombramiento de primer ministro de Polonia al término de la primera Guerra Mundial. Su escasa visión política, o tal vez su poca capacidad, propició su pronta renuncia al puesto conformándose con ser considerado un estadista respetado. Siguió realizando giras de concierto por el resto de sus días e incluso apareció en la producción cinematográfica *Moonlight Sonata* protagonizando a un carismático concertista de piano de edad avanzada, papel que puso en evidencia su pobre capacidad de actuación. KH

📖 A. ZAMOYSKI, *Paderewski* (Nueva York y Londres, 1982).

Padmávati. *Opéra-ballet* en dos actos de Roussel con libreto de Louis Laloy (París, 1923).

padovana (it.). “Pavana”.

paduana (it.). “Pavana”.

Paër [Paer], **Ferdinando** (n Parma, 1 de junio de 1771; m París, 3 de mayo de 1839). Compositor italiano. En 1792 obtuvo el puesto de *maestro di cappella* en Parma, donde un año antes se había escenificado su ópera *Orphée et Euridice*. Su primera ópera italiana, *Circe*, se representó en Venecia en 1792. A ésta le siguieron diversas óperas, como *L'Idomeneo* y *Griselda*. Pasó algunos años en Viena, donde oyó la música de Mozart, y posteriormente fue nombrado *Kapellmeister* de la capilla de la corte de Dresde. Precisamente en Dresde, en 1804, se representó su ópera *Leonore, ossia L'amore conjugale* (un año después, Beethoven adaptó el libreto para su ópera *Fidelio*). Napoleón era un ferviente admirador de su música, por lo que en 1806 lo llevó consigo a Varsovia. A su regreso a París, Paër fue puesto al frente de la capilla imperial.

El éxito de Paër continuó con su nombramiento como director del Théâtre Italien en 1812, sucediendo a Spontini, pero al verse obligado a compartir el puesto con Rossini entre 1824 y 1827 renunció al cargo. Siguió siendo muy apreciado y en 1832 fue nombrado director de la capilla personal de Louis Philippe. Compuso más de 50 óperas, de las cuales *Agnese* (1809) y *Le Maître de chapelle, ou Le Souper imprévu* (El maestro de capilla, o La cena inesperada, 1821) son las más conocidas y admiradas por su lirismo, instrumentación e ingenio. Escribió también obras de música instrumental, cantatas, tres oratorios y música sacra. Su estilo muestra la influencia tanto de compositores italianos como de Mozart y Beethoven. WT/RP

Paganini, Nicolò (n Génova, 27 de octubre de 1782; m Niza, 27 de mayo de 1840). Violinista y compositor italiano. El violinista más famoso de su tiempo, inicialmente recibió lecciones de su padre y también tomó clases de composición en Génova. Muy pronto comenzó a ofrecer conciertos públicos y cuando en 1794 se trasladó a Parma para estudiar con el afamado violinista Alessandro Rolla éste comentó que no tenía nada que enseñarle. En Parma estudió composición con Paër y escribió numerosas obras instrumentales. En 1796 regresó a Génova y en 1800 viajó con su familia a Livorno. Un año después se instaló en Lucca, como violín principal de una orquesta recientemente fundada, y dos años después fue nombrado violinista de la corte de la ciudad. En diciembre de 1809 salió de Lucca para emprender su vida profesional como solista.

A lo largo de los siguientes 18 años Paganini concentró toda su energía en ofrecer conciertos en la península itálica. En 1813 su gran triunfo en Milán consolidó su posición como el violinista virtuoso más prominente de su generación. También dirigió con frecuencia y compuso una serie de obras para violín, prácticamente todas destinadas a explotar su prodigiosa capacidad técnica. Secuelas de una seria enfermedad dejaron en él un aspecto cadavérico que sólo aumentó su carisma personal. En 1828 viajó a Viena para ofrecer una serie de conciertos que fueron celebrados frenéticamente, comenzando así sus giras que lo llevaron a visitar los principales centros culturales de Europa. A pesar de algunas serias críticas en contra tuvo particular éxito en Alemania (1829-1831), en París y en Londres (1831-1832). En 1832 comisionó a Berlioz una obra para viola que posteriormente sería *Harold en Italia* y que Paganini jamás interpretó. Para 1834 su vida profesional comenzó a declinar a causa de enfermedades, lesiones y los continuos rumores, falsos por cierto, de que era un ser despreciable incapaz de dedicar su talento a causas altruistas (actitud perfectamente acorde con todo artista prominente de la época).

Los últimos años de Paganini estuvieron plagados de enfermedades y en 1838 perdió la voz por completo. Aunque raramente se presentaba frente a un auditorio, siguió en la mira pública por una serie de circunstancias. En Parma se convirtió en director del Teatro Ducale, donde promovió diferentes reformas orquestales que finalmente fueron rechazadas. En París apoyó por un breve periodo el proyecto del Casino Paganini, un desastre financiero. Aun así conservó una fortuna lo suficientemente grande como para darse el lujo de obsequiar a Berlioz con 20 000 francos en 1838, cantidad que permitió al compositor escribir su "sinfonía dramática" *Roméo et Juliette*. Paganini murió en Niza, con no menos de 11 instrumentos Stradivari en su poder, así como muchos otros de valor comparable.

Paganini ejerció enorme influencia en las generaciones de violinistas posteriores, en parte a través de su técnica instrumental y, de forma más duradera, a través de sus composiciones, en particular los famosos *Caprices* para violín solo (c. 1805) que permanecen en la cúspide del virtuosismo violinístico. Muchas de las técnicas más demandantes de los violinistas actuales están asociadas principalmente con Paganini, incluyendo el golpe de arco "ricochet", el *pizzicato* con la mano izquierda y los armónicos en cuerdas dobles. De igual importancia fue el impacto que tuvo en toda una generación de

compositores que buscaron emular los "Caprichos" en el piano, o cuando menos su estilo virtuoso. En 1832, después de asistir a una presentación de Paganini en París, Liszt conscientemente decidió convertirse en el "Paganini del piano"; su influencia en Chopin y Schumann también fue significativa y su efecto se extendió incluso hasta Brahms y Rajmaninov. Los conciertos para violín escritos más tarde fueron menos innovadores en cuestiones formales y recuerdan a los de la generación anterior de virtuosos franceses; sin embargo, destacan de entre lo rutinario por su nivel de inventiva musical, demostrando que, como él mismo confesara, la composición era un arte que él siempre trató con la mayor seriedad. En suma, Paganini ejerció una influencia fundamental en los compositores que alcanzaron su madurez en los albores del siglo XIX. Para muchos el concepto del virtuosismo instrumental, y tal vez incluso el ideal del virtuoso, estaba integrado plenamente a su persona.

RP

📖 A. KENDALL, *Paganini: A Biography* (Londres, 1982).

E. NEILL, *Paganini* (Génova, 1994). P. BORER, *The Twenty-Four Caprices of N. Paganini* (Zürich, 1997).

Pagliacci (Payasos). Ópera en un prólogo y dos actos de Leoncavallo con libreto propio basado en la reseña periodística de un crimen (Milán, 1892). Por lo general se interpreta en programa doble con **Cavalleria rusticana* de Mascagni. En algunos lugares estas óperas se conocen popularmente como "Cav y Pag".

Países Bajos. A pesar de la imprecisión geográfica y política que abarca el término "Países Bajos" es de gran utilidad para la historia de la música, pues sugiere una región con identidad cultural común, independientemente de los complejos cambios históricos que sufrieron sus fronteras nacionales. Los territorios de Bélgica, Luxemburgo y Holanda alcanzaron su conformación actual en el siglo XIX, por lo que sería anacrónico utilizar dicha nomenclatura para los Países Bajos de los siglos XV y XVI, inclusive la parte norte de Francia, época en que la mayor parte de la región estuvo gobernada primero por los duques de Borgoña y después fue absorbida por el Sacro Imperio Romano. Debido a esta inestabilidad política, a lo largo de los siglos no existe un término adecuado para describir la identidad regional de compositores y músicos provenientes de los Países Bajos desde la Edad Media hasta nuestros días; nomenclaturas como "burgundio", "franco-flamenco", "neerlandés", "Dutch" y "valón" tienen implicaciones geográficas específicas y temporales que deben tratarse con cuidado si se desea respetar su significado preciso.

1. Hasta 1500; 2. El siglo XVI; 3. Diversidad religiosa; 4. Siglos XVII y XVIII; 5. Siglos XIX y XX.

1. *Hasta 1500*

Poco se sabe sobre el desarrollo de la música en los Países Bajos antes del siglo XIV, pero es factible que las influencias del exterior hayan sido de importancia en su etapa formativa. Los libros de canto llano de la región contienen lo que podría llamarse un repertorio internacional de canto gregoriano, pero igual que en otras partes de Europa la música fue adquiriendo paulatinamente un “dialecto” distintivo en cada una de las variantes locales y se introdujeron nuevos cantos, en su mayoría himnos, *secuencias y dramas litúrgicos. Para el siglo XIV, la canción vernácula campesina estaba presente en toda la región y seguramente el estímulo de la tradición **trouvère* del norte de Francia influyó en su desarrollo. Un reducido número de canciones neerlandesas ha llegado a nuestros días con la música intacta.

No se conservan muchos ejemplos de los primeros años de la polifonía de los Países Bajos y los pocos motetes que sobreviven en la actualidad denotan la influencia de los modelos franceses. Si bien las fuentes reales de música son escasas, testimonios documentales sugieren que la música y las artes en general paulatinamente fueron adquiriendo mayor importancia en la vida cotidiana de la región, conforme el comercio textil trajo prosperidad hacia finales de la Edad Media; para finales del siglo XIV se cultivaba una música sofisticada no sólo en iglesias y comunidades monásticas, sino también entre la nobleza y las clases ricas y educadas de las grandes ciudades dedicadas al tejido.

La música sigue ocupando un lugar importante en la vida cultural de los Países Bajos, empero no cabe duda de que los siglos XIV y XV fueron su verdadera “época de oro”. Por un periodo de casi 200 años se cultivó en la región una extraordinaria dinastía de talentosos compositores y músicos, la mayoría nacida y preparada en los condados sureños de Henao, Artois, Flandes y Brabante por lo que se les conoce normalmente como de origen “franco-flamenco”. Si bien no existe un motivo simple del surgimiento de este movimiento es claro que las escuelas corales, con su inclinación por la teoría musical y una educación rigurosa, contribuyeron significativamente a la preservación de una tradición musical intensa. De igual peso fue la adquisición de gran parte de los Países Bajos a lo largo de los siglos XIV y XV por los duques de Borgoña; a través de una vida cortesana suntuosa de estilo elaborado y gusto sofisticado, los duques

fueron patronos liberales de las artes y supieron explotar al máximo el talento propio de los territorios del norte. Algunos de los compositores asociados específicamente con la corte Borgoña en el siglo XV fueron Tapissier, Binchois, Busnois y Hayne van Ghizeghem.

Conforme la reputación de los compositores franco-flamencos se consolidaba mayor era la demanda de compositores preparados en este territorio, por lo que un número considerable fue llamado al extranjero. Esta tendencia a emigrar se remonta inclusive a 1350 con el ingreso del compositor liejés Johannes Chiwagne, mejor conocido en la actualidad como Ciconia, al círculo del papa Clemente VI en Aviñón, primera etapa de una vida profesional que lo llevó a las principales ciudades del norte de Italia. Muchos otros siguieron su ejemplo: Dufay pasó prácticamente todo el comienzo de su vida musical en Italia y en la corte de Saboya; Ockeghem trabajó casi exclusivamente para la corte real francesa y Josquin disfrutó del patronazgo de la nobleza italiana durante casi 40 años.

Así como la influencia de todos estos compositores fue inmensa en el extranjero, la experiencia de estilos extranjeros fue igualmente importante para la conformación de su lenguaje musical y de la música franco-flamenca en general. Para el final de su vida profesional Ciconia había asimilado muchos rasgos italianos en su estilo esencialmente francés mientras que Dufay, en los primeros años del siglo XV, encontró y asimiló a fondo la música rica en triadas y consonancias de ingleses como Power y Dunstaple importada en Europa por las capillas a cargo de la nobleza inglesa durante sus campañas en Francia y el norte de Italia. Por medio de estos procesos de influencia recíproca la música de los compositores franco-flamencos fue adquiriendo paulatinamente un gusto cosmopolita que, junto con su alto nivel de elaboración técnica, contribuyó a su difusión internacional.

A lo largo del siglo XV y comienzos del XVI los compositores de los Países Bajos, dondequiera que se encontraran, fueron particularmente reconocidos por su diestro y elegante manejo del contrapunto. Inicialmente, los compositores se inclinaron por la fluidez y amplitud, como puede apreciarse en todo su esplendor en las obras de Dufay, Binchois y Ockeghem; pero conforme avanzó el siglo XV, los compositores franco-flamencos fueron estableciendo gradualmente un nuevo lenguaje musical cuyo objetivo no era la variedad sino la unidad mediante la imitación y el canon. En muchos casos las composiciones se planeaban con diseños meticulosos que reflejaban proporciones geométricas y

aritméticas o números significativos para la teología cristiana, imprimiendo así una dimensión mística o simbólica a la música con el fin de estimular tanto el oído como el intelecto.

Además de contribuir significativamente al desarrollo del estilo musical en toda Europa, los compositores franco-flamencos jugaron un importante papel en la evolución de las tres formas principales de comienzos del Renacimiento: la *misa, el *motete y la *chanson. Sus obras contribuyeron al abandono de la isorritmia y la incorporación de métodos menos rígidos en la adaptación polifónica del canto llano, como por ejemplo el *cantus firmus* o las paráfrasis libres. Fueron los primeros en componer misas basadas en modelos seculares con líneas melódicas simples tomadas de *chansons* polifónicas o melodías populares, así como los primeros en componer misas de *parodia. La *chanson*, cuyo cambio fue más lento, para fines del siglo XV se había logrado despojar de su apariencia medieval conforme las *formes fixes* fueron suplantadas por versos más libres y menos artificiales, dando cabida a mayor variedad en la musicalización.

Pero el género que superó a todos en espíritu de experimentación fue el motete, como lo demuestra el trabajo de compositores como Josquin e Isaac quienes estuvieron en contacto directo con el humanismo italiano. Con el rechazo del *cantus firmus* del canto llano como columna vertebral y concentrándose de lleno en la estructura sintáctica y el ritmo de las palabras del texto, sus motetes adquirieron un nuevo estilo declamatorio y retórico de elevado humanismo altamente valorado en el mundo de la música occidental desde entonces.

2. El siglo XVI

Para 1500 las obras de los compositores de los Países Bajos prácticamente dominaban el mundo de la composición musical en toda Europa. Aun cuando el siguiente siglo fue testigo del surgimiento (o del resurgimiento, como en Francia e Italia) de escuelas nacionales de composición más evidentes todas ellas debieron mucho al lenguaje franco-flamenco, adoptando en mayor o menor grado la norma estructural de textura contrapuntística unificada por la imitación y en ocasiones el canon. A pesar del floreciente talento de los compositores del resto de Europa la demanda de músicos preparados en el norte no disminuyó y muchos de los principales compositores del siglo XVI provenían de los Países Bajos: Willaert en Venecia; Cipriano de Rore en Parma y Venecia; Vaet en la corte de los Habsburgo; Philippe de Monte alternadamente en Nápoles, Londres, Viena y Praga; y

por encima de todos, Lassus, quien a pesar de haber pasado la mayor parte de su vida en Munich, fue internacionalmente admirado y de notable influencia.

A pesar de todo el siglo XVI fue en esencia un periodo de decadencia en los Países Bajos después de su adhesión al Renacimiento. A este declive contribuyeron diversos factores políticos y religiosos: la fusión del ducado de Borgoña con el reino español y el Sacro Imperio Romano en un solo reino gobernado por Carlos V, una caída en la prosperidad económica de la región que derivó en un deterioro de la calidad de la educación y, principalmente, la división resultante de las discrepancias religiosas entre los simpatizantes del protestantismo del norte y los católicos del sur. Si bien los antiguos principios musicales se mantuvieron durante algún tiempo —por músicos como Clemens non Papa y los dos principales compositores de la corte, Gombert y Crecquillon, entre otros—, la vida musical de los Países Bajos perdió mucho de su antiguo esplendor y, para fines del siglo XVI, había sido desplazada por la animada cultura italiana.

El auge de la canción mundana en los Países Bajos durante el siglo XVI puede verse como resultado de un nuevo espíritu de identidad regional, en contraste con la mirada internacional de la corte borgoñona de habla francesa. Este camino ya estaba presente en la producción de Jacob Obrecht, uno de los pocos compositores de finales del siglo XV identificados con la región norte del dominio burgundio y el primero en escribir un repertorio sustancial de canciones holandesas. En 1540, Symon Cock de Amberes publicó una colección de *souterliedekens* (traducciones de los salmos al neerlandés con melodías populares o folclóricas); 11 años más tarde el editor de Amberes, Tylman Susato, publicó el primero de sus *Musyck boexken* (cuadernos musicales), una serie de ediciones dedicada a canciones y danzas flamencas y arreglos polifónicos de las *souterliedekens* a cargo de Clemens non Papa y Gherardus Mes. La publicación del espíritu más patriótico fue quizá *Neder-landtsche gedenck-clanck* de Adriaen Valerius, editada póstumamente en 1626, un recuento histórico de la disputa entre los Países Bajos y España a mediados del siglo XVI, ejemplificada con canciones holandesas populares con acompañamiento de laúd y cítola, entre las que aparece el himno nacional holandés.

3. Diversidad religiosa

Al cabo de décadas de conflicto en 1588 los condados norteños de los Países Bajos de inclinación protestante finalmente obtuvieron un cierto grado de autonomía

política respecto al sur católico mediante el establecimiento de la “República Unificada de las Siete Provincias”, un intento de independencia que se completó hasta 1648 con la firma del Tratado de Westfalia al término de la Guerra de los Treinta Años. La nueva religión del norte se apegó a los principios calvinistas incorporando a la iglesia traducciones al holandés del salterio genovés, en 1568, con arreglos polifónicos de Sweelinck en un vasto ciclo publicado entre 1604 y 1621 aun cuando los textos originales en francés de Clément Marot y Théodore de Bèze siguieron utilizándose en algunas regiones.

El acompañamiento de órgano para el canto de los salmos fue prohibido por la Iglesia holandesa reformada en 1572, prohibición que se prolongó hasta 1680 a pesar de los elocuentes argumentos externados por Constantijn Huygens, uno de los principales músicos e intelectuales de comienzos del siglo XVII. Sin embargo, el órgano estaba permitido como instrumento solista para antes y después de los servicios religiosos, en festivales y recitales semanales. El importante repertorio de piezas para teclado de Sweelinck compuesto para el Oude Kerk de Ámsterdam, uno de los pináculos de esta tradición, de hecho fue compuesto para satisfacer los requerimientos de las autoridades civiles y no de las religiosas. Desarrollos posteriores de la música para órgano y de la construcción de órganos, de igual modo pueden atribuirse al orgullo de las administraciones municipales y a la rivalidad entre los gobiernos de las ciudades.

En un principio el sentido de la tradición tuvo mucha fuerza en el sur de los Países Bajos. Bajo el reinado español de los Habsburgo, el catolicismo romano fue la religión oficial y todo coqueteo con el calvinismo fue oscurecido por las acciones de la Inquisición. En 1566 ese estado de represión se relajó temporalmente, pero pronto se reinstauró ante la evidencia de la inmensa adhesión popular a la fe protestante. Poco después, la entonación de salmos métricos volvió a considerarse un acto herético penado con la muerte. En este tiempo la capilla real de Bruselas destacó como un importante centro de la música litúrgica latina, sobre todo a comienzos del siglo XVII bajo la dirección de Gery de Ghersem (c. 1573-1630) entre cuyos colegas se encontraban dos católicos refugiados de Inglaterra, Peter Philips y John Bull, así como el organista Peeter Cornet. Igual que en las provincias unificadas la música para teclado floreció y la región se convirtió en un destacado centro de construcción y desarrollo de virginales y clavecines, en especial con la familia Rucker de Amberes cuyas actividades se iniciaron en 1579.

4. Siglos XVII y XVIII

Los siglos XVII y XVIII presenciaron una nueva decadencia de las tradiciones musicales de los Países Bajos ante la paulatina saturación y demanda de música extranjera, en especial francesa e italiana. El patronazgo de las cortes a lo largo de estos siglos fue por completo insustancial y el impulso de las actividades musicales estuvo a cargo de la Iglesia y, sobre todo, de la burguesía. De importancia particular fue la aparición de los *collegia musica* (sociedades musicales no profesionales dedicadas a la ejecución de obras vocales e instrumentales con la colaboración ocasional de músicos profesionales), que se extendieron por todo el territorio de los Países Bajos a comienzos del siglo XVII. Los recitales de órgano seguían siendo comunes, mientras que la popularidad de otro instrumento secular, el carillón, también creció con rapidez en esa época.

Compositores locales como Jacob van Eyck de Utrecht, a quien se le recuerda en la actualidad por sus obras para flauta de pico sola basadas en melodías holandesas populares en su tiempo, contribuyeron al repertorio del carillón, cuyas obras cumbre fueron las piezas contrapuntísticas virtuosas y llamativas del compositor Matthias van den Gheyn de Lovaina. Si bien es cierto que el repertorio para carillón en los Países Bajos denota una fuerte identidad regional, el camino general se dirigió hacia un estilo más cosmopolita evidente en las obras de Constantijn Huygens, cuyo contacto con Monteverdi en Venecia influyó en la introducción del estilo monódico de los Países Bajos.

La presencia de la familia Fiocco (Pietro Antonio, c. 1650-1714; Jean-Joseph, 1686-1746; y Joseph-Hector, 1703-1741) en la corte y la capilla reales de Bruselas desde la década de 1680 hasta 1744 fue un síntoma del gusto creciente por la música italiana, mientras que la editorial de música de Ámsterdam perteneciente a Estienne Roger y Le Cène, con su innovador proceso de grabado, prosperó gracias a sus ediciones de la música de Corelli, Vivaldi, Albinoni y Locatelli; este último radicó en Ámsterdam desde 1729 hasta su muerte 35 años más tarde. Irónicamente, dos de los compositores más talentosos nacidos en los Países Bajos en esta época, Henry Du Mont y Jean Baptiste Loeillet, trabajaron exclusivamente en el extranjero, en París y Londres respectivamente.

La ópera llegó tarde a los Países Bajos, pero una vez establecida adquirió una popularidad muy extendida. Bruselas y Ámsterdam fueron los primeros centros importantes, con producciones que datan de comienzos de

la década de 1680, pero con repertorios en su mayor parte importados desde un inicio, sobre todo de Francia e Italia, siendo muy raras las traducciones al neerlandés o al flamenco. Pocos compositores locales abrazaron la ópera con la notable excepción de Grétry, quien escribiera principalmente para el público parisino que lo consideraba el mejor compositor de ópera cómica. Los primeros años del siglo XVIII presenciaron también el surgimiento de conciertos públicos, sobre todo en Ámsterdam y La Haya; igual que en la música escénica, en los conciertos predominó la música extranjera y el compositor local más notable del momento, Gossec, también trabajó casi exclusivamente en París, donde se convirtió en uno de los compositores más populares en tiempos de la Revolución.

5. Siglos XIX y XX

En 1815, después de las guerras napoleónicas, el norte y el sur se unieron para conformar el “Reino Unido de los Países Bajos”, unión disuelta en 1830 para la creación de los reinos de Bélgica y Holanda como se conocen en la actualidad. La música extranjera siguió ejerciendo fuerte influencia en los Países Bajos a lo largo del siglo XIX, sin excluir el cierto grado de fervor nacionalista de las obras de Peter Benoit, actor fundamental del progreso de la música flamenca hacia un nivel más internacional. En el Conservatorio de Bruselas, fundado en 1832, François-Joseph Fétyl encabezó otro tipo de adelanto con su destacada labor como maestro, crítico, teórico y musicólogo.

Los compositores belgas importantes de este periodo fueron César Franck, Guillaume Lekeu y los violinistas y compositores Henri Veuxtemps y Eugène Ysaÿe. El impacto de la música alemana en Holanda fue particularmente profundo, como se advierte en las obras de Johannes Verhulst (1816-1891), el principal compositor holandés de mediados del siglo XIX, aunque muchos de sus contemporáneos jóvenes propugnaron por un lenguaje más idiosincrásico local mediante el uso de material folclórico. La vida musical en Ámsterdam tomó una nueva dirección con la inauguración del Concertgebouw en 1888, una de las salas de conciertos más refinadas del norte de Europa, y con el establecimiento de una orquesta permanente en dicha sala ese mismo año.

A lo largo del siglo XX los Países Bajos volvieron a ser un importante centro de la música europea. Entre los compositores belgas más renombrados del siglo XX destacan Paul Gilson (1865-1942), Jean Absil, Marcel Poot (1901-1988), Flors Peeters, Karel Goeyvaerts, Henri

Pousseur y Lucien Goethals (*n* 1931); por su parte, en Holanda adquirieron gran fama Willem Pijper, Henk Badings, Ton de Leeuw, Louis Andriessen y Tristan Keuris. Asimismo, la región fue un centro importante para el desarrollo de la música electroacústica. En 1958 Pousseur fundó el primer estudio musical electrónico de Bélgica, el APELAC, que después formó parte del Centre de Recherches Musicales de Wallonie fundado en Lieja en 1970, también bajo la dirección de Pousseur. Su contraparte en la región flamenca, el Institut voor Psychoacoustica en Electronische Muziek (IPEM) de Gante, fue fundado en 1962 por Louis de Meester (1904-1987).

Hubo un resurgimiento del interés en la música para órgano y para carillón; asimismo, la región se convirtió en un centro de educación musical y fue particularmente activa en el resurgimiento de la música antigua. En Holanda la etnomusicología fue abordada con profundo compromiso académico, mientras que la creación en 1947 de la Fundación Donemus contribuyó notablemente a la difusión de la música holandesa. El Festival de Holanda (con sede principal en Ámsterdam) y el Festival de Flandes en Bélgica, son dos eventos sobresalientes del año cultural europeo y elocuentes testimonios del buen momento que atraviesa la música en los Países Bajos a comienzos del siglo XXI. JM

📖 L. SAMAMA, F. ABRAHAMS y M. DE REUTER, *Music in the Netherlands* (La Haya, 1985). F. NOSKE, *Music Bridging Divided Religions: The Motet in the Seventeenth-Century Dutch Republic* (Wilhelmshaven, 1989). R. A. RASCH, “The Dutch Republic”, *The Late Baroque Era*, ed. G. J. BUELOW, *Man and Music/Music and Society* (Londres, 1993), pp. 393-410.

Paisible, James (*n* Francia, c. 1656; *m* Londres, sep. 17 de agosto de 1721). Compositor inglés nacido en Francia. Descendiente de músicos cortesanos franceses, al parecer partió hacia Londres en 1673. Ocupó puestos como ejecutante de flauta de pico en la corte de Carlos II (contrajo matrimonio con Mary Davies, quien había sido una de las amantes de Carlos) y como instrumentista de Jacobo II, en cuya capilla sirvió como católico romano. Acompañó a Jacobo en su exilio en Francia, pero a comienzos de la década de 1690 regresó a Londres para ocupar un puesto con la princesa Ana (posteriormente reina). Paisible trabajó en los teatros de Londres como compositor e instrumentista (ejecutando tanto violín bajo como instrumentos de aliento); formó parte activa de la vida londinense de concierto, siendo admirado en particular como ejecutante de flauta de pico. Com-

puso música instrumental, incluyendo sonatas y suites para los instrumentos que él ejecutaba, danzas, aires y *act tunes (música de entreacto teatral), así como *The Queen's Farewell* a la muerte de su esposa Mary en 1695.

JAS

Paisiello, Giovanni (n Roccaforzata, cr Taranto, 9 de mayo de 1740; m Nápoles, 5 de junio de 1816). Compositor italiano. Su vida profesional se extendió a lo largo de 40 años con más de 80 óperas producidas, algunas consideradas entre las mejores de su tiempo. En 1754 ingresó al Conservatorio di S. Onofrio en Nápoles, en el que permaneció hasta 1763. Un año después su ópera cómica, *I francesi brillanti*, se representó sin éxito en Bolonia y con mejor suerte en Módena pocas semanas después de su estreno. En 1766 Paisiello regresó a Nápoles, donde compuso óperas cómicas para los teatros Nuovo y Fiorentini. Inicialmente disfrutó del apoyo de la corte Napolitana, que le fue retirado a raíz de un escándalo ocurrido en 1768. En el año 1776 aceptó el puesto como *maestro di cappella* de Catalina la Grande. En San Petersburgo compuso óperas en el estilo italiano característico, incorporando mayor complejidad musical con el objeto de mantener el interés de un público que no hablaba la lengua italiana. Renovó su contrato en 1779 y 1782 pero, invadido por la nostalgia por su tierra natal y aprovechando un permiso pagado por un año, salió de Rusia para siempre en 1784. En ese mismo año produjo en Viena *Il re Teodoro in Venezia* (1784) que, junto con *Il barbiere di Siviglia* (1782), sentó claros rasgos que se reflejarían en el estilo seguido por Mozart en *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*.

Desde antes de su partida de San Petersburgo, Paisiello había sido nombrado compositor de Fernando IV de Nápoles. Después del exitoso estreno de *Antigono* en 1785 le fue otorgada una pensión condicionada a la composición de por lo menos una *opera seria* al año para el Teatro S. Carlo. Su obra más celebrada de este periodo fue *Nina, o sia La pazza per amore* (1789), magnífico ejemplo operístico de comedia sentimental de finales del siglo XVIII. Durante la toma de la ciudad de Nápoles por los franceses, en 1799, Paisiello tomó partido por los invasores; desafortunada decisión, pues ese mismo año los borbones retomaron el poder. Finalmente en 1801 fue perdonado pero, invitado por Napoleón, se trasladó a París donde permaneció hasta 1804. En 1806 los franceses nuevamente destituyeron a los borbones en Nápoles y Paisiello fue nombrado compositor de la corte de José Bonaparte y también uno de los directores del nuevo conservatorio de la ciudad. Después de

la segunda derrota de los franceses en 1815 Paisiello obtuvo el perdón gracias a una amnistía general que le permitió conservar sus puestos hasta su muerte un año más tarde.

DA/TRJ

📖 J. L. HUNT, *Giovanni Paisiello: His Life as an Opera Composer* (Nueva York, 1975).

pájaro de fuego, El (*Zhar'-ptitsa*). Ballet en dos escenas de Stravinski con argumento de Mijail Fokine, autor de la coreografía original para los Ballets Russes de Diaghilev (París, 1910). La partitura original constaba de 19 secciones, pero en 1911 Stravinski escribió una suite en cinco movimientos a partir del ballet y la revisó en 1919; en 1945 hizo un arreglo en 10 movimientos.

pájaros, Los. Véase UCCELLI, GLL.

paleografía. Disciplina que se ocupa del estudio de la escritura antigua y medieval. La palabra deriva del griego *palaios*, "antiguo". En el estudio de manuscritos y otros materiales que contienen música, la paleografía es de gran utilidad para determinar elementos como la fecha de producción, el origen del manuscrito y el tipo de escritura. El paleógrafo musical debe tener conocimiento de los diferentes estilos de escritura gráfica y notación musical. Igual que los caracteres gráficos del lenguaje escrito, la notación medieval varía considerablemente de un periodo a otro y entre diferentes regiones. Asimismo, los rasgos individuales de cada copista, incluso perteneciente a un mismo *scriptorium* o taller de escritura, pueden ser identificados por su estilo particular de notación, de la misma manera que los copistas que escribieron textos en manuscritos de música pueden ser identificados por los rasgos particulares de su escritura. Entre los numerosos elementos que pueden arrojar información sobre la producción de un manuscrito, el análisis del *rastrum* (lat., "rastrillo"; pluma de caligrafía con varias puntas) en el trazado de las líneas de pentagrama puede ofrecer buenos indicios (véase RASTROLOGÍA).

El estudio de un manuscrito también debe tomar en consideración que el copista seguramente introdujo modificaciones en el texto, tanto de manera deliberada como involuntaria. El estudio de dichas variantes se conoce como crítica de textos.

Debido a la naturaleza efímera de la música de la Edad Media y del Renacimiento, era frecuente usar los manuscritos musicales para otros propósitos, por lo que parte de la labor de un paleógrafo moderno también consiste en la identificación de fragmentos de un mismo manuscrito. En ocasiones un pergamino escrito era raspado para utilizarse de nuevo. En manuscritos de

este tipo, denominados palimpsestos (del griego *palin*, “otra vez”, y *psustos* “raspado”), puede usarse luz ultravioleta para encontrar rastros de una escritura anterior.

ABUL

Palester, Roman (*n* Śniatyn [hoy Snyatyn, Ucrania], 28 de diciembre de 1907; *m* París, 25 de agosto de 1989). Compositor polaco. Se instaló en París en 1947 y posteriormente en Munich, donde trabajó para Radio Europa Independiente desde 1952 hasta 1972. A causa de esta actividad su música estuvo prohibida en Polonia hasta finales de la década de 1970. En sus inicios se inclinó por el estilo musical neoclásico con elementos de música folclórica (*Danza de Osmotody*, 1932), pero pronto desarrolló un lenguaje más enérgico como en la *Segunda sinfonía* (1942), una obra cíclica. A comienzos de la década de 1950 optó por un lenguaje más cercano al espíritu de Berg y posteriormente enriqueció sus técnicas dodecafónicas con procedimientos aleatorios.

ATH

Palestrina. Ópera en tres actos de Pfitzner con libreto del compositor (Munich, 1917).

Palestrina, alla. Véase *ALLA PALESTRINA*.

Palestrina, Giovanni Pierluigi da (*n* probablemente en Palestrina, c. 1525; *m* Roma, 2 de febrero de 1594). Compositor italiano. Sobresalió por su magnífica producción de música litúrgica.

1. Vida y obra; 2. Influencia y reputación.

1. Vida y obra

Palestrina, el mayor de cuatro hermanos, provenía de una familia razonablemente acomodada. Desde temprana edad ingresó como niño corista de S. Maria Maggiore en Roma, donde permaneció hasta su cambio de voz (la tradición dice que se convirtió en tenor). En 1544 se desempeñó como organista y maestro de canto de la Catedral de Palestrina, pequeño pueblo en las montañas de Sabina, a unos 40 kilómetros de Roma. En 1547 contrajo matrimonio con Lucrezia Gori y procrearon dos hijos. Cuatro años más tarde, el cardenal Giovanni Maria del Monte, obispo de Palestrina, asumió el pontificado de Roma con el nombre de papa Julio III y llevó consigo al compositor como director de la Cappella Giulia.

Palestrina compuso la *Missa 'Ecce sacerdos magnus'* en homenaje a su patrono, obra publicada en su *Primer libro* de 1554 con dedicatoria al papa Julio. Como gratificación le fue concedido un puesto en el coro papal de la Capilla Sixtina, no sin la inconformidad de sus miembros que reclamaban la prerrogativa de designar a sus propios colegas. Esta obra (y otras publicadas en

el mismo volumen) demuestra el dominio del compositor del estilo polifónico de los Países Bajos. Poco después publicó otros volúmenes entre los que destaca uno de madrigales, aceptables pero no muy interesantes, con versos de Petrarca. Debido a la falta de sensualidad de estos madrigales, años más tarde lamentaría haber musicalizado versos seculares.

Aunque la reputación de Palestrina iba en aumento, los meses siguientes fueron difíciles. A la muerte del papa Julio en 1555 ascendió el papa Marcelo II, pero murió tres semanas después. El nuevo papa Pablo IV, escandalizado por la presencia de un hombre casado en el coro papal, destituyó a Palestrina, pero lo compensó otorgándole una pensión. Un mes después Palestrina fue nombrado *maestro di cappella* de San Juan de Letrán, donde se encontró con un archivo musical algo descuidado aun cuando Lassus había ocupado el cargo hasta el año anterior. Después de reorganizar el coro, en 1560 renunció al puesto a causa de una disputa con las autoridades eclesiásticas por la tolerancia que tenía con los niños del coro. Al parecer no tuvo empleo durante varios meses, pero en marzo de 1561 regresó como *maestro* a la otra gran basílica romana, S. Maria Maggiore, de la que había sido niño corista.

Estos años fueron testigo del ascenso de Palestrina a la fama, como también de su cambio a un estilo de escritura más simple que permitía el claro entendimiento de las palabras del texto (en obediencia a los nuevos lineamientos del Concilio de Trento). La historia que cuenta que la *Missa Papae Marcelli* evitó que se eliminaran los estilos eclesiásticos vigentes para reinstaurar el canto llano, es sólo un falso rumor que circuló a comienzos del siglo XVII. Muy probablemente, la misa fue escrita para complacer la exigencia del papa Marcelo II de que la música para Semana Santa debía ser sobria y las palabras claramente audibles. Este aspecto del estilo de Palestrina es claro también en la *Missa brevis* con una textura homofónica que permite la claridad de las palabras dentro de un sonido coral variado y continuo.

Palestrina permaneció en S. Maria Maggiore alrededor de seis años, cuando aceptó asumir la dirección de la música del cardenal Ippolito II d'Este en la Villa d'Este en Tívoli. El puesto pagaba bien y la rutina cotidiana probablemente era menos demandante; también tenía la ventaja de los veranos en Tívoli, enclavada en el exquisito clima fresco de la montaña. Es posible que en ese sitio Palestrina haya entrado en contacto con conceptos más modernos provenientes de Ferrara, al norte de Italia, gobernada por los Este. Sus motetes de

las dos décadas siguientes reflejan el conocimiento que tuvo del tratamiento musical, otorgando valor a las palabras y su significado, y de las técnicas rítmicas de los madrigalistas, como también del gran estilo policoral que se desarrollaba tanto en Roma como en Venecia. Rechazó un puesto en la corte imperial de Viena y otro más para dirigir la música de la nueva capilla de los Gonzaga en Mantua, dedicada a santa Bárbara; no obstante, escribió una serie de misas para dicha capilla. Al fallecimiento de Animuccia en 1571, Palestrina lo sucedió como director del coro de la Cappella Giulia, puesto que desempeñó hasta el final de sus días.

En 1567 y 1570 se imprimieron en Roma sus libros de misas segundo y tercero, pero los 10 años siguientes no fueron felices. Las epidemias cobraron la vida de dos de sus hijos, dos hermanos y, en 1580, de su esposa. En ese tiempo publicó menos, incluso los libros de motetes segundo y tercero (1572, 1575) quizá fueron retrospectivos. Inmediatamente después de la muerte de su esposa dio el primer paso al sacerdocio tomando las órdenes menores, con lo que pudo haber obtenido un cierto beneficio. Sin embargo, en 1581 contrajo segundas nupcias de forma repentina con una viuda acaudalada heredera de los negocios comerciales de cuero y pieles de su difunto marido los cuales retomó Palestrina con capacidad sobresaliente. Su nueva vida se reflejó tanto en la cantidad como en la calidad de sus obras. La más sobresaliente fue el ciclo *Canticum Cantorum* (El Cantar de los Cantares) (1584) con imágenes poéticas muy cercanas a la poesía de amor contemporánea, adaptadas al valor y significado de las palabras madrigalistas bajo un estilo compositivo menos estricto. Tomando en cuenta estas características tendientes más al amor humano que al divino, sorprende la apología de sus pecados de juventud escrita en el prefacio de la obra. Algunas de las misas de este periodo muestran un espléndido estilo compositivo a la manera contrapuntística de la Contrarreforma. Destaca la refinada misa *Assumpta est Maria*, basada en un motete propio, en la que logra un efecto colorístico magnífico mediante un coro a seis voces tratadas todo el tiempo en el registro superior. Publicó también algunos madrigales espirituales en 1581 y otros seculares en 1586.

En sus últimos años de vida, un asistente se encargaba de la mayor parte del trabajo rutinario de la Cappella Giulia, aunque Palestrina siguió componiendo para los grandes festivales realizados en San Pedro. En 1592, el nuevo papa Clemente VIII incrementó la pensión otorgada a Palestrina años atrás al ser despedido del coro papal; recibió también una especie de tributo o

Festschrift musical bajo la forma de un libro de salmos para las Vísperas, con dedicatoria para él, en el que aportaron sus obras algunos de los principales compositores italianos del momento, como Asola, Croce y Gastoldi. La muerte lo alcanzó siendo un hombre próspero y respetado. Fue sepultado en una capilla de San Pedro, demolida años más tarde, y se desconoce el destino de sus restos mortales.

2. Influencia y reputación

Palestrina fue uno de los compositores de mayor influencia de su época. Durante un tiempo enseñó en uno de los principales seminarios del momento, el Seminario Romano, donde tuvo discípulos como los hermanos Anerio, Soriano y, probablemente, Victoria. En 1577, Palestrina y un colega recibieron el encargo del papa Gregorio XIII para hacer una revisión del repertorio de canto llano para el Gradual y el Antifonario romanos (véase CONCILIO DE TRENTO). El claro reflejo del estilo melódico tradicional de la Iglesia católica usado por Palestrina sin duda le mereció la simpatía de los ministros, pero dados los altibajos de la música litúrgica de este periodo y la urgencia para la creación de un nuevo repertorio adaptado a los requisitos musicales y textuales establecidos en el Concilio de Trento, la principal ventaja de Palestrina fue estar en el sitio correcto en el momento indicado. El nuevo estilo fue un incentivo importante para otros compositores y, de hecho, la escuela romana siguió usando el estilo de Palestrina incluso en presencia de nuevos desarrollos musicales ante los que podría haber parecido obsoleto.

La obra de Palestrina es considerada la música “religiosa” más genuina de toda la producción en lenguajes más modernos desde 1600, quizá porque a partir de entonces ha habido una clara predominancia de elementos seculares y en particular operísticos, incluso en la música destinada al uso eclesiástico. De tal manera, un compositor napolitano como Francesco Durante se podía dar el lujo de componer en el siglo XVIII una *Misa al estilo de Palestrina* sin verse en la necesidad de recurrir a un lenguaje contemporáneo. Por otra parte Fux, destacado teórico de la época, escribió el tratado sobre contrapunto *Gradus ad Parnassum* (1725) con el objeto de sintetizar el “estilo de Palestrina”. Más adelante, el movimiento *ceciliano del siglo XIX en Alemania, bajo una visión romántica, consideró su obra el epítome de la música litúrgica.

En el siglo XX el estilo de Palestrina estuvo sometido a estudios más profundos que el de cualquier otro

compositor (tal vez con la excepción de Bach). Todo estudiante de música de la actualidad está obligado a conocer su estilo y aprender a imitarlo, aunque en muchos casos no se comprenda claramente el verdadero significado del “estilo de Palestrina”. No existen reglas específicas en la definición del estilo, sino más bien una suma de estilos distintos, como suele ocurrir con todos los compositores importantes. De hecho, los mejores momentos de la obra de Palestrina son los más difíciles de analizar pues en las obras mayores de sus últimos años el entramado contrapuntístico tiene menor importancia que su búsqueda de un sonido grandioso.

DA/TC

📖 J. ROCHE, *Palestrina* (Londres, 1971). M. BOYD, *Palestrina's Style: A Practical Introduction* (Londres, 1973).

Paliashvili, Zajaría (*n* Kutaisi, 4/16 de agosto de 1871; *m* Tbilisi, 6 de octubre de 1933). Compositor y folclorista georgiano. Estudió con Taneiev en el Conservatorio de Moscú de 1900 a 1903. A su regreso a Tbilisi colaboró en la fundación de la Sociedad Filarmónica de Georgia, asumiendo la dirección de su escuela de música en 1908-1917. En 1917 fue solicitado para dar clases en el Conservatorio de Tbilisi, donde obtuvo la plaza de profesor en 1919 y fungió intermitentemente como director entre 1919 y 1932. Además de recibir la distinción de Artista del Pueblo de la Unión Soviética en 1925, el teatro principal de Tbilisi y un premio estatal de Georgia llevaron su nombre. Su producción incluye tres óperas, escenificadas en Tbilisi –*Abesalom da Eteri* (1919), *Daisi* (Crepúsculo, 1923) y *Latavra* (1928)–, una Misa en *mi* bemol (1900), *Kartuli Liturgia* (liturgia georgiana para coro, 1911) y otras obras vocales. También recopiló y transcribió más de 300 canciones tradicionales georgianas.

JK

palm court music (in.). Término adoptado para identificar un repertorio de música *ligera y su estilo interpretativo desarrollado en la época victoriana para ejecutarse en centros recreativos y deportivos, muelles, salones florales y quioscos. Se asocia en particular con los grupos que, en los grandes hoteles de lujo, solían amenizar comidas en salones adornados con palmas en tiestos. El más famoso era el Grand Hotel de Eastbourne, desde donde la BBC transmitió un programa radiofónico dominical por las tardes durante muchos años. Los grupos variaban desde tríos hasta pequeñas orquestas, abarcando en su repertorio desde obras de Elgar, piezas de Eric Coates y otros especialistas en música ligera, hasta arreglos de Gilbert y Sullivan y de espectáculos de música popular. Este arte siguió floreciendo durante los

años iniciales de la radio, con compositores de gran renombre, como Albert Sandler (1906-1948) y Max Jaffa (1911-1991).

PGA

Palmgren, Selim (*n* Pori, 16 de febrero de 1878; *m* Helsinki, 13 de diciembre de 1951). Compositor finlandés. Estudió en Helsinki con Martin Wegelius (1895-1899) y posteriormente en Alemania e Italia con Busoni, entre otros. Importante figura en la vida musical finlandesa entre las dos guerras mundiales, fue también un pianista consumado. A comienzos de la década de 1920 realizó giras por los Estados Unidos y durante un tiempo fue profesor de composición en la Eastman School of Music, de reciente fundación. Compuso abundantes obras para piano, incluyendo cinco conciertos y una gran cantidad de miniaturas, como *Night in May*, que disfrutara de gran popularidad en la década de 1940. Sin embargo, entre lo mejor de su producción destacan sus canciones a varias voces, en las que desplegó una elocuencia notable. Su estilo musical es neorromántico.

RLA

paloma del bosque, La (*Holoubek*). Poema sinfónico op. 110 de Dvořák (1896).

Pallavicino, Benedetto (*n* Cremona, 1551; *m* Mantua, 26 de noviembre de 1601). Compositor italiano. La mayor parte de su vida profesional transcurrió al servicio de los Gonzaga en Mantua, donde sucedió a Wert como *maestro di cappella* en 1596. Aunque publicó algunas obras de música litúrgica se le conoce principalmente por sus ocho volúmenes de madrigales a cinco voces, de los cuales, el refinado libro sexto (1600) revela no sólo la influencia de Wert, sino la aparición de otras técnicas expresivas dentro del contexto de la *seconda pratica*. Si bien Monteverdi lo consideraba un rival de ninguna manera ignoró su música, en particular cuando ponían en música los mismos textos.

TC

Pallavicino, Carlo (*n* Salò; *m* Dresde, 29 de enero de 1688). Organista y compositor italiano. Sus primeras dos óperas se produjeron en Venecia siendo él organista de S. Antonio en Padua (1665-1666). En 1667 se trasladó a Dresde como *vice-Kapellmeister* de la corte sajona, bajo la dirección de Schütz a cuya muerte en 1672 ocupó el cargo de *Kapellmeister*. Aun así regresó a Padua en 1673 y un año después ocupó el puesto de *maestro di coro* del Ospedale degli Incurabili en Venecia. En 1685 fue persuadido por el príncipe elector de Sajonia de volver a Dresde para establecer la ópera italiana en la ciudad. En toda Europa se le consideraba uno de los compositores de ópera veneciana más refinados. El aria operística y su creciente predominio se prestaron admirablemente

para las inclinaciones líricas de Pallavicino. Los historiadores han hecho notar el aumento gradual del número de *arias da capo* en su producción (algunas con partes de trompeta obligadas), junto con el desarrollo de la participación orquestal. PA

pan. Véase *STEEL BAND*; *STEEL DRUM*.

pandero, pandereta (al.: *Schellentrommel*; fr.: *tambour de Basque*; in.: *tambourine*; lat.: *tympanum*). *Tambor de marco con o sin parche, provisto de unas ranuras en las que unos pequeños discos metálicos, llamados también crótalos (in.: *jingles*), se golpean entre sí produciendo un sonido metálico vibrante característico del instrumento. De origen antiguo, se usaba en toda la región del Mediterráneo y fue introducido a la orquesta occidental en las postrimerías del siglo XVIII. Las diferentes técnicas de ejecución del instrumento consisten, entre otras, en golpear, sacudir y frotar el parche con el pulgar humedecido para producir redobles cerrados. JMO

pandiatonismo [pandiatonía]. Término acuñado por Nicolas Slonimski en su libro *La música a partir de 1900* (1938). La definición que hace del término es:

El pandiatonismo es una técnica que usa libremente los siete grados de la escala diatónica de manera melódica, armónica y contrapuntística. Se emplean saltos interválicos amplios y las voces disfrutan de independencia total, con un fuerte sentido de tonalidad debido a la ausencia de notas cromáticas. Una página escrita de música pandiatónica presenta un aspecto visual muy limpio. En este estilo los compositores prestan particular atención al *do* mayor. Las páginas iniciales del *Tercer concierto para piano* de Prokofiev, el *Valse diatonique* de Casella y *Pulcinella* de Stravinski, como también algunas páginas de Malipiero, son ejemplos característicos de la escritura pandiatónica. Las notas de sexta y novena agregadas, ampliamente usadas en la música popular estadounidense, son recursos pandiatónicos.

Pange lingua (lat., “Asevera, lengua”). Dos himnos latinos comienzan con estas palabras: *Pange lingua gloriosi proelium certaminis* (Que la lengua humana cante este glorioso combate), himno para la temporada de la Pasión compuesto por Venantius Fortunatus (*m* 610); y el himno del Corpus Christi, *Pange lingua gloriosi corporis mysterium* (Que la lengua humana cante este glorioso misterio corpóreo), atribuido a Tomás de Aquino (*m* 1274). El renacimiento de las formas litúrgicas católicas impulsado por el movimiento de Oxford del siglo XIX

estimuló a J. M. Neale, entre otros, a la creación de traducciones inglesas cantables de estos himnos para el rito anglicano. -/ALI

panharmonicon. Órgano de cilindro de gran tamaño (véase INSTRUMENTOS MUSICALES MECÁNICOS) inventado por J. N. Maelzel, exhibido al público por primera vez en 1804. Diseñado para interpretar música orquestal, ofrece la posibilidad de imitar los sonidos de muchos instrumentos mediante tubos de órgano y percusiones activadas con sistemas neumáticos. Originalmente Beethoven compuso su *Victoria de Wellington* (conocida como “Sinfonía de la batalla”) para este instrumento. RPA

Panic. Obra de Birtwistle para saxofón alto, batería, aliento y percusión (1995).

panisorhythm. “Isorritmia integral”. Véase ISORRITMO.

panpipes [*syrinx*] (in.). Véase FLAUTA DE PAN.

pantomima. Forma de entretenimiento teatral desarrollado en la antigua Roma en que la acción dramática se expresaba sólo por medio de gestos y movimientos, sin recurrir a la palabra, y generalmente con acompañamiento musical. En el siglo XVIII, en Inglaterra, Francia y Viena se usaba el nombre de “pantomima” para referirse a un entretenimiento ligero, similar al **intermezzo*, conformado por música instrumental, danza, canción y espectáculo; los temas solían ser mitológicos (véase también *COMMEDIA DELL'ARTE*). En Inglaterra, Boyce y Arne escribieron música para varias pantomimas; en el continente europeo, Haydn y Mozart también contribuyeron al género.

En la actualidad, la palabra pantomima a menudo se usa en Inglaterra para referirse a un entretenimiento teatral a gran escala que se celebra en Navidad y está dirigido principalmente al público infantil. El espectáculo incluye cantos y danzas y el tema por lo general se basa en un cuento de hadas conocido. JBE

pantonalidad. Sinónimo de *atonalismo. Schoenberg prefirió usar este término para indicar la combinación de todas las tonalidades, en lugar de la ausencia de tonalidad. El uso del término es poco frecuente.

pantoum [*pantum*] (fr.). Forma poética de origen malayo adoptada en Francia por Victor Hugo y otros poetas del siglo XIX. Ravel usó la palabra como título del segundo movimiento de su *Trío para piano*, posiblemente a imitación de Debussy, cuya canción *Harmonie du soir*, con versos de Charles Baudelaire, es un *pantoum*.

Panufnik, Sir Andrzej (*n* Varsovia, 24 de septiembre de 1914; *m* Twickenham, 27 de octubre de 1991). Compositor inglés nacido en Polonia. Estudió composición en

Varsovia, París y Londres, y dirección orquestal en Viena con Weingartner. Durante la segunda Guerra Mundial se ganó el sustento como pianista de café a dueto con Lutosławski. Pronto fue reconocido como el principal director y compositor de Polonia, con obras como *Krag kwintowy* (Círculo de quintas) y la obra orquestal *Kolysanka* (Arrullo), las dos compuestas en 1947. Ese mismo año ganó los premios de composición Szymanowski y Chopin. Interminables conflictos con las autoridades comunistas y las exigencias del *realismo socialista lo obligaron a emigrar a Occidente en 1954. Desde entonces y hasta 1977 su música estuvo prohibida en Polonia.

En 1957, Panufnik fue nombrado director de la CBSO. El éxito internacional de su *Sinfonía elegiaco* (1957), obra ganadora del concurso Príncipe Rainier de 1963, le permitió concentrarse en la composición. Sus obras revelan elementos inequívocos de la historia y la cultura polacas. Acostumbró desarrollar formas sustanciales a partir de pequeñas células con tonos simétricos que, a pesar de su riguroso planteamiento intelectual, resultan expresivas, tonales y a menudo programáticas. Su obra a gran escala sobre textos de Pope, *Universal Prayer* (1970), es de una intensidad casi mística. Panufnik fue hecho caballero en 1991 y honrado póstumamente por el gobierno polaco. Su hija Roxanna (*n* 1968), también compositora, ha escrito obras como *Westminster Mass* (1998) y la ópera *The Music Programme* (2000).

📖 B. JACOBSON, *A Polish Renaissance* (Londres, 1996).

Papillons (Mariposas). Op. 2 para piano solo de Schumann (1829-1831). La obra está conformada por 12 piezas de danza breves inspiradas en la escena final del baile de máscaras *Flegeljahre* (La edad de la indiscreción) de Jean Paul.

Papineau-Couture, Jean (*n* Outremont, PQ, 12 de noviembre de 1916; *m* Montreal, 11 de agosto de 2000). Compositor canadiense. Estudió en Montreal y posteriormente, en 1941, en el New England Conservatory de Boston. En los Estados Unidos tomó cursos con Boulanger y conoció a Stravinski. En 1945 comenzó su labor docente en Montreal, primero en el conservatorio y después en la universidad. Tuvo entre sus discípulos a Jacques Hétu, André Prévost y Gilles Tremblay. En sus obras de juventud se inclinó por la polimodalidad y el neoclasicismo politonal, pero más adelante abrazó el atonalismo cromático. Estaba interesado en las sonoridades, la libertad métrica y el dinamismo rítmico. Sus obras incluyen el *Concerto Grosso* (1943), *Primera sinfonía* (1948), *Sonata para violín y piano* (1944) y una

serie de cinco *Pièces concertantes* (1957-1963) con subtítulos que reflejan sus conceptos estructurales como por ejemplo “Éventails” (Abanicos) o “Miroirs” (Espejos). *Papotages* (Chismes) es una partitura de ballet compuesta en 1949.

HRE

Parade. Ballet en un acto de Satie con argumento de Jean Cocteau, coreografía de Leonid Massine y decorados de Picasso, compuesto para los Ballets Rusos de Diaghilev (París, 1917).

paradiddle. Técnica rudimentaria de tambor de costado en la que se alternan los toques de las manos, como se muestra en la notación del ejemplo. Con esta técnica puede lograrse un efecto de sonido uniforme similar al *legato* cuando se usan dos tambores (normalmente timbales).



SM

Paradies und die Peri, Das (El Peri y el Paraíso). Cantata op. 50 para solistas, coros y orquesta de Schumann (1843) con texto basado en una traducción y adaptación del poema *Lalla Rookh* (1817) de Thomas Moore. En la mitología persa, el Peri es un espíritu benigno que busca ser admitido nuevamente al Paraíso.

Paradis, Maria Theresia von (*n* Viena, baut. 15 de mayo de 1759; *m* Viena, 1 de febrero de 1824). Compositora y pianista austriaca. Ciega desde la infancia, estudió con Salieri, Kozeluch y Abbé Vogler. Para 1775 se desempeñaba como pianista y cantante en Viena. Durante el periodo de 1783-1786 realizó giras por varias ciudades de Europa Occidental incluyendo París, donde fue particularmente popular, y Londres, donde se presentó en los Hanover Square Rooms. A partir de finales del siglo comenzó a dedicar más tiempo a la enseñanza, fundando su propia escuela en 1808. Su producción incluye cinco óperas, cantatas, canciones y algunas obras instrumentales.

SH

Paradise Lost (Paraíso perdido). Ópera en dos actos de Penderecki con libreto de Christopher Fry basado en el poema homónimo de John Milton (1667) (Chicago, 1978).

paráfrasis. 1. En los siglos XV y XVI se refiere a una técnica contrapuntística que involucra la cita de una melodía de canto llano en una o más voces. Véase *CANTUS FIRMUS*.

2. En el siglo XIX obras basadas en melodías o piezas ya existentes, generalmente tratadas como piezas para el lucimiento virtuoso. El maestro consumado de

este tipo de recomposición fue Liszt, quien compuso numerosas paráfrasis para piano de óperas italianas como *Rigoletto*, incluso para óperas de Wagner.

Paráfrasis. Colección de dúos para piano (24 variaciones y 14 piezas más) basados en la popular melodía de vals rápido *Palillos chinos*. Su composición estuvo a cargo de Borodin, Cui, Liadov, Rimski-Korsakov y Liszt, y se publicó en 1880.

parámetro. Cualquier variable compositiva: timbre, valores de nota, instrumentación, intensidad, etc. El término, tomado de la física, se volvió de uso corriente a comienzos de la década de 1950 entre Boulez, Stockhausen y otros que sometieron todos los parámetros musicales a un tratamiento serial.

parciales. Elementos constitutivos de las notas que forman la *serie armónica. La nota principal (fundamental) es el primer parcial y las demás son parciales superiores. Véase también ACÚSTICA, 5.

parciales superiores. Los otros constituyentes de las notas de una *serie armónica además de la nota principal (fundamental) o primer parcial. Véase también ACÚSTICA, 5.

pardessus de viole [*pardessus*] (fr., literal, “por encima de la viola”). *Viola soprano de cinco cuerdas usada en Francia en el siglo XVIII; en ocasiones se identifica con el *quinton. Su afinación podía ser *sol-do'-mi'-la'-re*” o bien *do'-mi'-la'-re'-sol*”. La *pardessus* gozó de un breve periodo de moda entre los músicos aficionados. Diversos compositores franceses escribieron volúmenes de música para el instrumento entre los que destacó Louis de Caix d’Hervelois, 1750.

Paride ed Elena (Paris y Helena). Ópera en cinco actos de Gluck con libreto de Ranieri Calzabigi (Viena, 1770).

“París”, Sinfonía. Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 31 en re mayor, K297/300a (1778), de Mozart, llamada así porque fue escrita en París y estrenada en los Concert Spirituel.

“París”, Sinfonías. Seis sinfonías de Haydn, nos. 82-87 (1785-1786), comisionadas por el conde d’Ogny para los conciertos de la Loge Olympique de París. Algunos de sus nombres son “*L’Ours*”, “*La Poule*” y “*La Reine*”. Haydn también escribió para París sus *Sinfonías* nos. 90-92.

parish church music. Véase MÚSICA LITÚRGICA PARROQUIAL ANGLICANA.

Parker, Horatio (n Auburndale, MA, 15 de septiembre de 1863; m Cedarhurst, NY, 18 de diciembre de 1919). Compositor estadounidense. Estudió en Boston con George Chadwick y en Munich con Josef Rheinberger

(1882-1885). Posteriormente regresó a los Estados Unidos, donde trabajó como músico de iglesia y como profesor de teoría musical en Yale (1894-1919). Sus obras, en un estilo profundamente convencional, incluyen el oratorio *Hora novissima* (1893), que gozó de éxito en su tiempo; otras obras de música sacra, piezas orquestales, música de cámara y dos óperas, de las cuales *Mona* fue producida en la Metropolitan Opera de Nueva York en 1912. PG

parlando, parlante (it.). “Hablando”. Estilo de canto hablado, con una nota para cada sílaba del texto, usado a menudo en la ópera cómica para determinado tipo de diálogos. En la música instrumental es una indicación expresiva para tocar de manera “elocuente”.

parodia, misa de. Versión polifónica del ciclo del oficio Ordinario de la misa romana basada en la textura imitativa de una composición polifónica ya existente. No obstante, en la actualidad el término refleja un malentendido de la terminología renacentista y se confunde con parodias musicales de otro tipo. Algunos escritores, basándose en que esas misas paródicas a menudo llevaban por título *Missa ad imitationem*, han propuesto el término “misa imitativa”, pues sugiere una definición más precisa.

Aunque existen ejemplos anteriores a 1500 de obras que toman prestada más de una voz de otra pieza polifónica, en las primeras décadas del siglo XVI, en la búsqueda de alternativas para escribir ciclos de misas basadas en una sola melodía—usando una voz tenor o canto de paráfrasis— los compositores sistematizaron el recurso de usar la trama polifónica de una obra ya existente. Muchas de las primeras misas de parodia fueron escritas por compositores franceses que basaron sus composiciones en motetes: por ejemplo la *Missa “Ave Maria”* de Févin, basada en Josquin; o la *Missa “Quem dicunt homines”* de Mouton, basada en Richafort.

Después de 1520, que no por casualidad marcó el advenimiento de una generación de compositores que favoreció este tipo de imitación, el género paródico predominó en la composición de misas. Las 14 misas escritas por Clemens pertenecen al género de misa imitativa, como también ocho de las nueve misas de Willaert. Algunos ejemplos interesantes de tratamiento intertextual se pueden encontrar entre las 53 misas de parodia de Palestrina; por otra parte, las de Lassus son notables por estar basadas en modelos que abarcan desde lo sacro hasta lo marcadamente profano.

Para cuando los teóricos de finales del siglo XVI y comienzos del XVII se entregaron a la tarea de escribir

indicaciones detalladas para la composición de misas de parodia, la técnica había comenzado a entrar en desuso. Una de las últimas obras representativas del género fue la *Missa da cappella* de Monteverdi, escrita en 1610 y basada en el motete de Gombert *In illo tempore* que incluso su propio autor debió considerar un ejercicio técnico exhaustivo. ALI

Paroles tissés (Palabras entrelazadas). Obra para tenor y orquesta de cámara de Lutosławski con textos de Jean François Chabrun (1965).

Parry, Sir (Charles) Hubert (Hastings) (*n* Bournemouth, 27 de febrero de 1848; *m* Rustington, Sussex, 7 de octubre de 1918). Compositor, maestro y escritor inglés. Después de obtener el grado de B. Mus. en Eton cursó historia y leyes en el Exeter College de Oxford (1867-1870). En su tiempo libre estudió música y pasó el verano de 1867 en Stuttgart estudiando con Henry Hugo Pierson. Trabajando como asegurador en la empresa de embarques Lloyd's Register of Shipping, tomó clases particulares con Sterndale Bennet, George Macfarren y Edward Dannreuther; este último se convirtió en su mentor de por vida. En 1875 obtuvo el puesto de subeditor del diccionario de Grove, *Dictionary of Music and Musicians*, y en 1877 abandonó la compañía Lloyd's para dedicarse a la música. En este tiempo produjo una serie de obras de cámara discursivas, periodo de actividad que culminó con el *Concierto para piano en fa* sostenido y la cantata dramática *Scenes from Prometheus Unbound* (ambas de 1880).

Compositor de refinada música instrumental—cinco sinfonías, la *Elegy for Brahms* y las *Variaciones sinfónicas* se alzan como monumentos de su tremenda fuerza intelectual— Parry fue más conocido por sus obras corales, en especial *Blest Pair of Sirens* (1887), su primer éxito triunfal; la cantata *L'Allegro ed il Penseroso* (1890), sus tres oratorios *Judith* (1888), *Job* (1892) y *King Saul* (1894); la *Invocation to Music* (1896), el himno de coronación magisterial *I was glad* (1902), *The Pied Piper of Hamelin* (1905), una versión del poema de William Dunbar *Ode on the Nativity* (1912), considerada por algunos como su obra maestra; y los motetes valedictorios *Songs of Farewell* (1916-1918). Sus obras éticas como *The Soul's Ransom* (1906) y *The Vision of Life* (1907) son más débiles en cuanto a cohesión y estructura y, si bien fracasaron en su intento de impresionar al público, lograron influir en Vaughan Williams, Walford Davies y Herbert Howells. Sus 12 piezas de *English Lyrics* se encuentran entre las canciones más refinadas de su tiempo y su versión al unísono del poema *Jerusalem* de

Blake se ha convertido prácticamente en un himno nacional inglés extraoficial.

Discípulo de Darwin y Herbert Spencer, Parry escribió abundantemente sobre temas historiográficos basados en la teoría evolucionista, entre los que destacan *Studies of Great Composers* (1887), *The Art of Music* (1893, revisado y aumentado en 1896) y *Style in Musical Art* (1911), como también un estudio mayor sobre Bach (1909). En 1883 fue nombrado profesor de historia de la música del RCM (donde también enseñó composición) y se convirtió en su director en 1895. De 1900 a 1908 fue profesor de música en Oxford. Hecho caballero en 1898, fue distinguido con el título de *baronet* en 1902 y con la CVO (Real Orden Victoriana) en 1905. Sus restos están sepultados en la Catedral de St Paul. MK/JDI

📖 J. DIBBLE, C. Hubert H. Parry: *His Life and Music* (Oxford, 1992).

Parry, John (*n* Denbigh, 18 de febrero de 1776; *m* Londres, 8 de abril de 1851). Instrumentista, compositor y director galés. Se estableció en Londres en 1807. Entre 1809 y 1829 compuso y escribió arreglos para los espectáculos musicales de Vauxhall Gardens, Covent Garden y Drury Lane. Solía cantar sus propias composiciones en público. Orgulloso de sus raíces galesas, dirigió algunos *eisteddfodau* y *cymrodorion*, promovió la Cambrian Society y publicó seis colecciones de melodías galesas tradicionales. Se desempeñó como secretario de la Royal Society of Musicians (1831-1849) y como crítico musical en *The Morning Post* (1834-1848). JDI

Parry, John Orlando (*n* Londres, 3 de enero de 1810; *m* East Molesey, Surrey, 20 de febrero de 1879). Barítono y pianista galés. Estudió arpa con Nicolas Charles Bochsa, pero mostró mayor talento como cantante y animador. Acompañándose a sí mismo en el piano, Parry destacó con baladas simples y canciones cómicas; también se le reconoció como excelente imitador de cantantes célebres, destacando brillantemente en su *Buffo trio italiano* (1837). Después de abandonar el canto en 1849, produjo el espectáculo de entretenimiento popular *Notes, Vocal and Instrumental* con textos de Albert Smith. En 1853 debió retirarse por problemas de salud para desempeñarse como organista de St Jude en Southsea. Compuso muchas canciones, *glees* y danzas para piano. JDI

Parsifal. Ópera en tres actos de Wagner con libreto del compositor (Bayreuth, 1882).

Parsley, Osbert (*n* 1511; *m* Norwich, a comienzos de 1585). Compositor inglés. Durante 50 años trabajó como clérigo laico en la Catedral de Norwich; en el

pasillo norte de la nave de la catedral hay una placa conmemorativa con su nombre. Compuso principalmente motetes, servicios y música para *consort*. Entre sus obras destaca una refinada puesta en música de las Lamentaciones de Jeremías y una pieza para cofre de violas a cinco partes, *Perslis Clocke*, basada en las notas del hexacordo. JM

Parsons, Robert (*n* c. 1535; *m* Newark-on-Trent, 25 de enero de 1572). Músico de iglesia y compositor inglés. En 1563 fue hecho caballero de la Chapel Royal; antes de eso, posiblemente se desempeñó como cantante del coro de la misma. Su infortunada muerte, ahogado en el río Trent, se presume que ocurrió siendo aún joven, a juzgar por un elogio en que se habla de su fallecimiento en “la primera floración de la vida”. Sus primeras obras datan de la década de 1550, pero la mayoría corresponde al periodo isabelino; incluyen música para cofres instrumentales, canciones, motetes y una pequeña cantidad de música litúrgica inglesa. Algunas de sus composiciones reflejan la influencia de William Byrd, quien ocupara el puesto vacante en la Chapel Royal a la muerte de Parsons. JM

Pärt, Arvo (*n* Paide, 11 de septiembre de 1935). Compositor estoniano. Estudió en el Conservatorio de Tallinn con Heino Eller. Después de graduarse en 1963, trabajó para la Radio Estoniana como productor (1958-1967). En 1980 se instaló en Berlín Occidental. Aunque hoy en día es considerado uno de los “místicos modernos” más importantes, originalmente se dio a conocer como uno de los primeros artistas radicales de Estonia, por lo cual fue censurado por las fuerzas de ocupación soviéticas. Su obra de juventud, como la *Partita para piano* de 1958, es de carácter neoclásico, pero no tardó mucho en adherirse a las tendencias de vanguardia; *Collage sur BACH* (1964) y la *Segunda sinfonía* (1966) despliegan texturas más densas aún. Esta tendencia llegó a su término natural con la obra orquestal *Perpetuum mobile* (1963) y *Pro et contra* para violonchelo y orquesta (1966), en las que alterna pasajes tonales con disonancias punzantes. El título de otra pieza collage, *Credo* (1968) para coro y orquesta, basada en el *Preludio en do* mayor del libro primero de *El clave bien temperado* de J. S. Bach, lanzó un reto cristiano al Estado ateo, que respondió con la censura.

Pärt permaneció en silencio un tiempo, entregado al estudio de la música medieval y el canto llano que lo llevaría a un cambio total de su estilo compositivo; los primeros frutos de esta transformación se hicieron sentir con su consonante *Tercera sinfonía* (1971). Poste-

riormente un nuevo periodo reflexivo dio como resultado la estasis armónica y el gesto austero de *Sarah was Ninety Years Old*, para tres voces solistas, órgano y timbales (1976), la cual condujo a la consolidación del estilo triádico “tintinnabuli” (su propio término) que ha usado hasta ahora. *Cantus in memoriam Benjamin Britten* (1977) para cuerdas y campanas, logra un efecto hipnótico presentando el material más simple a diferentes tiempos, procedimiento desarrollado también en *Festina lente* (1988) para cuerdas. La sucesión de obras religiosas explícitas comenzó antes de la salida de Pärt de Estonia con *Missa sillabica*, *Cantate Domino* y *Summa* (una versión del Credo), compuestas también en 1977. La *Pasión según san Juan* (1982), una de sus obras con mayor fuerza expresiva, combina la sobriedad de elementos con un impacto emotivo vigoroso. Pärt suele producir versiones alternativas de sus obras anteriores. *Fratres* (su primera versión compuesta en 1977) existe en versiones para cuarteto de cuerdas, conjunto de violonchelos, violín y piano y para instrumentos antiguos, mientras que *Summa*, originalmente una pieza coral, apareció en versión para cuerdas en 1991. MA

📖 P. HILLIER, *Arvo Pärt* (Oxford, 1997).

part-writing (in.; est.: *voice-leading*). “Escritura a varias partes o voces”, “conducción de voces”. Arte de la composición de música contrapuntística; véase CONTRAPUNTO.

partbooks (in., “parte”, “libro de partes”; al.: *Stimmbücher*; fr.: *parties séparées*). Manuscritos o libros impresos que contienen la música de una parte individual de una obra vocal o instrumental (véase PARTE, 1 y 2). Uno de los ejemplos más antiguos que se conocen es la colección de tres libros de partes que conforman el *Glogauer Liederbuch* (c. 1480). Véase también LIBRO DE CORO.

Partch, Harry (*n* Oakland, CA, 24 de junio de 1901; *m* San Diego, CA, 3 de septiembre de 1974). Compositor, teórico, constructor de instrumentos e intérprete estadounidense. Autodidacta musical con influencia de una amplia variedad de culturas del mundo, para 1930 Partch había desarrollado su propia filosofía de música “corpórea” (personal, verbal y no abstracta, abarcando todas las artes) y su sistema teórico de “monofonía” basado en una escala de 43 notas con intervalos más propios de la afinación justa que del temperamento igual. Todas sus composiciones y los múltiples instrumentos que adaptó e inventó se conformaron a su sistema, descrito en su *Genesis of a Music* (Madison, WI, 1949, repr. 1974). Además de seis años de vivir como vagabundo, Partch vivió en su nativa California y en la región central del

oeste de los Estados Unidos. Jamás enseñó y dependió del apoyo de becas y contribuciones, porcentajes de taquilla por conciertos, grabaciones con su Gate 5 Ensemble y trabajos excéntricos. Trabajando por su cuenta moldeó un mundo creativo único. Su independencia productiva de los medios musicales e institucionales lo distingue de la mayoría de los compositores del siglo XX.

NC

📖 T. MCGEARY, *The Music of Harry Partch* (Brooklyn, 1991). B. GILMORE, *Harry Partch: A Biography* (New Haven, CT, 1999).

parte, parti (it.). “Parte”, “partes”; *colla parte*, “con la parte [solista]”, indicación para que el acompañamiento siga de cerca la línea melódica con flexibilidad rítmica, de tempo, etc.; *a tre parti*, “en tres partes”, es decir, tres líneas vocales o instrumentales.

parte, voz (al.: *Part, Stimme*; fr.: *partie, voix*; in.: *part*; it.: *parte, voce*). 1 [parte vocal, voz]. En la música vocal polifónica, cada una de las líneas o voces individuales. En los albores de la polifonía los nombres de cada una de las partes vocales no implicaban un rango determinado como sucede en la actualidad, sino que se nombraban de acuerdo con la función y el lugar que ocupaban en el esquema compositivo. En la Tabla 1 se muestran los nombres más comunes usados para las partes vocales en los primeros años de la música vocal (citadas del registro grave al agudo). En la música coral de hoy la clasificación común de las voces (citadas del registro agudo al grave, como se acostumbra), es: soprano, contralto (alto), tenor y bajo (esquema que suele abreviarse con el acrónimo SATB).

2. Música correspondiente a una voz o un instrumento en particular (como primer violín, flauta, etc.), a diferencia de la partitura, que está formada por todas las partes implicadas en la obra.

3. Sección de una composición. Puede decirse, por ejemplo, que la forma binaria consiste en dos partes y la forma ternaria en tres. Un término alternativo más preciso es “sección”. En algunos géneros grandes, como el oratorio, la palabra “parte” se aplica a la división principal de la obra.

parte vocal (in.: *voice part*). Véase PARTE, VOZ 1.

Partenope. Ópera en tres actos de Handel con libreto anónimo adaptado de *Partenope* (1699, rev. 1708) de Silvio Stampiglia (Londres, 1730).

Parthenia (gr., “danzas virginales”). Colección de 21 piezas para virginal de Byrd, Bull y Gibbons, presentada al príncipe Frederick y la princesa Elizabeth en sus bodas en 1613 con el título de *Parthenia, or The Maydenhead*

TABLA 1

siglos IX a XII (<i>organum</i>)	<ul style="list-style-type: none"> — <i>vox principalis/cantus</i> — <i>vox organalis/organum</i>
siglo XII (<i>organum, conductus, cláusula, etc.</i>)	<ul style="list-style-type: none"> — <i>vox principalis/cantus</i> — <i>duplum/discantus</i> — <i>triplum</i> — <i>quadruplum</i>
siglo XIII (música sacra, incluyendo el motete)	<ul style="list-style-type: none"> — tenor — <i>motetus/duplum</i> — <i>triplum</i> — <i>quadruplum</i>
siglo XIV (música secular)	<ul style="list-style-type: none"> — tenor — contratenor — <i>cantus/discantus</i>
del siglo XIV hasta mediados del siglo XV (todas las formas polifónicas)	<ul style="list-style-type: none"> — tenor — contratenor — <i>superius/cantus</i>
siglo XV (Inglaterra)	<ul style="list-style-type: none"> — tenor — <i>meane</i> — <i>treble</i> — <i>quatrebale</i>
de mediados del siglo XV hasta c. 1600	<ul style="list-style-type: none"> — contratenor <i>bassus/bassus</i> — tenor — contratenor <i>altus/altus</i> — <i>superius/cantus</i>

of the First Musicke that ever was Printed for the Virginals. El juego de palabras del título se complementó en un segundo volumen, *Parthenia In-Violata* (1614), una colección de 20 piezas anónimas para virginal y bajo de viola. *Parthenia* fue la primera pieza de música inglesa impresa con planchas de cobre grabadas.

partimen. Véase JEU-PARTI.

partimento (it.). Término usado en los siglos XVII y XVIII para referirse a las melodías improvisadas sobre un bajo escrito.

partita [parte] (it.). 1. A finales del siglo XVI y durante el XVII, la palabra se aplica a una colección de *variaciones, como lo indican los títulos de numerosos volúmenes de música instrumental, en especial para teclado. Los com-

positores italianos primero y otros más adelante, acostumbraron basar sus variaciones (*parti* o *partite*) en líneas de bajo de melodías muy conocidas como la *folia* o la *romanesca* (la *Romanesca... con cento parti* de Vincenzo Galilei, manuscrito para laúd fechado en 1584, es la cita del término más antigua que se conoce). Es posible que de esta costumbre haya derivado la aplicación de la palabra “partita” para referirse a una pieza de cualquier tipo, con o sin variaciones, como apareció en colecciones posteriores más grandes, como *Diverse curiose e rare partite musicale* (1696) de Froberger.

2. En Alemania, a finales del siglo XVII, era el título alternativo para una *suite bajo la forma gramatical “Partia” o “Parthia”. En el siglo XVIII se aplicaba indistintamente a toda pieza instrumental con varios movimientos perteneciente a la suite o a la sonata (como las partitas para violín solo y para teclado solo de Bach), con títulos como “Largo” o “Allegro”, o bien los nombres de danza característicos de la suite (*allemande*, *courante*, etc.).

partita coral. Véase VARIACIONES DE CORAL.

partition (fr.; al.: *Partitur*; it.: *partitura*, *partizione*). “Partitura”.

partitura (al.: *Partitur*; fr.: *partition*; in.: *score*; it.: *partitura*). Copia impresa o manuscrita de una pieza musical que contiene las partes individuales de todos los ejecutantes en pentagramas separados; por otro lado, la partitura que contiene solamente la música de un ejecutante o de los ejecutantes de una misma sección (como una parte orquestal de violines primeros) se denomina “parte”. Una partitura “completa” despliega por separado cada parte instrumental o vocal y contiene todas las indicaciones requeridas para la interpretación de la obra, aunque en ocasiones las partes para dos instrumentos del mismo tipo suelen escribirse en un mismo pentagrama; este es el tipo de partitura que suele usar el director. Un término alternativo es “partitura orquestal”.

Una partitura “vocal” o “piano-vocal” despliega en pentagramas separados todas las partes vocales (por lo general de una ópera o una obra coral), con la parte orquestal reducida a un arreglo para teclado. Una “partitura de piano” es la reducción de una partitura completa en arreglo para piano. Una partitura “breve” o “condensada” es una partitura completa en la que se ha reducido el número de pentagramas, aunque no necesariamente en arreglo para piano, de manera que las partes relacionadas, como por ejemplo las maderas, pueden aparecer combinadas en un mismo pentagrama.

Una partitura en “miniatura” es la edición impresa de bolsillo de una partitura completa en la que, por convención, se omiten los sistemas completos (véase *infra*) de las voces o instrumentos que permanecen en silencio durante el pasaje en cuestión. Una partitura de “estudio” puede ser tanto una partitura en miniatura como una partitura completa de dimensiones reducidas.

La notación en partitura se usó para la polifonía durante los siglos XII y XIII. La escritura de las partes individuales de una pieza polifónica se volvió común en la segunda mitad del siglo XIII con la creciente popularidad del motete. Puesto que la extensión de las partes vocales del motete tendían a diferir notablemente (las partes superiores tenían muchas más notas que las voces de tenor), la notación en partitura resultaba costosa por el pergamino requerido por lo que cada parte individual se escribía por separado con el número de pentagramas correspondiente (formato de libro de coro). Durante el siglo XVI los compositores comenzaron a retomar la notación en partitura para facilitar la planeación de texturas polifónicas complejas y, para el siglo XVII, se convirtió nuevamente en el formato polifónico normal.

El término inglés *scoring*, cuyo equivalente en español sería “poner en partitura”, se refiere a elegir y escribir la instrumentación de una obra originalmente concebida para otra dotación (como para piano) o bien elaborar una partitura general con las partes instrumentales o vocales individuales de una obra (como los libros de partes vocales del siglo XVI, época en la que no se acostumbraba escribir la partitura completa de una obra).

El conjunto de pentagramas impresos en una página se denomina sistema. Los pentagramas de un sistema están unidos con líneas o barras verticales continuas al comienzo y al final; cada pentagrama individual tiene sus propias líneas de compás, que pueden extenderse para unir pentagramas con instrumentos relacionados. Una misma página puede tener más de un sistema, en cuyo caso se indica su separación mediante dos diagonales paralelas gruesas escritas a la izquierda.

La distribución vertical moderna de las partes instrumentales en una partitura orquestal normal, comenzando por la parte superior, es: maderas (*piccolo*, flautas, oboes, clarinetes, fagotes); metales (cornos, trompetas, trombones, tuba); percusión (timbales, tarola, gran caza, triángulo, etc.); cuerdas (violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos, contrabajos). La parte de corno inglés se coloca normalmente debajo de los

oboes, la del clarinete bajo debajo de los clarinetes y la del contrafagot debajo de los fagotes. Las partes de arpa y celesta se colocan entre la percusión y las cuerdas. Toda parte solista de un concierto se coloca inmediatamente arriba de los primeros violines. Las partes vocales se colocan arriba de la sección de cuerdas con los solistas por encima del coro y distribuidas en orden descendente a partir del registro agudo.

En ocasiones es preciso modificar esta distribución de las partes como en el caso de obras con instrumentos poco comunes o cuando se desea agrupar instrumentos determinados. Las partituras de música contemporánea suelen variar notablemente de los formatos normales, en especial cuando implican recursos de improvisación o de indeterminación. En las partituras de música aleatoria, las indicaciones textuales en ocasiones predominan sobre la notación musical convencional. Algunas partituras modernas adoptan una especie de sistema de espacio-tiempo medido o indican sólo los momentos relativos del tiempo fuerte o pulso a tierra del director. Muchos compositores han abandonado la notación tradicional en pentagrama y han adoptado sistemas de *notación gráfica, haciendo uso de palabras, imágenes, patrones abstractos y símbolos diversos; algunos combinan sistemas gráficos y de notación convencional en una misma obra. Las partituras de música electrónica pueden consistir en símbolos y cálculos matemáticos precisos, imágenes, colores o gráficas, o bien una combinación de cualquiera de estos elementos con la notación convencional en pentagrama.

Véase también NOTACIÓN, 5. PS/JN/JG

W. APEL, *The Notation of Polyphonic Composition, 900-1600* (Cambridge, MA, 1942, 5/1961). C. HOPKINSON, "The earliest miniature scores", *Music Review*, 33 (1972), pp. 138-144. E. BROWN, "The notation and performance of new music", *Musical Quarterly*, 72 (1986), pp. 180-201. J. A. OWENS, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition, 1450-1600* (Nueva York, 1977).

partitura abreviada [partitura condensada]. *Partitura completa de tamaño normal con una reducción en el número de pautas. El término se aplica a la etapa de la composición de una obra para conjunto donde el compositor escribe la música en sólo unos pocos pentagramas, con indicaciones para su posterior armonización y escritura de la partitura completa. LC

partitura de bolsillo o miniatura. Véase *MINIATURE SCORE*.

partitura de órgano. Reducción de la *partitura completa de una composición para cualquier conjunto

en arreglo para órgano. Las partituras para órgano se publicaron en Londres de mediados del siglo XVIII en adelante y adquirieron cada vez mayor popularidad durante el XIX con los arreglos para órgano de Vincent Novello de las misas de Haydn. El término se empleó también en el pasado para referirse a una *partitura abierta (por lo general con cuatro pautas) de una pieza para órgano. LC

partitura orquestal (in.: *orchestral score*). *Partitura en la que cada parte instrumental o vocal aparece escrita en una pauta individual.

partitura vocal. *Partitura que contiene todas las partes vocales de una obra en pentagramas separados y la parte orquestal reducida a arreglo para teclado. En el siglo XIX las partituras vocales se convirtieron en el principal medio de diseminación del texto de las óperas. El editor londinense del siglo XIX Vincent Novello fue famoso por sus ediciones de las misas de Haydn y Mozart en partitura vocal con acompañamiento de piano u órgano.

partsong (in.). En un sentido general cualquier canción para dos o más voces podría denominarse así, pero en realidad más que a una para voz solista se refiere a una composición vocal coral, con mayor tendencia a la homofonía que a la polifonía y generalmente sin acompañamiento. Aunque el término se ha usado en ocasiones relacionado con la música secular para voz solista del siglo XVI (como el *madrigal), y con el *glee para coro masculino del siglo XVIII, su aplicación correcta y más común es para obras del siglo XIX para coro masculino, femenino o mixto, a *capella*, y principalmente para canciones compuestas en un momento del siglo XIX en que se puso en boga el interés por el canto coral aficionado en Inglaterra, Alemania y los Estados Unidos.

Entre los primeros compositores británicos de *part-songs* destacan Robert Lucas Pearsall (1795-1856), John Hatton (1808-1886), Henry Smart el joven (1813-1879) y George Macfarren. El establecimiento y popularidad creciente de festivales corales competitivos en ese siglo impulsó la contribución al género de muchos compositores importantes como Stanford (con obras como *The Blue Bird*), Parry (*Songs of Farewell*) y en particular Elgar (*My love dwelt in a northern land*), quien contribuyó notablemente a la mejora del género. Sin embargo, se debe destacar que gran parte de este repertorio provino de compositores menores, en capacidad e inventiva, cuyas piezas fueron objeto de numerosas impresiones y muy amplia difusión. Aunque el género se siguió cultivando a comienzos del siglo XX (por com-

positores como Vaughan Williams, Holst, Moeran y Howells) su popularidad ha disminuido desde entonces.

Entre los compositores alemanes de *partsongs*, alentados por el establecimiento de instituciones como la Liedertafel de Berlín, destacan Schubert, Schumann, Weber y Mendelssohn quienes escribieron principalmente para coros masculinos, y Brahms cuyas *partsongs* para coro mixto han permanecido en los repertorios corales alemán e inglés. Compositores de Europa Oriental, como Chaikovski, Kodály y Bartók contribuyeron también al género, pero los compositores de los países latinos al parecer no se sintieron atraídos por la canción a varias voces. A finales del siglo XIX y comienzos del XX, el canto coral floreció en los Estados Unidos, impulsado por los *glee-clubs* colegiales, por lo que apareció un abundante repertorio de *partsongs* con contribuciones notables de Horatio Parker, MacDowell y Elliott Carter. JN

📖 M. HURD, "Glees, madrigals and partsongs", *Music in Britain: The Romantic Age, 1800-1914*, ed. N. TEMPERLEY (Londres, 1981), pp. 242-265.

pas (fr.). 1. "No", "ninguno".

2. En danza y ballet significa "paso", como *pas de Basques*, paso de tres pulsos, similar al movimiento del vals; *pas de chat*, así llamado por su semejanza con el salto de un gato; *pas coupé*, "paso cortado", paso que sirve como preparación para otro, en el que un pie "corta" al otro y sustituye su movimiento. En ballet, *pas* se refiere también a una forma o movimiento determinado, como *pas d'action*, una escena dramática; *pas seul*, *pas de deux* (*trois*, etc.), danza que indica el número de pasos cíclicos a dar.

pasacalle. Véase *PASSACAGLIA*.

Pasdeloup, Jules-Étienne (n París, 15 de septiembre de 1819; m Fontainebleau, 13 de agosto de 1887). Director francés. Uno de los precursores de los conciertos sinfónicos en Francia, junto con Colonne y Lamoureux. Al término de sus estudios en el Conservatorio de París tomó lecciones de composición, área en la que precisamente comenzó su vida profesional pero sin éxito. En 1851 fundó la Société des Jeunes Artistes du Conservatoire y más adelante debutó dirigiendo su primer concierto. Siguió ofreciendo conciertos con regularidad presentando muchas obras nuevas en París, como también la ópera de Mozart *Die Entführung aus dem Serail*. En 1861 fundó los *Concerts Populaires*, en los que siguió presentando música nueva, en particular obras de Wagner cuya ópera *Rienzi* dirigió en el Théâtre Lyrique en 1869. Su labor revitalizó la vida musical de París y,

después de su muerte, los conciertos que él promovía siguieron celebrándose con el nombre de *Concerts Pasdeloup*. JT

Pasión, Coral de. Véase *O HAUPT VOLL BLUT UND WUNDEN*.

Pasión griega, La (*Řecké pašije*). Ópera en cuatro actos de Martinů con libreto propio y de Nikos Kazantzakis basado en la traducción (1954) de Jonathan Griffin de la novela de Kazantzakis, *Cristo vuelto a crucificar* (1948) (Zürich, 1961).

Pasión, musica de la. Versiones musicalizadas de la Pasión de Cristo como aparece en los Evangelios. En su forma más simple, ejecutada desde finales de la Edad Media, la narración era entonada en los "tonos de Pasión" del canto llano por el sacerdote (solo o con dos asistentes) que oficiaba la misa durante la Semana Santa: san Mateo en domingo de Ramos, san Marcos en martes, san Lucas en miércoles y san Juan en viernes Santo. La caracterización de los personajes se lograba mediante variaciones en el tono y el tiempo, lo cual se indicaba con letras: S (*sursum*, "elevar") para el tono alto (*alta vox*) de las intervenciones de la muchedumbre (*turbae*) y los personajes individuales, excepto Cristo; C (*celeriter*, "rápido") para el tono medio de la narración del *Evangelista; y T (*de tenere*, "sostener") para la declamación mesurada en registro grave de las palabras de Cristo. Más adelante se logró mayor contraste al sustituir el canto *alta vox* original con respuestas corales en bloques armónicos a cargo de un pequeño grupo vocal. Se han conservado versiones anónimas de origen inglés e italiano de este tipo de Pasión responsorial que datan de la segunda mitad del siglo XV. La versión más antigua de un compositor conocido es una a cuatro voces, preservada parcialmente, de la *Pasión según san Mateo* (c. 1500) del inglés Richard Davy. Las partes que se conservan de esta versión despliegan un tratamiento polifónico hábil e ilustrativo de los textos en *alta vox*.

Entre los compositores destacados del siglo XVI que escribieron versiones responsoriales para el rito católico destacan Lassus, Victoria, Guerrero y Byrd; todos ellos siguieron el esquema formal tradicional, reservando la polifonía para las intervenciones de la muchedumbre. En Alemania, después de la Reforma, los compositores luteranos cultivaron ampliamente el género de la Pasión. Si bien por lo general usaron los textos de la Biblia alemana de Lutero, no dejaron de lado las versiones latinas. Dos pasiones responsoriales alemanas que destacan por su claridad y simplicidad fueron las de *San*

Mateo y *San Juan* (c. 1550) atribuidas a Johann Walter, consejero musical de Lutero, que establecieron el modelo a seguir por otros compositores y siguieron interpretándose en Semana Santa durante muchos años. Una destacada innovación de este periodo fue introducida por la *Pasión según san Juan* (1561) de Antonio Scandello (italiano convertido al luteranismo que en ese tiempo cumplía su servicio en Dresde); en esta obra, el canto llano está limitado para el Evangelista, mientras que las intervenciones de las multitudes y los personajes individuales, incluyendo Jesús, son partes polifónicas con grupos vocales variables.

A comienzos del siglo XVI se desarrolló una nueva forma de composición sin repetición de secciones (véase *THROUGH-COMPOSED*), cuya narración era una síntesis de los cuatro Evangelios apostólicos en polifonía coral continua. Las secciones del canto tradicional se entrelazaban en una textura coral y la distinción entre las intervenciones personales y las de la muchedumbre se lograban mediante la disposición de las partes vocales. El ejemplo más antiguo que se conoce es una *Pasión según san Mateo* latina (con ese nombre, pero basada en los cuatro evangelios) de Antoine de Longueval (fl 1507-1522), quien fungía como *maître de chapelle* de Luis XII de Francia. La forma fue cultivada ulteriormente por numerosos compositores menores, católicos y protestantes, como Johannes Galliculus, Jacob Regnart y Bartholomäus Gesius. Estas versiones siempre estaban formadas por varias *partes* (entre tres y cinco) con las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz en la parte final. Una importante ramificación posterior se denominó motete de Pasión, obra polifónica en su totalidad pero con menor uso de los antiguos tonos de Pasión y con toques gráficos de ejemplificación del texto en el carácter madrigalista. Los principales ejemplos, y únicos que se conservan, son las Pasiones alemanas de *San Juan* de Leonhard Lechner (1594) y de J. C. Demantius (1634).

A partir de mediados del siglo XVII, haciendo caso omiso de las tradiciones eclesiásticas, se introdujeron instrumentos y textos ajenos a los Evangelios en las Pasiones. El ejemplo más antiguo es una *Pasión según san Juan* de 1643 del *Kantor* de Hamburgo Thomas Selle, en la que los instrumentos cumplen funciones de acompañamiento y sirven como recurso para reforzar la caracterización de los personajes (los violines para Cristo, las flautas para Pedro y las cornetas para Pilatos). Más adelante un cambio de mayor importancia hacia el estilo del oratorio fue realizado por compositores menores del

norte de Alemania como Johann Sebastiani, Johann Theile y J. V. Meder, quienes introdujeron arias corales de carácter reflexivo y textos poéticos libres con acompañamiento de cuerdas y continuo, y recitativos al estilo antiguo en las secciones narrativas. Sin embargo, la vieja tradición de la Pasión responsorial sin acompañamiento centrada en los Evangelios mantuvo su vitalidad, alcanzando su apogeo en tres versiones alemanas de Schütz, llanas pero profundamente expresivas (*San Mateo*, *San Lucas* y *San Juan*), quien reestructuró completamente las secciones del canto para subrayar el detalle dramático descriptivo y desarrolló para la muchedumbre coros con un extraordinario efecto realista.

A la vuelta del siglo, los compositores del género de Pasión tenían la opción de elegir entre dos posibilidades formales principales: recurrir a al texto básico del evangelio y embellecerlo con recursos del oratorio; o bien abandonar la narración bíblica optando por un libreto en versión libre sobre la Pasión, con música de carácter profundamente dramático y emotivo. Las dos grandes Pasiones de Bach (*San Juan*, 1724 y *San Mateo*, 1727), junto con la *Pasión según san Marcos* (1721) de Kuhnau y la versión de más de 40 textos litúrgicos de Telemann, pertenecen a la primera categoría. Las obras en estilo libre de Keiser, Mattheson y Handel, con títulos como *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (Jesús, martirizado y muerto por los pecados del mundo), pertenecen a la segunda categoría. Las Pasiones de Bach, con su combinación de textos bíblicos y versos libres y sus elaborados corales, recitativos y arias de rico color orquestal, representan un punto culminante del género. Su música y dramatización ha sido fuente continua de profunda reflexión espiritual para quienes asistieron a sus representaciones en Leipzig durante las Vísperas de la década de 1720 y para todos los que desde entonces han tenido la oportunidad de vivir la experiencia musical directa, sin importar sus creencias religiosas. Se sitúan fuera de los límites de la adoración litúrgica permaneciendo fieles a las más simples versiones tradicionales como las atribuidas a Johann Walter, todavía en uso en Leipzig en los tiempos de Bach en el oficio matutino principal del Viernes Santo.

Después de Bach, los oratorios no basados en textos bíblicos se cultivaron ampliamente. En términos de popularidad constante la versión alemana más exitosa fue *Der Tod Jesu* de C. H. Graun (1755, basado en un poema de K. W. Ramler), que despliega una escritura coral dinámica y una eficaz fusión de recitativo y arioso. En

Inglaterra, a un nivel más modesto, el caballo de batalla para los grupos corales profesionales y aficionados era *Crucifixion* (1887) de John Stainer. Entre las versiones destacadas del siglo XX están la *Pasión según san Lucas* (1963-1966) de Krzysztof Penderecki y la *Pasión según san Juan* (1982) de Arvo Pärt, en las que antiguos y nuevos recursos como heterofonía, sortilegio (*incantation*), microtonía, *glissandos* y *clusters* corales aumentan la intensidad expresiva de los temas de sufrimiento, sacrificio y redención contenidos en las narraciones evangélicas. A fecha más reciente pertenece la impresionante ópera-oratorio de John Caldwell, *Viernes Santo* (1998), que presenta la historia de la Pasión con vigoroso apoyo orquestal a tres niveles separados pero interconectados: uno narrativo, tomado del Evangelio de san Juan, que es cantado en latín por tres “diáconos”; otro de drama explícito, pronunciado al mismo tiempo en inglés; y un tercero como comentario de apoyo, tomado en su mayor parte de la liturgia latina para el Viernes Santo, incluyendo el **Improperia* y el himno **Pange lingua*. DA/BS

▣ B. SMALLMAN, *The Background of Passion Music: J. S. Bach and his Predecessors* (Nueva York, 2/1970). P. STEINITZ, *Bach's Passions* (Londres, 1979). K. VON FISCHER, *Die Passion: Musik zwischen Kunst und Kirche* (Kassel, 1997).

Pasión según san Juan, La (*Johannes-Passion*). Pasión compuesta por J. S. Bach, BWV245, con texto anónimo adaptado del poema de Barthold Heinrich Brockes, *Der für die Sünde der Welt gemartert und sterbende Jesus* (Jesús, martirizado y mortificado por los pecados del mundo), basado a su vez en el Evangelio de san Juan. Para solistas, coro y orquesta, se estrenó el Viernes santo de 1724. Selle (1623), Schütz (1666), Telemann (varios) y Pärt (1982) compusieron también versiones de *La Pasión según san Juan*.

Pasión según san Lucas, La (*Passio et mors domini nostri Jesu Christi secundum Lucam*). Oratorio de Penderecki para soprano, barítono y bajo solistas, coro de niños varones, tres coros mixtos y orquesta, basado en el Evangelio según san Lucas (1966).

Pasión según san Mateo, La (*Matthäus-Passion*). Pasión compuesta por J. S. Bach, BWV244, con texto de Picander basado en el Evangelio de san Mateo. Para solistas, coro y orquesta, probablemente se estrenó el Viernes santo de 1727. Richard Davy (finales del siglo XV) y Schütz (1666) compusieron también versiones de *La Pasión según san Mateo*.

paso de acero, El (*Stal'noy skok; Le Pas d'acier; The Age of Steel*). Ballet en dos escenas de Prokofiev; su coreo-

grafía estuvo a cargo de Leonid Massine (París, 1927). Prokofiev compuso a partir de este ballet una suite orquestal en cuatro movimientos (op. 44bis).

Pasquini, Bernardo (n Massa da Valdinievole, cr Lucca, 7 de diciembre de 1637; m Roma, 21 de noviembre de 1710). Compositor, clavecinista y organista italiano. A menudo se cita a Cesti como su maestro, pero la influencia de Frescobaldi en su música para teclado es más evidente. En 1663 obtuvo el puesto de organista en S. Maria Maggiore en Roma y un año después en S. Maria in Aracoeli, donde permaneció por el resto de su vida. Célebre ejecutante de teclado, tuvo como patronos a princesas, cardenales y la reina Cristina de Suecia. Se relacionó cercanamente con Corelli y Alessandro Scarlatti; los tres fueron distinguidos en 1706 con su admisión a la exclusiva Sociedad Arcadiana.

Pasquini compuso óperas y oratorios, pero se le conoce principalmente por su música para teclado que incluye suites, variaciones, *toccatas* y sonatas. Entre sus discípulos más distinguidos destacan Kerll, J. P. Krieger, Georg Muffat y posiblemente Domenico Scarlatti.

-/PA

passacaglia (it., derivado del español “pasar” y “calle”; es.: *pasacalle, passacalle*; fr.: *passacaille, passecaille*). Composición íntegra en forma de variaciones sobre una progresión armónica formal, generalmente I-IV-V(-I). De uso muy difundido en el Barroco, originalmente fue una danza callejera española denominada *pasacalle*. A comienzos del siglo XVII la palabra se aplicó a *passacaglias* instrumentales con forma de *ritornello* (normalmente para guitarra) interpretadas entre los versos o al comienzo y final de ciertos tipos de canciones españolas, francesas e italianas. Como la chacona, que también se basa en fórmulas específicas de *basso ostinato*, la *passacaglia* se convirtió en una forma de danza independiente del Barroco tardío. Fue favorecida por compositores italianos y franceses, para diseminarse por Alemania. La forma italiana se distinguió por las variaciones continuas sobre una fórmula de bajo preestablecida con posibilidad de extenderse a otras regiones a lo largo del desarrollo musical. El tipo francés reflejó la influencia inequívoca de la música instrumental de danza y la estructura dividida en secciones; como género orquestal de la década de 1680 encontró acomodo en las obras escénicas de Lully (como *Persée*, 1682) y sus contemporáneos. La *passacaglia* alemana tuvo mucho en común con los modelos francés e italiano. Apareció con mayor frecuencia como pieza para teclado, siendo el ejemplo más notable la *Passacaglia* en

do menor para órgano BWV582 de J. S. Bach, y ocasionalmente como obra para violín solo (como Biber) o para orquesta (como J. C. F. Fischer).

Tanto en la música francesa como en la alemana, el término en ocasiones se confundió con el de “chacón”, a pesar de los intentos de algunos teóricos por establecer una distinción entre ambos géneros, como Mattheson (1713, 1739) y Quantz (1752). En teoría, la *passacaglia* debía estar en tonalidad menor, con carácter ligeramente menos solemne que la chacón, nunca vocal y no siempre debía mantener el *ostinato* en el bajo; pero, a juzgar por los ejemplos contemporáneos, esto no se reflejó en la práctica.

A finales del siglo XVIII y en el XIX la *passacaglia* prácticamente desapareció, siendo quizá la única excepción el movimiento final de la *Sinfonía* no. 4 de Brahms, aunque no lleve el nombre de *passacaglia*. En el siglo XX hubo una especie de resurgimiento de la forma entre los compositores de la corriente central, comenzando con Reger (1906) y continuando con Webern (1908), Schoenberg (en *Pierrot lunaire*), Berg (*Wozzeck*, segundo acto), Stravinski (*Septeto*), Britten (*Peter Grimes*, segundo acto), Hindemith (cuarto *Cuarteto de cuerdas*) y Vaughan Williams (*Quinta sinfonía*), entre otros. La estructura de la forma usada en el siglo XX, de variaciones sobre un bajo obstinado, toma el modelo de la *passacaglia* de Bach. CRW

passage-work (in.). “Pasaje de *transición”.

passaggio (it., “pasaje”). 1. Más común en su forma plural (*passaggi*), se refiere a un tipo de ornamentación; véase ADORNOS Y ORNAMENTACIÓN, 2.

2. Transición o modulación.

3. Pasaje musical para el despliegue virtuosístico del intérprete.

passamezzo [*passamezzo*, *pass'e mezzo*, etc.] (it.). Danza italiana de los siglos XVI y XVII similar a la *pavana pero más rápida y, como ésta, en tiempo binario. Su nombre posiblemente derivó de *passo e mezzo*, que significa “un paso y medio”. Aunque el *passamezzo* era una danza italiana apareció por primera vez en libros de música para laúd publicados por Hans Neusidler en Alemania en 1536 y 1540. Poco antes de mediados del siglo XVI apareció en Italia y posteriormente en Inglaterra y Francia. Sir Toby Belch, en *Twelfth Night* (La decimosegunda noche, acto V, escena I) de Shakespeare, habla sobre una “passy-measures pavin” (pavana con pasos medidos).

La mayor parte de los *passamezzos* fueron compuestos sobre una o dos progresiones armónicas comunes: el *passamezzo antico* (el “passy-measures pavin” mencio-

nado por sir Toby) se basaba en la progresión armónica i-VII-i-V-III-VII-i-(V-)I; el *passamezzo moderno* (conocido en Inglaterra con el nombre de “quadran pavan” [“pavana cuadrada”]) seguía el esquema I-IV-I-V-I-IV-I-(V-)I. Estas progresiones se usaron también para otros tipos de danzas.

passepied (fr.; es.: *pasapié*; in.: *paspy*). Danza francesa de los siglos XVII y XVIII parecida a un *minueto rápido. Por lo general en tiempo binario con compases ternarios de 3/8 o 6/8 y en movimiento ininterrumpido con valores rítmicos pequeños. El *passepied* apareció primero como una danza cortesana bretona en los albores del siglo XVI y fue mencionada por Rabelais y Arbeau (quien se refirió a ella como una especie de **branle*). Adquirió popularidad en la corte de Luis XIV, donde se bailaba con los pasos del minueto generalmente por una sola pareja.

Igual que otras danzas de origen rústico adoptadas por la corte el *passepied* fue cultivado por Lully, Campra y Rameau. Los *passepied* a menudo se interpretaban por pares para formar una estructura ternaria donde la primera danza se repetía después de la segunda. También se convirtió en una de las danzas opcionales de la *suite en el siglo XVIII. Bach incluyó un par de *passepieds* en su *Obertura orquestal* en *do* BWV1066 y Debussy usó el nombre para una pieza de su obra temprana para piano, *Suite bergamasque*. -/JBE

Passione, La. Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 49 en *fa* menor de Haydn (1768), llamada así porque comienza con un *Adagio* en el estilo de la música de la Pasión.

Pasta, Giuditta (Angiola Maria Constanza) [née Negri] (n Saronno, 26 de octubre de 1797; m Como, 1 de abril de 1865). Soprano italiana. Estudió, entre otros, con Paër en Milán donde debutó en el estreno de *Le tre Eleonore* (1816) de Giuseppe Scappa. Poco después interpretó el papel de Doña Elvira en París y Telémaco de *Penélope* de Cimarosa en Londres, donde también interpretó a Cherubino y Despina. A partir de 1818 comenzó su recorrido por toda Italia y en 1821 obtuvo su primer gran reconocimiento internacional con la interpretación de Desdémona en el *Otello* de Rossini, en el Théâtre Italien de París. Pronto se convirtió en una de las cantantes predilectas de Rossini, logrando triunfos en el exigente papel de Semiramide y con su interpretación de Corinna en *Il viaggio a Reims* (1825). Su brillantez y musicalidad fueron una influencia importante en Donizetti y Bellini. En 1831 interpretó Amina en *La sonnambula* y en 1831 y 1833 los papeles protagónicos en *Norma* y *Beatrice di Tenda*. Interpretó la primera Anna

Bolena en la ópera de Donizetti (1830). Actuó con regularidad en Londres, París y San Petersburgo (1824-1837). JT

pasticcio (it., “pastel”, “masa”, “amasijo”). Pieza conformada a partir de diversas piezas ya compuestas. El término se aplica en particular a la ópera italiana desde finales del siglo XVII hasta finales del XVIII, cuando predominó la práctica de integrar en una misma pieza las arias predilectas de óperas anteriores (no siempre de compositores distintos). Muchas de las óperas italianas de Handel son *pasticcios*, como *Elpidia* (1725) y *Ormisda* (1730), en las que combinó arias de otros compositores bajo una nueva trama con recitativos de su autoría, y *Oreste* (1734) en la que recurrió a sus propias arias de obras anteriores junto con nuevas partes de recitativo y ballet. La *balada operística en ocasiones se considera una variante de *pasticcio*.

El término en ocasiones se aplica también, aunque erradamente, para obras nuevas compuestas por varios compositores, como la ópera *Muzio Scevola* (1721) para la que Amadei, Bononcini y Handel contribuyeron con un acto completo cada uno. -/JBE

pastiche (fr.). “Imitación”, “parodia”; no es sinónimo de **pasticcio*. Obra escrita parcialmente en el estilo de otro periodo, como la *Sinfonía Clásica* de Prokofiev (al estilo de Haydn) y *Pulcinella* de Stravinski (al estilo de Pergolesi). Muchas operetas de Gilbert y Sullivan incluyen abundantes y astutos *pastiches* de minuetos y gavotas, y en *Princess Ida* aparece una espléndida burla del dueto handeliano. La técnica de “composición del pastiche” se enseña como ejercicio compositivo en instituciones educativas como un medio para que el alumno aprenda las implicaciones históricas y analíticas de la música de otros periodos. -/LC

pastor en la roca, El. Véase *HIRT AUF DEM FELSEN, DER.*

pastor fido, II (El fiel pastor). Ópera en tres actos de Handel con libreto de Giacomo Rossi basado en el drama de Battista Guarini (1585) (Londres, 1712). Handel hizo revisiones de la obra con aumento de coros, danzas y el prólogo *Terpsichore* (Londres, 1734). Salieri compuso una ópera en cuatro actos con el mismo título con libreto de Lorenzo Da Ponte (Viena, 1789).

pastoral (fr.: *pastourelle*; it.: *pastorale*). 1. En los siglos XV-XVIII, obra escénica sobre temas rurales. Esta temática es tratada también en muchos madrigales de finales del siglo XVI e inicios del XVII, con la imitación de la poesía griega y latina de obras como *Aminta* de Torquato Tasso, *Il pastor fido* de G. B. Guarini y *Arcadia* de Philip Sidney. *Acis y Galatea* (1718) de Handel es una pastoral.

2. Obra instrumental o vocal parecida al **siciliano*, generalmente en compases ternarios de 6/8 y 12/8, que suele sugerir un tema rústico o bucólico con la imitación del pedal de una gaita o *musette* de pastor. En muchos países la música pastoral está vinculada con la época navideña, como la “*Sinfonía pastoral*” del *Oratorio de Navidad* de Bach, la del *Mesías* de Handel, la *pastorale del Concierto de “Navidad”* op. 6 no. 8 de Corelli y el *Concerto Grosso* op. 8 no. 6 de Tartini, “con un pastorele per il Santissimo Natale”. Véase también *PASTORELLA*.
“Pastoral”, Sinfonía. 1. *Sinfonía* no. 6 en *fa* mayor op. 68 (1808) de Beethoven. Se publicó como *Sinfonía pastorale*, sinfonía programática que imita los sonidos de la naturaleza en cinco movimientos: “Los apacibles sentimientos que despierta la contemplación del campo”, “Junto al arroyo”, “Alegre reunión de campesinos”, “La tempestad” y “Canto de los pastores: acción de gracias después de la tormenta”.

2. Movimiento orquestal breve del *Mesías* de Handel que trata sobre los pastores que reciben la noticia del nacimiento de Cristo.

“Pastoral”, Sonata. Nombre ideado por el editor para la *Sonata para piano* no. 15 en *re* op. 28 (1801) de Beethoven, posiblemente debido al ritmo rústico del final.
Pastoral Symphony, A. Tercera sinfonía de Vaughan Williams (1921). El último movimiento tiene un solo sin palabras para soprano o para clarinete.

pastorella [pastorela, pastoritia] (it. y lat., dim. de *pastorale*). Composición de Navidad para ser interpretada en la iglesia entre la noche de Navidad y la Purificación. En uno o más movimientos suele ser una obra para cantantes y pequeña orquesta (aunque en ocasiones es solamente instrumental) que narra la historia de los pastores desde su despertar ante la aparición de los ángeles hasta su llegada al pesebre con los regalos para el niño Jesús. En algunas versiones la ofrenda toma la música de una canción de arrullo o un tratamiento musical diferente. Así como los rasgos distintivos de la *pastoral barroca como bajos pedal y melodías armonizadas en terceras y sextas, la pastorela incluye elementos rítmicos y melódicos posiblemente derivados de la música folclórica. Su tono suele tener un carácter poco sofisticado y cómico, y en ocasiones usa instrumentos folclóricos (gaita, zanfona, trompeta).

La pastorela se originó en las áreas católicas romanas de Europa Central en la segunda mitad del siglo XVII y se difundió rápidamente por todo el campo de esa región en versiones con textos latinos y vernáculos de comienzos del siglo XVIII, incluso en dialectos. Sobre-

viven muchos ejemplos en manuscritos de finales del siglo XVIII y del siglo XIX. A partir de mediados del siglo XVIII, en las regiones checo parlantes, los textos del Ordinario de la misa latina se musicalizaron en el estilo pastoral, intercalando gradualmente pastorelas vernáculas checas, hasta que hacia finales del siglo, en algunos casos, llegaron a reemplazar por completo los textos del Ordinario de la misa. Las “misas pastorales” de Ryba son las más conocidas. La popularidad del género continuó en Bohemia y Moravia a lo largo de los siglos XIX y XX. Smetana citó una muy conocida melodía de pastorela en su ópera *El beso*. PFA

📖 G. A. CHEW, “The Austrian pastorella and the stylus rusticus: Comic and pastoral elements in Austrian music, 1750-1800”, *Music in Eighteenth-Century Austria*, ed. D. WYN JONES (Nueva York, 1996), pp. 133-193.

Pater noster (lat., “Padre nuestro”). Oración a Cristo cantada en la liturgia cristiana tanto en la *misa como en el *Oficio Divino.

patĕt. Tonalidad en los dos sistemas de afinación de la música de **gamelan*. Suele traducirse como “modo” o “escala”.

“**Patética**”, *Sinfonía*. Véase *SYMPHONIE PATHÉTIQUE*.

“**Pathétique**”, *Sonata* (Sonata patética). *Sonata para piano* no. 8 en *do* menor op. 13 de Beethoven (1797-1798). Su primera edición (1799) se tituló “Grande sonate pathétique”, posiblemente por idea del propio Beethoven.

Patience (Paciencia). Opereta en dos actos de Sullivan con libreto de W. S. Gilbert (Londres, 1881).

Patiño, Carlos (n Santa María del Campo Rus, baut. 9 de octubre de 1600; m Madrid, 5 de septiembre de 1675). Compositor español. Recibió educación musical como niño corista de la Catedral de Sevilla bajo la tutela de Alonso Lobo y Francisco de Santiago. Después de ocupar puestos de *maestro de capilla* en Sevilla (1623) y en el convento de la Encarnación en Madrid (1628), en 1634 se convirtió en el primer *maestro* español de la capilla real. Además de muchas obras sacras policorales (misas, salmos, motetes y villancicos) compuso algunas obras seculares (*tonos humanos*) para pocas voces, destinadas a las tardes musicales celebradas en los jardines del palacio del Alcázar de Sevilla. P-LR

patrón de interferencia. Alteración acústica más o menos compleja que se produce cuando más de una onda de sonido recorre un espacio determinado. En el caso especial de ondas de la misma frecuencia, el patrón puede ser estacionario y se le llama *onda estacionaria.

JBO

patronazgo. Antes de 1800 la mayoría de los compositores no tenía la posibilidad de subsistir exclusivamente de la composición, por lo que debían depender de algún tipo de patronazgo. En la época medieval el patrono principal era la Iglesia. Casi todos los compositores serios tomaron la orden religiosa en uno u otro grado y permanecieron al servicio de la Iglesia a cargo de la dirección musical y el adiestramiento de sus músicos, o bien desempeñaron algún tipo de actividad secular de acuerdo con su nivel social y cultural. La vida profesional musical de Guillaume de Machaut es un ejemplo representativo. Educado como clérigo se convirtió en secretario del rey Juan de Bohemia y posteriormente entró al servicio de la corte francesa, pasando sus años de retiro como canónigo de Reims. Los compositores que lograron sobrevivir sin patronazgo —es decir, hombres cultos con talento natural para la música o bien clérigos retirados que no desearon permanecer bajo las autoridades eclesiásticas—, fueron personas marginadas socialmente que subsistían precariamente como ministriles errantes o animadores.

Aunque el patronazgo de la Iglesia siguió teniendo un peso importante hasta muy avanzado el siglo XVIII, a partir del siglo XV comenzó a ser igualado por el patronazgo de la nobleza que, finalmente, lo superaría. Como resultado, comenzó a desviarse la atención de la música litúrgica (de naturaleza algo conservadora) hacia la música de entretenimiento, primero por el deleite personal del patrono y su círculo de allegados y, posteriormente, a un nivel más público, ofreciendo la posibilidad de un despliegue cada vez más opulento de respaldo para la casa noble o aristocrática. Si bien el campo de la música se amplió con este cambio, no puede decirse que los compositores fueran independientes ni que recibieran mayores honores por sus capacidades. Todo dependía del entusiasmo y las inclinaciones de los benefactores. Incluso los mejores de ellos —como el príncipe Esterházy, patrono de Haydn—, exigían al músico la misma exclusividad y rigor de servicio que a cualquiera de sus criados con librea y salario. La obligación del compositor era complacer a su benefactor con la música requerida para cualquier ocasión y no expresar su propio pensamiento espiritual.

Sin duda, las restricciones impuestas por estas condiciones impulsaron a algunos compositores a intentar sacar provecho de las demandas de entretenimiento público de la clase media y aventurarse como músicos independientes. De tal manera, mientras en Alemania Bach permanecía al servicio de patronos de la corte y de

la Iglesia, su contemporáneo Handel buscó refugio en un Londres más democrático donde, con la ayuda de un tipo de patronazgo noble menos demandante y exclusivo, pudo desarrollar sus propios esquemas como empresario operístico. Un caso similar se presentó entre Haydn y Mozart, aunque Mozart demostró menos capacidad que Handel para obtener provecho de las oportunidades que cruzaron en su camino.

El primero de los grandes compositores que supo inclinar la balanza del patronazgo a su favor fue Beethoven quien, con la fuerza de su personalidad excéntrica, lograba convencer del privilegio que significaba otorgarle el apoyo que necesitaba. En este punto estamos tratando con un cambio de actitud social en la que los artistas comenzaban a ser considerados seres superiores portadores de mensajes. De tal manera los compositores del siglo XIX, que de alguna manera comenzaban a adquirir derechos legales sobre su obra (con lo que la publicación de las obras y su ejecución se convertían en una fuente de ingresos tangible), tuvieron mayores posibilidades de sacar provecho del patronazgo que pudieran obtener. Un ejemplo representativo, aunque extremo, es la relación entre Wagner y el rey Ludwig de Baviera.

No obstante, la emancipación alcanzada con la disminución del patronazgo significó otro tipo de sacrificios. En ocasiones, para complementar sus precarios ingresos, los compositores se veían obligados a aceptar trabajos musicales comunes de dirección, ejecución, docencia y crítica musical, entre otros. Los pocos que lograron obtener ganancias atractivas de la publicación y la ejecución de sus obras por lo general fueron los compositores operísticos. En la actualidad una de las modalidades del patronazgo proviene del patrocinio de empresas comerciales otorgando subsidios para artistas individuales, organizaciones de espectáculos y festivales. MH

patter song (in., “canción trabalenguas”; *patter*, “merolico”). Canción cómica que suele formar parte de óperas. Es una especie de trabalenguas, cuya gracia estriba en la agilidad y la rapidez verbal del cantante. La mayoría de las *patter songs* están en italiano o en inglés, por ser las lenguas que más se prestan para estos juegos de palabras. El género se comenzó a cultivar a partir de mediados del siglo XVIII. El “Largo al factotum” de Rossini en *Il barbiere di Siviglia* (acto I, primera escena) es un célebre ejemplo. Paisiello, Haydn y Donizetti incluyen también canciones de este tipo en algunas de sus óperas. Gilbert y Sullivan contribuyeron al género con

abundantes ejemplos en sus operetas cómicas, como la *patter song* de *Ruddigore*, cuyos versos expresan: “This particularly rapid, unintelligible patter / Isn’t generally heard, and if it is it doesn’t matter” (Este rápido parloteo ininteligible / nadie lo entiende, pero no importa).

Patterson, Paul (Leslie) (n Chesterfield, 15 de junio de 1947). Compositor inglés. Estudió con Richard Rodney Bennett en la RAM, donde a su vez enseñó durante muchos años. Con la influencia particular de Krzysztof Penderecki, es un compositor fluido y eficaz con obras que abarcan desde música coral hasta *jingles* para televisión, y desde piezas vocales breves hasta composiciones orquestales a gran escala. PG/AW

Patti, Adelina [Adela Juana Maria] (n Madrid, 19 de febrero de 1843; m castillo de Craig-y-Nos, cr Brecon, 27 de septiembre de 1919). Soprano italiana. Descendiente de una familia de músicos realizó giras por los Estados Unidos como niña prodigio junto con el violinista Ole Bull y, en 1857 con Gottschalk. En 1859, con 16 años de edad, hizo su debut operístico en Nueva York interpretando a Lucia di Lammermoor, bajo la tutela del director Emmanuele Muzio. Dos años después apareció en Covent Garden interpretando Amina en *La sonnambula*, repitiendo el papel en sus debuts de París (1862) y Viena (1863). Su fama se extendió por toda Europa y pronto fue reconocida como la soprano más destacada de su tiempo. En la década de 1880 fue la soprano predilecta de la Metropolitan Opera de Nueva York. Su vida profesional se extendió hasta el siglo XX, realizando algunas grabaciones en su castillo en Gales que revelan su extraordinaria potencia vocal, brillante agilidad y refinado fraseo. JT

📖 J. F. CONE, *Adelina Patti, Queen of Hearts* (Portland, OR, 1993).

Pauer, Jiří (n Kladno-Libušín, Bohemia, 22 de febrero de 1919). Compositor checo. Estudió con Otakar Šín, Hába y Bořkovec. A partir de la década de 1950 ocupó diversos puestos oficiales como director artístico de la Filarmonía Checa (1958-1980), supervisor de ópera (1953-1955, 1965-1967) y director general del Teatro Nacional Checo (1979-1990). Desempeñó los cargos de secretario general de la Unión de Compositores Checos (1963-1965) y profesor de composición de la Academia de Artes Musicales (1965-1989). Autor de un buen número de obras escénicas exitosas, su música abarca estilos que van desde lo romántico (*Zuzana Vojířová*, 1957) hasta lo austero y complaciente con las exigencias del *realismo socialista. JSM

Paukenmesse (Misa de timbales). Misa no. 9 en *do* mayor (1796) de Haydn, quien la tituló *Missa in tempore belli* (Misa para tiempos de guerra) y en ocasiones es llamada *Kriegsmesse*.

Paukenwirbel-Symphonie. Véase *DRUMROLL SYMPHONY*.

Paul Bunyan. Opereta en un prólogo y dos actos de Britten con libreto de W. H. Auden (Nueva York, 1941). El compositor hizo una versión revisada (Snape, 1976).

Paumann, Conrad (*n* Nuremberg, c. 1410; *m* Munich, 24 de enero de 1473). Organista y compositor alemán. Ciego de nacimiento, hacia 1446 era organista de St Sebaldus en Nuremberg y en 1447 fue nombrado organista de la ciudad. Tres años más tarde aceptó el puesto de organista de la corte en Munich. Desde allí realizó frecuentes viajes por Alemania, Francia e Italia, donde fue hecho caballero. Muy solicitado como consejero para la construcción de órganos, fue también un importante maestro, fundando una escuela de compositores de música para órgano cuyos alcances quedaron plasmados en el *Buxheimer Orgelbuch*; dos piezas para órgano de este libro se atribuyen al propio Paumann. Su obra más conocida, un método de composición para órgano llamado *Fundamentum organisandi* (1452), contiene arreglos de *Lieder* alemanas. Sin embargo, muy poca de su música ha sobrevivido, posiblemente porque era improvisada o ejecutada de memoria y jamás fue escrita. Está sepultado en la Frauenkirche de Munich, donde un epitafio muestra su imagen rodeada de instrumentos. DA/JM

pausa (it.). “Silencio”. No es lo mismo que **pause*.

pause (in.). “*Calderón”.

pauta, pentagrama (al.: *Notenlinien*; fr.: *portée*; in.: *staff*, pl. *staves*; it.: *pentagramma*, *rigo musicale*). En notación musical se refiere a las líneas horizontales y los espacios en los que se escriben las notas musicales. Un signo de **clave* escrito al comienzo de la pauta determina la altura de una de sus líneas (y, por extensión, de las líneas y espacios restantes), que se hace extensiva a las notas que se escriben sobre ésta. Las notas cuya altura exceda el rango cubierto por las líneas de la pauta se escriben con **líneas* adicionales. Desde finales de la Edad Media hubo preferencia por las pautas de cinco líneas, de ahí el nombre de pentagrama (en español se usan indistintamente las palabras pauta y pentagrama). Los pentagramas pueden ir unidos con corchetes escritos a la izquierda (como en la música de piano), lo que forma un “sistema” (véase PARTITURA).

Véase también NOTACIÓN, 1.

pavana [*pavane*, *pavin*, *pavan*] (al.: *Paduana*; fr.: *pavane*; in.: *pavan*; it.: *pavana*, *padovana*). Danza de los siglos XVI y XVII, probablemente de origen italiano, que lleva el nombre de la ciudad de Padua. Las pавanas más antiguas que se conocen aparecen en el libro de laúd de Dalza fechado en 1508. En su *Orchésographie* (1588) Arbeau describe la pavana como una danza procesional en tiempo binario, que se baila con dos pasos simples y uno doble hacia el frente y la misma secuencia repetida hacia atrás.

Las pавanas aparecen en fuentes alemanas, francesas y españolas de las décadas de 1520-1530, pero el género alcanzó su máximo punto de perfección en manos de los compositores ingleses de virginal: Byrd, Bull, Gibbons, Morley, Farnaby, Philips, Dowland y Tomkins. Muchas pавanas refinadas aparecen en el *Fitzwilliam Virginal Book* y otras colecciones del periodo, como la pavana de Byrd en *Parthenia* compuesta en memoria del conde de Salisbury (*m* 1612). Dowland escribió una famosa pavana a cinco partes para *consort* de cuerdas, **Lachrimae, or Seaven Teares (Figured in Seaven Passionate Pavans)*, transcrita para teclado por otros compositores de la época como Byrd.

La pavana generalmente se tocaba junto con otra danza más rápida, generalmente en tiempo ternario y en ocasiones con temática similar; en Italia la danza acompañante de la pavana era el **saltarello*, en Francia e Inglaterra la **galliard*.

Poco después de su breve florecimiento a finales del siglo XVI la pavana expiró, sobreviviendo durante un tiempo como primer movimiento (Paduana) de la suite alemana del siglo XVII, quizá debido a la influencia de algunos compositores ingleses que se encontraban en el continente, como Thomas Simpson y William Brade. Locke siguió cultivando la pavana en algunas suites y existen algunas compuestas por Purcell. Muchos compositores posteriores escribieron piezas tituladas “pavana”, siendo la más conocida la obra de Ravel, *Pavane pour une infante défunte*. WT/LC

Pavane pour une infante défunte (Pavana para una infanta difunta). Pieza para piano de Ravel compuesta en 1899, con una versión orquestal realizada en 1910. Rememora la costumbre cortesana española de interpretar una danza ceremonial solemne en tiempos de luto real.

Payne, Anthony (Edward) (*n* Londres, 2 de agosto de 1936). Compositor inglés. Estudió en la Durham University. Después de forjar una reputación como crítico y escritor musical a finales de la década de 1960 destacó como compositor. El desarrollo de una voz propia

impregnada de un lirismo inglés distintivo se hizo evidente en la *Phoenix Mass* para coro y metales, completada en 1972. Entre sus obras posteriores destacan *Time's Arrow* para orquesta (1990) y *Symphonies of Wind and Rain* para conjunto de cámara (1991). Su "elaboración" de los bosquejos de Elgar para su *Tercera sinfonía* se estrenó en 1997 con gran éxito. PG/AW

Pearl Fishers, The. Véase *PÊCHEURS DE PERLES, LES*.

Pears, Sir Peter (Neville Luard) (n Farnham, 22 de junio de 1910; m Aldeburgh, 3 de abril de 1986). Tenor inglés. Hizo su debut en 1942 y al año siguiente se integró al Sadler's Wells. Fue intérprete de los principales papeles para tenor de Britten, desde Peter Grimes (1945) hasta Aschenbach en *Death in Venice* (1973). Muchas de las obras para voz sola del compositor fueron escritas específicamente para su voz, cuyo timbre claro y aflautado se complementaba con una gran versatilidad técnica y expresiva capaz de abarcar desde lo más introspectivo y humorístico hasta lo grandioso y heroico. Cofundador del Festival de Aldeburgh, apoyó el renacimiento de la canción inglesa del siglo XVI y de compositores como Schütz y Bach. Con Britten como pianista destacó también como intérprete de *Lieder*. IR

📖 C. HEADINGTON, *Peter Pears: A Biography* (Londres, 1992). P. REED, *The Travel Diaries of Peter Pears* (Londres, 1995).

Péchés de vieillesse (Pecados de la vejez). Colección de piezas para piano con y sin voz compuestas por Rossini entre 1857 y 1868; se encuentran reunidas en 13 volúmenes, algunos con títulos extravagantes. No se publicaron sino hasta la década de 1950.

Pêcheurs de perles, Les (Los pescadores de perlas). Ópera en tres actos de Bizet con libreto de Eugène Cormon y Michel Carré (París, 1863).

pecho, voz de. Término usado para denotar la parte más grave de la voz masculina y femenina, en contraste con la voz de cabeza. Las mujeres cantantes tienden a usar la voz de pecho por debajo de *re'* o *mi'*. A partir de la mitad del siglo XIX los tenores comenzaron a usar toda la voz de pecho, más que la voz de cabeza, para producir notas altas poderosas y resonantes. RW

pedal (fr.: *point d'orgue*; in.: *pedal point*). Recurso en el que una nota grave, generalmente la tónica o la dominante, es mantenida a lo largo de un pasaje que puede incluso tener acordes que no contengan dicha nota (véase el Ej. 1, correspondiente a los compases finales del *Preludio* en *do* mayor del *Libro I* de *El clave bien temperado* de Bach). El pedal invertido se rige por el mismo principio, pero con la nota mantenida en el registro

agudo. Se usa el término "pedal doble" cuando dos notas pedal son mantenidas de manera simultánea, generalmente la tónica y la dominante.

Ej. 1



pedal, nota. El término deriva de las notas graves de la pedalera del órgano y se refiere a la nota más grave que puede producir un instrumento de metal en alguna de las posiciones fijas de las válvulas o la vara. La nota corresponde a la fundamental de la *serie armónica que el instrumento produce en esa posición específica. Si bien Lully usó la nota pedal de un corno contralto en si bemol en *La Princesse d'Élide* (1664), el recurso comenzó a cultivarse principalmente a partir de la época de Berlioz. JJD

pedal de sostén (in.: *sustaining pedal, damper pedal, "loud" pedal*). Pedal situado a la derecha en el piano, cuya acción eleva los apagadores de las cuerdas, prolongando así el sonido. Véase *PIANOFORTE*.

pedal sostenido. Pedal central del piano, perfeccionado en 1874 por Steinway, cuya acción permite sostener el sonido de las notas apagando el efecto cuando se suelta su acción.

pedal steel guitar. Variante de *guitarra hawaiana.

pedal suave. Término coloquial para *una corda. Véase también *PIANOFORTE*.

pedalera (in.: *pedalboard*). Teclado del órgano que se ejecuta con los pies. Su mecanismo acciona sus propios

tubos o bien se acopla con los tubos de los teclados manuales. El carrillón también cuenta con una pedalera. Instrumentos como el clavecín, el clavicordio y el piano en ocasiones cuentan con pedalera para la práctica de los organistas. Las pedaleras de órgano pueden ser cóncavas y con forma de abanico para facilitar el movimiento de los pies; fuera de Inglaterra y los Estados Unidos, su forma por lo general es recta y plana. JMO

pedaliter (al., del latín *pedalis*). “Sobre los pedales”; en la música para teclado, indicación para tocar con ambas manos y ambos pies.

Pedrell, Felipe (n Tortosa, 19 de febrero de 1841; m Barcelona, 19 de agosto de 1922). Compositor, musicólogo y docente español. Con frecuencia se interpreta su música eclesiástica, de cámara, cantatas, canciones y obras orquestales y escénicas, incluyendo una ambiciosa trilogía operística que comienza con *Los Pirineos* (1890-1891). Su redescubrimiento de la música ibérica del siglo XVI, en particular la obra de Victoria, así como su impulso al renacimiento de la canción folclórica española, fueron vitales para el desarrollo de una nueva música nacionalista. Su influencia se reflejó sensiblemente en sus numerosos discípulos, entre los que estuvieron Albéniz, Granados, Falla, Moreno Torroba y Gerhard. CW

Pedro y el lobo (*Pyotr i volk*). Cuento infantil sinfónico para narrador y orquesta, op. 67 (1936) de Prokofiev. Concebida como una obra de introducción a la orquesta para el público infantil, cada personaje del cuento está representado con un instrumento diferente.

Peebles, David (fl mediados del siglo XVI; m antes de 1592). Compositor escocés. Canónigo del priorato agustino de St Andrews, compuso tanto motetes latinos como salmos métricos ingleses. Su música fue descrita por uno de sus contemporáneos como “ane of the cheiff musitians into this land” (uno de los principales músicos de estas tierras). JM

Peer, Gynt. Música incidental de Grieg para el drama de Henrik Ibsen (1876). Parte de esta música la arregló en dos suites orquestales, op. 46 (1888) y op. 55 (1891-1892), mismas que arregló posteriormente para piano solo y dos pianos. Saeverud compuso también música incidental para dicha obra (1947); Egk escribió una ópera basada en el mismo tema (Berlín, 1938) y Schnittke un ballet (1986).

Peerson, Martin (n ?March, Cambs., 1571-1573; m Londres, sep. 15 de enero de 1651). Compositor y ejecutante de teclado inglés. Poco se sabe de sus actividades musicales de juventud aparte del hecho de que hacia

1604 ya componía música (una de sus canciones apareció en uno de los entretenimientos reales supervisados por Ben Jonson) y que dos años después recibió un citatorio por recusante. En 1613 obtuvo el grado de B. Mus. en Oxford. Entre 1623 y 1630 ocupó diferentes puestos en la Abadía de Westminster y en la Catedral de St Paul. Durante la guerra civil se desempeñó como oficial de asistencia social de St Paul. Peerson es conocido principalmente por sus canciones y *anthems* en verso, muchos de ellos publicados en sus *Private Musicke* (Londres, 1620) y *Mottects or Grave Chamber Musique* (Londres, 1630). El segundo libro es una de las primeras obras inglesas que hacen uso del bajo cifrado. Solamente sobreviven cuatro de sus piezas para teclado. JM

Peeters, Flor (n Tiel, 4 de julio de 1903; m Amberes, 4 de julio de 1986). Compositor y organista belga. Estudió en el Instituto Lemmens en Mechelen, donde en 1925 ocupó el puesto de organista de la catedral, y posteriormente en París con Marcel Dupré y Charles Tournemire. Activo concertista internacional, fue maestro y director del Conservatorio Real Flamenco de Amberes (1952-1968). Su abundante producción incluye música para órgano de todo tipo, mucha de la cual refleja su interés por la polifonía renacentista flamenca, la música de Bach, el canto gregoriano y la música folclórica flamenca. Compuso también misas y otra música litúrgica, algunas obras vocales seculares, música de cámara y piezas para piano. PG/ABUR

peine, à (fr.). “Apenas”; à *peine entendu*, “apenas audible”.

Peixinho, Jorge (n Montijo, 20 de enero de 1940; m Lisboa, 30 de junio de 1995). Compositor portugués. Después de realizar estudios de juventud con Braga Santos trabajó con Nono, Boulez y Stockhausen en Darmstadt (1960-1970), donde destacó como figura importante. La improvisación colectiva libre y la electrónica forman parte esencial de su producción, en la que destacan la ingeniosa música incidental para la obra teatral *The Four Seasons* (1968) de Arnold Wesker, música de cámara, orquestal y obras instrumentales en una interesante mezcla estilística epicúrea. CW

pelog. Uno de los dos sistemas de afinación del **gamelan* javanés, con cinco intervalos muy peculiares y característicos dentro de la octava.

Pelléas et Mélisande. 1. Ópera en cinco actos de Debussy basada en el drama homónimo de Maurice Maeterlinck (París, 1902).

2. *Pelleas und Melisande*. Poema sinfónico op. 5 (1902-1903) de Schoenberg.

3. Suite de música incidental op. 80 (1898) de Fauré para el drama homónimo de Maeterlinck.

4. Música incidental op. 46 (1905) de Sibelius para el drama homónimo de Maeterlinck. En ese mismo año, Sibelius la arregló en forma de suite.

pellet bell. Véase CRÓTALO.

Penderecki, Krzysztof (*n* Dębica, 23 de noviembre de 1933). Compositor y director polaco. Comenzó a sobresalir a comienzos de la década de 1960 con una música en la que usaba técnicas ampliadas en instrumentos de cuerda (como la obra posteriormente titulada *Lamento por las víctimas de Hiroshima*, 1961). Fue el máximo exponente del “sonorismo”, etiqueta musicológica polaca en que la expresión musical directa (generalmente con *notación gráfica; véase NOTACIÓN, Fig. 8), implicando el movimiento y sobreposición de bloques sonoros, predominó sobre los procedimientos temáticos y estructurales convencionales. Estos experimentos abstractos pronto fueron aprovechados para fines programáticos en obras corales-orquestales como la *Pasión según san Lucas* (1963-1966) y *Dies irae* (1967), esta última compuesta en memoria de las víctimas de Auschwitz.

El *Primer concierto para violín* (1976-1977) inició una fase neorromántica en la que los elementos del lenguaje experimental de Penderecki se incorporaron a un estilo retrospectivo de Bruckner y Liszt. Sus partituras sinfónicas retomaron la estética motivica y sinfónica del siglo XIX, lo que la crítica musical modernista consideró un retroceso. Sus estructuras narrativas con predominio de secuencias de semitonos y tritonos, repeticiones rítmicas y colores orquestales sombríos se reflejaron en diversas sinfonías y conciertos a partir de 1980. Ha mostrado también una tendencia constante por las obras corales a gran escala (*Réquiem polaco*, 1980-1984; *Credo*, 1998), en las que a menudo utiliza melodías polacas muy conocidas por sus implicaciones políticas. En contraste total, Penderecki ha mostrado un fuerte interés por el género operístico con obras como la ópera de corte voyeurista *Los demonios de Loudun* (Hamburgo, 1969), la “sacra rappresentazione” *Paraíso perdido* (Chicago, 1978), la histórica y neurótica *danse macabre*, *Die schwarze Maske* (Salzburgo, 1986), y la escatológica y grotesca *Ubu rex* (Munich, 1991), cuyas referencias a Rossini, Musorgski y Wagner muestran un aspecto más ligero del espíritu a menudo atormentado de Penderecki. ATH

📖 R. ROBINSON y A. WINOLD, *A Study of the Penderecki St Luke Passion* (Celle, 1983). W. SCHWINGER, *Krzysztof*

Penderecki: His Life and Work (Londres, 1989). M. TOMASZEWSKI (ed.), *The Music of Krzysztof Penderecki: Poetics and Reception* (Cracovia, 1995). B. JACOBSON, *A Polish Renaissance* (Londres, 1996). D. MIRKA, *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki* (Katowice, 1997). R. ROBINSON (ed.), *Studies in Penderecki*, i (Princeton, NJ, 1998). K. PENDERECKI, *Labyrinth of Time: Five Addresses for the End of the Millennium* (Chapel Hill, NC, 1998). T. MALECKA (ed.), *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-Century Theatre* (Cracovia, 1999).

Pénélope. Ópera en tres actos de Fauré con libreto de René Fauchois (Monte Carlo, 1913).

penny whistle [*tin whistle*] (in., “silbato de latón”). Término genérico para la flauta de *aeroducto simple o *flageolet. Ejecutada en todo el mundo desde la antigüedad hasta nuestros días, se fabrica de hueso, madera, caña, metal, plástico y otros materiales; generalmente tiene entre cuatro y siete perforaciones. El término “pennywhistle” probablemente fue acuñado por Robert Clarke, inventor de una marca específica en la década de 1840 hecha de latón y con seis perforaciones (sus descendientes siguen fabricando esta flauta). Este tipo de silbato de latón, extremadamente económico, se utiliza mucho en la música folclórica y es particularmente común en Irlanda. En la actualidad se fabrica también de plástico. JMO

pentacordo. Grupo de cinco notas de la escala diatónica, como por ejemplo de *do* a *sol*.

pentagrama. Lo mismo que *pauta.

Penthesilea. Ópera en un acto de Schoeck con libreto propio basado en la tragedia de Heinrich von Kleist (Dresde, 1927).

Pentland, Barbara (Lally) (*n* Winnipeg, 2 de enero de 1912; *m* Vancouver, 5 de febrero de 2000). Compositora canadiense. Comenzó sus estudios formales de composición en París en 1929 y en 1936 le fue otorgada una beca para estudiar en la Juilliard School de Nueva York. En 1941 y 1942 trabajó con Copland en el Berkshire Music Center en Massachusetts. Siendo profesora del Royal Conservatory of Music de Toronto (desde 1943), en 1949 fue invitada a integrarse a la Universidad de British Columbia en Vancouver, donde dio clases hasta 1963. Sus obras de juventud, realizadas en la década de 1930, siguen el lenguaje romántico francés tardío. Un encuentro con Dika Newlin, discípulo de Schoenberg, la puso en contacto con lenguajes modernos de vanguardia: *Octet for Winds* (1948) y otras piezas están escritas en un lenguaje serial estricto. Después de asistir a los cursos de verano de Darmstadt y de entrar en con-

tacto con la música de Webern se interesó más seriamente por la expresión clara y compacta, como puede apreciarse en la *Symphony for Ten Parts* (1957). A finales de la década de 1960, Pentland experimentó también con técnicas aleatorias y de cuartos de tono en piezas como *Trio con alea* (1966), el *Tercer cuarteto de cuerdas* (1969) y *News* (1970). HRE

📖 S. EASTMAN y T. J. MCGEE, *Barbara Pentland* (Toronto, 1983).

Peñalosa, Francisco de (n. c. 1470; m. Sevilla, 1 de abril de 1528). Compositor español. Si bien se le vincula principalmente con la Catedral de Sevilla, también prestó sus servicios como chambelán y cantante de la capilla del papa Leo X en Roma. Algunas de sus misas y motetes probablemente fueron escritos para esa capilla. Su música refleja la clara influencia de Josquin. JM

Pepping, Ernst (n. Duisburg, 12 de diciembre de 1901; m. Berlín, 1 de febrero de 1981). Compositor alemán. Estudió composición con Walter Gmeindl en la Hochschule für Musik (1922-1926) y dio clases en la Kirchenmusikschule de Berlín (a partir de 1934) y la Hochschule für Musik (desde 1953). Uno de los principales representantes del movimiento para revivir la música litúrgica alemana, Pepping compuso un numeroso repertorio de piezas para órgano y de música litúrgica luterana, en un estilo combinado de polifonía bachiana y armonía diatónica extendida cercana a Hindemith. PG

Pepusch, Johann Christoph (n. Berlín, 1667; m. Londres, 20 de julio de 1752). Compositor y teórico alemán. Después de prestar sus servicios en la corte prusiana se instaló en Londres (c. 1704) como violista y clavecinista del teatro Drury Lane. Su música escénica incluye cinco *masques*, como *Venus and Adonis* (1715) y *Apollo and Daphne* (1716); posiblemente escribió también la obertura de *The Beggar's Opera* (1728). Pepusch contribuyó notablemente para revivir la música antigua, estuvo entre los fundadores de la Academy of Vocal Music (más adelante, Ancient Music), editó obras instrumentales de Corelli para su publicación en Londres y publicó su obra *A Treatise on Harmony* (1730). En 1713 obtuvo el D. Mus. de Oxford y en 1746 se convirtió en miembro de la Royal Society. Contrajo matrimonio con Margherita de L'Epine, una acaudalada cantante de ópera italiana, con quien llevó una vida considerablemente lujosa. DA/BS

“Pequeña sinfonía rusa”. Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 2 en *do* mayor op. 17 de Chaikovski (1872), llamada así por el uso de canciones folclóricas de Ucrania (la “pequeña Rusia”).

percepción musical. Véase PSICOLOGÍA DE LA MÚSICA, 1.
percusión, instrumentos de (al.: *Schlagund Effektinstrumente*; fr.: *batterie*; in.: *percussion instruments*; it.: *batteria*). En sentido estricto la expresión se refiere sólo a los instrumentos que se percuten o golpean, pero en la práctica abarca toda la amplia gama de instrumentos percutivos, no sólo los de la sección de percusiones orquestales. La mayoría son instrumentos de golpe o choque (como tambores, platillos, triángulos y gongs), pero también están los que se pulsan, frotran (sea con una y dos manos, con arco y otros objetos), sacuden (muy abundantes) y otros que se tocan soplando. La *organología clasifica los instrumentos de percusión en *membranófonos (que producen sonido mediante la vibración de un parche o membrana) e *idiófonos (instrumentos rígidos contruidos con materiales sólidos, como platillos y xilófonos).

Cuando en una obra se requieren silbatos o flautas de silbato que produzcan una sola nota, dos notas (el cucú) o melodías con varias notas (la flauta de vara o *swanee whistle*), su ejecución no corre a cargo de los flautistas y otros ejecutantes de alientos de madera, como podría pensarse, sino de los músicos de la sección de percusiones. Lo mismo ocurre con las percusiones que se tocan con arco, como el serrucho y los platillos, cuya ejecución no está a cargo de los instrumentistas de cuerdas sino de los percusionistas. Las técnicas de ejecución que los percusionistas deben dominar son muy diversas y abarcan tanto los instrumentos de percusión serios, como los curiosos y divertidos. JMO

percutores, palmoteadores. Instrumentos de concusión: dos objetos similares cualesquiera, de cualquier material, que se percuten juntos. Los más comunes son palos (como las *claves) o placas (como los *huesos). Los percutores de vasija tienen una superficie cóncava, como el *platillo y las *castañuelas. Los percutores pueden estar articulados por un extremo con bisagras o cordones. Algunos percutores usados en el antiguo Egipto fueron tallados con forma de manos y antebrazos humanos, en ocasiones de marfil o de hueso. Los percutores de palos o piedras podrían ser los instrumentos más antiguos del mundo y aún se utilizan. JMO

perdendosi (it.). “Perdiéndose”, es decir, apagando el sonido gradualmente.

Perfect Fool, The. Ópera en un acto de Holst con libreto propio (Londres, 1923). La suite orquestal del ballet de la obra se interpretó por primera vez en 1920.

perfect pitch (in.). Véase OÍDO ABSOLUTO.

Performing Right Society. Véase DERECHOS DE AUTOR, 7.

Pergolesi, Giovanni Battista (*n* Iesi, cr Ancona, 4 de enero de 1710; *m* Pozzuoli, cr Nápoles, 16 de marzo de 1736). Compositor italiano. Hijo de un agrimensor, todos sus hermanos fallecieron en la infancia y él mismo no parece haber gozado de muy buena salud. Se le describía con una pierna deforme y es posible que haya sufrido un padecimiento tuberculoso. Gracias a las relaciones profesionales de su padre con la nobleza de la localidad, antes de 1724 fue enviado a estudiar al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo en Nápoles donde se distinguió como violinista y tuvo a Durante entre sus maestros. Después de recibir la comisión de una ópera, en 1732 fue nombrado *maestro di cappella* del príncipe Fernando Stigliano, caballero mayor del virrey de Nápoles, y compuso su primera ópera cómica, *Lo frate 'nnamorato*, obra que alcanzó un éxito popular considerable. En diciembre de ese año compuso una misa y salmos para los servicios solemnes luego de una serie de terremotos acaecidos en Nápoles; poco después fue nombrado diputado del *maestro de capilla* de la ciudad. Al año siguiente escribió su ópera más famosa, el *intermezzo* *La serva padrona*.

Los trastornos políticos de 1734 obligaron a Pergolesi a trasladarse a Roma con su patrón. Una misa suya se interpretó en la iglesia de S. Lorenzo en Lucina donde su estilo napolitano, poco conocido por el público romano, provocó gran interés; la asistencia fue tan grande que causó el colapso de una parte del piso de la iglesia. El interés despertado por esta obra le mereció la comisión de una *opera seria* para Roma, *L'olimpiade*, que a pesar de no tener el éxito esperado se interpretó en otras ciudades italianas y fue la base de un *pasticcio* presentado en Londres en 1742.

En 1735 la salud de Pergolesi comenzó a deteriorarse. Al parecer pasó una parte del verano en el monasterio capuchino cercano al balneario de Pozzuoli y en el otoño compuso su última ópera. A comienzos de 1736 se retiró al albergue franciscano de Pozzuoli donde compuso sus últimas obras, entre las que destaca su celebrado *Stabat mater*. A su muerte, probablemente por tuberculosis, recibió sepultura en una fosa común y en la Catedral de Pozzuoli se colocó una placa conmemorativa con su nombre que, en 1890, fue trasladada a una capilla lateral dedicada a su memoria.

Al parecer Pergolesi fue el primer compositor que, habiendo alcanzado relativamente poco reconocimiento en vida —de acuerdo con sus contemporáneos muchas de sus óperas fracasaron en su estreno—, obtuvo gran fama póstuma. Sus comedias se integraron al repertorio

de las compañías de ópera itinerantes. *La serva padrona* se interpretó en toda Europa y su presentación en París contribuyó al surgimiento de la *Querelle des *Bouffons*. La obra, que se sigue interpretando con regularidad, despliega las mejores características de la *opera buffa*, combinando el ingenioso argumento con una exquisita música que retrata a los personajes a la perfección. Su *Stabat mater* para soprano, contralto y cuerdas, una musicalización melodiosa y expresiva, fue una de las obras con mayor número de reimpressiones en el siglo XVIII y se sigue interpretando con frecuencia en la actualidad. Tan grande fue la reputación de Pergolesi que muchas obras escritas por otros compositores le han sido atribuidas erróneamente, en particular piezas instrumentales como las usadas por Stravinski para su composición de *Pulcinella*. DA/ER

📖 M. E. PAYMER y H. W. WILLIAMS, *Giovanni Battista Pergolesi: A Guide to Research* (Nueva York, 1989).

Peri, Jacopo (di Antonio di Francesco) (*n* Roma, 20 de agosto de 1561; *m* Florencia, 12 de agosto de 1633). Compositor y cantante italiano. Perteneciente a una familia noble florentina menor, a los 12 años de edad se encontraba en Florencia como cantor del monasterio servita de Ss. Annunziata. Los años siguientes trabajó como cantor y organista en diferentes iglesias y monasterios de Florencia. Estudió música con Malvezzi de quien obtuvo una sólida preparación contrapuntística. Su talento principal como compositor fue en el género dramático. En 1583 contribuyó con parte de la música (hoy perdida) para una serie de *intermedi* celebrados en la corte y en 1589 compuso un aria y participó como cantante en el renombrado *intermezzo* de *La pellegrina* presentado como parte de las bodas de el gran duque Fernando I y Cristina de Lorraine.

Peri probablemente conoció a Giovanni de' Bardi y quizá participó en las discusiones de su **camerata*, pero su relación con el patrono Jacopo Corsi en la década de 1590 es posible que haya sido más significativa. Colaboró con Corsi y el poeta Ottavio Rinuccini en la producción de la primera obra dramática con música continua, *La Dafne* (1597-1598). Muy poca de esta música ha sobrevivido, sin embargo, su estilo tal vez fue similar a la siguiente colaboración entre Peri y Rinuccini, *Eurídice* (1600; publicada en Florencia en 1601), escenificada en las bodas de Maria de' Medici y Enrique IV de Francia. La obra no tuvo gran éxito, sin embargo es posible apreciar la eficacia y expresividad dramática de sus recitativos (véase también OPERA, 2).

Muy poca de la música dramática posterior de Peri ha sobrevivido. Siguió activo como compositor cultivando nuevas relaciones con la corte de Mantua y escribiendo diversas obras dramáticas. En 1609 publicó una colección de canciones, *Le varie musiche* (reeditada en 1619), dirigió la música de la Pascua en S. Nicola en Pisa y en la década de 1620 compuso *sacre rappresentazioni* para S. Maria Novella en Florencia. Para esa época su salud había mermado y, aunque sobrevivió a la peste que azotó Florencia en 1630-1633, poco después de que la ciudad retirara la alerta sanitaria por la epidemia murió con casi 72 años de edad. DA/TC

📖 T. CARTER, *Jacopo Peri (1561-1633): His Life and Works* (Nueva York y Londres, 1989).

Péri, La (La Peri). Ballet (poema dancístico) de Dukas con coreografía de Ivan Clustine (París, 1912). Dukas compuso una suite orquestal basada en esta partitura.

Périchole, La. Ópera en dos actos de Offenbach con libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy basado en la comedia de Prosper Mérimée *Le Carrosse du Saint-Sacrement* (París, 1868). El compositor hizo una revisión de la ópera en tres actos (París 1874).

periódicos, publicaciones periódicas. Publicaciones que aparecen en intervalos periódicos regulares. Suelen ser publicaciones impresas, aunque en la actualidad un número cada vez mayor aparece sólo en formato electrónico y se difunde a través de Internet. Todas las ediciones individuales de un periódico generalmente llevan el mismo nombre distintivo (aunque en algunos casos los nombres pueden ir cambiando con el tiempo), pero se distinguen mediante su fecha de publicación y número de volumen. Los términos “periódico”, “diario”, “publicación” e incluso “revista” pueden llegar a usarse indistintamente, como en el presente artículo, aunque cada palabra tiene un significado propio. El término “serie” en referencia a una publicación periódica lo utilizan principalmente los bibliotecarios y, ocasionalmente, los bibliógrafos.

Los periódicos musicales pueden dividirse en varias categorías, dependiendo de su función y objeto de lectura. Algunos buscan tener a sus lectores al día de los acontecimientos musicales. La revista *Opera Now*, aparecida en el Reino Unido a mediados de la década de 1980, fue una de las primeras de esta categoría, compitiendo –y superándola– con la revista *Opera*, mucho más seria. Los intereses de los coleccionistas de discos se ven satisfechos también con una oferta de publicaciones competitiva: *Diapason* y *Écouter voir* en Francia, *CD Collector* y *Gramophone* en Inglaterra y periódicos

diversos de la editorial estadounidense Schwann mantienen a sus lectores al tanto de los nuevos lanzamientos discográficos y equipos reproductores de música donde tocarlos. Los aficionados a las grabaciones antiguas (área con un interés creciente) cuentan con publicaciones como *International Classic Record Collector*. La revista *BBC Music Magazine* mezcla reseñas serias de grabaciones de música clásica con noticias y chismes del medio artístico. Otras revistas incluyen información de géneros populares y “fanzines” (periódicos dedicados a las actividades de los grupos de *rock* y música *pop*); también existe un número considerable de publicaciones especializadas en *jazz*, *blues*, *rock* y muchos otros géneros.

La mayor parte de las publicaciones mencionadas puede adquirirse en puestos de revistas, pero otras como las revistas especializadas en estudios de musicología suelen adquirirse sólo por suscripción. Un número importante de revistas se ocupa del rescate y el resurgimiento de la música antigua, con publicaciones que abarcan desde un nivel accesible para todos –*Early Music News* (RU), *Early Music America* (EUA) y la revista al estilo mesa-de-café, *Goldberg* (EUA), hasta los estudios más serios, con publicaciones como *Early Music History* de Cambridge University Press, quizá una de las más representativas. Entre las publicaciones dedicadas a instrumentos musicales destacan el *ITA Journal* (Asociación Internacional de Trombonistas), la revista sobre la flauta *Tibia*, *The Clarinet* y *Piano Quarterly*. Otras revistas están dirigidas a los entusiastas seguidores de compositores: *Wagner*, *The Elgar Society Journal*, *Rachmaninov Society Newsletter*, *Cahiers Debussy* y muchas más.

Los interesados en música folclórica y de las culturas no occidentales cuentan también con publicaciones especializadas y podríamos decir que cualquier persona interesada en un aspecto particular de la música podrá encontrar una publicación al respecto. Maestros, bibliotecarios, administradores y promotores de música cuentan con publicaciones profesionales especializadas. Las asociaciones musicológicas de muchos países publican sus propias revistas, como la American Musicological Society, la Royal Musical Association, la Société Belge de Musicologie (Bélgica) y la *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft* (Suiza). En todo el mundo existen centros de investigación comprometidos con la promoción y la difusión de los grupos que representan. El Institute for Research in Black American Music edita una revista y *Women & Music* es una publicación

de la Washington University en asociación con la International Alliance of Women in Music (Asociación Internacional de Mujeres Músicas). El Inglaterra, el National Sound Archive distribuye el boletín informativo *Playback* cuya función es promover los servicios que proporciona el Archivo, misma función que cumple el boletín *spnm News* (RU).

Además de las categorías por temas, los periódicos musicales se pueden dividir entre los que contienen artículos en prosa y los que consisten exclusivamente en composiciones musicales. Las publicaciones del segundo tipo son las más recientes y sus orígenes se remontan al siglo XVII. Algunos editores, en particular del siglo XIX, publicaron un tipo de periódico híbrido conformado en su mayor parte por artículos pero que además ofrecía a sus lectores un suplemento desprendible de música coleccionable. En la actualidad esta práctica editorial casi ha desaparecido con la excepción de contados suplementos musicales que aparecen en revistas como *The Musical Times*, fundada en Londres en 1844 y que, a la fecha, sigue siendo la publicación inglesa de este tipo de mayor continuidad en el mercado.

En el siglo XVIII Alemania fue la cuna de los periódicos con artículos sobre música, principalmente con los escritos de Johann Mattheson (1681-1764) y Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795). Todas estas publicaciones fueron de breve duración, con excepción de la *Allgemeine musikalische Zeitung* con 50 volúmenes publicados en Leipzig entre 1798 y 1848. Aunque desde el siglo XIX hasta la actualidad el tiempo de publicación de los periódicos musicales por lo general ha sido breve, algunas publicaciones destacan por su larga permanencia. Tal es el caso de la revista estadounidense *Musical Quarterly*, publicada desde 1915 con breves periodos de interrupción; de *Gramophone*, la revista inglesa sobre música con mayor tiempo en el mercado desde su aparición en 1923, y del *Journal of the American Musicological Society* publicado desde 1948. Muchos compositores de renombre han trabajado como editores o colaboradores en las publicaciones musicales como Schumann, Berlioz, Debussy y Schoenberg. En una muy mala época en París en la década de 1840, Wagner colaboró en algunos periódicos musicales.

Los periódicos musicales reflejan, registran e influyen en la vida musical, incluso en los gustos; ofrecen información, noticias, reseñas y rumores que reflejan el pulso del mundo musical de su tiempo y son, para el historiador y el cronista social un valioso material que no se encuentra en los libros. Mientras que éstos pueden

sentar las bases de temas musicales determinados, los periódicos registran esos pequeños detalles, verdades y falsedades que van surgiendo día con día y ofrecen entretenimiento, diversión e información. JWA

📖 W. J. WEICHLIN, *A Checklist of American Music Periodicals, 1850-1900* (Detroit, 1970). I. FELLINGER, "Periodicals", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres, 2/2001) [incluye bibliografía y listas de publicaciones periódicas].

periodo. Parte de una composición que alcanza un grado significativo de cohesión armónica. El término ha sido usado de diferentes maneras por teóricos (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1782-1793, de H. C. Koch) y compositores, en particular Wagner, cuyo "periodo poético-musical" formó parte fundamental de sus extensos dramas musicales. Pero la aplicación del término propuesta por *Schoenberg (*Fundamentos de la composición musical*, 1967) fue sin duda la que mayor influencia tuvo en la teoría musical del siglo XX. A diferencia de una frase motívica, que contiene elementos breves de variación o desarrollo, un periodo consiste en dos frases, *antecedente y consecuente, que comienzan con el mismo motivo básico y cuyas cadencias no necesariamente conducen a la tónica. De tal manera el periodo inicial de ocho compases de la *Sarabanda* de la primera *Suite inglesa* de Bach, las cadencias tanto del antecedente como del consecuente, cada una de cuatro compases, resuelven en la dominante. AW

Perle, George (n Bayonne, NJ, 6 de mayo de 1915). Compositor y musicólogo estadounidense. Realizó estudios de composición con Wesley LaViolette en la De Paul University (1934-1938) y estudios privados con Ernst Krenek en la década de 1940. Posteriormente se dedicó a la docencia en la Universidad de Louisville (1949-1957), la Universidad de California en Davis (1957-1961) y en el Queens College de Nueva York (a partir de 1961). En la década de 1930 fue uno de los primeros estadounidenses interesados en la música dodecafónica y, a partir del estudio de las obras de Berg y Bartók, comenzó a desarrollar su propio sistema "dodecafónico modal" que conserva la eufonía dentro de un universo cromático completo y genera sofisticadas relaciones armónicas que coinciden con el pulso irregular de su música. Su producción se centra alrededor de la música para piano, cuartetos y canciones. Entre sus escritos destaca la obra muy difundida *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern* (Los Ángeles y Londres, 1962) y libros sobre las óperas de Berg. PG

Perosi, Lorenzo (n Tortona, cr Piacenza, 20 de diciembre de 1872; m Roma, 12 de octubre de 1956). Compositor italiano. Estudió en Roma y Milán. En 1893 se trasladó a Regensburg para trabajar con F. X. Haberl y en 1894 obtuvo el puesto de *maestro di cappella* de San Marcos en Venecia, tomando las órdenes religiosas poco después. En 1898 fue nombrado director de la Capilla Sixtina, puesto que le permitió ejercer su influencia en la elaboración del **motu proprio* de 1903, decreto papal que propugnaba el retorno a un estilo “puro” de la música litúrgica. Las composiciones de Perosi en este periodo, entre las que destaca una *Pasión según san Marcos* (1897), despliegan elementos tanto de la polifonía del siglo XVI como de Wagner; sus oratorios fueron aclamados internacionalmente. Recuperado de un colapso mental sufrido durante la primera Guerra Mundial, produjo un número reducido de obras menores. DA

Pérotin [Perotinus Magnus] (fl ? finales del siglo XII y comienzos del XIII). Compositor de Notre Dame en París. Igual que a su predecesor *Léonin, se le conoce a través de referencias mencionadas en el tratado inglés *Anónimo IV* (fl c. 1270) que indican que Pérotin tomó como punto de partida cantos litúrgicos de Léonin (*organa dupla*), complementándolos con piezas en un lenguaje musical más moderno. De acuerdo con el teórico anónimo el *magnus liber* de Léonin “se usó hasta la época de Perotinus Magnus quien, además de acortarlo, le agregó mejores *clausulae* o *puncta* [es decir, secciones de *discanto en lugar de **organum*], pues era el mejor compositor [o cantor] de discanto”. El *Anónimo IV* menciona el nombre de algunas composiciones de Pérotin,

como dos cantos a cuatro voces (*organa quadrupla*) –los graduales *Viderunt* y *Sederunt*– y dos a tres voces (*organa tripla*) y tres *conductus* a una, dos y tres voces respectivamente.

Dada la existencia de decretos pronunciados por el obispo de París entre 1198 y 1199, en los que autoriza la musicalización a cuatro voces específicamente del *Viderunt* y el *Sederunt*, es posible que las composiciones de Pérotin correspondan aproximadamente a esos años aunque se desconoce si fueron compuestas antes o después de su promulgación. El *Viderunt* y el *Sederunt* se encuentran entre los máximos logros de la música medieval. Bajo un diseño tonal extenso, en el que usa pedales en bloque como soporte de cambios majestuosos de la armonía, y con la interacción detallada entre las tres voces superiores, estas obras despliegan una maestría que justifica sobradamente su apelativo de Magnus (el grande). Una buena muestra de su estilo contrapuntístico es el *conductus* a tres voces *Salvatoris hodie* (Ej. 1), sorprendente si recordamos que las obras conocidas de Léonin simplemente consistieron en el aumento de una voz a la parte tenor del canto llano existente.

DH

📖 C. WRIGHT, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1500* (Cambridge, 1989).

perpetuum mobile (lat., “movimiento perpetuo”; it.: *moto perpetuo*). Término que ocasionalmente aparece junto al título de una composición instrumental en tiempo rápido con notas del mismo valor rítmico. Paganini (*Moto perpetuo* op. 11 para violín y orquesta), Weber (*Sonata para piano* op. 24, último movimiento), Mendelssohn

Ej. 1

The image displays a musical score for the piece 'Salvatoris hodie' by Pérotin. It consists of two systems of three staves each, written in a medieval style with square notes on a four-line staff. The music is in a four-part setting, with the top staff likely representing the tenor part and the bottom staff the cantus part. The notation includes various rhythmic values and rests, characteristic of the Notre-Dame school of polyphony.

(op. 119) y Johann Strauss el joven (*Perpetuum mobile* op. 257) son algunos de los compositores que recurrieron al término. También Beethoven lo aplicó en los movimientos finales de varias sonatas para piano, así como Chopin en sus *Études*.

Perséfone. Melodrama en tres escenas de Stravinski con libreto de André Gide para narrador, tenor, coro, coro infantil y orquesta. La coreografía original fue de Kurt Jooss (París, 1934). Stravinski revisó la obra en 1949.

Persichetti, Vincent (*n* Filadelfia, 6 de junio de 1915; *m* Filadelfia, 15 de agosto de 1987). Compositor estadounidense. Estudió en el conservatorio y en el Curtis Institute de Filadelfia y tomó clases de composición con Russell King Miller (1924-1936) y Roy Harris (1943). Enseñó en el Philadelphia Conservatory (1942-1962) y en la Juilliard School (desde 1947). Músico hábil y práctico, fue autor de una abundante producción de música orquestal, coral, de cámara e instrumental en una amplia variedad de estilos que por lo general mantienen cierto grado de relación con centros tonales. Escribió también el importante tratado de armonía *Twentieth Century Harmony* (Nueva York, 1961). PG

Persimfans (Perviy Simfonicheskiy Ansambl', "Primer conjunto sinfónico"). Orquesta democrática sin director formada en Moscú en 1922 que jugó un importante papel en la vida musical de la ciudad hasta su disolución en 1932 por motivos políticos. JWAL

Perti, Giacomo Antonio (*n* Bolonia, 6 de junio de 1661; *m* Bolonia, 10 de abril de 1756). Compositor italiano. Para 1681, año en que fue admitido en la Accademia Filarmonica, ya se habían interpretado públicamente algunas de sus misas y obras operísticas. En 1690 sucedió a su tío como *maestro* de S. Pietro en Bolonia y en 1696 fue nombrado *maestro* de S. Petronio, puesto que retuvo por el resto de su vida. Compuso mucha música litúrgica festiva instrumental con trompetas, como también óperas, oratorios y sonatas para trompeta a la manera boloñesa. Perti fue muy apreciado por compositores contemporáneos como Corelli, Caldara y el padre Martini. DA/ER

Perú. Véase AMÉRICA LATINA, 3.

Perugia, Matteo da. Véase MATTEO DA PERUGIA.

Perugia, Niccolò da. Véase NICCOLÒ DA PERUGIA.

pes (lat., "pie"). 1. Voz tenor en algunos manuscritos ingleses del siglo XIII. La mayoría de las veces, el *pes* tiene a su cargo figuras melódicas en *ostinato*. Las dos voces más graves de la rota *Sumer is icumen in* se denominan *pes* en el manuscrito original.

2. Sinónimo de *podatus*, neuma de dos notas. Véase NOTACIÓN, 1.

pesant (fr.), **pesante** (it.). "Pesado", es decir, con énfasis; *pesamment* (fr.), *pesantemente* (it.), "pesante".

Pescetti, Giovanni Battista (*n* Venecia, c. 1704; *m* Venecia, 20 de marzo de 1766). Compositor italiano. Discípulo de Antonio Lotti, compuso óperas en Venecia de 1725 a 1732. En 1736 se trasladó a Londres, donde sucedió a Porpora como director de la Ópera de la nobleza y publicó algunas sonatas para teclado. Regresó a Venecia alrededor de 1745 y ocupó el puesto de segundo organista de San Marcos en 1762. WT/ER

Peter Grimes. Ópera en un prólogo y tres actos de Britten con libreto de Montagu Slater basado en el poema de George Crabbe *The Borough* (1810) (Londres, 1945). Britten creó la obra orquestal **Four Sea Interludes* a partir de los números orquestales descriptivos de la ópera.

Peters. Grupo editorial de música activo en Alemania, Inglaterra y los Estados Unidos. Su origen se remonta a la empresa editorial establecida en Leipzig en 1800 por el compositor F. A. Hoffmeister (1754-1812), vendida en 1814 al librero C. F. Peters (1779-1827). En esa época el catálogo contaba con obras de Bach, Haydn, Mozart y Beethoven, expandiéndose posteriormente para incluir obras de Spohr, Weber y Hummel. Max Abraham (1831-1900) se asoció a la empresa y en 1880 quedó como dueño único. Con la colaboración del grabador C. G. Röder, desarrolló la imagen gráfica que estableció la reputación de la empresa con el nombre Ediciones Peters, con portadas características de color verde claro para las obras sin derechos de autor y color rosa para ediciones originales.

Henri Hinrichsen (1868-1942), sobrino de Abraham, se unió a la empresa en 1894 y el catálogo se enriqueció con obras de Grieg, Brahms, Wagner, Wolf, Mahler, Schoenberg y Richard Strauss. Sus hijos Max (1901-1965) y Walter (1907-1969) se unieron a la empresa en 1931, pero abandonaron Alemania en los inicios del régimen nazi para fundar sendas compañías en Londres (Hinrichsen Edition, 1938) y Nueva York (1948) respectivamente. Después de la segunda Guerra Mundial cada compañía publicaba tanto parte del catálogo original como obras nuevas. La empresa de Leipzig pasó a manos del Estado en 1949-1950. En 1950 los hermanos Hinrichsen junto con Johannes Putschull (*n* 1901) fundaron una compañía en Frankfurt a la cual, después de la reunificación de Alemania en 1989, se transfirieron todas las actividades editoriales alemanas de Peters. Además de la publicación de las ediciones *Urtext*, las tres compañías promueven obras de compositores contem-

poráneos como Kagel (Frankfurt), Ferneyhough (Londres), Cage y Crumb (Nueva York). HA

Peterson-Berger, Wilhelm (n Ullånger, Ångermanland, 27 de febrero de 1867; m Ostersund, 3 de diciembre de 1942). Compositor y crítico sueco. Estudió órgano y composición en el Colegio Real de Música de Estocolmo (1886-1889) y posteriormente se trasladó a Dresde para estudiar composición con Edmund Kretschmer (1889-1890). Al cabo de un breve periodo como maestro de idiomas en Umeå (1890-1892) y otro nuevamente en Dresde (1892-1894), se instaló en Estocolmo y en 1896 se convirtió en crítico del periódico *Dagens Nyheter* donde trabajó hasta 1930 con sólo dos breves periodos de interrupción. Siendo compositor activo ocupó el puesto de administrador escénico de la Ópera Real de Estocolmo (1908-1910), periodo en el que completó *Arlnjot*, segunda de sus cuatro óperas. El lenguaje nacionalista romántico de sus obras tempranas se enriqueció gracias a su conocimiento de Wagner, de quien tradujo sus escritos y escribió artículos. El descubrimiento de los cantos *jojkar* de la cultura sami en 1913 introdujo una frescura modal en su música, comenzando con *Same-Ätnam* (Laponia, 1913-1915), la tercera de sus cinco sinfonías. MA

📖 L. HEDWALL, *Wilhelm Peterson-Berger: Life and Works* (Estocolmo, 1984).

Petite Messe solennelle (Pequeña misa solemne). Obra coral de Rossini compuesta en 1863. Puesta en música de textos de la misa para soprano, mezzosoprano, tenor y barítono solistas, coro, dos pianos y armonio. Rossini arregló la obra para gran orquesta en 1867. La palabra “petite” se refiere no a la extensión de la obra sino a la modesta valoración que el compositor tenía de la obra.

Petite suite (Pequeña suite). Obra para dos pianos de Debussy (1886-1889). Sus movimientos son: “En bateau”; “Cortège”; “Menuet” y “Ballet”. Durand hizo un arreglo para piano solo (1906), Busser uno para orquesta (1907) y Henri Mouton otro para pequeña orquesta (1909).

Petits Riens, Les (Las pequeñas naderías). Divertimento de ballet de Mozart con argumento de Jean-Georges Noverre, también autor de la coreografía (París, 1778). La música estuvo perdida hasta 1872, cuando apareció en el archivo de la Ópera de París.

Petrassi, Goffredo (n Zagarola, cr Palestrina, 16 de julio de 1904; m Roma, 2 de marzo de 2003). Compositor italiano. Estudió en la Accademia di S. Cecilia en Roma (1928-1932) donde fue profesor a partir de 1934. Al principio estuvo influenciado por el lenguaje neoclá-

sico de Stravinski, Hindemith y Casella para, en la década de 1940, cambiar a un estilo de armonía densa y reflexión profunda. La obra más representativa de este segundo periodo es la ópera metafísica *Morte dell'aria* (Roma, 1950). A comienzos de la década de 1950 comenzó a incorporar métodos seriales y en obras posteriores sustituyó el trabajo temático con un desarrollo motivico intenso y caleidoscópico. Este desarrollo se aprecia perfectamente en el ciclo de ocho *Conciertos para orquesta* (1933-1972). En la producción de Petrassi destacan también obras corales y mucha música instrumental y de cámara. PG

📖 F. D'AMICO, *Goffredo Petrassi* (Roma, 1942). J. S. WEISSMANN, *Goffredo Petrassi* (Milán, 1957). C. ANNIBALDI (ed.), *Catalogo bibliografico delle opere di Goffredo Petrassi* (Milán, 1971).

Petrić, Ivo (n Ljubljana, 16 de junio de 1931). Compositor y director esloveno. Después de realizar estudios en la Academia de Música de Ljubljana fundó el Slavko Osterc Ensemble, con el que interpretó y dirigió mucha música contemporánea, y ocupó el puesto de editor de la Asociación de Compositores Eslovenos. De 1979 a 1995 fue director artístico de la Orquesta Filarmónica Eslovena. Prolífico compositor de música orquestal y para diversos conjuntos instrumentales, al principio desarrolló el estilo neoclásico y posteriormente incorporó técnicas compositivas más avanzadas. ABUR

Petrucci, Ottaviano (dei) (n Fossombrone, 18 de junio de 1466; m ?Venecia, 7 de mayo de 1539). Impresor y editor musical italiano. El primero en usar tipografía móvil para la impresión de música polifónica, inició esta técnica en Florencia con la publicación en 1501 de su *Harmonice musices odhecaton A*, colección conformada principalmente por *chansons* de compositores franco-flamencos. Durante los siguientes ocho años publicó un número considerable de obras polifónicas de los principales compositores franco-flamencos e italianos de su tiempo. Para 1511 se encontraba de vuelta en Fossombrone donde continuó con sus labores de impresión hasta aproximadamente 1520, año en que montó una fábrica de papel. En 1536 regresó nuevamente a Venecia.

Véase también IMPRESIÓN Y PUBLICACIÓN DE MÚSICA, 4. JMT/JWA

Petrus de Cruce [Pierre de la Croix; Pedro de la Cruz] (fl 1290-1300). Clérigo, teórico musical y compositor francés. Poco se sabe de su vida excepto que fue originario y residente de Amiens y que probablemente realizó estudios en la Universidad de París. Se le recuerda

principalmente por sus ensayos rítmicos y de notación en la composición de motetes, que hicieron posible una más clara definición y distinción del texto de las voces superiores respecto a la voz tenor. Conocedor de la liturgia y el canto llano, sobreviven unas pocas obras teóricas menores de su autoría. JM

Petrushka. Ballet en cuatro escenas de Stravinski con argumento de Alexandre Benois. Mijail Fokine realizó la coreografía para los Ballets Rusos de Diaghilev (París, 1911). Stravinski compuso una suite orquestal a partir del ballet (1914), reorquestada en 1947 como suite en cuatro partes con 15 movimientos, y arregló cuatro movimientos para piano (1921) y una reducción de la partitura completa para piano a cuatro manos. Víctor Babin escribió una versión para dos pianos y Theodor Szántó arregló cuatro piezas en una suite para piano.

Pettersson, (Gustaf) Allan (*n* Västra Ryd, Uppsala län, 19 de septiembre de 1911; *m* Estocolmo, 20 de junio de 1980). Compositor sueco. Estudió composición, violín y viola en el Conservatorio de Estocolmo y hacia el final de su tercera década con Honegger y René Leibowitz en París. Trabajó como violista orquestal hasta 1964 y su reconocimiento como compositor llegó hasta finales de la década de 1960. Las obras principales de Pettersson son 16 sinfonías, la mayoría en un solo movimiento extenso con fuerte carácter individual y sin concesiones. Escribió también otras obras orquestales, una cantidad reducida de música coral y de cámara, y el ciclo *Barefoot Songs* para voz y piano (1943-1945).

ABUR

petto (it.). “Pecho”; *voce di petto*, “voz de pecho” (véase también VOZ, 4).

peu (fr.). “Poco”; “no mucho”; *un peu*, “un poco”; *peu à peu*, “poco a poco”; *un peu plus lent*, “un poco más lento”.

Peuerl, Paul (*n* Stuttgart, *baut.* 13 de junio de 1570; *m* antes de 1625). Compositor alemán. La mayor parte de su vida trabajó como organista y constructor de órganos en Steyr, alta Austria, donde publicó cuatro volúmenes de suites instrumentales (Nuremberg, 1611-1625). Las suites están conformadas por cuatro danzas siguiendo el esquema formal de tema y tres variaciones.

DA

Pezel, Johann Christoph (*n* Glatz, Silesia, 1639; *m* Bautzen, cr Glatz, 13 de octubre de 1694). Compositor alemán. Entre 1664 y 1681 fue integrante de la banda municipal de la ciudad de Leipzig. Compuso diversas obras para maderas y metales con formas de suite y sonata. La música más conocida de Pezel son sus dos

colecciones de **Turmmusik* para la instrumentación característica de banda municipal compuesta por cornetas y trombones.

DA

pezzo, pezzi (it.). “Pieza”, “piezas”, en el sentido de “composición”.

pf., pfte. Abreviatura de “pianoforte”.

Pfitzner, Hans (*n* Moscú, 5 de mayo de 1869; *m* Salzburgo, 22 de mayo de 1949). Compositor alemán. De padres de ascendencia alemana, nació en Moscú pero creció y fue educado en Frankfurt. Realizó sus primeros estudios con su padre, destacado violinista, y de 1886 a 1890 con Iwan Knorr en el Conservatorio Hoch de Frankfurt. Con el ferviente deseo de dar a conocer su música aceptó el puesto voluntario de *Kapellmeister* en Mainz (1894-1897), logrando el estreno de su primera ópera en 1895, *Der arme Heinrich* (Pobre Enrique). Aun cuando la influencia de Wagner es fuerte, la ópera echa un vistazo nostálgico a Weber y Schumann y está anclada en la tradición romántica, cuya preservación fue uno de los principales intereses de Pfitzner. De 1903 a 1907 trabajó en Berlín como director en el Theater des Westens, época en la que desarrolló tanto un amargo antagonismo con Strauss (quien se desempeñaba como director musical de la Ópera de la Corte de Berlín) como la firme creencia de que el modernismo de Busoni y Schoenberg representaba influencias ajenas a la cultura alemana. Sus óperas siguientes, *Die Rose vom Liebesgarten* (La rosa del jardín del amor, 1905) y *Das Christelflein* (El gnomo de la Navidad, 1906), tuvieron relativamente poco éxito, como también sus intentos por imponer sus creencias y personalidad musical en la capital alemana.

En 1907 Pfitzner fue nombrado director del Conservatorio de Estrasburgo y en 1910 director de la Ópera de la Corte. De 1909 a 1915 trabajó en su partitura más importante, la ópera *Palestrina*. Feroz defensa de la tradición estética en contra de quienes deseaban minarla, concibe al artista en el centro de una totalidad recibida por designio divino, creando obras maestras inmortales en una imitación platónica de Dios como creador. Estrenada en Munich en 1917, la ópera fue aclamada y descrita por Thomas Mann como la perfecta representación del arte “nacional” alemán.

Los años de Pfitzner en Estrasburgo estuvieron marcados por una firme e intensa postura nacionalista. *Futuristengefahr* (El peligro de los futuristas), el primero de sus polémicos ensayos contra el modernismo, se publicó en 1917. En 1919, la cesión de Alsacia y Lorraine a Francia bajo el Tratado de Versalles obligó al despido

de Pfitzner de Estrasburgo. Ese mismo año pasó por la imprenta el más lamentable e infame de sus escritos, *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz: Ein Verwesungssymptom* (La nueva estética de la impotencia musical: un síntoma de putrefacción), una enconada acusación contra Schoenberg como la encarnación del “bolchevismo internacional” que posteriormente se convirtió en una importante fuente para la categorización de la **Entartete Musik* del régimen nazi. Pfitzner y Hitler sostuvieron una breve amistad en 1923, a partir de la cual las relaciones del compositor con el nazismo fueron ambiguas. Jamás se integró al partido nazi, aunque su cantata nacionalista *Von deutscher Seele* (Desde el alma alemana, 1921) se interpretó con frecuencia en eventos de Estado del Tercer Reich y el compositor accedió con gusto a que sus escritos fueran reimprimos como propaganda.

Tanto la popularidad de Pfitzner como la calidad de su música comenzaron a decaer en la década de 1920. Aun cuando en 1929 fue nombrado miembro vitalicio de la Academia de Munich en 1934 se le forzó al retiro, por lo cual al año siguiente protestó amargamente ante Goering tanto por el retiro como por la baja popularidad de sus obras. Durante la guerra apareció con frecuencia como director en los territorios de ocupación nazi y aceptó el patronazgo de Hans Frank, gobernador de Polonia, en cuyo honor escribió una polonesa. En 1944 se instaló en Viena, pero al año siguiente se vio obligado a trasladarse a Garmisch-Partenkirchen donde permaneció retenido en un campo de traslado justo frente a la villa de Strauss. Las fuerzas aliadas prohibieron la interpretación de sus obras en 1945-1946 y en 1947, a pesar de sus polémicos escritos, se le retiró todo cargo de asociación con el nazismo. Con excepción de *Palestrina*, la mayor parte de su música, que combina técnicas románticas poswagnerianas con un estilo abiertamente austero, no permaneció en el repertorio internacional. PG/TA

📖 J. WILLIAMSON, *The Music of Hans Pfitzner* (Oxford, 1992).

Pfleger, Augustin (n Schlackenwerth, cr Carlsbad, c. 1635; m ?Schlackenwerth, 23 de julio de 1686). Compositor alemán. Estuvo al servicio de la corte bohemia en Schlackenwerth en dos periodos interrumpidos por otros puestos en Güstrow (1662-1665) y Gottorf (1665-1673). Sus composiciones incluyen un ciclo de 72 *Geistliche Konzerte* para el año eclesiástico completo, muchas en forma dialogada para voces solas, cuerdas y continuo, así como un breve oratorio sobre las siete últimas palabras

de Cristo en la Cruz, en el que, a diferencia de la versión de Schütz, la narración bíblica original es complementada con comentarios personales libres. BS

Phalèse. Familia flamenca de impresores y editores de música. En 1542, Pierre Phalèse el viejo (c. 1510-1576) se dedicó a la venta de libros para la Universidad de Leuven y publicó algunos libros científicos y académicos en la década de 1540, además de cinco libros de canciones arregladas para laúd. En 1551 obtuvo un privilegio para la impresión de música litúrgica y secular con tipografía móvil y a lo largo de las décadas de 1550 y 1560 editó muchos volúmenes de *chansons*, danzas, motetes, tablaturas para laúd y piezas de compositores como Clemens, Guerrero, Lassus y Rore, entre otros. Impresor consumado, fue el primero en los Países Bajos que editó música en formato de “libro de mesa”, donde las partes aparecen dispuestas de manera que, con el libro colocado sobre una mesa y los músicos sentados alrededor, cada uno puede leer su parte correspondiente.

En 1570 se asoció con el impresor de Amberes Jean Bellère (1526-1595), relación que continuó su hijo Pierre Phalèse (c. 1550-1629) quien en 1581 se trasladó a Amberes. Pierre el joven, usando los materiales de impresión de su padre, produjo un extenso catálogo con muchos volúmenes de madrigales italianos, tanto antologías como libros dedicados a un solo compositor como Lassus y Marenzio. Sus hijas Madeleine (1586-1652) y Marie (1589-c. 1674) continuaron el negocio familiar en Amberes hasta su cierre en 1674. JMT/JWA

phantasie, phantasy. Véase FANTASÍA.

Phantasiestücke (Piezas fantásticas). Obra para piano op. 12 (1837) de Schumann, conformada por ocho piezas con títulos descriptivos. Schumann compuso otras tres fantasías en *Phantasiestücke* op. 111 (1851), las cuales no tienen títulos descriptivos y se distinguen simplemente por su tonalidad.

phasing (in.). Véase FASE.

Philharmonic Society. Véase ROYAL PHILHARMONIC SOCIETY.

Philidor. Familia francesa de músicos y compositores. Su nombre original era Danican. **Jean Danican Philidor** (1620-1679), oboísta virtuoso, fue instrumentista de alientos en la Grand Écurie. Su hijo mayor, **André Danican Philidor l'ainé** (c. 1652-1730), fue músico y compositor de la capilla real y colaboró en la elaboración de la colección Philidor para la librería de Luis XIV en Versalles. Su hermano **Jacques Danican Philidor le cadet** (1657-1708), igual que el padre, fue instrumentista de alientos en la Grand Écurie. Los músicos más impor-

tantes de la siguiente generación familiar fueron dos de los hijos de André. **Anne Danican Philidor** (1681-1728) ocupó diversos puestos en la casa real y en las del príncipe de Conti y la duquesa de Maine, pero se le recuerda principalmente como fundador de los Concert Spirituel, la primera serie permanente de conciertos.

El más ilustre miembro de la familia fue el medio hermano de Anne, **François-André Danican Philidor** (*n* Dreux, 7 de septiembre de 1726; *m* Londres, 31 de agosto de 1795). Compositor y ajedrecista, estudió en Versalles con André Campra. En 1740 se trasladó a París donde colaboró con Rousseau en *Les Muses galantes*. Philidor se convirtió en el mejor jugador de ajedrez de su edad en el norte de Europa y durante gran parte de su vida el ajedrez fue su principal fuente de ingresos tanto en París como en Londres, ciudad en la que la Revolución lo obligó a permanecer hasta su muerte. Publicó un importante tratado de ajedrez. Diderot temió que sus partidas simultáneas con los ojos vendados pudieran hacerle perder el juicio. Su extraordinaria memoria tal vez lo llevó en la música al plagio involuntario de obras de Gluck y Jommelli.

Las composiciones tempranas de Philidor se han perdido. Durante un tiempo viajó para estudiar la música italiana moderna. A su regreso a París en 1754 se le negó un puesto en Versalles con el argumento de que su motete de prueba era demasiado italiano. Publicó algunos cuartetos y en 1756 probó suerte en el teatro musical con obras para “teatros de feria” suburbanos. Philidor fue el primer compositor francés importante de *opéra comique*, precedido por Duni y pronto igualado por Monsigny. Sus elegantes melodía e instrumentación se equiparan a su ingeniosa música imitativa y a su brillante manejo de conjuntos con hasta siete solistas. Su primer partitura de éxito fue *Blaise le savetier* (1759) con texto de M.-J. Sedaine. Otros éxitos posteriores fueron *Le Maréchal ferrant* (1761), *Le Sorcier* (1764) y *Tom Jones* (1765). En 1767 compuso *Ernelinde*, una *tragédie lyrique* revolucionaria que en muchos aspectos se anticipó a Gluck cuya reposición en 1777 fue todo un éxito, pero sus esfuerzos siguientes en este género no corrieron con la misma suerte. Con su carrera operística en declive se anotó un nuevo triunfo con la extensa cantata latina *Carmen saeculare*, interpretada en Londres en 1779.

JR

📖 J. G. RUSHTON, “Philidor and the tragédie lyrique”, *Musical Times*, 117 (1976), pp. 734-737. J.-F. y N. DUPONT-DANICAN PHILIDOR, *Les Philidor: Une dynastie de musiciens* (París, 1995).

Philippe de Vitry. Véase VITRY, PHILIPPE DE.

Philips, Peter (*n* ?Londres, 1560 o 1561; *m* Bruselas, 1628).

Organista y compositor inglés, establecido en los Países Bajos bajo el dominio de España hacia el final de su vida. En 1574 fue niño corista de la Catedral de St Paul y posiblemente estudió con Byrd. En 1582 salió de Inglaterra por motivos de su fe católica romana y se trasladó a Roma donde estudió en el Colegio Ingles y, a la par de sus servicios como organista del colegio, entró al servicio de uno de sus patronos, el cardenal Alessandro Farnese. A partir de 1585 viajó durante cinco años con Lord Thomas Paget, un inglés católico. A la muerte de Paget en 1590, se instaló en Amberes como maestro de virginales. En 1593 fue acusado de tramitar un atentado contra la vida de la reina Isabel y fue encarcelado en La Haya (tiempo en el que compuso su *Pavan and Galliard Dolorosa*), pero pronto fue liberado y regresó a Amberes. Su último puesto fue en la casa del archiduque Albert en Bruselas. En 1609 tomó las órdenes sacerdotales.

Philips fue todo un caballero inglés en su música para teclado, pero un europeo continental en sus obras vocales. Muchas de sus piezas para virginal se copiaron en el *Fitzwilliam Virginal Book* y, si bien sus arreglos de madrigales italianos son algo secos y adornados en exceso, las danzas son espléndidas, con una fuerza emotiva poco común lograda con un ingenioso tratamiento cromático y ornamental. La música para órgano escrita en sus últimos años lamentablemente se ha perdido casi en su totalidad. Sus madrigales con versos italianos destacan por su original y delicada puesta en música de los textos. Publicó motetes a cinco partes y doble coro de gran brillantez sonora, así como algunos para solista, dueto y trío a la manera concertante. El olvido histórico de Philips tal vez se deba a que “he affected altogether the Italian vein” (se inclinaba por la vena italiana; Henry Peacham, 1622) y a que fue víctima del frecuente destino del expatriado.

DA/JM

phon. Unidad de medida de volumen; véase ACÚSTICA, 11.

piacere, a (it.). “A placer”, es decir, *ad libitum*.

piacevole (it.). “Agradable”, “con gusto”.

piangendo, piangente (it.) “Llorando”, “lloroso”; *piangevole, piangevolmente*, “llorosamente”, “plañideramente”.

pianissimo (it.) “Muy suave”; su abreviatura es *pp*.

piano. 1. Véase PIANOFORTE.

2. (it.). “Suave”; su abreviatura es *p*.

piano a cuatro manos [dúo para piano]. Obra para dos pianistas ejecutando el mismo piano; en raras ocasiones, la expresión “a cuatro manos” se usa también para

referirse a dos pianistas ejecutando en dos pianos, caso en el que es más correcto el término “dueto para piano”. El género adquirió singular popularidad a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Mozart, quien en la infancia interpretaba a cuatro manos con su hermana Nannerl, compuso varias sonatas para piano a cuatro manos. Schubert contribuyó significativamente al género con obras como el *Gran dúo* D812. Brahms, Dvořák, Grieg, Fauré, Debussy, Stravinski y Bartók, entre otros, también contribuyeron al género.

En el siglo XIX aparecieron numerosas reducciones de óperas completas y extractos de óperas para piano a cuatro manos de autores como Donizetti y Verdi, así como de sinfonías y otras obras orquestales, que permitían a los músicos aficionados conocer el repertorio clásico y romántico antes de la aparición de la música grabada.

JBE

piano cuadrado (al.: *Tafelklavier*; fr.: *piano carré*; in.: *square piano*). Piano pequeño con caja horizontal y rectangular. En forma y diseño deriva del *clavicordio y fue el modelo principal para el desarrollo del piano en Alemania a mediados del siglo XVIII. Su registro normal abarcaba de *Sol' a fa''* con acción simple y en un principio sin mecanismo de escape. Véase *PIANOFORTE*, 3.

Un fabricante importante fue Johannes Zumpe quien, para al momento de emigrar de Fürth a Londres alrededor de 1750, llevaba cerca de 15 años construyendo pianos cuadrados. El modelo de Zumpe tuvo gran demanda como instrumento doméstico y fue copiado, con muy pocos cambios básicos, en muchas partes de Europa (incluida su natal Alemania) y en los Estados Unidos. Algunas mejoras incorporadas a partir de 1820 fueron el marco de hierro de Alpheus Babcock y un aumento considerable de dimensiones y registro, principalmente en los Estados Unidos, donde la predilección por los pianos cuadrados grandes sobre los modelos verticales propició que se fabricaran hasta finales del siglo XIX.

JMO

piano eléctrico. Instrumento de teclado amplificado electrónicamente que produce sonidos similares a los del piano. El piano neobechstein de la década de 1930, desarrollado bajo la dirección de Walther Nernst en Berlín, tiene cuerdas pero carece de caja de resonancia; la vibración de cada cuerda es amplificada electromagnéticamente, como en una guitarra eléctrica. El elektrochord de Oskar Vierling de 1936 era similar. Un avance ulterior de éste, el más ampliamente utilizado, fue el piano eléctrico Rhodes (o Fender-Rhodes) presentado en 1965; tenía barras de acero o lengüetas afinadas en

lugar de cuerdas que, cuando eran golpeadas por un martinete cubierto de fieltro, vibraban en un campo eléctrico polarizado.

Los pianos eléctricos han sido casi enteramente reemplazados por pianos totalmente electrónicos presentados en la década de 1980; en éstos, el sonido es generado por osciladores electrónicos, originalmente por síntesis digital, aunque ahora más bien por sonidos sampleados que pueden reproducir eficientemente el sonido de ambos pianos, el acústico y el eléctrico. El piano eléctrico “clásico” como el Fender-Rhodes, con su sonido característico, se ha convertido en pieza de coleccionistas y es usado ocasionalmente por músicos que desean reproducir los sonidos de las décadas de 1960 y 1970.

JMO, RPA

piano mudo [teclado mudo] (in.: *silent keyboard*, *dum keyboard*, *dummy keyboard*). Teclado de piano sin mecanismo productor de sonido usado para practicar en lugares donde no se cuenta con un piano o para evitar molestias a otros. Cuenta con un sistema de resortes y un mecanismo para ajustar la fuerza y simular diferentes pesos de la acción de las teclas. Para practicar actualmente algunos ejecutantes se inclinan más por los teclados electrónicos con audífonos. En la terminología de los teclados electrónicos digitales, el teclado en sí suele denominarse piano (teclado) mudo o “controlador”.

JMO

piano preparado. Piano en que el timbre es alterado mediante la inserción de pernos, tornillos, gomas de borrar y otros objetos entre las cuerdas. Desarrollada por John Cage en *Bacchanale* (1940), la técnica fue usada en muchas de sus piezas posteriores y de otros compositores.

RPA

piano score (in., “partitura para piano”; “reducción para piano”). Término inglés que se refiere a la reducción para piano de una *partitura completa para conjunto instrumental. Las reducciones para piano, en particular de partituras operísticas, fueron inmensamente populares entre los músicos aficionados desde finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX hasta la aparición de la música grabada en los albores del siglo XX, pues así podían tocar, cantar y disfrutar sus arias predilectas fuera del teatro.

LC

piano-vocal score (in., “partitura vocal para piano”). En inglés, nombre alternativo de una *partitura vocal.

pianoforte [piano] (al.: *Klavier*, *Hammerklavier*). Instrumento de cuerdas con mecanismo de martillos.

1. Orígenes; 2. Influencia de Cristofori; 3. Inglaterra, Zumpe y los pianos cuadrados; 4. Mecanismo

vienés; 5. El gran piano a partir de 1820; 6. El piano vertical; 7. Pedales y registros; 8. Primeros intérpretes y repertorio.

1. Orígenes

En los albores del siglo XVIII los instrumentos domésticos de teclado eran dos: el *clavicordio, con altas cualidades expresivas pero sonido muy débil; y el *clavecín, de mayor volumen y brillo pero con pocas posibilidades de variación expresiva. Es natural que surgiera el deseo de fabricar un instrumento de teclado que combinara las cualidades expresivas del clavicordio con el tamaño y la fuerza sonora del clavecín. El mecanismo de martinete del piano difiere notablemente del mecanismo de plectros del clavecín: la fuerza con que el martinete percute las cuerdas y el volumen sonoro están en relación directa con la presión inicial del dedo sobre la tecla.

Bartolomeo Cristofori logró vencer esta dificultad gracias a un ingenioso mecanismo de piano (Fig. 1), cuyo secreto es la independencia de movimiento del martinete que golpea la cuerda. Al presionar la tecla un saltador situado un poco más adelante de la mitad de la misma se eleva y empuja una palanca intermedia, que a su vez transfiere el movimiento al martinete con una fuerza muchas veces superior a la presión ejercida sobre la tecla.

Cristofori tuvo que resolver una serie de dificultades en el mecanismo del martinete. En primer lugar, si el martinete permanece en contacto con la cuerda al golpearla, amortigua la vibración de la cuerda y apaga su sonido; otro problema es el rebote del martinete después de golpear la cuerda, pues el impulso del rebote puede provocar que golpee nuevamente la cuerda.

La solución a estos problemas fue un sistema de “escape”, donde el saltador se desplaza ligeramente hacia atrás sobre un pivote justo antes de que el martinete golpee la cuerda, permitiendo que la palanca intermedia caiga de inmediato antes que el martinete. A la caída del martinete la parte posterior de la cabeza es sujeta por el empujador, una pieza con una almohadilla de fieltro que amortigua su caída impidiendo el rebote. Al liberar la presión de la tecla el martinete regresa a su posición de descanso. El apagador de la cuerda tiene un mecanismo similar al del clavecín y es accionado por el extremo final de la tecla. Al presionar la tecla el apagador se eleva liberando la cuerda; aunque el mecanismo de escape permite la caída del martinete lejos de la cuerda, el apagador no bajará contra la cuerda mientras no se retire la presión de la tecla.

Otro riesgo implícito en el mecanismo del martinete es la fuerza del golpe que puede desplazar la cuerda de su punto de apoyo en el puente del instrumento, lo cual distorsionaría el sonido y alteraría la afinación. Para evitarlo es preciso crear un soporte para las cuerdas cerca de las clavijas de afinación (clavijero). Cristofori solucionó este problema en dos de sus pianos invirtiendo el clavijero y colocando la nuez en la parte inferior, de manera que la cuerda pasa por la nuez y se sujeta por la parte inferior de la clavija.

En un inventario de instrumentos de la corte de los Medici, fechado en 1700, donde Cristofori estaba a cargo de los instrumentos, se consigna que para esta fecha ya había fabricado por lo menos un piano con este mecanismo. En 1711 Scipione Maffei escribió una detallada descripción del invento de Cristofori, llamándolo *gravicembalo col piano e forte* (clavecín con fuerte y suave). Sólo se sabe de tres pianos de Cristofori que sobre-

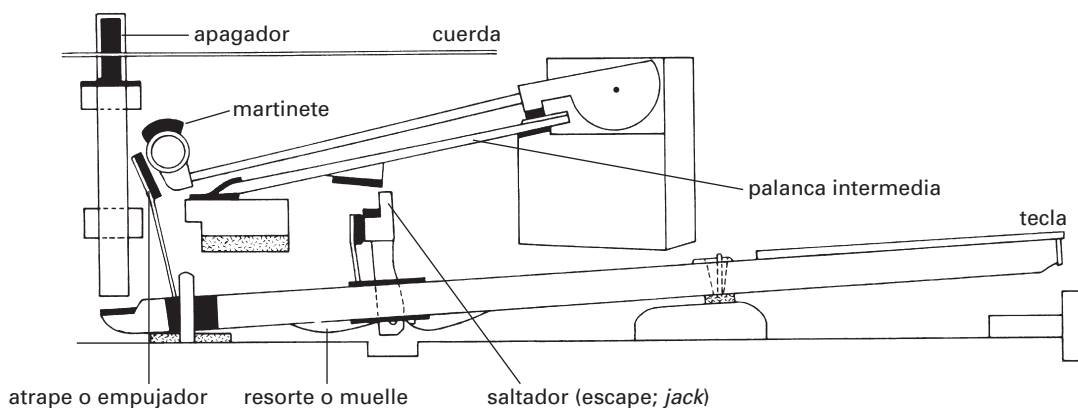


Fig. 1. Acción del piano Cristofori de Leipzig, 1726.

vivieron y que en la actualidad se encuentran en Nueva York (1720), Roma (1722) y Leipzig (1726), así como un mecanismo con teclado sin el resto del instrumento (c. 1725). La descripción de Maffei difiere en algunos aspectos de los tres pianos conservados, lo cual sugiere que Cristofori continuó desarrollando mejoras al mecanismo a lo largo de su vida. En 1711 y 1722 fabricó martinetes suaves de piel, pero en instrumentos posteriores los fabricó con rollos prensados de pergamino (1725) y de papel (1726) recubiertos con un cojinete de piel suave (los martinetes de 1720 fueron reemplazados posteriormente).

A la par de Cristofori otros constructores se concentraban también en la invención de instrumentos como el “clavecín con martinetes” y el “címbalo con teclado”. Dos fabricantes que se adjudicaron invenciones de este tipo fueron el parisino Jean Marius (*clavecín à maillets*, 1716) y el sajón Gottlieb Schröter (1717). Los experimentos con mecanismos de tangentes y martillos se remontan al tratado de Henri Arnaut de Zwolle escrito c. 1440, aunque no existe prueba de una continuidad entre dichos diseños tempranos y los de finales del siglo XVII y en el XVIII. Sin embargo, Cristofori fue el primero que logró resolver los problemas del mecanismo de martinetes.

2. Influencia de Cristofori

El trabajo de Cristofori tuvo una importante resonancia en su tiempo y fue imitado en Italia, España, Portugal y en Alemania donde Bach criticó los primeros intentos de Gottfried Silbermann por tener un toque demasiado pesado y una sonoridad muy débil en el registro agudo, pero alabó sus modelos posteriores. A diferencia de otros imitadores Silbermann conservó el clavijero invertido y la tabla armónica de Cristofori. Por su parte, otros fabricantes de Alemania y Austria persiguieron mecanismos más simples y económicos (la mayoría partía del clavicordio y no del clavecín), abandonando muchos aspectos resueltos por Cristofori que posteriormente tuvieron que reinventarse. No fue sino hasta después de 1800 que el piano volvió a ser un instrumento tan eficaz como el creado por su inventor en 1700.

3. Inglaterra, Zumpe y los pianos cuadrados

Uno de los principales problemas del piano en sus inicios es que, aunque permitía modular la intensidad del sonido de fuerte a suave, no tenía un volumen fuerte a pesar de que las cuerdas usadas por Cristofori y sus seguidores eran más gruesas que las de los clavecines. Las cuerdas ligeras de latón y de hierro fabricadas en la época

eran más adecuadas para ser pulsadas que para ser golpeadas. El tono de una cuerda depende de su longitud, grosor y tensión. Si el grosor y la tensión son constantes, la longitud deberá duplicarse a cada octava inferior. Por otra parte, es conveniente que la tensión sea lo más uniforme posible para evitar que la caja de resonancia se curve. Pero en pianos grandes, como los de Cristofori, es prácticamente imposible mantener esta relación más allá de cuatro octavas, por lo que sus pianos de 1722 y 1726 guardan distancias más cortas en el registro grave, compensando la tensión con cuerdas más gruesas.

Johannes Zumpe, quien emigró de Fürth a Londres alrededor de 1750, al parecer fue el primero que logró resolver este problema con el piano cuadrado (en realidad rectangular) que comenzó a fabricar en 1766. El piano cuadrado, que es en esencia un clavicordio con martillos de mecanismo simple, fue introducido en Alemania en la década de 1740. Es un instrumento muy pequeño, con los problemas que esto significa para las cuerdas graves. La solución de Zumpe fue usar cuerdas graves entorchadas con un alambre delgado, aumentando así el grosor sin reducir la flexibilidad.

El mecanismo de Zumpe en la década de 1760, también llamado mecanismo inglés de acción simple, es muy sencillo pues, sin una palanca intermedia, el saltador golpea directamente la parte inferior del brazo del martinete cuya cabeza hecha de piel suave se eleva y golpea la cuerda. Para 1786, el fabricante John Geib había introducido nuevamente la palanca junto con un escape. Además de contar con escape y empujador en este “mecanismo inglés de doble acción”, perfeccionado por Americus Backers hacia 1770 y usado durante muchos años por Broadwood y otros fabricantes, el saltador está sujeto directamente al brazo de la tecla (Fig. 2).

4. Mecanismo vienés

En Austria y Alemania se usaron mecanismos mucho más simples. El mecanismo *Prellmechanik* no cuenta con saltador y el brazo del martinete se articula mediante un pivote con una pieza colocada al extremo final del brazo de la tecla. La acción de la tecla eleva el martinete y una protuberancia en el extremo del brazo del martinete, llamada *Prelleiste*, atrapada contra el escape, dispara el martillo contra la cuerda (Fig. 3). Este mecanismo, conocido como “mecanismo vienés”, fue usado por fabricantes como Stein en Augsburgo y Walter en Viena (Mozart apreciaba los pianos del primero y compró uno del segundo) y también por Streicher (hija de Stein) y Graf en Viena en la época de Beethoven.

5. El gran piano a partir de 1820

Los martinetes se volvieron más pesados; los modelos de Zumpe tenían pequeñas cabezas de madera recubiertas de piel fina, mientras que los de Broadwood y los primeros mecanismos vieneses contaban con varias capas de piel suave. En París, en la década de 1820, Henri Pape recubría los martinetes con fieltro recortado de los sombreros, material que desde entonces se usa normalmente.

Con los entorchados de alambre las cuerdas graves aumentaron de grosor y, a partir de la Revolución Industrial, comenzó a usarse en todo el instrumento acero de gran calidad con capacidad para soportar tensiones mucho mayores. Para compensar estas tensiones excesivas entre el clavijero y la caja acústica, los fabricantes usa-

ron inicialmente aros o barras de hierro para conservar la abertura requerida para la acción de los martinetes y posteriormente debieron introducir postes de hierro entre la placa frontal del clavijero y la trasera con los pernos para el extremo final de las cuerdas.

En 1825 Alpheus Babcock inventó en Boston un marco de hierro de una sola pieza para el piano cuadrado y Chickering hizo lo correspondiente para el gran piano en 1843. En 1859, Steinway aplicó el sistema de cuerdas cruzadas en el gran piano con marco de hierro. Este sistema, en el que las cuerdas graves se extienden en diagonal por encima de las cuerdas cortas para darles mayor fuerza, fue patentado en 1828 por Pape para un piano vertical pequeño y desde entonces se ha usado

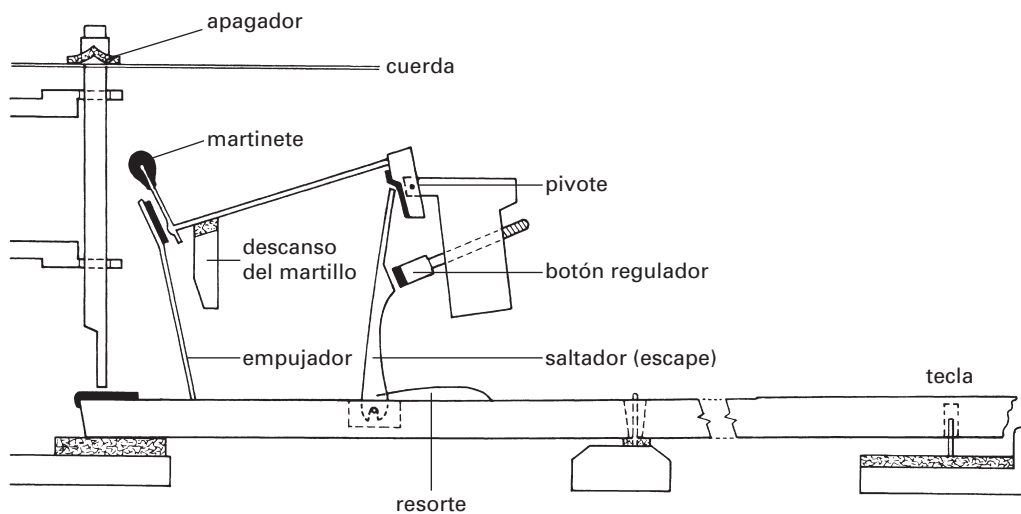


Fig. 2. Mecanismo del gran piano inglés, c. 1790.

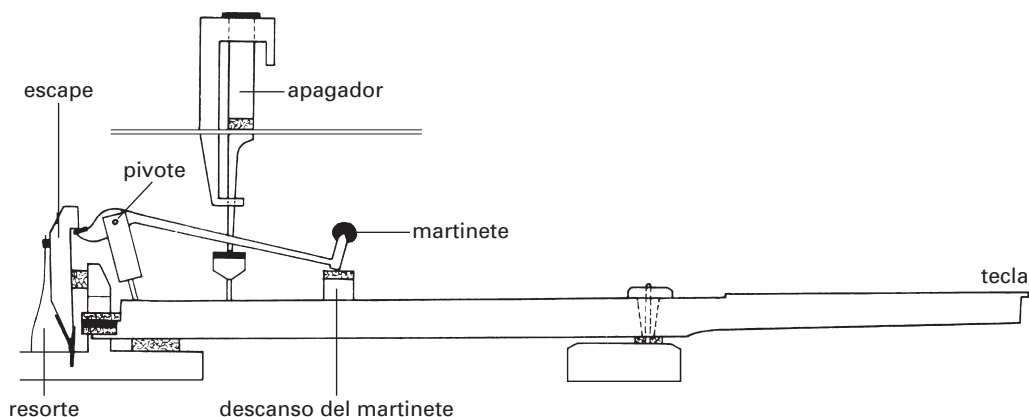


Fig. 3. Mecanismo de un piano alemán-vienés del sur, 1780.

normalmente en los pianos cuadrados. La patente de Steinway tardó casi 50 años en ser adoptada por los principales fabricantes de pianos. Si bien en la actualidad prácticamente todos los pianos usan marcos de hierro y cuerdas cruzadas, todavía siguieron fabricándose instrumentos más económicos sin marco de hierro hasta entrado el siglo XX.

Con el paso del tiempo el rango del piano fue extendiéndose de las cuatro octavas de Cristofori a cinco en la época de Mozart y seis hacia 1794. Para mediados del siglo XIX, Schumann y Chopin no requerían de más de seis octavas y media; en la actualidad, el rango común es de siete octavas y media.

Los mecanismos se han ido complicando también con una enorme cantidad de partes pequeñas cuyo movimiento se suma para mejorar la ligereza, la respuesta y la velocidad de la acción, con peso y potencia sonora. La tensión de las cuerdas ha aumentado a tal grado que su rigidez es como si se tratara de barras metálicas, con la consecuente pérdida de armónicos. Para reducir la tensión Antoine Bord inventó en 1843 la barra *capo d'astro* o *capo tasto* que va atornillada en la placa del clavijero cerca de la nuez. Asimismo desde 1821 se han usado los *agraffes* de Sébastien Érard, pequeñas clavijas de metal con perforaciones para introducir las cuerdas. Prácticamente el único aspecto del mecanismo moderno superior al de Cristofori es el sistema de doble escape (Fig. 4) inventado por Érard en 1821, en el que el martinete sólo regresa una pequeña distancia para facilitar la repetición rápida de una misma nota.

6. El piano vertical

Si bien el gran piano ha sido siempre el instrumento ideal para la sala de conciertos, su tamaño es excesivo para una casa. Incluso los pianos cuadrados del siglo XIX se volvieron más pesados y aumentaron sus dimensiones proporcionalmente al ampliarse de cinco a siete octavas. La solución más práctica y duradera ha sido el piano vertical, pues ahorra espacio sin sacrificar demasiado el tamaño de las cuerdas y la caja acústica. Los primeros pianos verticales (fabricados aproximadamente entre 1835 y 1850) fueron muy altos, pues la misma caja acústica del gran piano se colocaba en posición vertical justo frente al teclado. Este “gran piano vertical” se fabricaba con formas distintas. El piano “jirafa” (con la forma de ala del gran piano, pero con una voluta labrada en el extremo de los graves) y el piano “pirámide” (con las cuerdas ligeramente en diagonal) se fabricaban principalmente en Alemania y Austria. El piano de “gabinete” (in.: “bookcase” o “cabinet”), muy común en Inglaterra, tenía un armario con repisas para guardar partituras en el espacio libre que dejan las cuerdas al lado derecho. El gran piano vertical tenía como desventajas el precario equilibrio del mueble vertical, inestable incluso colocado contra la pared, y que el ejecutante debía dar la espalda al público, algo considerado inadmisibles.

Hacia 1800 pianos verticales más prácticos fueron fabricados por John Isaac Hawkins en Filadelfia y Matthias Müller en Viena. Los dos tuvieron la idea de reducir la altura del piano colocando el clavijero y la acción en la parte superior del mueble y las cuerdas perpendiculares al piso. Igual que en el piano cuadrado

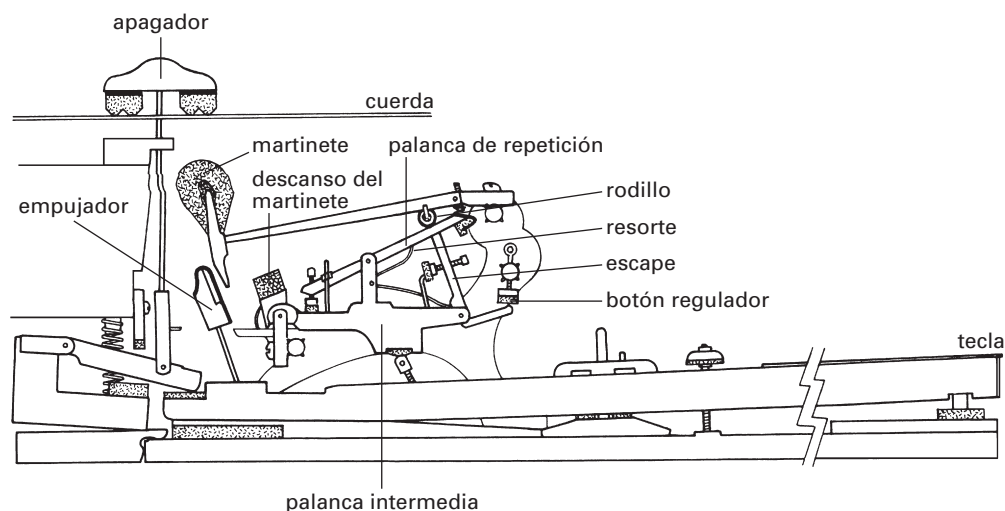


Fig. 4. Mecanismo del gran piano moderno.

esto significaba acortar el tamaño de las cuerdas graves con la consecuente pérdida de calidad del tono. En la Fig. 5 se muestra la acción del piano vertical moderno.

7. Pedales y registros

Aunque los primeros pianos no contaban con pedales, dos modelos de Cristofori contaban con un mecanismo simple de *una corda* que permitía desplazar el teclado a un costado de manera que los martinetes golpearan una de las dos cuerdas de cada nota. Los pianos de Silbermann tenían también un mecanismo manual para retirar los apagadores de las cuerdas. El sistema *una corda*, que en los pianos actuales se controla con el pedal izquierdo, sigue siendo un mecanismo vital que reduce el volumen y modifica perceptiblemente la calidad del tono. Los pianos posteriores, cuando se volvió común usar órdenes de tres cuerdas por nota, además del pedal *una corda* tenían a veces uno *due corde*, lo que imprimía un nuevo color tonal al instrumento. En algunos modelos de piano vertical, el “pedal celeste o suave” (in.: “soft pedal”) acerca los martinetes a las cuerdas para reducir la fuerza del golpe. El sistema de Silbermann para retirar los apagadores también se ha

conservado, pero en la actualidad se opera con el pedal derecho o “pedal fuerte o de sostén” (in.: “sustaining pedal”). Pianos más costosos cuentan también con un pedal de **sostenuto*.

En el siglo XIX era común en Viena el registro moderador (*piano*, sordina, *mute* o *sourdine*), que consiste en una tira de tela que se coloca entre los martinetes y las cuerdas para amortiguar el golpe y apagar ligeramente el sonido. En este periodo, antes del desarrollo de los pedales, los registros (o mutaciones) se operaban con palancas accionadas por la rodilla. A fines del siglo XVIII hubo mecanismos más ambiciosos como el registro de fagot, una tira de tela que al rozar ligeramente las cuerdas producía una vibración más parecida al *kazoo* que al fagot, y el de música turca o registro jenízaro, un juego de tambor, triángulo, platillos, campanas y otros efectos para imitar la música *alla turca* de la **banda* militar. Efectos comparables se dieron en el siglo XX con los pianos preparados de compositores como Cage que especificaban el lugar exacto para la colocación de cucharas, tuercas y tornillos entre las cuerdas, cadenas encima de las mismas, tachuelas en los martinetes y muchos otros recursos.

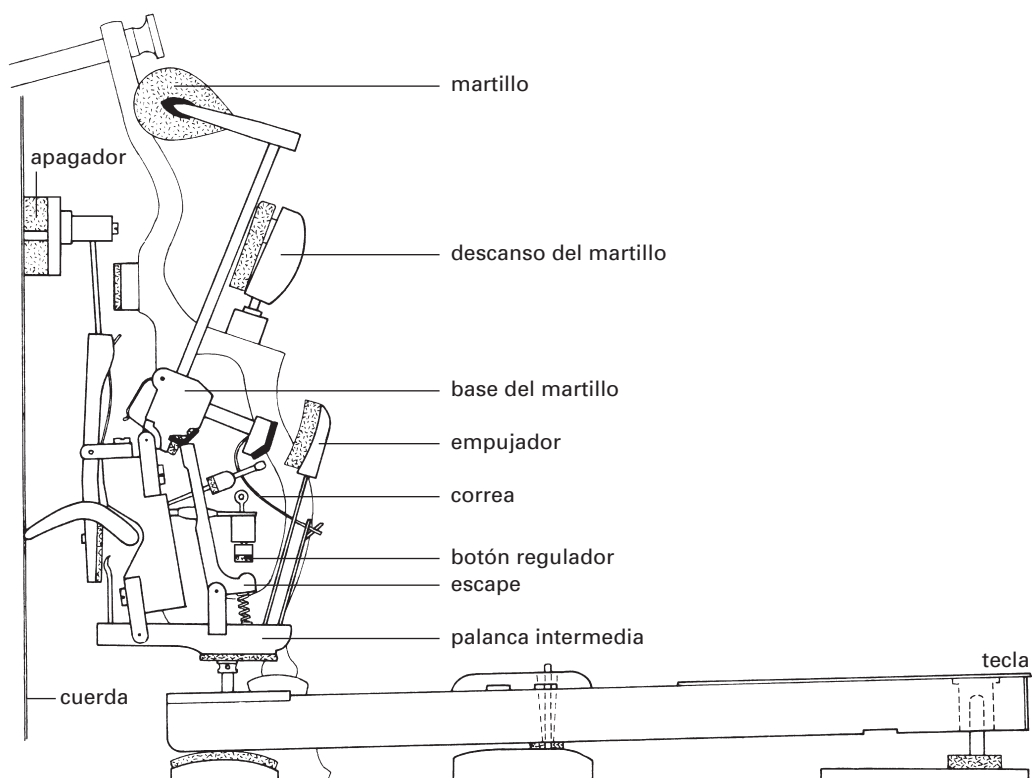


Fig. 5. Acción del piano vertical moderno.

8. Primeros intérpretes y repertorio

Si bien la primera música para piano se publicó en Florencia en 1732 —la *Sonata da cimbalo di piano e forte* de Lodovico Giustini— y Domenico Scarlatti compuso importantes sonatas para el instrumento, los compositores que ejercieron mayor influencia en la popularización del piano fueron J. C. Bach en Londres en las décadas de 1760 y 1770, y Haydn y Mozart en Austria en las décadas de 1780 y 1790. Los pianos usados por Liszt y Chopin tenían apagadores mucho más ligeros que los pianos actuales, por lo cual Chopin escribió menos indicaciones de pedal que las que suelen anotar los editores modernos de su música. Sus pianos tenían suficiente sostén sonoro incluso con los apagadores sobre las cuerdas, por lo que no requerían tanto del pedal. No fue sino hasta los años finales de la vida profesional de Brahms que el piano alcanzó la forma que habría de perdurar a lo largo de casi todo el siglo XX. En la actualidad la búsqueda de mayor brillantez y menor tiempo de reverberación, ideal para las transmisiones radiofónicas y el estudio de grabación, ha llevado a fabricar instrumentos con una dureza de martinetes y una tensión del encordado tan altas que resulta difícil distinguir entre la calidad del tono del piano y el xilófono. JMO

📖 C. EHRlich, *The Piano* (Londres, 1976, 2/1990). E. M. GOOD, *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos: A Technological History* (Stanford, CA, 1982, 2/2000). M. N. CLINKSCALE, *Makers of the Piano, i: 1700-1820* (Oxford, 1993). R. PALMIERI (ed.), *Encyclopedia of Keyboard Instruments, i: The Piano* (Nueva York, 1994). D. CROMBIE, *Piano* (San Francisco, 1995). S. POLLENS, *The Early Piano-forte* (Cambridge, 1995). M. COLE, *The Pianoforte in the Classical Era* (Oxford, 1998). D. ROWLAND (ed.), *The Cambridge Companion to the Piano* (Cambridge, 1998). M. N. CLINKSCALE, *Makers of the Piano, ii: 1820-1860* (Oxford, 1999). J. PARAKILAS (ed.), *Piano Roles: Three Hundred Years of the Piano* (New Haven, CT, y Londres, 2000). D. CAREW, *The Piano and its Music (1700-1850)* (Aldershot, 2001).

pianola. Variante de *piano* **player* fabricada por la Aeolian Co. **pianto** (it.). “Llanto”, “lamento”. El célebre *Lamento d’Arianna* de Monteverdi se adaptó a un texto sacro con el título *Pianto della Madonna*.

Piatigorski, Gregor (*n* Yekaterinoslav, 4/17 de abril de 1903; *m* Los Ángeles, 6 de agosto de 1976). Violonchelista y compositor estadounidense nacido en Ucrania. En 1921 abandonó la URSS y, antes de emprender su vida profesional como solista en 1928, fue violonchelo principal de Furtwängler en Berlín y formó un grupo de

música de cámara con Carl Flesch y Schnabel. Su debut estadounidense en 1929 fue un gran acontecimiento que le mereció fama internacional. Trabajó con Heifetz, Rubinstein, Horowitz y Nathan Milstein y fue profesor en Tanglewood y en la University of Southern California. Con un estilo interpretativo franco y personal de tono cálido vibrante y exquisito gusto musical, además de componer y hacer arreglos para violonchelo, estrenó conciertos de compositores como Walton y Hindemith. CF

📖 G. PIATIGORSKY, *Cellist* (Nueva York, 1965).

piatti (it.). “Platillos”.

Piatti, Alfredo (Carlo) (*n* Bérgamo, 8 de enero de 1822; *m* Crocetto di Mozzo, 18 de julio de 1901). Violonchelista y compositor italiano. Al término de sus estudios en Milán emprendió giras por Europa y tocó con Liszt. En 1844, en su debut en Londres (donde se instaló), compartió un concierto con Mendelssohn. Hasta su retiro en 1898 ejerció una inmensa influencia en Londres como solista y maestro, con alumnos como Robert Hausmann y W. H. Squire. Compuso varias piezas populares para violonchelo y editó música para el instrumento. Era poseedor de una técnica inmejorable y un estilo interpretativo melódico de entonación perfecta. CF

📖 M. LATHAM, *Alfredo Piatti* (Londres, 1901).

Piazzolla, Astor (*n* Mar del Plata, 11 de marzo de 1921; *m* Buenos Aires, 5 de julio de 1992). Compositor y bandoneonista argentino. Al cabo de años de componer y tocar en bares de Buenos Aires, con la determinación de componer música “seria” tomó clases con Nadia Boulanger en París, quien lo impulsó a la exploración de la verdadera música nacional argentina, el tango. Piazzolla transformó radicalmente el género incorporando ritmos pulsantes y armonías disonantes originales de la música orquestal y de jazz. Su producción de madurez, en particular con la agrupación Quinteto Tango Nuevo a partir de 1976, causó revuelo total y polémica, pues su enriquecimiento del género, sofisticado y radical resultaba ofensivo para muchos amantes del tango conservadores. Entre una abundante cantidad de piezas la ópera tango *María de Buenos Aires* (1967) destaca como una de sus obras más ambiciosas. CW

Piccinni (Vito), Niccolò (Marcello Antonio Giacomo) (*n* Bari, 16 de enero de 1728; *m* Passy, 7 de mayo de 1800). Compositor italiano. Uno de los compositores más exitosos y prolíficos de una época en la que abundaron. Gran parte de su vida profesional transcurrió en Nápoles, donde probablemente estudió con Durante,

como maestro y ocupando diferentes puestos de organista. En ese tiempo compuso más de 100 óperas. Obtuvo sus primeros triunfos en el género de *opera buffa* componiendo para teatros napolitanos menores, con el mérito de haber sido quien introdujo el final con varios movimientos. Pronto obtuvo comisiones para la composición de *opera seria* en teatros mayores (*Zenobia*, Nápoles, 1756; *Alessandro nelle Indie*, Roma, 1758). En 1760, también para Roma, compuso la *opera buffa* más celebrada de su tiempo, *La Cecchina* (también conocida como *La buona figliuola*) con libreto de Carlo Goldoni previamente puesto en música por Duni, basado libremente en *Pamela* de Samuel Richardson. Piccinni dominó la escena en Nápoles durante la mayor parte de la década de 1760, aun ante el ascenso de Paisiello como una nueva estrella. Una moda repentina por Anfossi en Roma destronó a Piccinni en esa ciudad a partir de 1773. Para entonces, un círculo importante de París había tomado la decisión de invitar tanto a Piccinni como a Gluck para rescatar la tradicional *tragédie lyrique* de su inminente declinación.

Piccinni llegó a París en 1776 y compuso *Roland* bajo la cercana supervisión del libretista J. F. Marmon tel. Su presentación en 1778 ganó el gusto del público. El compositor logró un éxito modesto con su primera producción de *Atys* (1780) e *Iphigénie en Tauride* (1781); esta última, originalmente programada para ser producida antes que la versión de Gluck (1779), tuvo pérdidas de taquilla y en su reposición poco ayudó la cantante Rosalie Levasseur cuya severa intoxicación alcohólica le valió a la obra el sobrenombre de *Iphigénie en champagne*. Piccinni dirigió una compañía italiana en París y compuso dos comedias francesas. La triunfante reposición de *Atys* y el éxito de *Didon* (ambas de 1783) marcaron la cumbre de su vida profesional. *Pénélope* (1785) no agradó al público y sus obras posteriores no se escenificaron.

Respetable rival de Gluck y Sacchini, Piccinni fue víctima de la administración del Teatro de la Ópera, entonces a cargo del gobierno revolucionario. Obligado a volver a Nápoles, fue encarcelado por supuesta asociación con un yerno implicado en asuntos políticos. Con el tiempo regresó a París, falleciendo justo antes de recibir una pensión de Napoleón que lo hubiera salvado de la indigencia. JR

📖 J. G. RUSHTON, "The theory and practice of Piccinnisme", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 98 (1971-1972), pp. 31-46. M. F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera* (Londres, 1972).

piccolo (it., "pequeño"). Un instrumento pequeño de cualquier tipo (como *violino piccolo*), pero usada sola la palabra se refiere a una *flauta travesera pequeña con registro una octava arriba de la flauta travesera común ("flautín", "flauta octavada"; fr.: *petite flûte*; al.: *kleine Flöte*; it.: *ottavino*). Las llaves del instrumento son similares a las de la flauta travesera de concierto, lo que permite al ejecutante cambiar de un instrumento a otro con facilidad. JMO

Picchi, Giovanni (*fl* comienzos del siglo XVII; *m* Venecia, 1643). Compositor y organista italiano. Poco se sabe de su vida, excepto que fue organista de S. Maria Gloriosa dei Frari en Venecia desde antes de 1607 hasta su muerte. Compuso danzas alegres para teclado, en las que hizo uso de quintas paralelas con relativa libertad, advirtiendo a los ejecutantes que las disonancias producidas por la ornamentación eran intencionales. Una de sus *toccatas* aparece copiada en el **Fitzwilliam Virginal Book*. DA

pick (in.). Véase PLECTRO.

pickup (in., "pastilla electromagnética"; "transductor electrónico"). Dispositivo electrónico que recorre los surcos grabados en la superficie de un disco analógico y convierte las ondas en sonido. En la época de la grabación acústica mecánica (hasta 1925), la conversión sonora se hacía mediante una aguja que recorría los surcos y transmitía las vibraciones a una membrana cuyo sonido era amplificado a través de una campana. En la época de la grabación electrónica las vibraciones de la aguja son convertidas en una señal electrónica que, filtrada a través de un amplificador de bulbos o transistores, es amplificada en altavoces. El término se refiere también al transductor electromagnético usado en instrumentos electrónicos como la guitarra eléctrica.

Véase también GRABACIÓN Y REPRODUCCIÓN. LF

pie. 1. Cada una de las unidades o los metros que se usan para la versificación de un poema, es decir su elaboración rítmica. Véase METRO.

2. En aplicación instrumental, 8' (ocho pies) se refiere a la altura escrita, 4' a una octava superior, 16' a una octava inferior, etc. Su uso deriva de la longitud proporcional de los tubos de órgano que producen el sonido *do*'.

3. Sección inferior de las flautas transversas y las flautas de pico, es decir, la parte más alejada de la boca del intérprete.

piéd (fr.). "Pie", como en relación con los registros de órgano, etcétera.

pieno, piena (it.). "Lleno", "completo", "todo"; *organo pieno*, "órgano completo"; *coro pieno*, "coro completo"

(a diferencia de los pasajes para solistas); a *voce piena*, “a toda voz”. Véase también *RIPIENO*.

Pierné, (Henri Constant) **Gabriel** (*n* Metz, 16 de agosto de 1863; *m* Ploujean, 17 de julio de 1937). Compositor francés. Estudió composición con Massenet y órgano con Franck en el Conservatorio de París (1874-1882); fue ganador del *Prix de Rome*. Regresó de Italia como sucesor de Franck como organista de Ste Clotilde en París (1890-1898) para después concentrarse en la dirección y la composición. Como director de los Concier-tos Colonne (1910-1932) tuvo a su cargo el estreno de *Imágenes* de Debussy y de muchas otras obras nuevas. Sus propias composiciones abarcan desde piezas ligeras hasta obras más sustanciales como oratorios, óperas y música de cámara en las que revela una fértil imagi-nación en un estilo básicamente franckiano. Excepto por la encantadora “Marche des petits faunes” de su ballet *Cydalise et le chèvre-pied* (1923), la mayor parte de su música ha quedado en el olvido. PG

Pierrot lunaire (Pierrot lunar). Op. 21 (1912) de Schoen-berg para voz femenina, flauta, piccolo, clarinete, cla-rirete bajo, violín, viola, violonchelo y piano. La obra es un ciclo en tres partes, cada una con siete canciones con poemas de Albert Giraud traducidas del francés al alemán por O. E. Hartleben. La obra exige a la cantante usar la técnica de **Sprechgesang*. Véase también EXPRE-SIONISMO.

Pierson [Paerson], **Henry Hugo** [Hugh] (*n* Oxford, 12 de abril de 1815; *m* Leipzig, 28 de enero de 1873). Composi-tor alemán de origen inglés. Venciendo la oposición de su padre estudió música con Attwood y A. T. Corfe. Al cabo de tres años en Cambridge (1836-1839) se trasladó a Ale-mania (1839-1844), donde estudió con J. C. H. Rinck y K. G. Reissiger, y posteriormente con Tomášek en Praga. Durante un tiempo usó el pseudónimo de Edgar Mannsfeldt y, a comienzos de la década de 1850, comen-zó a usar el nombre de Henry Hugo Pierson, versión alemana de su nombre original inglés. En 1844 fue nombrado profesor Reid de música en la Edinburgh University, a lo cual renunció a los ocho meses para regresar a Alemania donde permaneció por el resto de su vida.

Pierson tuvo éxito en Alemania con su ópera *Leila* (Hamburgo, 1848), con la música incidental para el *Fausto* (1854) de Goethe y con muchas canciones, algu-nas revisadas por Schumann. Excéntrica voz de la mú-sica inglesa de mediados del siglo XIX que provocó cierta hostilidad por parte de la crítica tuvo mucho en común con Berlioz, principalmente en su orquestación colorida

y su lenguaje armónico impredecible. Además de la música de *Fausto*, su obra más sobresaliente fue el poe-ma sinfónico programático *Macbeth* (1859). JDI

Pietragrua. Véase *GRUA*.

pífano [flaviol] (*in.*: *fife*). Pequeña *flauta travesera con registro agudo y asociada en particular con la música militar. En las actuales bandas inglesas de pífano y tam-bor, el instrumento se caracteriza por tener seis llaves y tubo cónico con afinación en *sib*. Los ensambles de pífano y tambor para uso militar de combate son comu-nes en los Estados Unidos.

pífano y tamboril [flauta y tambor] (*in.*: *pipe and tabor*). Se le considera la banda de un solo músico más anti-gua. El ejecutante toca una flauta recta de tres perfora-ciones con la mano izquierda, de cuya muñeca o del meñique pende un tambor pequeño con bordonero o entorchado que percute con una baqueta en la mano derecha. El pífano se ejecuta en el registro de los *so-breagudos, dentro de un rango aproximado de octava y media, lo suficiente para la mayoría de las melodías bailables. Las perforaciones, dos para los dedos y otra para el pulgar, se encuentran lo suficientemente cerca-nas entre sí para controlar los armónicos. El ejecutante recibe el nombre de tamborilero (*in.*: *taborer*), lo que indica la gran importancia que tiene el ritmo en la mú-sica que ejecuta. El tamboril fue un instrumento muy difundido en Europa en el siglo XIII y sigue siendo co-mún en Inglaterra, el sur de Francia, el norte de Espa-ña y en algunas partes de Sudamérica; en la actualidad se ha adoptado en muchas otras partes del mundo. En el sur de Francia, el galoubet de tres perforaciones se acompaña con el **tambourin de Béarn*. JMO

Pigmalión (*Pygmalion*). *Acte de ballet* de Rameau con li-breto de Ballot de Sauvot basado en Antoine Houdar de Lamotte (París, 1748).

Pijper, Willem (*n* Zeist, 8 de septiembre de 1894; *m* Leid-schendam, 19 de marzo de 1947). Compositor holan-dés. Estudió composición con Johan Wagenaar en la Es-cuela de Música de Utrecht y posteriormente trabajó como crítico musical. Más adelante fue coeditor de la revista *De muziek* (1926-1933), maestro del Conserva-torio de Ámsterdam (1925-1930) y director de la Escuela de Música de Rotterdam. Ejerció una notable influencia en la música holandesa como maestro y compositor, inclinándose por una armonía politonal densa, ritmos agresivos con cambios de metro rápidos y la técnica de “célula germinal”, recurso en el que cada pieza se desarro-lla a partir de pequeñas unidades o células melódicas y armónicas. Entre sus obras destacan dos óperas, tres sin-

fonías y muchas otras obras orquestales, canciones y una abundante producción de música de cámara. PG

Pilgrim's Progress, The (El progreso del peregrino). Ópera moral en un prólogo, cuatro actos y epílogo de Vaughan Williams con libreto propio basado en la alegoría de John Bunyan (1674-1679, 1684), con textos interpolados de la Biblia y poemas de Ursula Vaughan Williams (Londres, 1951). La escena dos del cuarto acto, *The Shepherds of the Delectable Mountains*, es un episodio pastoral en un acto (Londres, 1922). Bantock compuso una pieza coral basada en el mismo tema (1928).

Pilkington, Francis (*n* c. 1570; *m* Chester, 1638). Músico de iglesia, laudista y compositor inglés. En 1595 obtuvo el grado de B. Mus. de Oxford y el resto de su vida fue cantante y canónigo menor de la Catedral de Chester. En 1614 tomó las órdenes religiosas y en 1623 se convirtió en *precentor* de la catedral. Es conocido por su colección de canciones para laúd (Londres, 1605), que incluye la miniatura maestra *Rest sweet nymphes*. Publicó también dos colecciones de madrigales no muy originales pero interesantes y bien escritos (Londres, 1613 y 1624). DA/JM

pin block (in.). Véase CABEZAL.

pincé (fr., "pellizcado"). 1. En ocasiones se usa en lugar de **pizzicato*.

2. Término antiguo de *mordente; *pincé renversé*, un *trino; *pincé étouffé*, una **acciaccatura*.

3. *Vibrato.

Pineapple Poll. Ballet en un acto y tres escenas con música de Sullivan, arreglado por Charles Mackerras, con argumento de John Cranko (autor también de la coreografía) basado en la balada de W. S. Gilbert, *The Bumboat Woman's Story* (Londres, 1951). Existe un arreglo de esta partitura como suite de concierto.

Pini di Roma (Los pinos de Roma). Poema sinfónico de Respighi (1923-1924). Sus cuatro secciones se titulan: "Villa Borghese", "Una catacumba", "Janiculum" y "La Via Appia". La partitura incluye la grabación del canto de un ruisenior.

Pinto, George Frederick (*n* Lambeth, 25 de septiembre de 1785; *m* Chelsea, 23 de marzo de 1806). Compositor y violinista inglés. Nieto del violinista Thomas Pinto y niño prodigio, discípulo de Salomon, hizo su primera aparición pública en 1796. Sus obras instrumentales que han sobrevivido son para violín o piano, o ambos. Algunas de sus obras para piano están muy bien logradas y denotan madurez estilística, en ocasiones anticipándose claramente al romanticismo. Pinto fue además un promisorio y notablemente expresivo compositor de

canciones. Su muerte prematura, igual que la del joven Thomas Linley, fue una pérdida trágica. PL

Pintscher, Matthias (*n* Marl, 29 de enero de 1971). Compositor alemán. Estudió en Londres, con Giselher Klebe en Detmold y con Manfred Trojahn en Düsseldorf; también recibió el apoyo de Henze. Con frecuencia ha dirigido su propia música. Su producción incluye un ballet con voces cantadas y habladas, *Gesprungene Glocken* (1994) y *Heliogabal* (2001), varias obras mayores para orquesta y gran *ensemble* y cuatro cuartetos de cuerdas, entre otras obras de cámara. Ha descrito su propia música como "un 'teatro imaginario' repleto de misterios y secretos, en constante redescubrimiento y reinterpretación de su propia sensibilidad". ABUR

pipa. Laúd chino de cuatro cuerdas y mástil corto.

pipe and tabor (in.). Véase PÍFANO Y TAMBORIL.

piqué (fr., "picado"). En instrumentos de cuerda, lo mismo que **spiccato*. En la música barroca francesa, indicación para ejecutar un pasaje con notas iguales en valores con puntillo.

Pirata, Il (El pirata). Ópera en dos actos de Bellini con libreto de Felice Romani basado en la obra teatral de Isidore J. S. Taylor, *Bertram, ou Le Pirate*, una versión del *Bertram* (1816) de Charles Maturin (Milán, 1827).

Pirates of Penzance, The (*The Pirates of Penzance, or The Slave of Duty*; "Los Piratas de Penzance o el esclavo del deber"). Opereta en dos actos de Sullivan con libreto de W. S. Gilbert (Paignton, 1879).

Pisano [Pagoli], **Bernardo** (*n* Florencia, 12 de octubre de 1490; *m* Roma, 23 de enero de 1548). Clérigo, cantor y compositor italiano. Se adiestró en la escuela catedralicia de Florencia y posteriormente se convirtió en maestro del coro de la catedral. En 1514 se unió a la capilla papal en Roma sin abandonar sus vínculos con Florencia. Entre su círculo de amistades estaba Miguel Ángel. Pisano contribuyó a preparar el camino para el madrigal del siglo XVI con sus versiones polifónicas de poesía de Petrarca. Compuso también música litúrgica para la Semana Santa. JM

Piston, Walter (Hamor) (*n* Rockland, ME, 20 de enero de 1894; *m* Belmont, MA, 12 de noviembre de 1976). Compositor estadounidense. Inicialmente realizó estudios de arte y posteriormente de música, cursando su carrera en la Harvard University y titulándose en 1924. Pasó dos años en París como discípulo de Nadia Boulanger, regresando a Harvard como maestro y más adelante como profesor (1944-1959). Artista disciplinado y metódico, escribió importantes métodos de armonía, contrapunto y orquestación. En su música abrazó consistente-

mente las tendencias estéticas neoclásicas de la escuela de Boulanger, inclinándose por un lenguaje musical claro y sobrio sin grandes despliegues de ningún tipo. Su producción incluye ocho sinfonías, obras de cámara diversas y el ballet *The Incredible Flutist* (1938). PG

pitch (in.). “*Altura”.

pitch class (in., “tipo de altura”). Propiedad común a todas las alturas que llevan el mismo nombre. De tal manera, el *do* central y todos los otros *do* pertenecen al tipo de altura *do*. Es de particular importancia en la música serial distinguir entre altura y tipo de altura, ya que la serie de 12 notas común es una secuencia de tipos de altura, no de alturas comunes.

pitchpipe (in.). “*Corista de lengüeta”.

Pitoni, Giuseppe, Ottavio (n Rieti, 18 de marzo de 1657; m Roma, 1 de febrero de 1743). Compositor italiano. Niño cantor de S. Giovanni dei Fiorentini y de Santi Apostoli de Roma, en 1676 ocupó sendos cargos de *maestro di cappella* de Rieti y después de la iglesia colegiata de S. Marco en Roma, puesto que conservó hasta su muerte. Entre otros cargos, a partir de 1686 fue director musical del Collegio Germanico, donde vivió, y de 1694 a 1721 se integró a S. Lorenzo en Damaso, iglesia principal del cardenal Pietro Ottoboni, patrono de Corelli y Pasquini. Compositor inmensamente prolífico, su producción de música sacra sobrepasó las 200 misas y partes de misa de cuatro a ocho voces, compuso más de 700 salmos (incluido uno a 12 y otro a 16 voces), versiones del *Magnificat*, motetes, letanías y Pasiones. Escribió prolíficamente también sobre temas musicales. En la biblioteca del Vaticano se conservan 41 volúmenes con sus apuntes; Pitoni solamente publicó la primera parte de su *Guida armonica* pues, igual que muchos otros músicos romanos, no se interesó mayormente por ver sus obras publicadas. WT/PA

più (it.). “Más”; *più forte*, “más fuerte”; *più allegro*, “más rápido”, etcétera.

piuttosto (it.). “Más bien”; *piuttosto allegro*; “bastante rápido”.

piva (it.). 1. *Gaita del norte de Italia.

2. Danza italiana del siglo XV. Aunque esta danza campesina rápida se consideraba inadecuada para la sociedad refinada de mediados del siglo XV, podía formar parte de un **ballo*. Era un baile de pareja con improvisación del hombre. La *piva* fue también un paso básico de danza en el Renacimiento, el más rápido de los cuatro *misure* (metros con tiempos y movimientos característicos), conformados también por el *saltarello*, la *quaternaria* y la *bassadanza*. JH

Pixis, Johann Peter (n Mannheim, 10 de febrero de 1788; m Baden-Baden, 22 de diciembre de 1874). Pianista y compositor alemán. Comenzó su vida de concertista a temprana edad realizando giras con su hermano, Friedrich Wilhelm. De 1808 a 1823 vivió la mayor parte del tiempo en Viena, donde sus intentos por establecerse como compositor operístico tuvieron muy poco éxito. En 1824 se trasladó a París y pronto consolidó su reputación como pianista refinado y compositor en el brillante aunque vacío estilo entonces en boga. Sus posteriores intentos dentro de la composición operística fracasaron también, pero algunas de sus piezas para piano, como el concierto rondó *Les Trois Clochettes*, perduraron en el gusto popular durante décadas. Su lenguaje pianístico característico puede apreciarse claramente en *Hexaméron*, una serie de variaciones sobre un tema de *I Puritani* de Bellini compiladas por Liszt y conformada por colaboraciones de Pixis, Herz, Czerny y Chopin. Las variaciones de Pixis son fluidas, pero absolutamente insípidas en comparación con las de Herz y Czerny. Por otra parte, las variaciones de Chopin y Liszt, infinitamente más imaginativas, demuestran plausiblemente por qué la figura de Pixis prácticamente ha pasado al olvido en la actualidad. KH

Pizzetti, Ildebrando (n Borgo Strinato, cr Parma, 20 de septiembre de 1880; m Roma, 13 de febrero de 1968). Compositor italiano. Estudió en la Academia Musical de Parma (1895-1901) y pasó su vida como destacado maestro de composición en los conservatorios de Parma (1907-1908), Florencia (1908-1924), Milán (1924-1936) y Roma (a partir de 1936). En su música manifestó su reacción en contra de la extravagancia emocional de Puccini, con influencias de Debussy y el Renacimiento italiano. A su modo de ver la ópera debía dar predominancia al retrato psicológico de los personajes, convicción que plasmó con buenos resultados en *Debora e Jaele* (La Scala de Milán, 1922), *Fra Gherardo* (La Scala, 1928), *Lo straniero* (Roma, 1930) y *Assassinio nella cattedrale* (basado en T. S. Eliot; La Scala, 1958). Entre sus otras obras destaca la obra modal íntima *Messa di requiem* para pequeño coro sin acompañamiento (1922). PG

📖 G. M. GATTI, *Ildebrando Pizzetti* (Londres, 1951).

pizzicato (it.). “Pellizcado”, “punteado”. En música impresa suele indicarse con la abreviatura “*pizz.*”. Es un recurso técnico común en la ejecución de instrumentos de cuerda de la familia del violín que consiste en pulsar las cuerdas con los dedos de la mano derecha sin usar el arco. El *pizzicato* suele ejecutarse en la región final del diapasón o justo donde termina. Se puede usar en

secuencias de notas solas o de notas simultáneas, como una variante de ejecución para las cuerdas *dobles.

Monteverdi usó un ejemplo temprano de esta técnica en el violín en *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), aunque anteriormente en la escuela inglesa de viola se usaba un tipo de *pizzicato* denominado “thump” (in., “pulgar”) y otros efectos especiales, como en *The Firts Part of Ayres* (1605) de Tobias Hume. Posteriormente aparecieron muchos tipos de *pizzicato* diferentes: el *pizzicato* para la mano izquierda usado por Paganini, el *pizzicato* “golpeado” (en el que la cuerda se jala hacia arriba y al soltarse golpea el diapason), representado con el símbolo \downarrow y usado por Bartók y el *pizzicato* glisado, también usado por Bartók, en el que la mano izquierda se desliza por la cuerda después de que ha sido pulsada, produciendo una serie de notas que se mantienen sonando mientras la cuerda siga en vibración.

-/DMI

Pk (al.). 1. Abreviatura de *Pauken*, “timbales”.

2. En la música para órgano, abreviatura de *Pedalkoppel*.

placido (it.). “Apacible”, “tranquilo”.

placito (it.). “Placer”; *a bene placito*, “a placer”, lo mismo que *ad *libitum*.

Plainsong and Mediaeval Music Society (Sociedad de canto llano y música medieval). Sociedad fundada en Londres en 1888 para promover el conocimiento de temas epónimos, publicar facsímiles y manuscritos catalogados y fundar agrupaciones corales. Publica la revista anual *Plainsong and Medieval Music* (antes llamada *Journal of the Plainsong & Mediaeval Music Society*).

PW

plainte (fr., “lamento”, “queja”). En música se refiere a una pieza triste de lamentación por la muerte de alguien o por algún acontecimiento desafortunado. La palabra se utilizó en los siglos XVII y XVIII, en especial para obras de teclado, por compositores como Rameau, Couperin y Froberger (como *Plainte faite à Londres, pour passer le mélancholie* de la *Suite* no. 30 de Froberger).

plaisanterie (fr.). Movimiento ligero de una suite del siglo XVIII; no es una danza.

planctus (lat., “lamento”, “queja”; provenzal: *planh*). Forma de lamento medieval divulgada aproximadamente entre los siglos IX y XV, con texto en latín o en alguna lengua vernácula.

planetas, Los. Suite orquestal, op. 32 (1914-1916) de Holst. Consta de siete movimientos relacionados con siete planetas: Marte, el portador de guerra; Venus, el portador de paz; Mercurio, el mensajero alado; Júpiter,

el portador de alegría; Saturno, el portador de vejez; Urano, el mago; Neptuno, el místico (con coro femenino sin palabras). Se estrenó en privado en 1918, en público en 1919 (excepto los movimientos segundo y séptimo) y en su versión completa en 1920.

planh (provenzal, “lamento”). Véase *PLANCTUS*.

Planquette, Robert (n París, 31 de julio de 1848; m París, 28 de enero de 1903). Compositor francés. Estudió en el Conservatorio de París y forjó su reputación como compositor de canciones para *cafés-concerts*; la canción *Le Régiment de Sambre-et-Meuse* tuvo éxito particular. Se graduó como compositor de operetas que llegaron a tener amplia popularidad en todo el mundo; las más conocidas son *Les Cloches de Corneville* (Las campanas de Corneville, 1877) y *Rip Van Winkle* (1882). ALA

Plantin, Christopher (n ?Tours, c. 1520; m Amberes, 1 de julio de 1589). Impresor flamenco nacido en Francia. El impresor y editor más importante de Amberes en el siglo XVI. Su imprenta, establecida en Amberes en 1555, editó libros académicos de todo tipo y fue reconocida como un importante centro de la cultura humanista. En su momento culminante llegó a tener 160 empleados con 22 prensas en funcionamiento.

La base del éxito económico de Plantin fue el monopolio que obtuvo de Felipe de España para la impresión de libros de servicios religiosos (misales y breviarios, entre otros) para España y sus territorios. Esta concesión fue aparentemente por lo que se convirtió en impresor musical; cuando Felipe aplazó un subsidio prometido para la edición de un lujoso antifonario, Plantin tuvo que resolver en qué utilizar 1 800 resmas de papel en formato real que ya había adquirido, de manera que en 1578 publicó un volumen de misas de George de la Hèle. A lo largo de la década siguiente publicó muchas otras ediciones musicales con obras de autores como Philippe de Monte y Andreas Pevernage. Su casa editorial sobrevive con el nombre de Museo Plantin-Moretus, que preserva la mayor parte de la historia de la impresión en su sobresaliente colección de obras de arte, mobiliario y equipo de impresión.

Véase también IMPRESIÓN Y PUBLICACIÓN DE MÚSICA, 4. JMT/JWA

plaqué (fr.). “Desplegar”. Indicación que se usa para tocar las notas de un acorde de manera simultánea y no a manera de *arpeggio.

Platée (Platea). Ópera en un prólogo y tres actos de Rameau con libreto de Adrien-Joseph Le Valois d’Orville basado en la obra teatral de Jacques Autreau, *Platée, ou Junon jalouse* (Versalles, 1745).

platillos (al.: *Becken*; fr.: *cymbales*; in.: *cymbals*; it.: *piatti*, *cinelli*). Placas de bronce cóncavas y circulares (aproximadamente 80% cobre y 20% latón). Individualmente, los platillos pueden ser suspendidos de un soporte o una cuerda y percutidos con una baqueta u otro implemento; en pares, pueden ser percutidos uno contra el otro. Los testimonios sobre los platillos se remontan hasta Anatolia y el Medio Oriente en el segundo milenio a. C. Estos platillos a menudo eran muy pequeños (5-15 cm de diámetro); los instrumentos más pequeños en ocasiones se fijaban en los extremos de tiras de madera o de metal, como lo son los modernos *zilli massa* de Turquía.

Los platillos se utilizaron por toda Europa en la Edad Media y tuvieron un renacimiento en la música de arte occidental hacia la mitad del siglo XVIII, después de las guerras con los turcos, cuando fueron adoptados por las bandas militares (y más tarde las orquestas) europeas entre los instrumentos de percusión “a la turca” (véase JENÍZAROS, MÚSICA DE). El platillo tipo turco (Fig. 1a) sigue siendo el principal en Occidente y uno de los principales fabricantes es la empresa familiar Zildjian (el nombre significa “fabricante de platillos”), establecida en Constantinopla en 1623 y en la actualidad también asentada en Norwell, Massachusetts. Menos común es el platillo tipo chino (Fig. 1c) que tiene un sonido más estridente y sólo se usa para efectos especiales en las orquestas occidentales. Los platillos se utilizan ampliamente en el resto de Asia, especialmente en la India (*tal*) y el Tíbet (Fig. 1d). Los “címbalos antiguos” —címbalos pequeños, gruesos y afinados, en ocasiones fijos a un soporte y golpeados con pequeñas baquetas, y a veces tocados en pares— se remontan a las reproducciones de los címbalos romanos de Pompeya hechas por

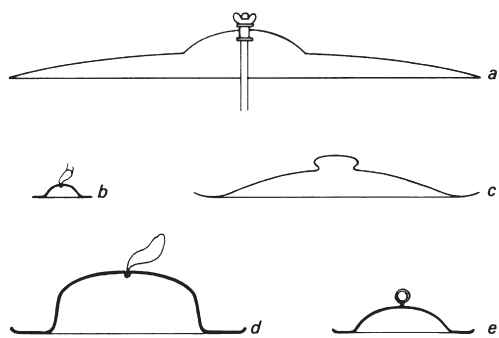


Fig. 1. (a) platillo de 50 cm suspendido; (b) címbalo egipcio de baile; (c) platillos chinos de 30 cm; (d) platillo tibetano tipo “bombín”; (e) platillo de bronce del periodo romano.

Berlioz. Las bailarinas egipcias utilizan pequeños “címbalos de dedo”, aproximadamente de 5 cm de diámetro, unidos con hilos de tripa; en la India hay instrumentos similares (Fig. 1b).

Se fabrica una amplia variedad de platillos suspendidos para la batería, cuyos nombres en inglés describen aproximadamente su calidad sonora. El *ride* está diseñado de manera que los golpes repetidos no crezcan hasta convertirse en un rugido ensordecedor, como puede ocurrir cuando el platillo suspendido se percute con baquetas duras de fieltro. El ligero *snare* produce un rápido destello de sonido, parecido al “golpe chino” utilizado en las antiguas bandas de *jazz* y en pares en la música procesional china. El *sizzle* tiene una serie de agujeros perforados, y en cada uno de ellos un remache suelto. Cuando el platillo es percutido se produce un sonido zumbante, efecto que puede ser simulado colocando una cadena sobre un *crash*. JMO

Platti, Giovanni Benedetto (n. ?Venecia, c. 1700; m. Wurzburg, 11 de enero de 1763). Compositor italiano. Poco se sabe de su vida hasta 1722, cuando junto con otros músicos visitó la corte episcopal de Wurzburg. Allí prestó sus servicios como instrumentista, maestro y compositor hasta por lo menos 1761; además de oboísta virtuoso ejecutaba otros instrumentos. Se le conoce principalmente por sus visionarias sonatas para teclado que han sido comparadas con las de C. P. E. Bach. WT/ER

Play of Robin and Marion, The. Véase *JEU DE ROBIN ET DE MARION, LE*.

player piano (in.). Piano con un mecanismo automático que usa rollos de papel perforado. Los pianos automáticos más antiguos fueron pianos de cilindro o callejeros fabricados a comienzos del siglo XIX. Derivados del órgano de *cilindro, estos pianos tienen en el interior de la caja acústica un cilindro giratorio de madera con agujas y grapas a lo largo de su circunferencia que al girar accionan los martinetes. De tal manera, el instrumento ofrece la posibilidad de tocar música elaborada con adornos floridos, abarcando un rango mayor de 10 dedos.

El mecanismo más antiguo data de la segunda mitad del siglo XIX y se encontraba en un gabinete separado que se adaptaba al teclado del piano. Palancas accionadas por un rollo de papel perforado y válvulas neumáticas accionadas por pedales presionaban las teclas, como en el armonio. El operador del mecanismo controlaba la dinámica y la velocidad mediante unas palancas en la parte frontal del gabinete. A partir de aproximadamente

1900 el mecanismo se incorporó a la caja acústica del piano; los rollos estaban colocados detrás del atril de lectura, los pedales del fuelle sustituían los pedales normales del piano y los controles de expresividad y dinámica se encontraban dispuestos en la parte frontal del teclado. Los fabricantes comenzaron a incorporar también efectos expresivos en los propios rollos de papel perforado, de manera que lo único que el ejecutante debía hacer era accionar los pedales o encender el interruptor de energía eléctrica. Los instrumentos equipados para interpretar dichos rollos de papel se denominaban “pianos expresivos”.

El *player piano* tuvo su apogeo en la década de 1920, con cerca de medio millón de instrumentos fabricados en sólo dos años. Se fabricaron pianos automáticos de monedas para cafés y otros sitios públicos. La popularidad de la Pianola (1897), marca registrada por la Aeolian Co. en los Estados Unidos, fue tan grande que se ha convertido en término genérico para los pianos automáticos de todo tipo. Maquinarias más desarrolladas o *reproducing pianos* (pianos reproductores), como el Welte-Mignon (Freiburgo, 1904) y el Duo-Art de Aeolian (1913), ofrecían la posibilidad de grabar interpretaciones pianísticas con dinámica y pedales directamente en el rollo de papel.

Muchos virtuosos contemporáneos grabaron su música en rollos de papel, como Paderewski, Rajmaninov, Rubinstein, Gershwin, Debussy, Mahler, Richard Strauss y Fats Waller. Con un piano en buenas condiciones, sus rollos grabados sonarán exactamente igual que cuando fueron grabados, lo cual proporciona un invaluable testimonio de las prácticas interpretativas pianísticas de comienzos siglo XX. El piano automático prácticamente desapareció durante la depresión económica de la década de 1930 aunque algunos compositores, en particular Conlon Nancarrow, han compuesto específicamente para el instrumento. En la actualidad, los aparatos electromecánicos y computarizados han dado al piano reproductor una nueva inyección de vida.

JMO, RPA

📖 A. W. J. G. ORD-HUME, *Pianola: The History of the Self-Playing Piano* (Londres, 1984).

Playford. Familia inglesa de librerías e impresores de música. Como impresores, los Playford demostraron un gusto exquisito, siendo los primeros en satisfacer la demanda pública en gran escala y virtualmente controlando la impresión de música en Londres en la segunda mitad del siglo XVII. John Playford (1623-1686), músico, autor y destinatario de la *Elegy on my Friend, Mr*

John Playford de Purcell, fue el principal editor musical de Londres entre 1651 y 1684. Sus impresores fueron Thomas Harper (sucesor de Thomas East) y William Godbid (sucesor de Harper), y publicó libros teóricos y didácticos como también muchas colecciones de piezas instrumentales, canciones y arreglos de salmos. Algunas de sus publicaciones fueron *A Musically Banquet* (1651), *A Breefe Introduction to the Skill of Musick* (1654) y *The (English) Dancing Master* (1651), con numerosas reimpresiones hasta 1728. Sus *catches*, *glees* y lecciones para cítola, viola, *flageolet*, virginal y otros instrumentos fueron muy populares y se publicaron en varias ediciones combinadas con amplias dedicatorias y prefacios que reflejan la preocupación de Playford por los problemas de comercialización y su inclinación por la música inglesa en la que el servicio divino, bajo la monarquía restaurada, tendría un sitio adecuado.

Su hijo menor, Henry (c. 1657-c. 1709), actualizó las ediciones de su padre, aunque fue menos prolífico y se concentró en la música de entretenimiento. Sus publicaciones mejor conocidas son *Wit and Mirth, or Pills to Purge Melancholy* (canciones de Thomas d'Urfey con melodías populares) y la colección de canciones de Purcell *Orpheus britannicus*. A pesar de sus intentos por actualizarse su negocio declinó hacia 1700 ante la competencia que ofrecían los impresores grabadores de música.

Un segundo John Playford (c. 1655-1685), sobrino del primero y durante un tiempo aprendiz de William Godbid, tal vez llegó a publicar algo de música.

Véase también IMPRESIÓN Y PUBLICACIÓN DE MÚSICA, 5. JMT/JWA

Playing Away. Ópera en dos actos de Benedict Mason con libreto de Howard Brenton (Leeds, 1994).

pleasure gardens. Jardines de Londres en los que se ofrecían espectáculos con música y refrigerios. Los más famosos fueron Marylebone (c. 1659-1778), Vauxhall (1661-1859) y Ranelagh (1742-1803). Inicialmente los conciertos eran de música instrumental, pero posteriormente se incluyó música vocal que abarcaba desde canciones y *glees* hasta vodevil y ópera; gran parte de esta música era compuesta específicamente para los *pleasure gardens*. AL

plectro (“plectro”, “púa”, “plumilla”; in.: *pick*, *plectrum*). Aditamento para pulsar una cuerda. Todo material adecuado sirve para el propósito, desde el cañón de una pluma de ave, pergamino, madera, marfil, hueso, cuerno, caparazón de tortuga y hasta plástico. Las afiladas garras de águila y aves rapaces son adecuadas también. Las cuerdas pulsadas con plectro producen un sonido

semejante al que se obtiene con las uñas y no con las yemas de los dedos. Dependiendo de la forma y el tamaño del plectro o púa existen diferentes técnicas de ejecución. El plectro común se sostiene entre los dedos índice y pulgar. Para algunos instrumentos, como la guitarra hawaiana y el *banjo de cinco cuerdas, los ejecutantes usan plectros individuales con un anillo para colocar en dos o tres dedos y el pulgar de la mano derecha.

El término se usa también para referirse a las pequeñas púas (in.: *quills*) del mecanismo para pulsar las cuerdas en el *clavecín que, si bien originalmente eran cañones de pluma, en la actualidad a menudo se usa el plástico Delrin. En los clavecines antiguos se usaban ocasionalmente plectros de piel de búfalo para algunos registros (*peau de buffle*). JMO

Pleyel, Ignace Joseph [Ignaz Josef] (n Ruppersthal, 18 de junio de 1757; m París, 14 de noviembre de 1831). Compositor, editor y fabricante de pianos austriaco. A partir de aproximadamente 1722 estudió con Haydn en Eisenstadt, donde permaneció cerca de cinco años. En esta época se estrenó su ópera *Die Fee Urgele* en Esterháza (1776) y en el Teatro Nacional de Viena. Más adelante fue nombrado *Kapellmeister* del conde Erdódy a quien dedicó sus *Cuartetos de cuerdas* op. 1 (1782-1783). A comienzos de la década de 1780 viajó por Italia y, a través de los servicios del compositor Norbert Hadrava, agregado a la embajada austriaca en Nápoles, obtuvo la comisión para escribir algunas piezas para zanfona y la ópera *Ifigenia in Aulide* (1785). A su regreso a Estrasburgo se convirtió en asistente de F. X. Richter, *Kapellmeister* de la catedral, a quien sucedió en 1789. Dirigió y organizó también conciertos para la ciudad. La mayor parte de sus composiciones, que incluyen sinfonías y cuartetos de cuerda, datan de este periodo. Permaneció algunos meses en Londres en 1791-1792 dirigiendo los Conciertos Profesionales y a su regreso a Estrasburgo fue arrestado por sospechas de ser adepto del gobierno austriaco o bien por simpatizar con la aristocracia. Obtuvo su libertad gracias a la composición de un himno patriótico.

En 1795 Pleyel se estableció como impresor musical en París, donde en 1807 fundó un taller de fabricación de pianos. En 1802 su empresa publicó las primeras partituras en miniatura bajo una serie denominada *Bibliothèque musicale*, iniciando con cuatro sinfonías de Haydn a las que siguieron obras de cámara de Beethoven, Hummel y otros. En 1815, su hijo Camille (1788-1855) se asoció a la empresa y en 1829 ambos se unieron a Kalkbrenner. Sus ediciones musicales fueron adqui-

riendo creciente popularidad con romances, *chansonnettes* y popurrís en lugar de sinfonías. En 1834 la empresa abandonó las ediciones musicales y se concentró en la fabricación de instrumentos. A la muerte de Camille, la dirección pasó a manos de August Wolff (1821-1887) y la compañía adoptó el nombre de Pleyel, Wolff, et Cie. -/SH

Pli selon pli (Pliegue sobre pliegue). Obra de Boulez para soprano y orquesta, subtitulada “Retrato de Mallarmé” (1957-1962).

plica (lat., “doblez”). 1. Término usado en el periodo medieval para referirse a un neuma liquescente. Véase NOTACIÓN, Fig. 1.

2. En español suele referirse a la línea vertical de una figura de nota.

Plummer, John (n c. 1410; m c. 1484). Compositor inglés. A partir de 1441 prestó servicios clericales en la Chapel Royal de Enrique VI, asumiendo el puesto de *Master of the Children* en 1444. Pasó los últimos años de su vida como sacristán de la capilla de St George en Windsor; su nombre se sigue conmemorando cuatro veces al año. De su producción musical han sobrevivido antifonas y motetes refinados. JM

plus (fr.). “Más”.

pneuma. Véase NEUMA.

pocket score. Véase PARTITURA EN MINIATURA.

poco (it.). “Poco”; “algo”; *un poco*, “un poco”; *poco a poco*, “gradualmente”; *poco lento*, “un poco lento”; *fra poco*, “brevemente”; *pochetto*, *pochettino*, “muy poco”; *pochissimo*, “lo menos posible”.

pochette (fr., “bolsillo”). Véase KIT.

poema. Denominación aplicada ocasionalmente a una pieza orquestal que suele constar de un solo movimiento, con un fuerte elemento programático. El término fue particularmente común en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, apareciendo muy a menudo bajo las descripciones de *poema sinfónico y poema tonal. JBE

poema de fuego, El. Véase PROMETEO, EL POEMA DE FUEGO.

Poema del éxtasis (*Poema êkstaza*; *Le Poème de l'extase*). Obra orquestal, op. 54 de Scriabin (1905-1908). El compositor se inspiró en sus ideas teosóficas sobre el amor y el arte.

poema divino, El (*Bozhestvennaya poema*; *Le Divin Poème*). *Sinfonía* no. 3 en *do* mayor op. 43 (1902-1904) de Scriabin; ilustra las ideas teosóficas del compositor, siendo los títulos de los tres movimientos “Luchas”, “Delicias” y “Juego divino”.

poema sinfónico [poema tonal]. Pieza de música orquestal, por lo general en un solo movimiento, basada en un tema literario, poético o extramusical. Producto directo del movimiento romántico que exploraba las asociaciones literarias, pictóricas y dramáticas con la música, el género se originó a mediados del siglo XIX con Liszt y pocas décadas más tarde evolucionó en la importante forma de la música *programática. Los elementos de la forma sinfónica convencional se condensaron para conformar un solo movimiento y aunque el término “poema tonal” suele usarse como sinónimo de “poema sinfónico”, compositores como Richard Strauss y Sibelius optaron por el primero para obras con un diseño menos “sinfónico” en las que no existe un énfasis particular en los contrastes temáticos o tonales.

El poema sinfónico tiene sus antecedentes directos en la *obertura de concierto de comienzos del siglo XIX (como *Coriolano* de Beethoven y *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, que son también descripciones musicales de temas literarios) y en la sinfonía, bajo la forma mucho más extensa y expresiva alcanzada hacia mediados del siglo. Liszt combinó aspectos de la obertura y la sinfonía con elementos descriptivos, produciendo una serie de obras orquestales narrativas en un movimiento que se asemejan en forma y dimensiones al primer movimiento de una sinfonía (como *Ce qu'on entend sur la montagne*, 1847-1856, y *Mazeppa*, 1851-1854, ambas basadas en Victor Hugo; *Hunnenschlacht*, “La masacre de los hunos”, 1857, basada en una pintura de Wilhelm von Kaulbach; y *Hamlet*, 1858). Algunas siguen un programa narrativo detallado y otras presentan una imagen más general delineando los aspectos de un personaje literario o creando escenas y atmósferas.

Otros compositores vieron en el poema sinfónico un medio adecuado para la expresión *nacionalista de la música. Notable entre todos es Smetana, cuyo ciclo de seis poemas sinfónicos titulado *Má vlast* (Mi país, c. 1872-1879) describe escenas de la historia y la vida cotidiana de su amada Bohemia. El ejemplo de Smetana inició una moda inspirando a incontables compositores para retratar su propia patria en poemas sinfónicos, entre ellos Dvořák, Suk y, por último, Janáček. El género atrajo de manera particular a los compositores nacionalistas rusos (Musorgski con *Una noche en la árida montaña*, 1867; Borodin con *En las estepas del Asia Central*, 1880), como también a Chaikovski, cuya “obertura fantasía” *Romeo y Julieta* (1869) es un poema sinfónico en todo excepto el nombre. Existen numerosos ejemplos

rusos posteriores, como *El poema del éxtasis* (1905-1908) de Scriabin y *La isla de los muertos* (1909) de Rajmaninov.

En Francia el interés por el nacionalismo fue menor que en otros países, pero su tradición bien establecida de música narrativa e ilustrativa, que se remonta a Berlioz, significó que los compositores sintieron atracción por los elementos poéticos del poema sinfónico tomando a Liszt como modelo directo para muchas obras creadas en la cultura musical con influencia alemana arraigada en la década de 1870. Los cuatro poemas sinfónicos escritos por Saint-Saëns en esa década, como *Le Rouet d'Omphale* (1871) y *Danse macabre* (1874), fueron el inicio de una larga producción de piezas francesas del género, entre ellas *Le Chasseur maudit* (1882) de Franck y *L'Apprenti sorcier* (1897) de Dukas, que continuó en el siglo XX con obras de Debussy, Ravel, Roussel, Koechlin e Ibert, entre otros.

El poema sinfónico alcanzó su momento de máximo esplendor con Richard Strauss. Discípulo de Alexander Ritter, quien lo alentó a cultivar la forma, Strauss la amplió tanto en dimensiones como en profundidad expresiva mediante un audaz tratamiento de sujetos, orquestación brillante, realismo vivo y maestría incomparable en el desarrollo compositivo con recursos como la *transformación temática. Los poemas sinfónicos de Strauss abarcan temas narrativos, filosóficos, pictóricos e incluso autobiográficos; son notables *Don Juan* (1888-1889), *Tod und Verklärung* (1888-1889), *Till Eulenspiegel* (1894-1895), *Also sprach Zarathustra* (1895-1896), *Don Quixote* (1896-1897), *Ein Heldenleben* (1897-1898) y *Sinfonía doméstica* (1902-1903). Sus poemas sinfónicos han mantenido la popularidad y perdurado en el repertorio de concierto quizá más que cualquier otra obra del género.

En la transición del siglo XIX al XX incontables compositores contribuyeron al género en mayor o menor medida, aunque son pocas las obras que han alcanzado un sitio permanente en el repertorio. Entre éstas las más significativas son los poemas tonales de Sibelius (*El cisne de Tuonela*, 1893; *Finlandia*, 1899; *Tapiola*, 1926) junto con *Fontane di Roma* (1914-1916) y *Pini di Roma* (1923-1924) de Respighi, que han perdurado en el gusto general. El “estudio sinfónico” *Falstaff* (1913) de Elgar es quizá la única contribución inglesa realmente significativa, aunque compositores como Vaughan Williams (*The Lark Ascending*, 1914) y Delius (*On Hearing the First Cuckoo in Spring*, 1912) compusieron varias obras orquestales en un movimiento que describen escenas y paisajes de una manera cercana al concepto del poema sinfónico.

Piezas orquestales tomadas o transferidas directamente de obras escénicas, como *El canto del ruiseñor* (1917) de Stravinski de su ópera *El ruiseñor* (1914) y *La Valse* (1919) de Ravel, compuesta originalmente para danza, mantuvieron el género con vida en la segunda década del siglo XX. En los Estados Unidos Gershwin abordó el poema sinfónico con *An American in Paris* (1928), pero el declive del ideal romántico en general trajo como resultado el debilitamiento de la forma a nivel mundial, consecuencia inevitable de la pérdida de interés en una música esencialmente descriptiva que se vio desplazada por formas musicales más abstractas. No obstante, las posibilidades abiertas por una especie de futurismo musical (*Pacific 231* de Honegger, 1923) y, más aún, la estética impulsada por el *realismo socialista (*La confluencia del Volga y el Don*, “poema festivo” de Prokofiev, 1951; *Octubre* de Shostakovich, 1967), confirieron al poema sinfónico un breve aliento atemporal. Durante sus días de apogeo, el poema sinfónico fue sin duda uno de los géneros orquestales independientes de mayor importancia, constituyendo un medio particularmente adecuado para la intensa expresión romántica nacionalista que prevaleció en su época de esplendor.

PS/JN/KC

📖 R. W. S. MENDEL, “The art of the symphonic poem”, *Musical Quarterly*, 18 (1932), pp. 443-462. J. CHANTAVOINE, *Le Poème symphonique* (París, 1950). L. ORREY, *Programme Music* (Londres, 1975). M. CHION, *Le Poème symphonique et la musique à programme* (París, 1993).

poema tonal. Véase POEMA SINFÓNICO.

Poème. Op. 25 de Chausson para violín y orquesta basado en un cuento corto de Ivan Turgenev (1896).

Poèmes pour Mi. Ciclo de canciones de Messiaen para soprano y piano con poemas propios (1936). Messiaen hizo una versión orquestal en 1937. Mi era el nombre de cariño de la primera esposa del compositor, la violinista Claire Delbos.

poème symphonique (fr.; it.: *poema sinfonica*). “Poema sinfónico”.

Poglietti, Alessandro (m Viena, julio de 1683). Compositor, organista y maestro italiano. A partir de 1661 se desempeñó como músico de cámara del emperador Leopoldo I en Viena, quien lo distinguió con un título de nobleza. Le fue otorgado también el título de cabailler papal. Sus obras más importantes fueron para teclado; incluyen sonatas, suites y recercadas, notables principalmente por su contenido extramusical y por sus imitaciones de instrumentos nacionales como la gaita bohemia y el *flageolet* francés. Poglietti encontró

la muerte durante el sitio de Viena por los turcos, dejando inmensas propiedades.

DA/PA

poi (it.). “Entonces”, “después”; como *poi la coda*, “después (toque) la coda”.

point d'orque (fr.). 1. Signo de *calderón o pausa.

2. Pedal armónico; véase PEDAL; PEDAL, NOTA.

3. La *cadenza* de un concierto, posiblemente llamada así porque las *cadenzas* solían indicarse con el signo de calderón.

pointé (fr.). “Punteado”, “separado”, es decir, sin **legato*.

pointe d'archet, à la (fr.). En ejecución de cuerdas con arco, indicación para tocar “con la punta del arco”.

pointing (“señalamiento”, “indicación”). En el canto *anglicano, señalamiento del texto con signos que indican cambios en la dirección melódica.

Poisoned Kiss, The (*The Poisoned Kiss, or The Empress and the Necromancer*; “El beso venenoso o la emperatriz y el nigromante”). Ópera en tres actos de Vaughan Williams con libreto de Evelyn Sharp, adaptación del cuento de Richard Garnett *The Poison Maid* y de *Rapaccini's Daughter* de Nathaniel Hawthorne (Cambridge, 1936). Vaughan Williams hizo una revisión en 1956-1957 en la que introdujo un nuevo diálogo hablado de Ursula Vaughan Williams.

Poissl, Johann Nepomuk (n Haukenzell, baja Baviera, 15 de febrero de 1783; m Munich, 17 de agosto de 1865). Compositor alemán. Estudió con Vogler y con Danzi quien lo impulsó a escribir óperas para Munich. Entre sus primeras óperas, dos –*Antigonus* (1808) y *Ottaviano in Sicilia* (1812)– fueron compuestas con la intención de introducir ideas heroicas clásicas en la esfera de la ópera alemana. Con ese mismo fin, en ocasiones se basó en temas de Metastasio. La ópera bíblica *Athalia* (1814), basada en Racine, capturó gran atención; es una obra notablemente bien lograda, con orquestación elocuente y hábil uso del motivo, que bien pudo influir en su admirador Weber en *Euryanthe*. *Der Wettkampf zu Olympia* (1815) y *Nittetis* (1817) son otros ejemplos precursores de la gran ópera alemana. *Der Untersberg* (1829) tiene influencia de *Der Freischütz* de Weber, pero carece del impulso de las mejores obras de Poissl. Fue el compositor y autor de sus propios libretos más importante anterior a Wagner.

JW

“Polaca”, Sinfonía. Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 3 en re mayor op. 29 (1875) de Chaikovski, llamada así por su final en ritmo de *polonesa.

polacca (it.). Véase POLONESA.

polca. Véase POLKA.

polifonía (del gr. *polyphonia*, “de múltiples sonidos”; al.: *Mehrstimmigkeit*, *Vielstimmigkeit*). Textura musical conformada por dos o más partes relativamente independientes, aunque por lo común suele tener cuando menos tres partes. En términos generales la palabra se aplica a la música vocal, pero otras aplicaciones como “polifonía orquestal” en referencia a la música de Mahler o Ives, por ejemplo, suelen aparecer en debates sobre los estilos instrumentales de los siglos XIX y XX. El término se refiere a una categoría fundamental de posibilidades musicales, puesto que todas las fuentes sonoras pueden usarse individualmente, en monofonía, o combinadas unas con otras, en polifonía. Por lo tanto, los usos de la palabra son múltiples y variados dentro de la historia de la música de arte y folclórica occidental y en etnomusicología. En la música de arte occidental, sus aplicaciones más importantes pueden referirse a un significado general y uno particular.

El desarrollo de la polifonía, en el sentido de música vocal a más de una voz y para diferenciarla de monofonía, tuvo lugar aproximadamente entre los siglos X y XIII. La primera manifestación se denominó **organum*. La fuente de esta entonación paralela de una melodía litúrgica puede rastrearse en el rango natural de la voz humana. Tanto niños como hombres (la voz femenina, y de hecho la mujer, tuvo muy poca participación en el mundo eclesiástico medieval) tendían a poseer uno de dos rangos vocales separados aproximadamente por una quinta y, por las diferencias de madurez vocal, las voces tendieron a estar separadas por una octava. La disposición de las voces a intervalos de quinta, octava y docena superior respecto a la voz más grave, y la base acústica de esto –los intervalos de octava, quinta y cuarta son los armónicos más graves (véase SERIE ARMÓNICA)–, constituyeron un fundamento natural admirable para el desarrollo de la polifonía en sus inicios.

En el siglo XIV hubo un rápido desarrollo de esta polifonía rudimentaria bajo el principio de sucesiones interválicas y rítmicas combinadas para ser entonadas por las voces de manera simultánea. La independencia polifónica era extrema en comparación con los estilos anteriores y posteriores. Implicaba, por ejemplo, la combinación vertical de diferentes construcciones **isoméricas* e **isorrítmicas*; de hecho, en esta etapa temprana de la polifonía vocal, las tres o cuatro partes a menudo cantaban textos distintos tanto en latín como en lenguas vernáculas.

La combinación de líneas musicales independientes se convirtió en un elemento constante dentro de la tra-

dición occidental y es un elemento útil para comparar frases de diferentes lenguajes musicales: desde la polifonía, con su organización lineal básica, pasando por el contrapunto renacentista y barroco, con mayor énfasis en la organización de la combinación vertical resultante y la conjunción de esto con la evolución de la tonalidad mayor-menor para producir las estructuras armónicas de la música clásica y romántica, hasta la nueva polifonía del siglo XX en la que una multiplicidad de caminos independientes se convirtió una vez más en el ideal compartido por muchos compositores. En consecuencia, bajo el simple significado de “voces múltiples” es posible encontrar la polifonía a lo largo de toda la historia postorganal de la música occidental.

El uso del término en sí se volvió común en los escritos teóricos y prácticos de comienzos del siglo XVI. Reemplazó términos anteriores como *dia-*, *tri-* y *tetrafonía* (que especificaban el número de partes) y *organica* (dis-canto). La divulgación de un significado común para la polifonía coincidió con la época del apogeo de su práctica (véase *infra*). El gran teórico clásico Heinrich Koch (1749-1816) estableció las dos distinciones modernas: monofonía-polifonía y polifonía-homofonía. La primera es de índole práctico para diferenciar la composición a una voz sola de la composición para voces múltiples, siendo la segunda el aspecto predominante de la música de arte occidental. La segunda distinción es de índole estilística y se refiere a los enfoques alternativos para la continuidad musical que el compositor posrenacentista tuvo a su disposición: uno basado en el contrapunto y en la igualdad estructural de las voces, y el otro basado en un marco estructural melódico respaldado por una línea de bajo y partes intermedias que, en conjunto, proporcionan expresividad armónica, rítmica y textural. Si bien toda la música con diferenciación armónica es lógicamente polifónica o de “voces múltiples”, estilísticamente la interacción de polifonía contrapuntística y homofonía armónica ha sido un factor crucial en la evolución del lenguaje musical, tanto vocal como instrumental, desde los albores del siglo XVII.

Un significado particular del término se reserva para la música sacra del siglo XVI, la “era dorada” de la polifonía. Las piedras angulares de su evolución se encuentran en la música de Dunstaple y en la escuela franco-flamenca del siglo XV. Su principal inquietud era el desarrollo de técnicas para usar una idea melódica común en todas las partes mediante la imitación. El concepto de Hugo Riemann *Durchimitieren* o “imitación integral”, transmite con exactitud el principio polifó-

nico de distribución del material principal en todas las voces, lo que en épocas anteriores equivalía al canto firme. El desarrollo de un sentido armónico más eufónico, en especial el tratamiento del intervalo de cuarta como disonancia que requiere preparación y resolución contrapuntística, fue de la mano con una creciente habilidad para controlar la complejidad polifónica. Para el siglo XVI ya había surgido un estilo imitativo europeo coherente y sólido. Entre las diversas fuerzas históricas que lo impulsaron, gran importancia tuvo el incremento de la diseminación de la música a través de la imprenta musical a partir de aproximadamente 1500 y el creciente control artístico ejercido por la Iglesia católica romana a raíz de la Reforma.

El momento culminante de la polifonía renacentista abarcó de mediados a finales del siglo XVI. Lassus, Victoria y, en Inglaterra, Byrd, fueron y siguen siendo considerados los grandes compositores entre muchos gigantes. El apogeo de esta actividad se presentó con la música de Palestrina, cuya polifonía ha sido estudiada por la mayoría de los teóricos y los compositores a partir del siglo XVIII, aunque la reacción temporal en contra de la polifonía vocal ocurrida en el siglo XVII fuera tan extrema como productiva. Las composiciones de Palestrina y su “novum genus musicum” (prefacio al segundo libro de misas, 1567) presentan dos características sobresalientes: la clara expresión del texto, sea en tres, cuatro o cinco partes, mediante la articulación formal de la música en correspondencia con las frases del texto y la concordancia entre la cadencia de las ideas melódicas y las palabras, en especial sus proporciones rítmicas; y la independencia y claridad de cada línea dentro de la estructura declamatoria, con la elegante combinación del tratamiento de la disonancia y el flujo textural, marcando así uno de los pináculos del arte occidental. JD

polimétrico. Término usado en las ediciones de música antigua para referirse a una pieza en la que las barras de compás no aparecen a intervalos regulares, sino que están colocadas de acuerdo con las necesidades musicales y textuales del fraseo, dando como resultado compases de tamaño irregular.

polirritmia. Combinación simultánea de ritmos distintos entre las diferentes partes de la textura musical. Es un rasgo característico de alguna música del siglo XIV, así como de algunas piezas del siglo XX de compositores como Hindemith y Stravinski.

politextualidad. Combinación simultánea de textos diferentes entre las distintas voces de una composición

vocal. Recurso particularmente común en los inicios del *motete.

política y música. Con el advenimiento del totalitarismo del siglo XX, la música y la política se vieron trabados en un abrazo más fuerte y tortuoso que nunca antes. Evidentemente, el inestable vínculo entre las dos se remonta mucho más atrás. Platón sentía que la innovación musical encerraba peligros políticos argumentando que “cuando los modos de la música cambian, las leyes del Estado siempre cambian en consecuencia”. Beethoven dedicó su célebre *Sinfonía “Heroica”* a Napoleón Bonaparte con la convicción de que, como él, era un demócrata revolucionario, pero arrancó furiosamente de la partitura la página del título al saber que su héroe se había autoproclamado emperador. Wagner respaldó el frustrado levantamiento de 1849 en Dresde, alimentando sus sueños de un socialismo utópico en que el arte verdadero, y en especial el suyo, tuviera un sitio primordial. Con el tiempo logró llevar a cabo por lo menos algunas de sus más deseadas ambiciones, pero no gracias a un paraíso socialista sino al respaldo de un rico patrono, el rey Ludwig de Baviera.

¿Reflejan los dramas wagnerianos su visión política (y racista)? Muchos interpretan el ciclo del *Anillo* como una crítica del capitalismo, con el viejo vínculo de Wagner con el anarquista ruso Bakunin como modelo para Sigfrido. Suele decirse que el *Anillo*, *Die Meistersinger von Nürnberg* y *Parsifal* son obras impregnadas de antisemitismo, pero es difícil afirmarlo pues, incluso a través de la evidencia de los libretos y la acción escénica (junto con los extensos comentarios del propio Wagner sobre su concepto creador), el significado subyacente de la música es demasiado ambiguo como para ser descrito con palabras, incluyendo la descripción del propio compositor.

De aquí el dilema que enfrentan quienes buscan usar la música para un fin político o ideológico. Al nivel más elemental puede funcionar bien o, como dijera Constant Lambert, “ningún panfleto o cartel político puede obtener una centésima parte de los reclutas que logran una corneta y un tambor militar”. Podría agregarse también que no hubo medio más eficaz para convocar opositores a la guerra estadounidense en Vietnam que las canciones de protesta de Joan Baez y Bob Dylan, por mencionar algunos, o la versión contestataria de *The Star Spangled Banner* del guitarrista Jimi Hendrix. Pero ¿qué decir en el caso de una sinfonía o un cuarteto de cuerdas, e incluso de una cantata cuyo exaltado texto podría ser opacado por unos cuantos acordes menores?

Los regímenes totalitarios son perfectamente capaces de censurar la palabra impresa, mientras que la mayoría de las artes visuales padecen serias dificultades para adaptar la música a sus imposiciones, e incluso para saber cuáles son éstas exactamente.

No es que esto no se haya intentado. Los nazis fueron tan espeluznantemente exitosos en la censura de la música hecha por judíos como en la exclusión y el asesinato de los músicos judíos. Fueron menos eficaces en su condena de la música “modernista” (difícil de definir; véase *ENTARTETE MUSIK*) y de la despectivamente llamada “American nigger music” (música “negroide” estadounidense), el *jazz* (que sirvió para mantener en alto el espíritu de los alemanes, o cuando menos así pensaba Goebbels, a pesar de que iba en contra del pensamiento de los ideólogos del partido). Incluso Wagner causó problemas entre los nazis. Aunque a partir de 1939 se prohibió la representación de *Parsifal* en los escenarios alemanes, al parecer porque sus temas subyacentes de sufrimiento y sacrificio eran inadecuados, la ópera se siguió presentando ocasionalmente durante los años de guerra incluso en Berlín. A fin de cuentas, era una de las obras predilectas de Hitler.

Mientras que la Italia de Mussolini (que en cierto modo era un músico aficionado) fue menos represiva que el régimen nazi, Stalin mostró una ferocidad que incluso los fascistas difícilmente igualaron en sus intentos de eliminar todo vestigio remanente de la vanguardia que había sobrevivido durante los primeros años de la URSS. Los compositores incapaces o no dispuestos a producir obras de un crudo *realismo socialista fueron censurados. Otros, en especial músicos de talento modesto como Tjijon Khrennikov, florecieron gracias a su sumisa adherencia a los caprichos del pensamiento del régimen e inclusive denunciando a colegas generalmente más capaces. Otros grandes compositores como Shostakovich y en cierto grado Prokofiev sobrevivieron conservando las apariencias, pero cultivando su propia música en un trabajo personal semioculto y herético que los dirigentes políticos no supieron descifrar. Un patrón similar apareció con ciertas variantes nacionales a todo lo largo del imperio soviético posterior a 1945. La muerte de Stalin en 1953 trajo una relativa distensión, pero no fue sino casi cuatro décadas después, con la caída de la Cortina de Hierro, que el país alcanzó una libertad casi total de las imposiciones políticas.

Tras la desgracia del totalitarismo dos puntos son particularmente dignos de notar. Uno es que, finalmente,

la obra por largo tiempo suprimida y a menudo olvidada de compositores como Nikolai Roslavets, Gavriil Popov y Galina Ustvol'skaia se ha vuelto a conocer gradualmente, dando una nueva dimensión a nuestra comprensión de la música rusa incluso la de figuras supuestamente muy conocidas como Shostakovich. El otro punto es que, en la ola de música nueva surgida después de la caída del fascismo, los alemanes (occidentales) se desbordaron y, aun cuando es discutible, afortunadamente fue para bien. Por encima de todo las estaciones de radio regionales de reciente formación, ansiosas por desplegar consignas ultraliberales, aportaron financiamiento para las composiciones “progresivas” más cerebrales que prácticamente no tenían público, así entonces como después.

Como consecuencia de la atmósfera doctrinaria en torno al nuevo vanguardismo imperante en su país, Hans Werner Henze, quizá el compositor alemán más destacado de la segunda mitad del siglo XX, emigró a temprana edad a Italia y compuso principalmente en las formas tradicionales: sinfonías, conciertos, óperas y ballets. No obstante, plasmó en ello inventiva y eclecticismo deslumbrantes, imprimiendo a su obra un enérgico compromiso público con el pasado político que fue ampliamente criticado en su país, en particular durante la época de terrorismo desatada por la denominada facción del Ejército Rojo.

A pesar de esta larga historia de tensiones políticas y de otra índole, la mayor parte de las composiciones de Henze ha sido grabada para la posteridad, sobre todo en Alemania. Semejante compromiso con la obra de un artista altamente talentoso, aunque controversial, puede resultar más o menos evidente dentro de una democracia. Desafortunadamente no siempre ha sido ni es así. Aaron Copland, uno de los más estadounidenses de los compositores de los Estados Unidos, fue objeto de la cacería de brujas en contra del comunismo desatada por el senador Joe McCarthy y su comité de actividades antiestadunidenses; una presentación de su *Lincoln Portrait* (Retrato de Lincoln) fue cancelada una noche antes de su estreno en un concierto para conmemorar la elección del presidente Eisenhower. En Inglaterra por igual la escasa divulgación de la obra de compositores como el comunista Alan Bush, más que a cuestiones musicales, obedecía a motivos políticos. A partir del fin de la guerra fría, la censura abierta de música y músicos prácticamente ha terminado tanto en las democracias antiguas como en las actuales. ¿Se mantendrá así para siempre? JC

📖 S. VOLKOV (ed.), *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich* (Londres y Nueva York, 1979). H. W. HENZE, *Music and Politics: Collected Writings, 1953-1981* (trad. al in., Londres, 1982). C. NORRIS (ed.), *Music and the Politics of Culture* (Londres, 1989). E. LEVI, *Music in the Third Reich* (Londres, 1994). L. GOEHR, *The Quest for Voice: Music, Politics and the Limits of Philosophy* (Berkeley y Los Ángeles, 1998).

politonalidad. Combinación simultánea de dos o más tonalidades. La sobreposición de dos tonalidades se denomina *bitonalidad. Las combinaciones más complejas son poco comunes.

Poliuto. Ópera en tres actos de Donizetti con libreto de Salvatore Cammarano basado en el drama de Pierre Corneille, *Polyeucte* (1641) (Nápoles, 1848).

polka [polca]. Baile de salón que adquirió gran popularidad en el siglo XIX. Originalmente una danza de ronda campesina de Bohemia, fue adoptada en Praga a finales de la década de 1830 y pronto se dispersó por toda Europa hasta ser bailada en París en 1840 y en Londres cuatro años más tarde. Llegó también a Nueva York, donde fue recibida con gran entusiasmo. La polca es una viva danza de pareja en compás de 2/4, por lo común en forma ternaria con frases regulares y caracterizada por pasos cortos y rápidos en el primer pulso y medio del compás seguidos de una pausa o salto.

En Viena durante la década de 1850 coexistieron varios tipos distintos de polca como la *schnell-Polka*, una variante particularmente viva y rápida similar al *galop*; la *polka française*, una versión más lenta y elegante; y la *polka-mazurca*, en compás de 3/4. Todos los principales compositores de mediados del siglo XIX escribieron polcas, en particular la familia Strauss y Adolphe Jullien. Las polcas de los Strauss, por ejemplo “Truenos y relámpagos” y “Tritsch-Tratsch”, permanecen dentro del repertorio de concierto regular de música vienesa. La forma aparece también en la música de arte de compositores como Smetana (*El canje de la novia; Vltava*), Dvořák y Walton (*Façade*). A pesar de su declinación en el siglo XX, se sigue bailando en Europa del Este y conserva su popularidad en las comunidades europeas del este de los Estados Unidos. -/JBE

polonesa (al.: *Polonäise*; fr.: *polonaise*; in.: *polonaise*; it.: *polacca*). Danza polaca en tiempo ternario y velocidad moderada. De carácter procesional y majestuoso, tuvo sus orígenes en las ceremonias cortesanas del siglo XVI. La polonesa temprana guarda poca similitud con la danza del siglo XIX caracterizada por su tiempo ternario, frases que comienzan en el primer tiempo del

compás, la repetición de motivos rítmicos breves y una cadencia en el tercer tiempo del compás. Muchos ejemplos tempranos del siglo XVIII ya mostraban estas características, como la *Suite francesa* no. 6 y la *Suite orquestal* no. 2 de Bach. La polonesa fue retomada por Mozart (*Rondeau* en polonesa de su *Sonata* para teclado K284/205b), Beethoven (op. 89) y Schubert (*Polonesas* a cuatro manos opp. 61 y 75). Se convirtió en una pieza virtuosa de concierto para piano en manos de Weber (opp. 21 y 72) y Musorgski recurrió a ella para escenas de danza (en *Boris Godunov*) y Chaikovski (en *Eugene Onegin*; el final de su *Tercera sinfonía* contiene también la indicación “Tempo di polacca”). Sin embargo, el compositor más asociado con la polonesa es Chopin, cuyas 13 polonesas dieron cauce a sus intensos sentimientos patrióticos y su depurada técnica pianística. La más grande obra basada en esta danza quizá sea su *Polonaise-fantaisie* op. 61. -/NT

Polonia. 1. De la Edad Media al siglo XVI; 2. Del Barroco al siglo XVIII; 3. Comienzos del siglo XIX: surgimiento de un estilo nacional; 4. Comienzos del siglo XX; 5. A partir de 1956.

1. De la Edad Media al siglo XVI

La turbulenta historia política de Polonia ha afectado de manera importante el desarrollo de su vida musical y la agitación política ha dificultado rastrear los caminos de ese desarrollo, pues ha sido causa de la destrucción sistemática de documentación esencial. Las fuentes medievales son particularmente escasas. Mientras que el canto gregoriano llegó a Polonia con la aceptación de la cristiandad en el siglo X, la música litúrgica polaca más antigua que ha sobrevivido data de los siglos XII y XIII. Existen abundantes registros del siglo XV que reflejan una próspera vida musical en desarrollo tanto en monasterios y obispados como en las cortes aristocráticas. Cracovia fue el corazón cultural e intelectual de Polonia, con actividades musicales concentradas en la capilla real cuyo repertorio estaba conformado por obras de los principales compositores europeos del Renacimiento. El compositor polaco más distinguido del siglo XVI fue Mikołaj de Cracovia.

En la segunda mitad del siglo XVI el laudista húngaro Valentin Bakfark ejerció fuerte influencia en laudistas-compositores polacos tardíos como Wojciech Długoraj (n 1557; m posiblemente después de c. 1619), Jakub Reys (c. 1550-c. 1605) y el italiano Diomedes Cato, activo en Polonia. Los compositores Wacław de Szamotuły (c. 1524-1560) y Marcin Leopolita (c. 1540-1589) fueron

reconocidos como los maestros consumados de la polifonía renacentista polaca; la misa en cinco partes de Leopolda, *Missa paschalis*, no tiene igual en la música polaca del siglo XVI. Otro momento culminante fue la publicación en 1580 de la obra de Mikołaj Gomółka *Melodie na Psalterz polski* (Melodías del salterio polaco). Estas obras fueron las primeras en desplegar marcados rasgos nacionales.

2. Del Barroco al siglo XVIII

Uno de los compositores polacos más refinados anterior a Chopin fue Mikołaj Zieleński, cuyo legado principal consta de 113 composiciones (Venecia, 1611) en dos colecciones: *Offertoria* y *Communiones totius anni*. El tipo de escritura vocal de Zieleński se basa firmemente en los principios polifónicos renacentistas, pero hacia la década de 1620 la monodía y el bajo cifrado ya se habían abierto camino en Polonia. En 1628 la ópera alcanzó la corte real (recientemente trasladada a Varsovia), y en 1632, el rey Władysław IV estableció el teatro de la ópera. El repertorio era principalmente italiano, con obras del *maestro di cappella* Marco Scacchi (c. 1600-1662).

La música instrumental a la nueva manera italiana floreció también a comienzos del siglo XVII; los principales compositores polacos del estilo fueron Adam Jarzębski (m 1648 o 1649) y Marcin Mielczewski (m 1651). El nuevo estilo vocal-instrumental se filtró también en la música litúrgica, coexistiendo durante algún tiempo con un lenguaje renacentista anterior. El más grande compositor de música litúrgica fue Bartłomiej Pękiel (m c. 1670); su *Missa "La Lombardesca"* para ocho voces, dos violines, tres trombones y bajo continuo, hace uso de coros antifonales, solos acompañados y secciones exclusivamente instrumentales, bajo un concepto enérgico y colorido.

Las invasiones suecas a mediados del siglo XVII y los conflictos posteriores con Rusia, junto con el crecimiento de intrigas y disputas políticas al interior del país, tuvieron como resultado una declinación de la música polaca. No fue sino hasta finales del siglo XVIII que comenzaron a manifestarse signos de una nueva vitalidad. Un marco institucional sólido se estableció después del levantamiento de 1830 con ópera en el Teatro Nacional, una Sociedad para Música Religiosa y Nacional, una sociedad musical organizada por E. T. A. Hoffmann y la fundación del Conservatorio de Varsovia en 1821.

3. Comienzos del siglo XIX: surgimiento de un estilo nacional

La música compuesta o ejecutada en Varsovia antes y durante los años activos de Chopin en Polonia (1810-

1813) incluía cantatas litúrgicas del alto Barroco compuestas por Jakub Gołębek (c. 1739-1789), sinfonías clásicas y música de cámara de Józef Elsner (1769-1854), conciertos ligeros de piano y solos de bravura de Franciszek Lessel (c. 1780-1838) y miniaturas para piano de Maria Szymanowska (1789-1831). La ópera estaba dominada por los estilos italianos, en particular el de Rossini, pero a partir de *Nędza uszczęśliwiona* (La tristeza se transformó en alegría, 1778) de Maciej Kamieński los compositores polacos comenzaron a aportar al género crecientemente, destacando en óperas cómicas con temas rústicos particularmente bajo la forma de *Singspiele* y vodevil. *Cud mniemany* (El supuesto milagro, 1794) de Jan Stefani esa considerada la pérdida angular inmediatamente anterior a los logros operísticos más sustanciales de Elsner y Karol Kurpiński (1785-1857).

Las características "nacionalistas" (polonesa, cracoviana, *mazurka*) se imprimieron inicialmente en los estilos conocidos; no obstante, Michał Kleofas Ogiński (1765-1833) fue el responsable de moldear la polonesa en una pieza miniatura individual para clavecín o piano. Sus piezas son de carácter simple y casero bajo un lenguaje notablemente independiente de las influencias occidentales; el amplio repertorio de polonesas de comienzos del siglo XIX, incluyendo las primeras incursiones de Chopin, le deben bastante a este modelo.

Desde muy temprano en su vida profesional Chopin buscó su inspiración fuera de las fronteras polacas y el cuerpo principal de su música de madurez fue compuesto en París, donde se instaló en 1831. Al integrar las características nacionales polacas con los más avanzados logros de la música europea, había sentado los cimientos sobre los que pudo haberse construido una tradición "nacionalista" en Polonia. El fracaso del desarrollo de dicha tradición en el momento se debió sustancialmente a las despiadadas políticas de desnacionalización que los poderes divisionistas pusieron en marcha en los albores del levantamiento de 1830. La vida musical se volvió cada vez más aislada y conservadora, y la música que respondía directamente a sus necesidades no fue la de Chopin, sino la de Moniuszko. Sus series de *Canciones de la Patria* ofrecían sencillas baladas "caseras" basadas en temas polacos que lograron persuadir a los amantes de la música a alejarse del repertorio alemán y ruso. La ópera *Halka* (Varsovia, 1858) de Moniuszko apadrinó un estilo operístico nacional de inclinación abiertamente conservador, imprimiendo color a los estilos italianos tempranos con ritmos de danza polacos. Esta inclinación dictó la formulación musical de la esencia

“polaca” seguida por compositores polacos posteriores como Władysław Żeleński (1837-1921) y Zygmunt Noskowski (1846-1909).

4. Comienzos del siglo XX

A la declinación de la calidad musical polaca a finales del siglo XIX siguió un renacimiento de la vida de concierto y la docencia. El Conservatorio de Varsovia se reestableció, se formó la Sociedad Musical de Varsovia y en 1901 se fundó la Orquesta Filarmónica de Varsovia. Un grupo conocido como “La joven Polonia en la música”, cuya intención era actualizar la música polaca, fue fundado por cuatro jóvenes estudiantes de composición: Grzegorz Fitelberg (1879-1953), Karol Szymanowski (1882-1937), Ludomir Różycki (1884-1953) y Apolinary Szeluto (1884-1966).

Szymanowski alcanzó la madurez estilística en su música de los años de la guerra respondiendo de manera altamente individual al estímulo de Debussy, Ravel y el Scriabin tardío. Sus obras “nacionalistas” posteriores de alguna manera anticipan la música polaca de las décadas de 1930 y 1940. Pero la generación más joven de compositores polacos –Piotr Perkowski (1901-1990), Stanisław Wiechowicz (1893-1963), Michał Kondracki (1902-1984), Antoni Szałowski (1907-1973) y Michał Spisak (1914-1965)– se inclinó más por los estilos neoclásicos parisinos, influenciados por Stravinski, Prokofiev, Milhaud, Poulenc y Nadia Boulanger. Las simpatías neoclásicas fueron evidentes también en las *Variaciones sinfónicas* de Witold Lutosławski (1913-1994) e incluso en las obras dodecafónicas de Józef Koffler (1896-1944) que han sobrevivido, el único compositor polaco de esa época que emprendió el camino de Schoenberg.

En los años posteriores a la segunda Guerra Mundial y la creación del nuevo estado socialista, la mayor parte de la música polaca quedó excluida de los desarrollos de la música occidental y los compositores se vieron obligados a cultivar géneros “concretos” –ópera, oratorio, cantata, entre otros– y a inspirarse en la música folclórica. La primera obra mayor censurada como *formalista fue la *Primera sinfonía* de Lutosławski. Bartók ejerció una clara influencia en algunos de los principales logros de los años de la posguerra, como el *Cuarto cuarteto de cuerdas* y el *Cuarto concierto para violín* de Grażyna Bacewicz (1909-1969) y el *Concierto para orquesta* de Lutosławski.

5. A partir de 1956

La política cultural más liberal que siguió a la revuelta de octubre de 1956 propició un dramático cambio esti-

lístico en la música polaca conforme se renovaron los contactos con los occidentales radicales desarrollos. Los caminos progresistas fueron impulsados con el establecimiento en 1956 del Festival de Otoño de Música Contemporánea de Varsovia, con generosos subsidios estatales para la publicación y grabación de música y con la fundación del Estudio de Música Experimental de la Radio Polaca. Esto tuvo como resultado un sobresaliente florecimiento de composiciones de vanguardia que colocaron firmemente a Polonia en el mapa musical de Europa.

Entre los compositores de la generación intermedia los más talentosos fueron Kazimierz Serocki y Tadeusz Baird; ambos murieron en 1981 estando aún en su quinta década. Además de Lutosławski, los compositores que han atraído mayor atención tanto en el país como en el extranjero son Krzysztof Penderecki, Henryk Górecki y Wojciech Kilar. Una característica común es la simplicidad de su música, que llevó al extraordinario impacto del “sonido polaco” en un extenso público musical en la década de 1960. A finales del decenio de 1970 la música de estos tres compositores cambió dramáticamente; no obstante, su persistente compromiso con la nostalgia del mundo tonal y el romanticismo resulta, discutiblemente, no tan distinto de la “música de textura” de la década de 1960. Este es el mundo habitado por el *Concierto para violín*, el *Te Deum* y la *Segunda sinfonía* de Penderecki, *Bogurodzica* (Madre de Dios) y *Siwa mgła* (Niebla gris) de Kilar y *Beatus vir* de Górecki.

Con la reinstauración de la democracia en 1989 la música polaca ganó nuevas libertades, pero dificultades también, conforme los generosos subsidios estatales se abrieron a la competitividad del mercado económico mundial. Los festivales han seguido celebrándose y las voces de compositores jóvenes como Paweł Szymański, Hanna Kulenty y Eugeniusz Knapik (*n* 1951) se escuchan en Polonia y el extranjero. JS

📖 Z. CHECHLIŃSKA y J. STĘSZEWSKI (eds.), *Polish Musicological Studies* (Cracovia, 1977-1986). K. MICHAŁOWSKI, *Polish Music Literature (1515-1990)* (Los Ángeles, 1991). L. RAPPOPORT-GELFAND, *Musical Life in Poland: The Postwar Years, 1945-1977* (Nueva York, 1991).

Pollarolo, Carlo Francesco (*n* c. 1653; *m* Venecia, 7 de febrero de 1723). Compositor y organista italiano. Presidió sus servicios inicialmente como organista de la Congregazione dei Padri della Pace en Brescia, sucediendo a su padre como organista de la catedral en 1676, de la que se convirtió en *maestro* en 1680. En 1681 fue nombrado *maestro* de la Accademia degli Erranti, impor-

tante centro musical. Para finales de 1689 ya había dejado Brescia, convirtiéndose al año siguiente en segundo organista de San Marcos en Venecia y *vicemaestro* en 1692. Se desempeñó también como director del Ospedale degli Incurabili. En poco tiempo se consolidó como uno de los principales compositores de óperas venecianas, alcanzando 85 producciones hacia 1720 particularmente notables por su rica y variada orquestación. Su producción incluye además oratorios y algunas obras de música litúrgica. PA

Polly. Ópera balada en tres actos con arreglos musicales atribuidos a Pepusch (con nuevas canciones de Samuel Arnold introducidas para su estreno) y libreto de Gay (Londres 1777). La obra fue escrita como secuela de *The Beggar's Opera* de Gay.

Pommer. Palabra alemana que se refiere a los *caramillos de mayor tamaño (véase también *BOMBARDE*).

Pomp and Circumstance (Pompa y circunstancia). Cinco marchas para orquesta, op. 39, de Elgar. Las primeras cuatro marchas fueron compuestas entre 1901 y 1907 y la quinta fue terminada en 1930. Elgar tomó el título del *Othello* de Shakespeare (acto tercero, escena tercera): "Pride, pomp, and circumstance of glorious war!" (¡Orgullo, pompa y circunstancia de la guerra gloriosa!). La sección del trío de la primera marcha se convirtió en el final de la *Coronation Ode* de Elgar, con ligeras modificaciones y palabras de A. C. Benson que comienzan: "Land of Hope and Glory" (Tierra de gloria y esperanza).

Ponce, Manuel (María) (*n* Fresnillo, México, 8 de diciembre de 1886; *m* Ciudad de México, 24 de abril de 1948). Compositor mexicano. Estudió en la Ciudad de México, Bolonia y Berlín. Fue el primer compositor que emprendió un estudio serio de la música folclórica y popular mexicana que repercutió de manera importante en sus obras, como también lo hicieron los ritmos de la música cubana asimilados durante su estancia en La Habana (1915-1917). La mayoría de sus obras mayores es posterior a su estancia en París (1925-1933), donde estudió con Dukas. Entre su producción sinfónica destacan *Chapultepec* (1934), *Instantáneas mexicanas* (1938) y el divertimento sinfónico *Ferial* (1940); compuso un *Concierto para piano* (1912), el concierto para guitarra *Concierto del sur* (1941, dedicado a Andrés Segovia) y un *Concierto para violín* (1943). Asimismo fue autor de una notable producción de música romántica para piano, piezas para guitarra, canciones (*Estrellita*) y abundantes arreglos de canciones populares mexicanas. PG/CW

Ponchielli, Amilcare (*n* Paderno, cr Cremona, 31 de agosto de 1834; *m* Milán, 16 de enero de 1886). Compositor italiano. Estudió en el Conservatorio de Milán, graduándose en 1854. Su primera ópera, *I promessi sposi*, se estrenó en Cremona en 1856 y fue seguida por varias más, después de lo cual su música entró al catálogo de obras de Giulio Ricordi, el editor de música más importante de Italia en su tiempo. El fruto más refinado de esta colaboración artística y comercial correspondió a *La Gioconda* (La Scala de Milán, 1876), una de las óperas de mayor influencia para las generaciones siguientes de compositores italianos, y una obra que mantiene un sólido sitio en el repertorio. Sus óperas posteriores no alcanzaron tanto éxito, pero siguió desarrollando su vida profesional como director y maestro (a partir de 1881 enseñó en el Conservatorio de Milán, con alumnos como Puccini y Mascagni). Compuso también música instrumental y sacra como *Lamentazioni di Geremia* (1886). RP

Pons, Lily (Alice Joséphine) (*n* Draguignan, 12 de abril de 1898; *m* Dallas, 13 de febrero de 1976). Soprano estadounidense nacida en Francia. Estudió piano en el Conservatorio de París y posteriormente estudió canto con Giovanni Zenatello en Nueva York. Debutó en Mulhouse en 1928 interpretando a Lakmé, papel ideal para su alta, delicada y ágil voz coloratura. Causó sensación en 1931 en el papel protagónico de *Lucia di Lammermoor* en la Metropolitan Opera de Nueva York, donde continuó presentándose durante 28 temporadas. Obtuvo sus más grandes éxitos en papeles líricos y coloridos, destacando particularmente en el papel de Gilda. Hizo muchas grabaciones y algunas películas. JT

Ponselle [Ponzillo], **Rosa** (Melba) (*n* Meriden, CT, 22 de enero de 1897; *m* Green Spring Valley, MD, 25 de mayo de 1981). Soprano estadounidense de ascendencia italiana. Inicialmente cantó en salas de cine y teatros de vodevil. Tomó clases de canto con William Thorner y Romano Romani quien la recomendó con Caruso. Bajo su influencia debutó en la Metropolitan Opera de Nueva York interpretando el papel de Leonora en *La forza del destino* (1918), en uno de los acontecimientos más sensacionales de la historia de la Metropolitan. Pronto se consolidó como una de las sopranos más destacadas de su tiempo; durante los siguientes 19 años interpretó en la Metropolitan 22 papeles dramáticos, entre los que destacan Norma, Donna Anna, Violetta, Raquel (*La Juive*) y Santuzza. Su belleza física y su elegante actuación se equipararon al rico tono de su voz, su expresividad y su técnica virtuosa, claramente apreciables en sus grabaciones. JT

ponticello (it.). *Puente de un instrumento de arco. *Sul ponticello* es una indicación para tocar cerca del puente, lo que reduce notablemente la intensidad de los armónicos inferiores en beneficio de una calidad etérea, delgada y aguda. JMO

Poole, Geoffrey (Richard) (*n* Ipswich, 9 de febrero de 1949). Compositor inglés. Estudió con Alexander Goehr y Jonathan Harvey. Dio clases en la Manchester University (1976-2000) y posteriormente fue nombrado profesor de la Bristol University. Fue también maestro invitado en la Kenyatta University de Nairobi (1985-1987). Las estructuras rítmicas africanas y las técnicas interpretativas asiáticas son elementos importantes en su música, que abarca desde obras tempranas para los King's Singers, *Wyomdham Chants* (1970), el *Concierto de cámara* (1979) comisionado por la BBC y la obra orquestal *The Net and Aphrodite* (1982), hasta el "réquiem secular" de grandes dimensiones, *Blackbird* (1991-1994). AW

pop. Véase música POPULAR, 4.

Popov, Gavriil Nikolaievich (*n* Novocherkassk, 30 de agosto/12 de septiembre de 1904; *m* Repino, cr Leningrado, 17 de febrero de 1973). Compositor y pianista ruso. Estudió piano en el Conservatorio Rostov-on-Don (1917-1921) y tomó clases de composición con Mijail Gnesin. Posteriormente estudió composición con Vladimir Shcherbachov en el Conservatorio de Leningrado y asistió a las clases de piano Lev Nikolaiev. Enseñó composición y piano en el Colegio Central de Música del Estado de Leningrado (1927-1931) y fue miembro del secretariado de la Unión de Compositores de Leningrado desde su creación en 1932.

Popov participó activamente en la música nueva de Leningrado y perteneció a todas las organizaciones de la ciudad vinculadas con ella como la Asociación de Música Contemporánea de Leningrado (1926-1928). Obras de juventud como el *Septeto* (1927, conocido también como *Sinfonía de cámara*) y la *Primera sinfonía* fueron ampliamente aclamadas. Trabajó con artistas prominentes como el director teatral Vsevolod Meyerhold y el director de cine Sergei Eisenstein. Su nombre apareció en la lista negra del decreto Zhdanov de 1948 cuando, junto con Shostakovich, Prokofiev, Khachaturian y Miaskovski, fue catalogado como *formalista.

Además de piezas para piano y música incidental, Popov compuso seis sinfonías: no. 1 op. 7 (1927-1934); no. 2 op. 39 (Rodina [Patria], 1943); no. 3 op. 5 (Geroicheskaia [El heroico], 1939-1946); no. 4 op. 47 (Slava otchizne [Gloria a la madre patria], 1948-1949)

con solistas y coro mixto; no. 5 op. 77 (Pastoral'naia, 1956-1957); no. 6 op. 99 (Prazdnichnaia [El festivo], 1969). PF

Popper, David (*n* Praga, 18 de junio o 9 de diciembre de 1843 o 1846; *m* Baden, Viena, 7 de agosto de 1913). Violonchelista y compositor checo. Su fecha de nacimiento es motivo de controversia. Gran parte de su vida la pasó realizando giras por Europa y fue celebrado por su espléndido tono y trascendental técnica instrumental. Posteriormente fue profesor de la Real Academia de Música Nacional Húngara. Sus *Estudios* op. 73 (1901-1905) siguen proporcionando bases técnicas para los violonchelistas. DA

Porgy and Bess. Ópera en tres actos de Gershwin con libreto de DuBose Heyward basado en su novela *Porgy* (1925); las letras de las canciones son de Heyward e Ira Gershwin (Nueva York, 1935).

Porpora, Nicola (Antonio) (*n* Nápoles, 17 de agosto de 1686; *m* Nápoles, 3 de marzo de 1768). Compositor y maestro de canto italiano. Estudió en el Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo en Nápoles y para 1711 se le menciona como *maestro* del príncipe de Hesse-Darmstadt, general del ejército austriaco presente en la ciudad en esos años. En un principio su fama se desplazó lentamente hacia el norte, pero en 1726 se convirtió en *maestro* del Ospedale degli Incurabili en Venecia y en 1733 viajó a Londres, donde compuso para la Ópera de la Nobleza (establecida para competir con la compañía de Handel) y gozó de éxito considerable. En 1737 regresó a Italia. Durante los siguientes 10 años ocupó varios puestos en tres de los Ospedali venecianos—Incurabili, Pietà y Ospedaletto—y en el Conservatorio di S. Maria di Loreto de Nápoles. De 1747 a 1751 estuvo en Dresde y alrededor de 1752 se trasladó a Viena, donde Haydn, además de estudiar con él, fungió como su valet acompañante. Finalmente regresó a Nápoles en 1760, donde trabajó en los conservatorios de Loreto y S. Onofrio.

Porpora fue un maestro de canto de enorme prestigio, con alumnos como los afamados castratos Farinelli y Caffarelli; la escritura vocal de las muchas óperas producidas a lo largo de su vida errante es notable por su brillantez y virtuosismo que, en ocasiones, rebasa el interés musical genuino. Algunos de sus motetes para voz sola escritos para las niñas del Ospedale de Venecia son piezas de gran lucimiento, pero sus misas y salmos conservan un estilo más sobrio. DA/ER

port-a-beul. Véase *PUIRT-A-BEUL*.

port de voix (fr., "acarrear la voz"). Véase *PORTAMENTO*; *VOZ*, 7.

Porta, Costanzo (*n* Cremona, c. 1529; *m* Padua, 19 de mayo de 1601). Compositor italiano. Se ordenó fraile franciscano menor y en 1549 se unió a la comunidad monástica de S. Maria Gloriosa dei Frari en Venecia, donde estudió con Willaert y entabló amistad con su condiscípulo Merulo. De 1552 a 1565 tuvo a su cargo la dirección musical de la Catedral de Osimo y posteriormente sirvió como *maestro di cappella* de la Cappella Antoniana de Padua en Ravena y de la Santa Casa di Loreto. Regresó a la Cappella Antoniana en 1595 donde permaneció hasta su muerte.

Compositor prolífico, Porta fue particularmente hábil en el contrapunto. Escribió principalmente obras sacras. Algunos de sus últimos motetes están en el gran estilo policoral veneciano; otros, apegados a las recomendaciones del *Concilio de Trento, son más simples y permiten escuchar claramente los textos. Viadana fue uno de sus numerosos discípulos. DA/TC

portamento (it., “acarreo”). 1. Deslizar el sonido de una nota a otra pasando por todos los tonos intermedios. Se usa frecuentemente en las técnicas vocales, de cuerdas y trombón, aunque J. A. Clinton (*A Theoretical and Practical Essay on the Boehm Flute*, 1843), sugiere también su aplicación para la flauta y otros alientos de madera. Como recurso expresivo mediante el cual los instrumentistas pueden imitar las inflexiones de la voz, se usó ampliamente en el siglo XIX y comienzos del XX, en especial por violinistas, quienes documentaron diferentes aplicaciones del efecto. Podría decirse que el *portamento* en instrumentos de cuerda alcanzó su punto culminante a finales del siglo XX; no obstante, hacia mediados del siglo ya había declinado el interés por este recurso. DMI

2. Sinónimo de **appoggiatura*.

portato (it.). “Llevado”. Tipo de golpe de arco entre *legato* y *staccato*.

Porter, Cole (Albert) (*n* Perú, IN, 9 de junio de 1891; *m* Santa Mónica, CA, 15 de octubre de 1964). Compositor de canciones estadounidense. Al término de sus estudios de leyes en Yale y Harvard estudió música (en Harvard también) y comenzó a componer partituras para teatro con sus propias letras ingeniosas, como *The Gay Divorce* (1932) y *Anything Goes* (1935). A raíz de un accidente le fue amputada una pierna, lo que no le impidió componer obras de éxito como *Kiss me, Kate* (1948), *Can-Can* (1953) y la partitura cinematográfica *High Society* (1956). PGA/ALA

Porter, (William) Quincy (*n* New Haven, CT, 7 de febrero de 1897; *m* Bethany, CT, 12 de noviembre de 1966).

Compositor estadounidense. Estudió con Horatio Parker y David Smith en Yale (1915-1920), con d’Indy en París (1920-1921) y con Bloch en Nueva York y Cleveland, donde dio clases en el Instituto de Música (1923-1928). Al cabo de tres años en París aceptó puestos en el Vassar College (1932-1938), el New England Conservatory (1938-1946) y en Yale (1946-1965). Su estilo musical se distinguió por el suave flujo de melodías escalares con intención rítmica dentro de una polifonía cromática. Entre otras obras compuso nueve cuartetos, además de otra música de cámara, dos sinfonías, piezas orquestales breves y canciones. PG

Portugal. 1. La Edad Media; 2. El Renacimiento y el Barroco; 3. Siglos XVIII y XIX; 4. Siglo XX.

1. La Edad Media

En la música ibérica se reflejan las grandes fuerzas que a lo largo de los siglos fueron moldeando su cultura: los moros africanos del norte, los trovadores y ministriles itinerantes de los reinos feudales cristianos, la Iglesia católica romana, el intercambio con las tradiciones coloniales del continente americano y la música popular propia del área geográfica que ocupa. El reino portugués de la costa ibérica occidental se separó de España en la Edad Media y la fuerza de su poesía lírica, cantada en dialecto galaico-portugués, fue un signo distintivo de su independencia, confirmada por decreto papal después de 1179. Teniendo como objeto el entretenimiento de la aristocracia esta poesía era fundamentalmente de dos tipos: la balada épica y la canción amorosa cortesana (*cantiga de amor*), con influencia de los trovadores provenzales. Varios monarcas portugueses, en especial el rey Dinis (1261-1325), escribieron abundantes canciones trovadorescas.

2. El Renacimiento y el Barroco

Los vínculos políticos y culturales con Inglaterra se mantuvieron siempre sólidos. Tanto el rito inglés del Sarum celebrado en la capilla real portuguesa a partir de la década de 1430, como los préstamos musicales de la capilla de Enrique VI, influyeron en las obras polifónicas portuguesas más antiguas conocidas de Vasco Pires (*fl* 1481-1509) y Fernão Gomes Correia (*m* después de 1532). Ambos músicos eran de Coimbra. Durante siglos el monasterio de Santa Cruz y la Universidad de Coimbra contribuyeron para hacer de ese pueblo el centro musical más importante fuera de Lisboa.

La expansión colonial portuguesa en los continentes africano y americano se consolidó bajo el Tratado

de Tordesillas firmado con España en 1494, que reconocía la separación de los territorios americanos descubiertos en dos partes asegurando así la estabilidad económica de Portugal. Las grandes catedrales españolas proporcionaron educación y empleo para muchos músicos como Escobar, *maestro* en Sevilla de 1507 a 1514. Igual que en España, los fundamentos del drama musical portugués se conformaron con diálogos pastorales con música, entre los que destacan los del dramaturgo Gil Vicente (c. 1465-1537), que eran interpretados en las cortes del rey Manuel I (el Grande) y su hijo Juan III.

La sólida influencia jesuita llevó a los compositores polifónicos portugueses a ser más conservadores, lo cual contribuyó a mantener la tradición independiente de Portugal durante las décadas de dominación española. El rey compositor Juan IV (1605-1656), quien gobernó a partir de 1640, fue autor de música y tratados y fundador de una de las más espléndidas bibliotecas musicales, arrasada por el terremoto que azotó Lisboa en 1755, lo que significó la pérdida de una parte significativa de la herencia cultural portuguesa. La Catedral de Évora fue el centro de producción musical más importante de la época entre cuyos más distinguidos vástagos se encontraba Duarte Lobo, uno de los pocos músicos portugueses que alcanzaron reputación europea; Cardoso y Magalhães produjeron también música polifónica de calidad comparable.

El monasterio de Santa Cruz en Coimbra siguió ejerciendo influencia hasta muy avanzado el siglo XVII, manteniendo la calidad de su música sacra en una época barroca de creciente inclinación secular; no obstante, incluso el villancico fue una forma de canción usada normalmente en sus servicios religiosos. El compositor más refinado del género fue el monje carmelita Francisco de Santiago (m 1646), quien pasó la mayor parte de su vida como maestro de coro en Sevilla y no en su pueblo natal. Entre los otros músicos portugueses que siguieron un camino similar destaca Coelho, organista de la corte de Felipe III de España. Su obra *Flores de música* (Lisboa, 1620) fue una de las colecciones para teclado más importantes de su tiempo.

3. Siglos XVIII y XIX

Juan V, quien reinó de 1707 a 1750, siguió la moda europea del momento de importar músicos italianos y, por otra parte, envió compositores nativos, como Almeida y Teixeira, a realizar estudios en Roma. En la música instrumental, las sonatas rococó para teclado de Seixas

rivalizaron con las de Domenico Scarlatti quien trabajara en la corte de Juan entre 1719 y 1728. El sucesor de Juan, José I, continuó enviando músicos portugueses para estudiar en Italia, como João de Sousa Carvalho (1745-1799 o 1800) y sus discípulos Portugal, el compositor operístico portugués más grande del siglo XIX, y Bomtempo quien, además de ser un pianista virtuoso aclamado internacionalmente, fue fundador del Conservatorio Nacional de Música y de una orquesta sinfónica portuguesa. Tanto Portugal como Bomtempo cultivaron el género de *modinha*, originalmente una canción amorosa brasileña con acompañamiento de piano o guitarra, elevándola a una forma de arte de salón característica.

Igual que en España, el despertar del espíritu nacionalista en los años finales del siglo XIX fue alejando paulatinamente a los compositores portugueses de las influencias italianas. Este alejamiento comenzó a manifestarse en las obras de Augusto Machado (1845-1924), quien estudió en París y se convirtió en director del Conservatorio Nacional; no obstante, la influencia italiana prevaleció en las obras del talentoso músico aficionado Alfredo Keil (1850-1907), compositor del himno nacional portugués, como también en Joaquim Casimiro (1808-1863) y Francisco de Sá Noronha (1820-1881).

4. Siglo XX

Los músicos de Lisboa y Oporto, en su búsqueda por forjar un estilo distintivo, recurrieron cada vez con mayor frecuencia a los modelos alemanes, franceses e incluso ingleses. A este grupo nacionalista perteneció el compositor José Vianna da Motta (1868-1948), pianista y erudito que fuera director del Conservatorio de Lisboa y cuya música siguiera el modelo musical implantado por Liszt. Luis de Freitas Branco (1890-1955) cultivó sucesivamente los estilos impresionista, atonal y neorromántico. Su discípulo Jorge Croner de Vasconcellos (1910-1974) estudió con Nadia Boulanger, Dukas y Stravinski. Fernando Lopes Graça (1906-1994), acérrimo antifascista, estudió con Schoenberg y recurrió a la música folclórica para su obra tonal de madurez. Joly Braga Santos, el discípulo más destacado de Freitas Branco, tuvo influencias de Sibelius, Vaughan Williams y Walton en el desarrollo de su propio estilo sinfónico de juventud.

La vitalidad de la vida musical portuguesa contemporánea se debe en gran medida a los esfuerzos desplegados por Braga Santos. Compositores como Álvaro Salazar (n 1938), Emanuel Nunes (n 1941) y, principal-

mente Peixinho, fundador del Grupo de Música Contemporánea de Lisboa en 1970, hallaron inspiración en la escuela alemana de Darmstadt y en el género tradicional del **fado*, más que en los modelos nacionalistas anteriores. Lisboa tiene dos orquestas sinfónicas y dos asociaciones corales, mientras que Oporto tiene un conservatorio; existe también una importante facultad de música en la Universidad de Coimbra. La Fundación Calouste Gulbenkian tiene una agenda de actividades extraordinariamente intensa en la tierra natal de su fundador. WT/CW

📖 J. B. TREND, *The Music of Spanish History to 1600* (Londres, 1926). G. CHASE, *The Music of Spain* (Nueva York, 1941, 2/1959). R. STEVENSON, *Portuguese Music and Musicians Abroad (to 1650)* (Lima, 1966). M. C. DE BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1989).

Portugal [Portogallo], **Marcos Antônio** (da Fonseca) (*n* Lisboa, 24 de marzo de 1762; *m* Río de Janeiro, 7 de febrero de 1830). Compositor portugués. Estudió en el Seminario Patriarcal de Lisboa, permaneciendo en la ciudad como director y compositor de ópera hasta 1792. Ese año viajó a Italia para estudiar, aunque al parecer pasó más tiempo componiendo óperas que estudiando. La más exitosa de sus obras italianas fue *La confusione della somiglianza* (1793). En 1800 regresó a Lisboa para ocupar los puestos de *mestre da capela* real y director de ópera en el Teatro S. Carlos. La corte se trasladó a Río de Janeiro antes del avance de las tropas francesas en 1807, pero Portugal se trasladó hasta 1811, año en que inauguró el Teatro S. João. Nunca más volvió a Europa, aun cuando la corte regresó a Lisboa en 1821. Portugal escribió más de 50 óperas, tanto en portugués como en italiano, así como más de 100 obras sacras. El final de su cantata *La speranza* (1809) se usó como himno nacional portugués hasta 1834. WT

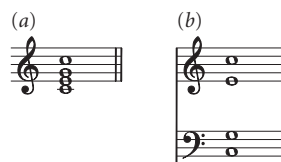
Posaune (al.). “Trombón”.

posición (fr.; in.: *position*; it.: *posizione*). 1. En la ejecución de instrumentos de cuerda la mano izquierda se desplaza constantemente, de manera que los dedos quedan colocados en diferentes puntos a lo largo del diapasón, lo cual produce una serie de notas diferentes. Cada uno de estos puntos o lugares se denomina “posición” (primera posición, segunda posición y así sucesivamente). El desplazamiento de la mano izquierda se denomina “cambio” de posición (it.: *manica*).

2. Los acordes, dependiendo de la distribución de sus notas, pueden estar en posición “cerrada” o “abierto”. Un acorde de *do* mayor escrito como lo muestra el

Ej. 1a corresponde a una posición “cerrada”, mientras que el del Ej. 1b es un acorde en posición “abierto”.

Ej. 1



posmodernismo. Respuesta o antídoto para el *modernismo, cuyo cometido por lo novedoso es reemplazado por el interés por lo antiguo. El origen del posmodernismo se remonta a la década de 1980, momento en el que muchos jóvenes compositores (como Amas y Corigliano) decidieron oponerse a los músicos revolucionarios de mayor edad, e incluso a sus propias carreras de juventud, buscando inspiración en estilos, citas y otros elementos del pasado. En términos de filosofía compositiva, e incluso a veces en lo que respecta al efecto musical, pocas son las diferencias que pueden encontrarse entre Stravinski y Shostakovich en la década de 1930. Asimismo, algunos compositores esencialmente modernistas de las décadas de 1950 y 1960, como Kagel y Ligeti, ya habían reparado en lo pasado con cierto escepticismo y sentido del humor. El término “posmodernismo” suele usarse para la música escrita a partir de 1970. PG

posthorn (in., “corneta de postillón”, “corneta de posta”; al.: *Posthorn*; fr.: *cornet de poste*; it.: *cornetta di postiglione*). Viento de metal usado por los carruajes de correo para advertir de su llegada a un sitio. El *posthorn* inglés era un instrumento recto afinado en *la* bemol. La “corneta de cochero” (in.: *coach-horn*) es un instrumento más largo, afinado en *si* bemol que se sigue usando en bandas de danza para ejecutar música como la *Post-Horn Galop* (1844) de Hermann Koenig. Las cornetas de postillón continentales europeas tenían forma de espiral y, en el siglo XVIII, se fabricaron con recodos individuales que embonaban entre sí. Mozart, Beethoven y otros compositores incluyeron estos instrumentos en danzas y serenatas. Con la invención de las válvulas, la *cornet de poste* francesa se convirtió en *cornet à pistons*. Mahler usó el *Posthorn* alemán en su *Tercera sinfonía*. JMO

postillón, corno de. Véase *POSTHORN*.

Postillon de Longjumeau, Le (El cochero de Longjumeau). Ópera en tres actos de Adolphe Adam con

libreto de Adolphe de Leuven y Brunswick (Léon Lévy) (París, 1836).

posludio (lat.: *postludium*; al.: *Nachspiel*). Lo opuesto a un *preludio, es decir, una composición que se interpreta al término de una pieza. En la música para órgano, el posludio es la improvisación posterior a la conclusión del servicio de la misa.

Muchas canciones de Schumann terminan con una sección extensa para piano solo, a menudo denominada posludio, en la que el compositor hace “comentarios” sobre las emociones evocadas por las palabras. En ocasiones estos posludios introducen material nuevo, como en muchas de las canciones que conforman su *Dichterliebe* (como, “Ich will meine Seele tauche”, “Die alten, bösen Lieder”). La obra para piano de Hindemith, *Ludus tonalis* (1943), concluye con un “postludium” que presenta la música del “praeludium” en versión retrógrada. Véase también *CODA*. -/JBE

Poston, Elizabeth (*n* cr Walkern, Herts, 24 de octubre de 1905; *m* Stevenage, 19 de marzo de 1987). Compositora inglesa. Estudió en la RAM y formó parte del personal de música de la BBC de 1940 a 1945. Entre sus composiciones se incluyen canciones y música incidental para radio. Editó también varias antologías de canciones y piezas navideñas. PG

Pothier, Dom Joseph (*n* Bouzemont, Vosges, 7 de diciembre de 1835; *m* Conques, Bélgica, 8 de diciembre de 1923). Erudito belga. Su obra conforma la base de la edición oficial del Vaticano de canto gregoriano (el *Graduale romanum*, 1908), que fue la culminación de un movimiento surgido en el siglo XIX para detener la adaptación del canto llano a estilos musicales posteriores y restituirlo a su forma medieval original. En 1860 Pothier ingresó al monasterio benedictino francés de *Solesmes, donde permaneció hasta 1893, colaborando con Paul Jausions en la preparación de libros de canto para la abadía, trabajo que completó después de la muerte de Jausions. La obra de Pothiers fue modificada posteriormente por André Mocquereau. PW

potpourri (fr., “olla podrida”, “guisado”). Composición que consiste en una sucesión continua de piezas ya existentes. A comienzos del siglo XVIII el término se refería a colecciones de canciones unidas para interpretarse en un escenario. Más adelante en el mismo siglo se refería a un arreglo instrumental de melodías operísticas, como el *Potpourri para piano* op. 218 de Czerny, basado en el *Fausto* de Spohr. El término en ocasiones se usa también con referencia a las transcripciones para piano de Liszt.

Véase también *MEDLEY*; *QUODLIBET*. -/JBE

Potter, (Philip) Cipriani (Hambly) (*n* Londres, 3 de octubre de 1792; *m* Londres, 26 de septiembre de 1871). Pianista, maestro, editor y compositor inglés. Recibió sus primeras lecciones musicales de su padre, quien era ejecutante de flauta y viola, y posteriormente estudió con Attwood, Crotch y otros. En Viena tomó clases con Beethoven, de quien fue un ferviente admirador, y con Emanuel Aloys Förster (1818-1819). Miembro activo de la Philharmonic Society, apareció en múltiples ocasiones como pianista en estrenos ingleses de los conciertos de Mozart y Beethoven y fue un admirado director. En 1822 se convirtió en el primer maestro de piano de la recientemente fundada Royal Academy of Music, con William Sterndale Bennett como su discípulo más distinguido. A la renuncia de Crotch en 1832 Potter fue nombrado director, ocupando el puesto hasta 1859.

Las composiciones de Potter son casi exclusivamente instrumentales (música de cámara, sinfonías, oberturas, conciertos para piano y obras para piano solo), desplegando su inclinación por el contrapunto, la invención armónica y el impulso rítmico libre. Suele decirse que lo mejor de su producción se encuentra en las sinfonías, en particular las nos. 1, 8 y 10 (1819, 1828, 1832), sin embargo también tiene música refinada en sus tres oberturas para dramas de Shakespeare (1835-1837), la *Sonata para corno* (o fagot) op. 13 (c. 1824), el *Sexteto* para flauta, clarinete, viola, violonchelo, contrabajo y piano (1836) y en los *Studies in All the Major and Minor Keys* para piano (1826). Después de 1837 Potter ocupó la mayor parte de su tiempo en la edición de música de otros compositores, entre la que destaca la obra completa para piano de Mozart. Admirador de Schumann y, hacia el final de sus días, de Brahms. RL/JDI

Poule, La (La gallina). Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 83 en *sol* menor de Haydn (1785). Segunda de las sinfonías parisinas, en el siglo XIX fue llamada así por el segundo tema del primer movimiento que parece “cacarear”.

Poulenc, Francis (Jean Marcel) (*n* París, 7 de enero de 1899; *m* París, 30 de enero de 1963). Compositor francés. Recibió algunas lecciones de piano de Ricardo Viñes y tuvo formación autodidacta como compositor. Su ingeniosa y exótica *Rapsodie nègre* para voz y ensamble de cámara (1917) le mereció un sitio en el círculo en torno a Satie así como su inclusión en el grupo *Les *Six*, bautizado así en 1920, junto con Milhaud y Honegger. Algunas obras de esta época muestran su inclinación por Stravinski, sobre todo las *Sonatas* para dos clarinetes (1918) y para *Trío de metales* (1922). Entre 1921 y 1925 tomó lecciones con Koechlin, cuya guía

astuta e informal le resultó sumamente benéfica. Aunque Poulenc siguió inclinándose por lo frívolo y lo anti-conventional, a mediados de la década de 1920 acusó los primeros signos de un lirismo con el que posteriormente se vincularía tan memorablemente, sobre todo en movimientos lentos de obras como el *Trío para oboe, fagot y piano* (1926). Los movimientos rápidos siguieron causando sorpresa y placer.

Stravinski fue quizá la influencia más sólida en el estilo de Poulenc, con algunos toques del ingenio de Chabrier. Los obstinados y los estilos de canción popular aparecieron con frecuencia en su música (años más tarde confesó que le hubiera gustado ser Maurice Chevalier), tanto en obras de juventud como *Trois mouvements perpétuels* (1918) para piano, el ballet *Les Biches* (1923), sus conciertos de teclado para clavecín (*Concert champêtre*, 1927-1928), dos pianos (1932), órgano (1938) y piano (1949), como en obras posteriores como las sonatas para instrumentos de viento, por los que siempre se inclinó, para flauta (1957), oboe (1962) y clarinete (1962). En estas últimas obras, hizo uso de los instrumentos de viento como meros sustitutos de la voz humana.

El talento melódico de Poulenc, aunado a su afición literaria y su colaboración escénica con el tenor Pierre Bernac entre 1935 y 1959, dieron como resultado una abundante producción de canciones, con ciclos de poemas de Guillaume Apollinaire (*Le Bestiaire*, 1910; *Quatre poèmes*, 1931; *Banalités*, 1940; *Calligrammes*, 1948), Jean Cocteau (*Cocardes*, 1919) y Paul Éluard (*Tel jour, telle nuit*, 1936-1937; *Le Fraîcheur et le feu*, 1950; *Le Travail du peintre*, 1956). Podría decirse que Poulenc estuvo entre los últimos representantes de los *mélodistes* franceses de una línea que se remonta hasta Berlioz. Asimismo, su afinidad por los poetas surrealistas se manifiesta en su extraño pero maravilloso y eficaz tratamiento operístico del drama de Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias* (1947), mientras que su ópera para voz sola, *La Voix humaine* (1959, con texto de Cocteau), refleja su delicada sensibilidad para subrayar una escena de la vida contemporánea, en la que una mujer habla por teléfono con el amante que la abandona. En esta obra Poulenc se inspiró en sus propias vivencias depresivas, en cierto modo provocadas por infortunadas experiencias de amor homosexual.

Entre estas obras compuso la ópera *Dialogues des Carmélites* (1957), una de las obras en que expresó su fe religiosa después de su retorno a la Iglesia católica en 1936. Su profunda serenidad espiritual se manifiesta por

igual en la *Misa* sin acompañamiento (1937) y otras obras corales, mientras que el *Stabat mater* (1950) y el *Gloria* (1959), las dos para soprano, coro y orquesta, acusan un tono fervoroso más intenso, haciendo referencias a un espectro de fuentes que van desde Verdi hasta el *Oedipus rex* de Stravinski. PG/RN

📖 G. R. KECK, *Francis Poulenc: A Bio-Bibliography* (Nueva York, 1990). W. MELLERS, *Francis Poulenc* (Oxford, 1993). C. B. SCHMIDT, *The Music of Francis Poulenc: A Catalogue* (Oxford, 1995). B. IVRY, *Francis Poulenc* (Londres, 1996). S. BUCKLAND y M. CHIMÉNES (eds.), *Francis Poulenc: Music, Art and Literature* (Aldershot, 1999).

poussé (fr.). “Empujado”. En instrumentos de cuerda con arco, “arco para arriba”.

Pousseur, Henri (León Marie Thérèse) (n Malmédy, cr Lieja, 23 de junio de 1929). Compositor belga. Estudió con Pierre Froidebise y André Souris en los conservatorios de Lieja y Bruselas (1947-1953). Posteriormente se asoció con Boulez, Stockhausen y Berio. En sus primeras obras, como el *Quinteto* en memoria de Webern (1955), recurrió a un estilo serial complejo, modificado con la incorporación de elementos aleatorios en *Mobile* para dos pianos (1956-1958). Con su “fantasía operística variable” *Votre Faust* (1960-1967; Piccola Scala de Milán, 1969) inauguró el camino de un estilo integral en el que los materiales armónicos más diversos pueden combinarse coherentemente. Pousseur ha seguido desarrollando este estilo en obras posteriores, en ocasiones vinculadas con organizaciones sociales humanitarias. *Couleurs croisées* para orquesta (1967), por ejemplo, ofrece una progresión de la discordia a la concordia basada en la canción humanitaria estadounidense *We shall overcome* (Unidos lo superaremos). Muchas de las obras tardías de Pousseur son fluidas y heterogéneas y recurren a diversas combinaciones de voces, instrumentos y medios electrónicos. Uno de los fundadores del estudio de música electrónica de Bruselas (APELAC; 1958), ha enseñado en varias instituciones de Europa y los Estados Unidos. PG

📖 H. POUSSEUR, *Fragments théoriques* (Bruselas, 1970-1972). H.-K. METZGER y R. RIEHN (eds.), *Henri Pousseur* (Munich, 1990).

Powder her Face. Ópera de cámara en dos actos de Adès con libreto de Philip Hensher (Cheltenham, 1995).

Powell [Epstein], **Mel** (vin) (n Nueva York, 12 de febrero de 1923; m Los Ángeles, 24 de abril de 1998). Compositor estadounidense. Con el nombre artístico de Mel Powell y habiendo destacado como pianista de jazz y arreglista, asociado con Benny Goodman y Glenn Miller,

más adelante realizó estudios con Ernst Toch en Los Ángeles (1946-1948) y con Hindemith en Yale durante su periodo como profesor de dicha institución (1958-1969). Posteriormente fue uno de los fundadores del Instituto Californiano de las Artes. El estilo de sus primeras obras es principalmente neoclásico y, a partir de 1959, adoptó una técnica dodecafónica repleta de vivas imágenes gráficas, en ocasiones combinada con medios electrónicos. Muchas de sus obras son para conjuntos reducidos, con canciones, piezas para instrumentos solos (algunas veces con cinta) y música de cámara. La excepción es su doble concierto para piano, *Duplicates* (1990). PG

Power, Lionel [Lionel] (*n* c. 1370-1385; *m* Canterbury, 5 de junio de 1445). Cantor, compositor y teórico inglés. Hasta 1421 estuvo al servicio de la casa de Thomas, duque de Clarence. El abundante número de obras suyas contenidas en el *Old Hall Manuscript* (de 1415 a comienzos de la década de 1420) sugiere que colaboró en la recopilación. En 1439 fue nombrado maestro del coro de la Lady Chapel de la catedral benedictina del priorato de Canterbury. Han sobrevivido alrededor de 50 obras litúrgicas de su autoría o atribuidas a él, junto con un tratado de discanto. Precursor en el desarrollo de la misa *cíclica, en la que las diferentes secciones del Ordinario se relacionan entre sí temática y estructuralmente, su *Missa "Alma Redemptoris mater"* es el ejemplo del género más antiguo que se conoce. La música de Power, como la de Dunstaple, es notoria por su tratamiento de sonoridades armónicas en acordes completos. Conocido también en el continente europeo, su influencia se extendió a lo largo de la primera mitad del siglo XV. JM

pp, *ppp*. Abreviaturas de **pianissimo*.

práctica de la interpretación. Véase INTERPRETACIÓN MUSICAL.

praeambulum (lat.). "Preludio".

praefatio. Véase PREFACIO.

praeludium (lat.). "Preludio".

Praetorius. Nombre común de varios músicos alemanes de los siglos XVI y XVII. La familia Praetorius, que vivió y trabajó principalmente en Hamburgo, aportó tres compositores cuyos nombres son citados con frecuencia en la actualidad. **Jacob Praetorius** (i) (*n* Magdeburgo, c. 1530; *m* Hamburgo, 1586), compositor y organista, trabajó la mayor parte de su vida en las iglesias de St Jacobi y St Gertrud en Hamburgo. Solamente sobrevive una de sus obras y fue un importante maestro, entre cuyos discípulos estaba su hijo **Hieronymus**

Praetorius (*n* Hamburgo, 10 de agosto de 1560; *m* Hamburgo, 27 de enero de 1629). Hieronymus fue un refinado compositor de música policoral grandiosa dentro de la tradición veneciana. De 1580 a 1582 ocupó el puesto de organista de la ciudad de Erfurt y en 1586 asumió también los puestos de su padre. Su hijo, **Jacob Praetorius** (ii) (*n* Hamburgo, 8 de febrero de 1586; *m* Hamburgo, 21 o 22 de octubre de 1651), también fue organista. Después de estudiar en Ámsterdam con Sweelinck trabajó en la iglesia de St Petri en Hamburgo. Su música para órgano fue muy conocida y en particular sus corales, que algunos autores denominan preludios. A la manera de preludios estructurados sobre progresiones de acordes y seguidos por fugas monotemáticas, estas obras fueron precursoras directas de los preludios y fugas de Bach. Su hermano Johannes (c. 1595-1660) fue también compositor y organista en Hamburgo. DA

Praetorius, Michael (*n* Creuzburg an der Werra, 15 de febrero de c. 1571; *m* Wolfenbüttel, 15 de febrero de 1621). Compositor y teórico alemán. En 1595, al cabo de tres años de servicio como organista en la Marienkirche de Frankfurt an der Oder, fue nombrado organista de la corte y posteriormente *Kapellmeister* de Wolfenbüttel. Realizó dos extensas visitas a la corte del príncipe Moritz de Hessen-Kassel. En 1613, a la muerte de su empleador, el duque Heinrich Julius, se incorporó a la corte electora de Dresde como asistente temporal de Rogier Michael. En este periodo entabló amistad con Schütz y Scheidt; juntos, realizaron una visita a la Catedral de Magdeburgo para incorporarse a las celebraciones por la reorganización de su música. En los años restantes antes de su muerte prematura visitó Leipzig, Nuremberg y Bayreuth (con Schütz, Scheidt y Staden, para inaugurar un nuevo órgano en la Stadtkirche), y realizó estudios constantes de los últimos estilos musicales y las costumbres de su época.

Como compositor Praetorius abarcó una amplia variedad de estilos y formas: *Musae Sioniae* (1605-1610), en nueve volúmenes, es una obra conformada por corales que van desde los más simples hasta los más elaborados y textos litúrgicos en latín para el rito luterano, *Terpsichore* (1612), danzas instrumentales basadas en melodías de maestros de danza parisinos; y *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* (1619), versiones de textos luteranos dentro de los grandes y principales estilos concertados venecianos de la época. Como teórico, en *Syntagma musicum* (en tres partes, 1614-1618) aportó una detallada descripción de las formas,

los instrumentos (con descripciones e ilustraciones de los más comunes de la época) y las prácticas interpretativas de su tiempo, invaluable documento de gran relevancia histórica.

DA/BS

“Praga”, Sinfonía. Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 38 en *re* mayor K504 (1786) de Mozart, llamada así por haberse estrenado en Praga durante la visita de Mozart en 1787.

Pralltriller (al., “trino compacto”). 1. En terminología alemana moderna, *mordente invertido.

2. Hasta *c.* 1800, trino rápido de cuatro notas que comienza con la nota superior de un intervalo de segunda descendente. Se indicaba generalmente con el mismo signo moderno para el mordente invertido (véase Ej. 1). En pasajes muy rápidos los dos adornos suenan prácticamente igual, ya que en tiempo rápido no es posible tocar la primera nota del *Pralltriller*, debiéndose omitir o ligar a la nota principal precedente, como se muestra en el Ej. 1.

Ej. 1



Pratella, Francesco Balilla (*n* Lugo di Romagna, 1 de febrero de 1880; *m* Ravena, 17 de mayo de 1955). Compositor, maestro y escritor sobre música italiano. Estudió en Pesaro y fue director de los colegios musicales de Lugo di Romagna (1910-1929) y Ravena (1927-1945). Se le recuerda principalmente por su participación en el movimiento artístico del *futurismo, como autor de una serie de manifiestos aparecidos entre 1910 y 1912, y como compositor de obras orquestales como *Musica futurista* (1912; rebautizada con el nombre de *Inno alla vita*, 1913) y la ópera *L'aviatore Dro* (completada en 1914, estrenada en 1920). Más adelante, Pratella se retiró del movimiento futurista y compuso nuevas óperas, música coral, música de cámara y canciones; editó música antigua y continuó desarrollando el interés por la canción popular italiana que cultivó durante toda su vida.

ABUR

Prayer Book. Véase *COMMON PRAYER, BOOK OF*.

precentor (in., del lat. *praecentus*, “el que canta primero”, “capiscol”). El término se remonta al siglo IV y significa “primer cantor”. Se aplica al funcionario que tiene a su cargo el canto de una catedral, comunidad monástica o iglesia. Es equivalente al cantor de una sinagoga. En las catedrales inglesas la dignidad del *precentor* varía.

El *precentor* catedralicio se sienta del lado opuesto del deán, de donde provienen los nombres de los dos lados del coro: *decani*, es decir “del deán”, y *cantoris*, es decir “del cantante” o *precentor*.

En las iglesias discrepantes inglesas y las presbiterianas de Escocia, que hasta fines del siglo XIX no contaban con órganos, el *precentor* era un funcionario de mucha importancia. Estaba provisto de un corista de lengüeta (diapasón) e iniciaba y dirigía el canto de los salmos métricos. A veces se le denominaba el “uptaker of the psalms” (el que inicia los salmos).

En los asentamientos coloniales estadounidenses más antiguos, el *precentor* ocupaba también un lugar en la vida religiosa de la comunidad. Todavía en 1902, Edward Dickinson (*Music in the History of the Western Church*) hacía referencia a iglesias en que la congregación “dirigida por el *precentor* por medio de la voz o una corneta, llevaba todo el peso del canto”.

preces (lat., “oraciones”). En los ritos romano, galicano y mozárabe del Occidente latino, se refiere a series de peticiones breves bajo la forma de *versículos y *responsorios. En el *Book of Common Prayer* anglicano las *preces* son, en sentido estricto, las oraciones de Maitines y Vísperas que se rezan entre el Credo y la colecta.

-/ALI

precipitato (it.). “Precipitado”.

prefacio (lat.: *praefatio*). La declaración solemne de alabanza recitada o entonada por el celebrante al inicio de la Eucaristía en las liturgias eucarísticas cristianas. Tradicionalmente precedida por el diálogo *Sursum corda*, sirve como introducción del Sancuts al que sigue la parte restante de la plegaria. En los ritos romano y de otras tradiciones occidentales se usan plegarias eucarísticas con prefacios del Propio, cuyos textos comparten una forma común en la que se intercalan palabras apropiadas de acuerdo con el día.

-/ALI

preghiera (it., “plegaria”; al.: *Gebet*; fr.: *prière*). Aria para voz sola o coro en la que el cantor o los cantores rezan a Dios o a las fuerzas sobrenaturales para obtener la salvación ante un peligro inminente. La escena “preghiera” fue un elemento característico de la ópera italiana del siglo XIX; generalmente a cargo de la heroína, su efecto es conmovedor (como el “Ave María” de Desdémona en el acto final del *Otello* de Verdi). *Tanhäuser* de Wagner contiene una plegaria para voz sola y *Lohengrin* una coral (Herr und Gott nun ruf ich Dich).

-/JBE

pregón. Véase CALLEJERA, MÚSICA.

Prélude à “L’Après-midi d’un faune”. Véase *APRÈS-MIDI D’UN FAUNE*, *PRÉLUDE À “L’*

Préludes. Piezas para piano de Debussy publicadas en dos libros con 12 cada uno (1910, 1912-1913). El primer libro contiene *La *Fille aux cheveux de lin* y *La *Cathédrale engloutie*; el segundo incluye **Feux d'artifice*.

Préludes, Les. Poema sinfónico de Liszt con varias versiones compuestas entre 1844 y 1854. Se originó en 1844-1845 como obertura para la obra coral *Les Quatre Éléments* (con texto de Joseph Autran) para voces masculinas y piano, orquestada inicialmente por August Conradi en 1848. Posteriormente, el propio Liszt revisó tanto la estructura musical como la orquestación y agregó un título y un prefacio tomados de una de las *Nouvelles méditations poétiques* (1823) de Alphonse Lamartine; ninguna de estas partes tenía conexión alguna con la concepción inicial de la obra.

preludio (es., it., del lat. *praeludium*, “algo que antecede”; al.: *Vorspiel*; fr.: *prélude*; in.: *prelude*). Composición instrumental breve pensada inicialmente como introducción de una obra. Corelli comenzó sus sonatas de cámara con un preludio y después Couperin lo usó en sus *Concerts*. El término suele usarse para referirse a la obertura o escena introductoria de una ópera, sobre todo en las óperas de Wagner y Verdi. El *Prélude à “L'Après-midi d'un faune”* es un raro ejemplo de un preludio orquestal independiente no introductorio.

Un significado más importante del término “preludio” se refiere a un género musical para instrumentos solos, en especial de teclado. Los preludios de este tipo más antiguos se encuentran en los manuscritos para órgano del siglo XV, que contienen muchos *praeludia* breves como ejemplos de improvisación en la tonalidad de los cantores de la iglesia. El estilo improvisatorio ha sido vital dentro del concepto de preludio a lo largo de su historia (en francés y alemán, los verbos que se usan para improvisar son *préluder* y *präcludieren*). En el siglo XVI unas piezas italianas de estilo y funciones similares se denominaron **ricercar*. A lo largo del siglo XVI, obras denominadas “preludio” o “ricercar” se independizaron de su función introductoria y, en gran medida, era difícil distinguirlas de otros géneros como la **fantasía* y la **toccata*. No obstante, los términos siguieron usándose y el carácter improvisativo permaneció como elemento constitutivo importante.

En Francia el preludio para laúd tuvo un interés particular en el siglo XVII, llegando a desarrollar un estilo distintivo que dio como resultado una notación mínima del ritmo y del metro con la altura de las notas perfectamente especificadas. Dichos *préludes non mesurées* se escribieron también para clavecín. En Alemania, bajo

la influencia de las *toccatas* de Frescobaldi y su discípulo Froberger, se desarrolló un tipo de preludio para órgano más firmemente organizado que culminó con los *praeludia* de Buxtehude. Dichas obras tuvieron como característica una sección inicial improvisativa, una sección fugal intermedia más estricta y una conclusión libre, aunque por lo general se extendieron con secciones contrastantes adicionales. Los preludios para órgano de Bach siguieron este modelo, con aumento de la noción escalar y la autonomía de la fuga. Bach siguió el ejemplo de Corelli en la composición de sus preludios, en lugar de las *ouvertures* que conformaron los primeros movimientos de sus **suites* para instrumentos solos, como las suites para violín, violonchelo y las *Suites inglesas* para clavecín.

En 1619 Praetorius registró diversos contextos en los que tienen cabida los preludios improvisados como antes de un coral cantado. Esto condujo al desarrollo del **preludio coral*, que alcanzaría su apogeo en las obras de Bach. Más importante aún fue la práctica de improvisar un preludio antes de ejecutar una fuga escrita. Para finales del siglo XVII algunos compositores ya antecedian sus fugas con preludios escritos, pero correspondió a Bach la labor de elevar el preludio y la fuga al nivel de un género en sí. La noción de un ciclo abarcando todas las tonalidades disponibles se usó por primera vez en los *passamezzos* para laúd de Giacomo Gorzanis (1567), mientras que John Wilson (década de 1640) compuso una serie completa de preludios para laúd o tiorba. Para el siglo XVIII en Alemania ya se habían editado varias series de **versetos* para órgano en los ocho modos eclesiásticos, y preludios y fugas en muchas tonalidades, aunque no en todas. Sin embargo, *El clave bien temperado* (1722, 1738-1742) de Bach fue el primer ciclo para teclado en las 24 tonalidades, explorando una amplia gama de estilos en sus preludios. Uno de los aspectos más trascendentes de esta obra fue su carácter didáctico con ejercicios de técnicas compositivas y de ejecución.

Estas características fueron retomadas por muchos compositores del siglo XIX, quienes en su mayoría descartaron la fuga y se concentraron solamente en el preludio. Aquí nuevamente hubo una difuminación de las fronteras entre el preludio y la fantasía. Hummel fue el primero en publicar una serie de 24 preludios (op. 67, c. 1814-1815); no obstante, el ciclo de Chopin (op. 28, 1836-1839) se convirtió en el nuevo paradigma del género, que sería continuado por muchos otros compositores. En las manos de Chopin y sus seguidores el preludio se desarrolló como una pieza para piano de

carácter independiente, que sirvió para explorar diversas atmósferas expresivas y recursos técnicos. Importantes obras en homenaje a los preludios y fugas de Bach han sido compuestas por figuras como Mendelssohn, Liszt, Franck, Busoni, Hindemith y otros, mientras que el modelo de Chopin ha sido particularmente notable en preludios de Scriabin y Rajmaninov. Debussy se caracterizó por los títulos programáticos de sus preludios, recurso retomado por algunos compositores del siglo XX como Poulenc, Delius y Dutilleux. La corriente de vanguardia de mediados del siglo XX cultivó también el preludio independiente en obras como *Prelude for Meditation* para piano preparado (1944) de Cage y *Prisms*, “preludio aleatorio” para piano (1961) de Branimir Sakač.

JJD

Preludio a la siesta de un fauno. Véase *APRÈS-MIDI D'UN FAUNE, PRÉLUDE À 'L'*.

preludio coral (al.: *Choralvorspiel*). Adaptación de una melodía de coral, por lo general para órgano, que originalmente tenía la función de introducir el canto congregacional de la misma melodía en el servicio luterano. Podía, sin embargo, tomar una función independiente (particularmente hacia el siglo XVIII) permitiendo el estudio y el disfrute doméstico de profesionales y aficionados.

DY

Véase también *CORAL DE ÓRGANO*.

preludio para órgano (al.: *Orgelvorspiel*). Sinónimo de *preludio coral. Véase también *CORAL DE ÓRGANO*.

premier coup d'archet (fr., “primer golpe de arco”).

Véase *COUP D'ARCHET*.

premios. Véase *CERTÁMENES MUSICALES*.

près (fr.). “Cerca”; como *près de la touche*, “cerca del diapasón” en un instrumento de cuerda.

pressante (it.), **en pressant** (fr.). “Apresurado”.

Presser. Editorial estadounidense de música. Fue establecida en Filadelfia en 1883 por Theodore Presser (1848-1925), quien a comienzos de ese mismo año fundara *The Etude*, revista musical que llegó a ser una de las más exitosas de los Estados Unidos. La Presser Company ha ido adquiriendo otras editoriales y en la actualidad cuenta con un amplio catálogo, numerosas sucursales y una vasta librería de renta. Publica la obra de muchos compositores estadounidenses como Babbitt, Carter, Cowell, Ives y Piston. Presser está representado en Inglaterra por Universal Edition.

HA

presto (it.). “Rápido”, es decir, más rápido que **allegro*; prestissimo, “muy rápido”.

Previn, André [Priwin, Andreas Ludwig] (George) (n Berlín, 6 de abril de 1929). Compositor y director estadu-

nidense nacido en Alemania. Estudió en la Hochschule für Musik de Berlín, en el Conservatorio de París y con Castelnuovo-Tedesco en Los Ángeles. A los 17 años de edad comenzó a trabajar como arreglista de películas, a la vez que se establecía como pianista de jazz progresivo. Ha seguido componiendo partituras para cine, aunque desde mediados de la década de 1960 ha tenido mayor actividad como director, en especial con la London Symphony Orchestra (1968-1975), la Pittsburgh Symphony (1976-1984) y la Royal Philharmonic Orchestra (1985-1992). Sus composiciones más ambiciosas, entre las que destaca una *Sinfonía* (1962), generalmente han sido escritas para amistades o para ocasiones especiales; la música refleja su entusiasmo por la música popular estadounidense y una expresividad propia del romanticismo tardío. En este estilo compuso también una ópera, *A Streetcar Named Desire* (Un tranvía llamado deseo; San Francisco, 1998).

PG

Prez, Josquin des. Véase *JOSQUIN DES PREZ*.

Pribaoutki. Obra de Stravinski para voz masculina sola, flauta, oboe, corno inglés, clarinete, fagot, violín, viola, violonchelo y contrabajo. La obra se basa en poesía rusa tradicional (Londres, 1918).

prick-song. “To prick” es un verbo inglés obsoleto que significa “marcar”, por lo que el término “prick-song” se aplicó a la música que se escribía para diferenciarla de la que se improvisaba. En tiempos de Shakespeare, el escudo de armas de la Parish Clerks' Company de Londres tenía el signo de tres libros de *prick-songs* como símbolo de sus labores y habilidades musicales.

Prigioniero, II (El prisionero). Ópera en un prólogo y un acto de Dallapiccola con libreto propio basado en *La Torture par l'espérance* (1883) de Villiers de l'Isle-Adam y *La Légend d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak* de Charles De Coster (Florencia, 1950; transmisión radiofónica 1949).

Prima. 1. Originalmente se refería a la tercera de las ocho horas del *Oficio Divino en el rito romano medieval. A partir de las reformas del Concilio Vaticano Segundo, su uso se ha limitado a los monasterios.

2. La palabra tiene además algunas aplicaciones teóricas: (a) la nota inferior de las notas que conforman un intervalo; (b) la nota generadora de una serie de sonidos armónicos (véase *ACÚSTICA*, 5); (c) la nota fundamental o raíz de un acorde; (d) unísono; (e) la primera nota de una escala; y (f) el intervalo formado por dos notas escritas en la misma línea o espacio, como *fa* y *fa*♯.

prima donna (it., “primera dama”). El término originalmente se refería a la cantante femenina principal del

elenco de una ópera, pero su uso se ha generalizado para referirse a una cantante destacada, también denominada diva (it., “diosa”). Por lo tanto, para la connotación original del término se debe decir *prima donna assoluta* (primera dama absoluta). Lo mismo ha ocurrido en ballet con la expresión *prima ballerina assoluta*. **prima pratica, seconda pratica** (it., “primera práctica”, “segunda práctica”). Términos usados a comienzos del siglo XVII para referirse a dos tipos de “prácticas” musicales. El estilo compositivo de música vocal secular de Monteverdi, en el que armonías e intervalos irregulares y progresiones melódicas sirven para destacar el significado del texto, fue criticado por G. M. Artusi en su tratado *L'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica* (1600). Artusi citó pasajes específicos de dos madrigales de Monteverdi, *Anima mia perdona* y *Cruda Amarilli* (pertenecientes a los libros de madrigales cuarto y quinto respectivamente, 1603 y 1605). El compositor se defendió de estos ataques en el prefacio del quinto libro, posteriormente ampliado por su hermano Giulio Cesare, en una “dichiarazione” (declaración o explicación) añadida también a la primera colección de *Scherzi musicali* (1607) del compositor. En este escrito defendió el estilo moderno o *seconda pratica*, afirmando que su validez era igual que el de la *prima pratica* ejemplificada en las obras de compositores como Josquin, Gombert y Willaert. En la “primera práctica” la perfección de la escritura de las voces es más importante que la expresividad de las palabras, mientras que en la “segunda práctica” las palabras se convierten en “la mujer de la armonía y no en su sirviente”. La justificación aludía también a los argumentos clásicos, principalmente los expresados por Platón en la *República*. Suele decirse que Cipriano de Rore fue el primer maestro de la *seconda pratica*, con seguidores como Gesualdo, Cavalieri, Marenzio, Wert, Peri, Caccini y Luzzaschi. -/TC

prima volta (it.). “Primera vez”, “primera casilla”; véase DOBLE BARRA.

“**primavera**”, *Sinfonía*. *Sinfonía* no. 1 en si bemol mayor de Schumann (1841).

“**primavera**”, *Sonata* (*Frühlingssonate*). Sobrenombre de la *Sonata para violín en fa* mayor op. 24 de Beethoven (1801).

primer sujeto. El primer tema o principal del primer grupo temático de un movimiento en *forma sonata.

primera inversión [acorde 6-3]. Término que describe la disposición vertical de un acorde cuya nota más grave no es la tónica o fundamental sino la tercera y las otras dos notas forman intervalos superiores de tercera y

sexta respecto a la tónica (de donde deriva el nombre de 6-3). Véase también INVERSIÓN, 1.

Primeiger (al.). *Concertino o violín principal de una orquesta.

Primrose, William (n Glasgow, 23 de agosto de 1903; m Provo, UT, 1 de mayo de 1982). Violista escocés. Después de realizar estudios de violín en Glasgow y Londres viajó a Bruselas, donde Ysaÿe le aconsejó cambiar a la viola. Primrose emprendió giras como solista, fue integrante del London String Quartet y violista principal de la orquesta de la NBC bajo la dirección de Toscanini. Bartók, Rubbra y Fricker escribieron conciertos para él. Emigró a los Estados Unidos, donde enseñó en Aspen, UCLA y Bloomington, y atendió invitaciones para enseñar en Japón. Aunque el instrumento que usaba no era muy grande, Primrose lograba producir un tono lleno y redondo de gran belleza. CF

W. PRIMROSE, *Walk on the North Side* (Provo, UT, 1978).

D. DALTON, *Playing the Viola: Conversations with William Primrose* (Oxford, 1988).

Prince of the Pagodas, The (El príncipe de las pagodas).

Ballet en tres actos de Britten con argumento de John Cranko, autor también de la primera coreografía (Londres, 1957). Desde entonces, la partitura ha sido coreografiada varias veces, destacando la versión de Kenneth MacMillan con revisión del argumento por Colin Thubron (Londres, 1989). Michael Lankester hizo un arreglo de suite a partir de la partitura (1979).

Princess Ida (*Princess Ida, or Castle Adamant*). Opereta en tres actos de Sullivan con libreto de W. S. Gilbert basado en *The Princess* (1847) de Tennyson (Londres, 1884).

Princesse de Navarre, La (La princesa de Navarra). *Comédie-ballet* en tres actos de Rameau con libreto de Voltaire (Versalles, 1745).

príncipe de madera, El (*A fából faragott királyfi*). Ballet en un acto de Bartók sobre un argumento de Béla Balász, coreografiado por Otto Zöbisch (Budapest, 1917). Bartók arregló una suite orquestal (?1921-1924) de la partitura.

príncipe Igor, El (*Knyaz' Igor*). Ópera en un prólogo y cuatro actos de Borodin con libreto propio basado en un argumento de Vladimir Stasov a su vez tomado del poema épico, posiblemente del siglo XII, *Slovo o polku Igoreve* (La conjura de las huestes de Igor) (San Petersburgo, 1890). Borodin trabajó en la obra de 1869 a 1887 dejándola inconclusa. Rimski-Korsakov y Glazunov la completaron y Rimski orquestó gran parte de la misma. *Las Danzas Polovetsianas* conforman una escena de ballet del segundo acto.

Printemps (Primavera). Suite sinfónica para orquesta y coro femenino de Debussy (1887). La partitura original se perdió y en 1912 Busser reorquestó la obra a partir de la versión para piano, bajo la supervisión de Debussy. No se debe confundir con *Rondes de printemps*; véase *IMAGES*.

Prinz von Homburg, Der (El príncipe de Homburgo). Ópera en tres actos de Henze con libreto de Ingeborg Bachmann basado en el drama de Heinrich von Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg* (1810) (Hamburgo, 1960).

Prise de Troie, La. Véase *TROYENS, LES*.

Prix de Rome. Premio anual otorgado en Francia por la Académie des Beaux-Arts de 1803 a 1968 en pintura, escultura, grabado, arquitectura y música. En música los estudiantes de composición debían presentar un examen inicial consistente en una fuga y una pieza coral breve. Se hacía una selección aproximada de media docena de estudiantes para la etapa final que consistía en la composición de una cantata para voces solistas y orquesta con un texto comisionado, obra que debía completarse en aislamiento durante un tiempo aproximado de cuatro semanas. Los ganadores, que podían usar el título “Premier Grand Prix de Rome” después de su nombre, permanecían un mínimo de dos años en Roma y otros dos en el centro cultural de su elección, todo con subsidio estatal. A lo largo de su existencia, hubo siempre polémica sobre el valor artístico del premio. Entre los compositores famosos ganadores del premio se encuentran Berlioz, Gounod, Bizet, Debussy y Dutilleux. Entre los músicos célebres que no ganaron el premio destacan Saint-Saëns, Ravel y Messiaen. RN

procesión, ritual de. Procesión solemne del clero con cantos especiales y participación eventual de seglares. En la antigüedad tardía, los clérigos de ciudades como Constantinopla y Roma unificaron sus topografías cristianas mediante procesiones caracterizadas por salmodia antifonal. Aunque generalmente eran ceremonias íntimas celebradas en recintos cerrados, las procesiones fueron frecuentes en las iglesias medievales. ALI

procesional (lat.: *processionale*). Libro de los cantos que se entonan en una procesión.

profundo (it., “bajo”, “profundo”). Véase *BASSO PROFONDO*.

programa de mano [notas de programa]. Escrito impreso que se entrega al público en la sala de conciertos o teatro y que contiene información sobre la música que se presenta. El programa de mano se creó en el siglo XIX con la creciente popularidad de los conciertos públicos y en sus inicios contenía narraciones descriptivas de obras programáticas como la *Symphonie fantastique* (1830)

de Berlioz. En la década de 1840 John Ella fue precursor en Inglaterra de notas de programa más analíticas. En la segunda mitad del siglo aparecieron seguidores de Ella, como el escritor George Grove quien elaboraba las notas de los conciertos de August Mann en el Crystal Palace de Londres. Las notas analíticas de programas de conciertos comenzaron a aparecer en toda Europa y en los Estados Unidos hacia finales del siglo. En el siglo XX, compositores como Vaughan Williams, Messiaen, Bartók, Britten y Stravinski contribuyeron con comentarios personales sobre sus propias obras y la BBC comisionaba compositores para escribir notas sobre otros autores. En la actualidad, las notas de programa abarcan desde breves glosas hasta análisis detallados de la música y las circunstancias en torno a su composición.

A partir del siglo XVIII comenzaron a imprimirse programas con una sinopsis del argumento y el texto del *libreto (con su traducción cuando era preciso) que eran vendidos en las funciones de ópera, pero no fue sino hasta el siglo XX que en estos programas de mano se incluyeron notas críticas de manera regular. En la actualidad los programas de mano de las óperas por lo general contienen una sinopsis y ensayos sustanciales sobre diferentes aspectos de la obra y su contexto histórico y literario, aunque no siempre incluyen el libreto completo. Los editores han publicado series de cuadernos o libros similares a programas de concierto que contienen libretos, ensayos, bibliografía y discografía. SH

programática, música. Véase *MÚSICA PROGRAMÁTICA*. *programme, programme notes* (in.). “*Programa de mano”, “notas de programa”.

progresión. En teoría armónica se refiere al movimiento de una nota a otra o de un acorde a otro. El término suele aparecer como “progresión cadencial”, refiriéndose a caminos establecidos que conducen a una cadencia.

Prokofiev, Sergei Sergeievich (*n* Sontsovka, Ucrania, 11/23 de abril de 1891; *m* Moscú, 5 de marzo de 1953). Compositor ruso. Verdadero *enfant terrible* que, habiendo desarrollado un estilo compositivo personal con la fuerza y el carácter necesarios para hacerse valer, se opuso enérgicamente a la atmósfera adormecida del romanticismo tardío ruso. Entre los 20 y 30 años de edad vivió en el mundo occidental, regresando a la URSS en 1936 donde permaneció por el resto de su vida produciendo algunas de sus obras más conocidas.

1. Primeros años; 2. El periodo europeo occidental; 3. Últimos años.

1. Primeros años

En su infancia Prokofiev realizó estudios privados con Glière ingresando posteriormente al Conservatorio de San Petersburgo, donde sus principales maestros fueron Liadov (armonía, contrapunto y composición) y Rimski-Korsakov (orquestración). Nada inusual en un joven con tan grande inclinación iconoclasta, sintió en la educación formal un freno a su creatividad, optando por adherirse al movimiento de vanguardia del despertar de la música contemporánea. Compuso algunas piezas experimentales para piano solo que causaron el rechazo y la incompreensión de los conservadores, pero fueron aplaudidas como obras frescas y progresistas por los modernistas: *Navazhdeniye* (*Suggestion diabolique*, 1908), los *Cuatro Études* (1909) y *Sarkazmi* (*Sarcasmos*, 1912-1914).

Prokofiev causó también fuerte impacto en un amplio sector del público de San Petersburgo con su *Primer concierto para piano* (1911-1912), obra que refleja sus formidables habilidades pianísticas y a la vez muestra que incluso en sus obras tempranas era poseedor de un agudo sentido del color orquestal, firmeza estructural y marcado talento lírico; la obra tiene además ese toque malicioso que subyace en gran parte de su música. Este aspecto último es más prominente en su *Segundo concierto para piano* (1912-1913, rev. 1923), obra que escandalizó al público y a la crítica por igual con su armonía disonante, el estilo pianístico percusivo y penetrante, la frenética dinámica y la extensa cadenza del primer movimiento.

La vena clásica de Prokofiev fue menos notoria en el momento, alcanzando su apogeo con la brillante *Primera sinfonía* (llamada “Clásica”, 1916-1917) y el melancólico lirismo abiertamente manifiesto en obras como *Mimoletnosti* (*Visions fugitives*) para piano (1915-1917) y el *Primer concierto para violín* (1916-1917). Incursionó también en el ballet, con fuerte influencia de Diaghilev a quien conociera en Londres en 1914. Diaghilev comisionó a Prokofiev la obra *Ala i Lolli* (1914-1915) y posteriormente fue responsable de la presentación de *Chout* (*Skazka pro shuta*, “La leyenda del bufón”; 1915, rev. 1920) en París y Londres (1921).

Muchas obras de este periodo resaltan los trazos distintivos de Prokofiev que se han denominado “grotescos”: ritmos galopantes, bajos rugientes, líneas melódicas distorsionadas y orquestración austera. Prokofiev prefirió describir estas facetas como “tipo *scherzo*”, mientras que esas implicaciones grotescas y humorísticas tal vez se manifiestan más abiertamente en su ópera

Lyubov' k tryom apel'sinam (El amor de las tres naranjas), basada en el drama del dramaturgo italiano del siglo XVIII, Carlo Gozzi.

2. El periodo europeo occidental

Aunque *El amor de las tres naranjas* refleja firmemente la atmósfera satírica prevaleciente en Rusia durante la década de 1920, la partitura fue escrita en el extranjero, ya que después de la Revolución de Octubre de 1917 Prokofiev salió de Rusia para lo que pensó sería una breve gira de conciertos por los Estados Unidos, pero que lo llevó a radicar primero en Nueva York y después en París. El director teatral Vsevolod Meyerhold mostró a Prokofiev el drama de Gozzi *L'amore delle tre melarance*, quien leyó una adaptación en su viaje travesía de Rusia a los Estados Unidos en 1918. El tema lo cautivó: los elementos sobrenaturales, la comedia burlona y el refinado tratamiento del absurdo en la historia se ajustaban perfectamente a su carácter irónico y burlón, combinándose para inspirar una de sus más brillantes partituras. Ya antes había compuesto dos óperas sustanciales en Rusia —*Maddalena* (1911-1913; estrenada en la radiodifusora de la BBC en 1979) e *Igrok* (El jugador, 1915-1916, rev. 1927-1928; escenificada en Bruselas en 1929)—, pero ninguna de las dos había sido montada. *El amor de las tres naranjas* (Chicago, 1921) consolidó a Prokofiev como un compositor con vena teatral.

De hecho, el teatro ejercería una fascinación constante a lo largo de su vida. Incluso estando a la espera de la producción de *El amor de las tres naranjas* comenzó a trabajar en un proyecto muy distinto, *Ognenniy angel* (El ángel feroz, 1919-1923, 1926-1927), una ópera sobre la posesión demoníaca y la historia religiosa en la Alemania del siglo XVI; esta obra se escenificó hasta 1954. Muy característico de Prokofiev, teniendo en la mesa la partitura de *El ángel feroz* a la espera de ser producida, tomó material de ésta para su *Tercera sinfonía* (1928); de igual manera, la *Cuarta sinfonía* (1929-1930) derivó del ballet *Bludniy sin* (El hijo pródigo; París, 1929). Durante su estancia en Occidente completó también su *Tercer concierto para piano* (1917-1921) usando temas que había ido acumulando a lo largo de los años y redondeó su serie de cinco conciertos para piano con el *Cuarto*, para la mano izquierda (1931, comisionado por el pianista Paul Wittgenstein, quien no lo ejecutó confesando que no lograba entender una sola nota), y el *Quinto*, en cinco movimientos (1931-1932). Estos últimos tres conciertos emanan la familiar vita-

lidad de su música de juventud, pero con densidades sonoras más suaves, armonía menos incisiva y un lirismo más relajado.

3. Últimos años

En la música posterior de Prokofiev sobresalen nuevos aspectos importantes. En 1927 regresó de visita a la URSS y en 1936 se instaló ahí de manera definitiva. Obtuvo éxito inmediato con su ingeniosa música para la cinta cinematográfica *Poruchnik Kizhe* (El teniente Kijé, 1934), caprichosa historia que le permitió desplegar su talento lírico en una melodía memorable, ritmos enérgicos y frases con sutiles giros humorísticos, todo integrado en su lenguaje armónico distintivamente personal, tan suculento como ácido. Prokofiev extrajo de esta música una suite en cinco partes que, justificadamente, se ha convertido en una de sus obras más interpretadas. De igual manera, varias de sus otras obras de las décadas de 1930 y 1940 han ganado un sitio permanente en el repertorio: los ballets *Romeo y Julieta* (Brno, 1938) y *Zolushka* (Cenicienta; Moscú, 1945), la historia infantil *Petya i volk* (Pedro y el lobo, 1936), la cantata basada en su partitura de la película *Alexander Nevsky* (1939) y su ópera cómica *Obrucheniye v monastire* (Betrotal en un monasterio, también conocida como *La dueña*; Praga, 1946). Produjo también algunas partituras marcadamente patrióticas y, al comienzo de la segunda Guerra Mundial, empezó a trabajar en su ópera épica *Voyna i mir* (La guerra y la paz, 1941-1943, rev. 1946-1952), basada en la novela de Tolstoi. La guerra también imprimió color a su *Séptima sonata para piano* (1939-1942) y a la *Octava sonata* (1939-1944), e inspiró su *Quinta sinfonía* (1944) y la misteriosamente pesimista *Sexta sinfonía* (1945-1947).

La falta de júbilo en su *Sexta sinfonía* indudablemente contribuyó a la inconformidad oficial por la música de Prokofiev, enfáticamente condenada durante las purgas *formalistas impulsadas por Andrei Zhdanov en 1948. No obstante, a diferencia de Shostakovich, Prokofiev no tenía entonces la energía suficiente para enfrentar los ataques de Zhdanov; había sufrido una caída después de dirigir el estreno de la *Quinta sinfonía* en 1945, misma de la que jamás pudo recuperarse. Como consecuencia, su música tardía tiende a mostrar a un Prokofiev que se refugia en su oficio consolidado años atrás. Muchas de sus obras finales, como el ballet *Skaz o kamennom tsvetke* (La leyenda de la flor de piedra; Moscú, 1954) y la suite coral *Zimniy kostyor* (La fogata navideña, 1949-1950), revelan una combinación de habilidad

compositiva natural impregnada con una cierta fatiga creativa. Otras, en particular la *Sonata para violonchelo* (1949), la *Sinfonía concertante para violonchelo y orquesta* (1950-1952, basada en material del *Concierto para violonchelo* no. 2, 1933-1938) y la *Séptima sinfonía* (1951-1952), recurren a una aparente simplicidad para expresar emociones conmovedoras con gran originalidad.

Es una triste ironía que Prokofiev no haya podido saborear la atmósfera artística posterior a la muerte de Stalin, pues murió el mismo día que el dictador. Sin embargo, como compositor está situado al frente de la cultura rusa del siglo XX. En sus años de juventud se había propuesto impactar intencionalmente al público con su música flamboyante y su virtuosismo crispante, pero después de los 30 años de edad su estilo musical maduró y consolidó su reputación a través de un refinado instinto melódico, ímpetu rítmico, encanto inmediato y humor despierto, conformando una expresión vital y abierta que ha mantenido su música arraigada en el gusto general.

GN/DN

📖 S. SHLIFSHTEYN (ed.), *S. Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences* (Moscú, 1965). V. SEROFF, *Sergei Prokofiev: A Soviet Tragedy* (Nueva York, 1968; Londres, 1969). V. BLOCK (ed.), *Sergei Prokofiev: Materials, Articles, Interviews* (Moscú, 1978); *Prokofiev by Prokofiev: A Composer's Memoir* (Londres, 1979). H. ROBINSON, *Sergei Prokofiev: A Biography* (Londres, 1987). O. PROKOFIEV (trad. y ed.), *Sergei Prokofiev: Soviet Diary 1927 and Other Writings* (Londres, 1991).

prolación (del lat. medieval *prolatio*, “portar”, “manera”). En la notación musical antigua el término generalmente se refiere a la relación que hay entre la mínima y la semibreve. En una prolación “mayor”, la semibreve tiene tres mínimas; en una prolación “menor”, sólo dos. Un significado menos común se refiere a la relación entre dos valores de nota cualquiera, como semibreve y breve (relación conocida también como “tempus”), o breve y larga (denominada también “modus”). Estas relaciones pueden ser también “mayor” (triple) y “menor” (doble). AP

Promenade Concerts. Conciertos públicos al aire libre con programas musicales mixtos que abarcan desde obras clásicas hasta obras populares efímeras, ofrecidos a precios populares y en una atmósfera relativamente informal; el público tiene la posibilidad de desplazarse libremente por el espacio donde se celebran. El concepto fue importado de Francia a Inglaterra en la década de 1830 y se consolidó con los conciertos organizados por Louis Jullien (1841-1859). En 1895 se inauguró una nueva serie

de Promenade Concerts en el Queen's Hall, organizados por Henry *Wood, que fueron trasladados al Royal Albert Hall después de la destrucción de aquel teatro en 1941, donde continúan presentándose en la actualidad. Bajo la administración de la BBC desde 1927 (excepto por una breve interrupción durante la guerra), los Proms han adquirido el carácter de amplio festival de música, conservando su propósito original en cuanto a rango, calidad y precios razonables establecido en tiempos de Wood. Anualmente se comisionan muchas obras nuevas para los Proms. La parte final de la última noche tiene una atmósfera similar a un carnaval que, aunque ha variado poco a lo largo de los años, incluye la participación de abanderados y del propio público ondeando estandartes en el área en torno al escenario. GH

📖 D. COX, *The Henry Wood Proms* (Londres, 1980).

Prometeo. Poema sinfónico de Liszt compuesto originalmente en 1850 y orquestado por Raff como obertura para una serie de coros del *Prometeo encadenado* de Johann Gottfried Herder. Liszt revisó la obra y la reorquestó en 1855.

Prometeo, acorde de. Véase MÍSTICO, ACORDE.

Prometeo, el poema de fuego (*Prometey, poema ogyina; Prométhée, le poème du feu*). Poema sinfónico op. 60 (1909-1910) de Scriabin para orquesta con piano, coro opcional y "teclado de luz" (instrumento que proyecta colores en una pantalla; véase COLOR Y MÚSICA).

Prometheus, Die Geschöpfe des. Véase GESCHÖPFE DES PROMETHEUS, DIE.

Proms. Véase PROMENADE CONCERTS.

pronto (it.). "Rápido"; *prontamente*, "rápidamente".

Prophète, Le (El profeta). Ópera en cinco actos de Meyerbeer con libreto de Eugène Scribe (París, 1849).

Propio de la misa. Partes de la misa cuyos textos cambian de acuerdo con el calendario eclesiástico; véase MISA, 1; CANTO LLANO, 1 y 4.

Propium missae (lat.). *Propio de la misa.

prosa (lat.), **prose** (fr.). Nombre medieval de una *secuencia; también la secuencia junto con su melodía y, ocasionalmente, **prosulas*. -/ALI

Proses lyriques (Canciones en prosa). Cuatro canciones de Debussy para voz y piano con textos del compositor (1892-1893).

prosula (lat.). Diminutivo de *prosa; en los manuscritos medievales se refiere al aumento de palabras nuevas a los *melismas de ofertorios, aleluyas y otros cantos pre-existentes del rito romano. Véase TROPO. -/ALI

Protecting Veil, The. Obra para violonchelo y cuerdas de Tavener (1987).

protus. Véase MODO, 2.

Provenzale, Francesco (*n* Nápoles, c. 1626; *m* Nápoles, 6 de septiembre de 1704). Compositor italiano. Su nombre a menudo se ha asociado con los inicios de la llamada escuela napolitana de ópera de aproximadamente 1652. Sin embargo, los enormes problemas que han surgido respecto a la atribución de sus obras en las dos décadas siguientes impiden determinar su contribución exacta, aunque la calidad de dos óperas que indiscutiblemente le pertenecen es innegable. Ejerció una influencia muy importante a través de sus destacados puestos de profesor en los conservatorios de S. Maria di Loreto (1663-1675) y S. Maria della Pietà dei Turchini hasta 1701, para las que compuso óperas sacras y obras religiosas. Fue *maestro di cappella* de la ciudad de Nápoles desde 1665 y *maestro* del erario de S. Gennaro de 1686 a 1699, año en que fue despedido aludiendo a que cultivaba un estilo anticuado. Para ese tiempo ya había sido desplazado como *maestro* de la corte real por el joven Alessandro Scarlatti, pero se le retuvo como *maestro onorio*. PA

pruebas de aptitud. Véase TESTS.

"prusianos", Cuartetos. Tres últimos cuartetos de cuerda de Mozart, no. 21 en *re* mayor K575 (1789), no. 22 en *si* bemol mayor K589 (1790) y no. 23 en *fa* mayor K590 (1790). Su nombre se debe a que fueron comisionados por Friedrich Wilhelm II de Prusia, quien a su vez era violonchelista (de ahí las destacadas partes para violonchelo). Los seis *Cuartetos de cuerda* op. 50 (1787) de Haydn se conocen también con este nombre por su dedicatoria.

Ps. 1. (al.). Abreviatura de *Posaunen*, "trombones".

2. Abreviatura de salmo.

Psalmus hungaricus. Obra de Kodály para tenor solo, coro, coro de niños *ad libitum*, orquesta y órgano basada en una paráfrasis del Salmo 55 del poeta húngaro Mihály Kecskeméti Vég. Fue compuesta en 1923 para el 50 aniversario de la unificación de Buda y Pest.

psaume (fr.). "Salmo".

psicología de la música. Estudio de los principios psicológicos que afectan el comportamiento musical y encauzan la experiencia musical. Con una larga historia, la propagación de esta disciplina es relativamente reciente y se ha manifestado tanto en el aumento de publicaciones especializadas —como *Psychology of Music* (1973), *Music Perception* (1983), *Musicae scientiae* (1997)—, como también a través de su diversificación en una serie de disciplinas colaterales como la psicología cognitiva, la psicología del desarrollo y la psicología social. La des-

cripción de este tema se comprende mejor a través de los intercambios interdisciplinarios dentro de las categorías siguientes.

1. Percepción y cognición; 2. Interpretación; 3. Desarrollo y capacidades; 4. Afectos; 5. Psicología social.

1. *Percepción y cognición*

La mayor parte de los estudios sobre la cognición musical realizados a partir de la década de 1970 se ha centrado en la percepción y la memoria musical dentro de la tradición tonal occidental, partiendo principalmente del ritmo, la altura y el timbre. Estas investigaciones han contribuido a mejorar el conocimiento de los procesos mentales que abarcan apenas unos segundos, no obstante, es relativamente poco lo que se sabe sobre los procesos cognitivos implicados en la audición de obras musicales completas.

El término “psicoacústica” se refiere a los mecanismos sensoriales que controlan nuestra percepción de la altura, el volumen y el timbre de los sonidos. Los estudios sobre las relaciones entre las propiedades físicas y perceptuales del sonido muestran que no existe una correspondencia directa entre ambas. Un oyente puede detectar diferencias inmensamente sutiles y pequeñas en la altura y el tiempo, pero su percepción de la altura y el ritmo es categórica, de manera que las pequeñas variantes que puedan existir respecto al valor de una altura fija se ajustan e integran a la categoría establecida. Una línea de estudio diferente ha mostrado el papel que juega la “corriente de análisis audible”, es decir la manera en que la información audible producida por una fuente única es percibida como una unidad (Bregman, 1990).

El ritmo se ha entendido como la interacción de la agrupación y el metro (Lerdahl y Jackendoff, 1983). Un “grupo perceptual” está formado por una serie de eventos cercanos entre sí en el tiempo, delimitados de otros eventos por cambios de registro, timbre, articulación o intensidad, e integrados jerárquicamente en grupos superiores. El metro está basado en un pulso periódico subyacente, la regularidad percibida que deja de admitir desviaciones mínimas en la regularidad estricta. En cada nivel jerárquico surgen estructuras métricas distintas con las diferentes organizaciones de los pulsos, pero el oyente generalmente sólo es consciente de un nivel único (el “tactus”). A niveles estructurales que exceden la capacidad de percepción directa, y que por lo mismo requieren de la memoria, el oyente no percibe ritmo sino forma.

Los estudios de la percepción de la altura enfatizan los papeles que juegan los factores psicoacústicos y cognitivos. Los estudios de psicoacústica sugieren que la percepción de alturas y acordes individuales como entidades integradas, como también de la estabilidad y la inestabilidad, está en función de procesos auditivos fundamentales (Parncutt, 1989). Como contraste, el enfoque cognitivo enfatiza el papel de los “esquemas” (*schemata*; modelos mentales organizadores de información) que sirven para asimilar el carácter multidimensional de las relaciones percibidas de altura, acorde y tonalidad demostradas por los experimentos (Krumhansl, 1990). Este enfoque cognitivo-estructural de la cognición de la altura sugiere que estas relaciones se aprenden a través de la experiencia y se almacenan en la memoria a largo plazo (a manera de una “jerarquía tonal”), y que también contribuyen a una “jerarquía de eventos” de las que son abstraídas; dichas “jerarquías de eventos” son relaciones de importancia estructural entre eventos dentro de piezas específicas.

El timbre se entiende en función de las características acústicas del sonido (como ataque, brillo, etc.) y su fuente perceptiva. Los atributos sensoriales del timbre fueron investigados por primera vez mediante las fuerzas relativas de los componentes de frecuencia de un sonido (Helmholtz, 1954; Slawson, 1985); estudios más recientes han revelado la importancia de un número determinado de dimensiones perceptivas adicionales: tiempo de ataque, grado de cambio en el curso del sonido y grado de irregularidad espectral. Un segundo enfoque se centra en el timbre como un medio para la identificación de una fuente sonora (McAdams, 1993). La percepción de la fuente sonora puede permitir al oyente seguir las voces individuales dentro de una textura polifónica, pero también puede dificultar la percepción de melodías repartidas en diferentes instrumentos (como en **Klangfarbenmelodie*); esto es el resultado del principio fundamental de que lo que el escucha oye principalmente es el origen físico de un sonido.

2. *Interpretación*

La interpretación ha sido estudiada desde numerosos puntos de vista dentro de la psicología de la música: la habilidad motora y la coordinación, el desarrollo musical, la cognición musical y la ansiedad interpretativa (para ahondar en el tema, véase GABRIELSSON, 1999). Dos temas centrales de este tipo de investigación son la habilidad y la expresividad.

Las habilidades interpretativas han sido estudiadas principalmente a través del piano, por ser el instrumento para el que se han desarrollado medios eficientes para la grabación de información interpretativa. Entre las áreas que han sido estudiadas están la regulación y la dinámica, la coordinación, la digitación y la lectura musical a primera vista. La expresividad ha sido definida frecuentemente en función a la desviación intencional que hace el intérprete de la música escrita, aunque esta definición genera muchas preguntas (Clarke, 1995). Los estudios indican que la expresividad no se aprende simplemente como un patrón de regulación y dinámica sino que es generada por la estructura musical en sí: puede haber expresividad en interpretaciones leídas a primera vista y también puede ser considerablemente consistente en interpretaciones realizadas con varios meses o años de distancia; no obstante, es posible también que el intérprete la modifique con relativamente poca práctica. Los estudios centrados en el análisis expresivo de la interpretación sugieren que la expresividad está controlada por un pequeño número de reglas simples (Todd, 1992) y que las interpretaciones expresivas aparentemente idiosincráticas de una misma pieza, de hecho tienen muchos rasgos en común (Repp, 1992). La riqueza y la complejidad de las interpretaciones reales derivan de la intrincada naturaleza de las estructuras musicales a las que se aplican las reglas de expresividad.

Si bien este enfoque generativo de la expresividad musical ha demostrado su validez a través de experimentos exhaustivos, otros factores también participan: la acústica, las propiedades físicas del instrumento y del cuerpo humano, las emociones, el estado anímico y las intenciones del intérprete, así como las prácticas interpretativas. Los estudios sobre la participación del cuerpo en la expresividad interpretativa (Davidson, 1993), las relaciones con las leyes físicas (Todd, 1992) y los aspectos sociales de la interpretación, contrarrestan los conceptos más abstractos formulados a la luz de los estudios influenciados por modelos lingüísticos y computarizados de fines del siglo XX.

3. Desarrollo y capacidades

La psicología de la música del desarrollo se centra en procesos que subyacen tras el cambio de las capacidades musicales respecto a la edad del individuo (Deliège y Sloboda, 1996). Los cambios debidos al crecimiento o al desarrollo pueden distinguirse de los que derivan del entrenamiento; no obstante, la evidencia indica que en

su innegable interacción el entrenamiento resulta más productivo y eficaz en etapas determinadas.

Para cuando los niños entran en edad escolar ya cuentan con ciertas habilidades musicales adquiridas a través de su entorno y sus experiencias. Los niños están expuestos a la música (y a sonidos parecidos a la música) en el hogar (a través de grabaciones, la radio y la televisión), a través de las elocuciones infantiles y de las canciones de cuna y de juego cantadas por adultos. El lenguaje y las canciones de los adultos proporcionan a los niños una interacción musical placentera y una base factible para su posterior introducción a la música. El principal método de investigación para la percepción musical infantil es la observación de los movimientos de la cabeza (el almacenamiento de la respuesta a estímulos nuevos cuya fuente productora es reconocida por el niño). Estos estudios indican que los niños son sensibles al contorno melódico, octavas, frecuencias simples y determinados aspectos de la armonía; estos resultados han llevado a algunos investigadores a concluir que las predisposiciones biológicas, más que aprendizajes culturales específicos, son el principal factor de la percepción musical del niño (Trehub, Schellenberg y Hill, 1997; véase también NIÑOS Y LA MÚSICA, LOS).

Los estudios de las etapas posteriores a la infancia más que en la edad se centran en los cambios de la habilidad musical adquiridos a través de la asimilación, el entrenamiento y el entorno. Dentro de la cultura occidental los altos niveles de habilidad interpretativa suelen atribuirse a “talentos” innatos, a pesar de la falta de pruebas de una base genética para las capacidades musicales (Howe, Davidson y Sloboda, 1998). Uno de los mejores métodos para predecir la capacidad musical es el tiempo y el tipo de práctica instrumental en el que se involucra un individuo. Los estimados de tiempo de práctica y los testimonios biográficos sugieren que los intérpretes de alto nivel interpretativo han acumulado 10 000 horas de práctica al cumplir los 21 años (Ericsson, Krampe y Tesch-Römer, 1993); esto pone de relieve el papel que tiene la motivación. La evaluación de la habilidad musical ha demostrado no ser un parámetro confiable pues, por ejemplo, los expertos en música son susceptibles a factores de atracción y de género (Landy y Sigall, 1974). Se han hecho intentos de una medición objetiva de la habilidad musical (Boyle y Radocy, 1987), no obstante, la aplicación de tests generales para la predicción de las aptitudes musicales ha revelado ser ineficaz.

4. *Afectos*

La base psicológica de las respuestas emocionales a la música se han estudiado en función de los afectos extrínsecos (designativos o asociativos) e intrínsecos (incorporados). Pocos estudios han realizado mediciones directas de las respuestas psicológicas (no obstante, véase Krumhansl, 1997) y la mayor parte ha recurrido a la identificación y la descripción de las respuestas emocionales y psicológicas expresadas directamente por el oyente.

Una manera de obtener una fuerte respuesta emocional con la música es mediante la asociación a un contexto o acontecimiento particular, a menudo una emoción intensa por sí misma, donde una pieza específica dispara el mecanismo del recuerdo (Sloboda, 1991). Este mismo mecanismo puede llevar a una experiencia cultural de afecto mediante la asociación de la música a un contexto compartido, como sería la identificación de una generación con la música de su juventud.

Los estudios sobre las relaciones entre la estructura musical y las respuestas emocionales (afecto “intrínseco”) ha seguido dos líneas de desarrollo: identificar un “léxico” de afectos musicales basados en elementos y parámetros musicales (como Cooke, 1959 y Hevner, 1936) e identificar respuestas emocionales a propiedades sintácticas de la estructura musical. La primera respuesta (icónica) se explica en funciones de niveles energéticos y otras características compartidas entre la estructura musical y las emociones; algunos investigadores han destacado semejanzas a expresiones corpóreas de las emociones (Scherer, 1991). La segunda surge de una comprensión de la estructura musical que se adquiere mediante procesos perceptuales innatos y como resultado de normas estilísticas aprendidas (Meyer, 1956). El escucha experimenta reacciones emocionales intensas ante la música en momentos asociados con sus expectativas; asimismo, se han hallado determinados tipos de respuesta fisiológica asociados con tipos específicos de aspectos sintácticos (Sloboda, 1991). Factores contextuales, como un texto, materiales visuales o un discurso, pueden proporcionar también una base para las experiencias emocionales de la música (Cook y Dibben, 2001).

5. *Psicología social*

La psicología social de la música estudia la influencia recíproca de los individuos y sus contextos sociales. Si bien a mediados del siglo XX se realizaron algunos estudios sobre este tema (Farnsworth, 1954), no fue sino

hasta finales del siglo que se establecieron los enfoques de la psicología social (Hargreaves y North, 1997). Las áreas centrales de estudio son las preferencias musicales, la música y el comportamiento de consumo, la educación musical, las aplicaciones médicas y terapéuticas de la música y estudios ocupacionales.

Los estudios sobre las preferencias musicales se centran en las estructuras musicales y el contexto social. Se ha comprobado que la preferencia musical de los individuos está influida por la complejidad mediada por la familiaridad; no obstante, ésta es dependiente del nivel adecuado de exaltación en un momento determinado (como la música rápida para el ejercicio vigoroso y una más lenta para el calentamiento y el final de la sesión), como también otros aspectos como el estilo y la adecuación de la música al entorno. El gusto musical también se relaciona cercanamente con la demografía: el nivel socioeconómico, la ocupación, la edad y el género han recibido la mayor parte de la atención. Los gustos musicales refuerzan las distinciones sociales y contribuyen a la construcción y la expresión de una identidad. Son menores los estudios dirigidos a las influencias sociales en el gusto (educación, identificación y medios de comunicación); sin embargo, al parecer los individuos son susceptibles al deseo de conformación, es decir que las preferencias cambian de acuerdo con la percepción que se tiene de la prominencia de un compositor o un intérprete.

Otra área de estudio es la base psicológica para el uso de la música en entornos comerciales (North y Hargreaves, 1997). Su efectividad en la mercadotecnia puede ser el resultado indirecto de una respuesta placentera que es transferida al producto y asociada subconscientemente con sus características. La música modifica también el comportamiento del consumidor, influye en la elección de un producto, en el tiempo que permanece en las tiendas y en la cantidad de compras que genera. Otra área de investigación sobre las aplicaciones comerciales de la música ha incluido el estudio del efecto que la música transmitida telefónicamente tiene en la percepción del individuo que realiza una llamada en relación con el tiempo de espera para ser atendido, así como de los efectos que tiene la música en la productividad y el espíritu general en los centros de trabajo (véase también MUZAK). El estudio de las cualidades terapéuticas de la música (véase MUSICOTERAPIA) se centra en su aplicación en entornos clínicos y en la influencia que ejerce la actividad musical sobre otras áreas cognitivas (el “efecto Mozart”), área de investigación que

incorpora estudios neuropsicológicos de la música y el cerebro (Marin y Perry, 1999). ND

📖 K. HEVNER, "Experimental studies of the elements of expression in music", *American Journal of Psychology*, 48 (1936), pp. 246-268. H. VON HELMHOLTZ, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music* (trad. al in., Nueva York, 1954). L. B. MEYER, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago, 1956). P. R. FARNSWORTH, *The Social Psychology of Music* (Nueva York, 1958). D. COOKE, *The Language of Music* (Oxford, 1959). D. LANDY y H. SIGALL, "Beauty is talent: Task evaluation as a function of the performer's physical attractiveness", *Journal of Personality and Social Psychology*, 29 (1974), pp. 299-304. F. LERDAHL y R. JACKENDOFF, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, MA, 1983). W. J. DOWLING y D. L. HARWOOD, *Music Cognition* (Orlando, FL, 1985). W. SLAWSON, *Sound Color* (Berkeley, CA, 1985). J. A. SLOBODA, *The Musical Mind* (Oxford, 1985).

D. J. HARGREAVES, *The Developmental Psychology of Music* (Cambridge, 1986). J. D. BOYLE y R. E. RADOCY, *Measurement and Evaluation of Musical Experiences* (Nueva York, 1987). R. PARNCUTT, *Harmony: A Psychoacoustical Approach* (Berlín, 1989). A. S. BREGMAN, *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organisation of Sound* (Cambridge, MA, 1990). C. L. KRUMHANSL, *Cognitive Foundations of Musical Pitch* (Oxford, 1990). K. R. SCHERER, "Emotion expression in speech and music", *Music, Language, Speech and Brain*, ed. J. SUNDBERG, L. NORD y R. CARLSONS (Londres, 1991). J. A. SLOBODA, "Music structure and emotional response to music: Some empirical findings", *Psychology of Music*, 19 (1991), pp. 110-120. B. H. REPP, "Diversity and commonality in music performance: An analysis of timing microstructure in Schumann's 'Träumerei'", *Journal of the Acoustical Society of America*, 92 (1992), pp. 2546-2568. N. P. M. TODD, "The dynamics of dynamics: A model of musical expression", *Journal of the Acoustical Society of America*, 91 (1992), pp. 3540-3550.

J. W. DAVIDSON, "Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians", *Psychology of Music*, 21 (1993), pp. 103-113. K. A. ERICSSON, R. T. KRAMPE y C. TESCH-RÖMER, "The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance", *Psychological Review*, 100 (1993), pp. 363-406. S. MCADAMS, "The recognition of sound sources and events", *Thinking in Sound: The Cognitive Psychology of Human Audition*, ed. S. MCADAMS y E. BIGAND (Oxford, 1993). E. F. CLARKE, "Expression in performance: generativity, perception, semiosis", *The Practice of Performance*, ed. J. RINK (Cambridge, 1995). I. DELIÈGE y J. A. SLOBODA (eds.), *Musical Beginnings:*

Origins and Development of Musical Competence (Oxford, 1996). D. J. HARGREAVES y A. C. NORTH (eds.), *The Social Psychology of Music* (Oxford, 1997).

C. L. KRUMHANSL, "An exploratory study of musical emotions and psychophysiology", *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51 (1997), pp. 336-353. A. C. NORTH y D. J. HARGREAVES, "Music and consumer behaviour", *The Social Psychology of Music* (Oxford, 1997). S. E. TREHUB, E. G. SCHELLENBERG y D. HILL, "The origins of music perception and cognition: A developmental perspective", *Perception and Cognition of Music*, ed. I. DELIÈGE y J. SLOBODA (Hove, 1997). M. J. A. HOWE, J. W. DAVIDSON y J. A. SLOBODA, "Innate talents: Reality of myth?", *Behavioral and Brain Sciences*, 21 (1998), pp. 399-442. A. GABRIELSSON, "Music performance", *The Psychology of Music*, ed. D. DEUTSCH (Londres, 2/1999). O. S. M. MARIN y D. W. PERRY, "Neurological aspects of music perception and performance", *ibid.* N. COOK y N. DIBBEN, "Musicological perspectives", *Music and Emotion: Theory and Research*, ed. P. JUSLIN y J. A. SLOBODA (Oxford, 2001).

psychedelic rock [psicodelia, acid rock] (in.). "Rock psicodélico". Estilo de música de rock asociado con la subcultura hippie de la década de 1960. Supuestamente, esta música evoca los efectos provocados por el consumo de la droga LSD (ácido), de donde derivan sus elementos característicos de improvisación extendida y estructura sin forma definida. Entre las bandas de rock que representan este estilo musical destacan Jefferson Airplane, Grateful Dead y The Byrds en los Estados Unidos, como también los grupos ingleses Pink Floyd en sus inicios y las últimas épocas de The Beatles. La producción de composiciones extensas pavimentó el camino para el desarrollo del *rock progresivo. KG

Ptaszyńska, Marta (n Varsovia, 19 de julio de 1943). Compositora y percussionista polaca. Desde 1974 ha radicado en los Estados Unidos. Gran parte de su música de juventud surgió de su experiencia como percussionista profesional en obras como *Jeu-parti* (1970), *Siderals* (1974) y *Dream Lands, Magic Spaces* (1978). Su lenguaje musical combina un lirismo impregnado de colores sutiles dentro de un firme sentido de la trama estructural. Ha escrito también música orquestal (*Concierto para marimba*, 1985), música vocal (*Holocaust Memorial Cantata*, 1992) y música escénica. ATH

publicaciones. Véase IMPRESIÓN Y PUBLICACIÓN MUSICAL.

Puccini, Giacomo (véase la página siguiente).

puente. 1. (al.: Steg; fr.: chevalet; in.: bridge; it.: ponticello). En los instrumentos de cuerda, el pedazo de madera tallada que sostiene las cuerdas y transmite sus vibra-

(continúa en la página 1227)

Giacomo Puccini

(1858-1924)

El compositor italiano Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini nació en Lucca el 22 de diciembre de 1858 y murió en Bruselas el 29 de noviembre de 1924.

Puccini fue el compositor más prominente de la “Giovane Scuola” de finales del siglo XIX y comienzos del XX, como también el último autor operístico italiano cuyas obras se sumaron al cuerpo medular del repertorio internacional. Fue descendiente de un largo linaje de músicos que vivieron en la ciudad toscana de Lucca desde los albores del siglo XVIII. Su padre, Michele, fue una figura respetada en la comunidad, desempeñándose como organista y director coral de la Catedral de S. Martino, director del Instituto Pacini (escuela de música de la ciudad) y compositor prolífico, aunque no muy destacado; murió en 1864 dejando en precarias condiciones a su numerosa familia. Su viuda, Albina, determinó que su hijo Giacomo debía continuar con la tradición musical de la familia. Después de instruirse en canto y ejecución de órgano con uno de sus tíos ingresó al Instituto Pacini, graduándose en 1880 con una misa conocida en la actualidad con el nombre de *Messa di Gloria*. Una beca otorgada por la reina Margarita, junto con un generoso subsidio proporcionado por un primo acaudalado, le permitió continuar sus estudios en el Conservatorio de Milán con maestros como Ponchielli y Bazzini y compañeros de aula como Mascagni. A su salida del conservatorio había escrito ya dos preludios sinfónicos, algunas versiones de textos litúrgicos y un *Capriccio sinfonico*, obra de titulación que le mereció altos elogios de la crítica.

Incluso durante sus años de estudiante Puccini estaba convencido de que su verdadera meta era la ópera; suele decirse que haber presenciado una representación de *Aida* de Verdi en Florencia, en 1876, fue para él un acontecimiento crucial. En 1883 participó en un concurso de composición de una ópera en un solo acto organizada en *Le Villi* por el editor Sonzogno. La partitura fue rechazada por su escritura ilegible, pero algunas amistades influyentes creyeron que la obra era lo suficientemente buena y organizaron una representación en el Teatro Dal Verme de Milán. La función despertó el interés del editor Giulio Ricordi, quien aseguraba haber encontrado al fin al verda-

dero sucesor de Verdi. Puccini obtuvo de la casa editorial una modesta pensión que le permitió componer con bastante tranquilidad. Después del fracaso relativo de su ópera siguiente, *Edgar* (1889), en 1893 Ricordi vio los frutos de la confianza depositada en el joven compositor con el triunfo de *Manon Lescaut* en Turín. A partir de entonces el destino de Puccini estaba asegurado. Se instaló en Torre del Lago y construyó su propia villa (hoy Villa Puccini), donde pudo trabajar sin interrupciones, aunque su ritmo de producción se vio mermado por los viajes a su hogar en Italia y al extranjero para asistir al estreno y a las prestigiosas reposiciones de sus óperas. No fue sino hasta los años finales de su vida que dejó la villa para trasladarse a la ciudad cercana de Viareggio.

Puccini, en el mejor de los casos, trabajaba muy lentamente y era difícil de complacer en cuestiones de argumentos y libretos, por lo que a menudo abandonaba los proyectos emprendidos. Ricordi encontró para él un formidable equipo de libretistas formado por Luigi Illica y Giuseppe Giacosa. Los frutos de su colaboración fueron *La bohème* (1896), basada en historias de Henry Murger sobre artistas parisinos empobrecidos; *Tosca* (1900), versión del drama del mismo nombre escrito por Victorien Sardou; y *Madama Butterfly* (1904), basada en el drama de David Belasco. A pesar de la mala acogida que esta última ópera tuvo en su estreno, las tres fueron obras favoritas en todo el mundo.

En 1904 Puccini desposó a Elvira Gemignani, quien poco antes había enviudado pero con quien había vivido desde 1886 y procreado un hijo. No fue una unión afortunada y Puccini a menudo le era infiel. Elvira se convirtió en una mujer celosa y amargada, propiciando con ello el suicidio de una mujer que había sido sirvienta de la casa cuya inocencia se comprobó a través de la autopsia. El escándalo y los trámites legales derivados de este suceso, que posteriormente terminó en la reconciliación de la pareja, postergaron la composición de *La fanciulla del West* (1910), otro argumento de Belasco, que finalmente se estrenó en Nueva York.

Los años de la primera Guerra Mundial fueron fructíferos para Puccini, aunque recibió críticas por no mostrar el patriotismo suficiente en *La rondine* (1917), ópera comisionada originalmente en Viena y estrenada en Monte Carlo. En estos años trabajó también en la siguiente trilogía de óperas en un acto: *Il trittico: Il tabarro*, basada en una historia de gran guñol de Didier Gold; *Suor Angelica* y la ópera cómica *Gianni Schicchi*, ambas con argumentos del libretista Giovacchino Forzano. Al término de la guerra sólo Nueva York contaba con los recursos requeridos para su estreno llevado a cabo en ausencia del compositor en diciembre de 1918. De su última ópera, *Turandot*, basada en una *fiaba* de Carlo Gozzi, Puccini completó todo excepto el dueto final. Murió repentinamente mientras se sometía a un tratamiento por cáncer de garganta en una clínica de Bruselas.

El estilo compositivo de Puccini corresponde a la generación del llamado *verismo; no por nada halló su voz individual después de que *Cavalleria rusticana* de Mascagni estableciera el nuevo estilo. No obstante, Puccini tenía el potencial de la renovación constante, en parte debido a su extraordinario dominio de las formas musicales mayores. En sus óperas de madurez cada acto tiende a definirse mediante una estructura individual, con su propio ritmo y, sobre todo, con su propia atmósfera distintiva. En parte, estas estructuras se articulan a través de un tratamiento muy personal de los motivos recurrentes que rara vez pueden enmarcarse dentro de un “significado” fijo (a la manera del *Leitmotiv* wagneriano), pero importantes para la definición de nuevos episodios dentro de la acción dramática (los motivos iniciales de *La bohème* y de *Tosca* son ejemplos característicos muy conocidos). Cada acto de sus óperas abre espacios para la melodía finita, independiente, que recurre característicamente a todos los medios posibles, tanto orquestales como vocales, en una identificación total con el o los personajes.

El interés de Puccini por la música moderna de su tiempo, en particular la de Debussy, sin lugar a dudas fecundó su estilo maduro. Sus óperas simbolizan la “Italieta” de sus días, en su mayoría comprometidas con las emociones individuales y el valor dado a las palabras y su significado, sin desviarse demasiado en referencias a una temática más amplia (los matices políticos de Sardou en *Tosca* son minimizados sistemáticamente en la ópera). Su consumada maestría del oficio operístico, su talento melódico y su sinceridad emocional se combinan haciendo que sus óperas conserven en la actualidad la misma frescura y vigencia que tuvieron al ser compuestas. La intensa tristeza que impregna gran parte de su música es reflejo de su temperamento pues, detrás del compositor triunfal con su mundana inclinación por los deportes sangrientos, los autos veloces y las mujeres, había un hombre sensible y solitario. Si bien a lo largo de casi todo el siglo XX se le consideró una figura esencialmente conservadora, e incluso un apéndice sujeto a la gran tradición operística italiana del siglo XIX, nuevos enfoques muestran que su estilo tan profundamente personal de abordar el drama musical ha contribuido inmensamente a la tradición dramática modernista, a un nivel comparable con la aportación de estilos individuales de “vanguardia” de compositores como Schoenberg, Stravinski y Bartók.

JB/RP

📖 G. ADAMI (ed.), *Giacomo Puccini: Epistolario* (Milán, 1828; trad. al in. 1931, 2/1974). V. SELIGMAN, *Puccini among Friends* (Londres, 1938). L. MARCHETTI (ed.), *Puccini nelle immagini* (Milán, 1949). M. CARNER, *Puccini: A Critical Biography* (Londres, 1958, 3/1992). E. GARA (ed.), *Carteggi pucciniani* (Milán, 1958). W. ASHBROOK, *The Operas of Puccini* (Londres y Nueva York, 1968). W. WEAVER, *Puccini: The Man and his Music* (Nueva York, 1977). M. GIRARDI, *Puccini: His International Art* (Chicago, 2000).

ciones a la caja acústica. La porción vibrante de una cuerda va del ángulo frontal del puente hasta la cejilla (en una cuerda abierta) o hasta el dedo o la tangente (si la cuerda es presionada). JMO

2. Un “pasaje de puente” sirve como vínculo entre otros pasajes de mayor prominencia en una pieza entera. Así, en la *forma sonata una transición puede describirse como un pasaje de puente, puesto que su función es unir el primer grupo al segundo, a menudo modulando del primer centro tonal al siguiente.

Pugnani, (Giulio) **Gaetano** (Gerolamo) (*n* Turín, 27 de noviembre de 1731; *m* Turín, 15 de julio de 1798). Violinista y compositor italiano. Formó parte de la orquesta

cortesana de Turín (1741-1767), tiempo en el que realizó visitas a Roma (1749-1750) y París (1754). En 1767 viajó a Londres como director de orquesta del King’s Theatre y al cabo de dos años regresó a Turín, donde ocupó varios puestos importantes. Realizó nuevas giras de concierto en las décadas de 1780 y 1790. Pugnani compuso abundante número de óperas, sinfonías y obras de música de cámara. Las obras para violín *Praeludium* y *Allegro en mi menor*, durante algún tiempo atribuidas a Pugnani, fueron compuestas por el “editor” de las mismas, Kreisler. Viotti fue uno de los discípulos de Pugnani. DA/RP

puirt-a-beul (gaélico) [música de la boca]. Término usado en la música folclórica de las tierras altas de Escocia

para referirse a una interpretación vocal de acompañamiento de los múltiples estilos de danzas comunes en dicha región; *puirt* significa “melodías para un instrumento musical” y *beul* significa “boca”. En la actualidad interpretada más a menudo como pieza para voz sola sin danza, la *puirt-a-beul* combina vocablos y palabras sin sentido con referencias personales y a otros temas, y puede usar patrones rítmicos complejos que no forman parte de las melodías de danza. KC

Pulcinella. Ballet con canción en un acto de Stravinski con argumento de Leonid Massine, quien realizó la coreografía para los Ballets Rusos de Diaghilev con diseños de Pablo Picasso (París, 1920). Obra para soprano, tenor, bajo y orquesta de cámara, es una adaptación de obras de Pergolesi o atribuidas al compositor. Stravinski usó este material para componer una suite para orquesta de cámara (c. 1922, rev. en 1947). Su *Suite italienne* (1932) también deriva de *Pulcinella*. Con la colaboración de Piatigorski elaboró una versión en cinco movimientos para violonchelo y piano, y con Samuel Duschkin preparó una en seis movimientos para violín y piano.

pulso. Término usado en ocasiones como sinónimo de “tiempo” (con referencia a la unidad rítmica del compás). Sin embargo, es posible hacer una distinción entre ambos términos: por ejemplo, puede decirse que un compás de 6/8 tiene seis “pulsos” pero sólo dos “tiempos”.

pulso. Véase TIEMPO.

punctum (lat., “punto”). En algunas formas de notación mensural antigua se refiere a un punto que se escribe antes o después de un grupo de notas, con lo que el valor total del grupo equivale a una breve; véase PUNTILLO, 2.

Punch and Judy. Ópera (tragicomedia o comedia trágica) en un acto de Birtwistle con libreto de Stephen Pruslin (Aldeburgo, 1968).

punk rock (in.). Movimiento de música de *rock* que se identifica con un estilo interpretativo y personal agresivo y una inclinación total por la “incompetencia” musical. Considerado por muchos críticos una reacción a los “excesos” del **art rock*, la supuesta “incompetencia” sólo se esgrimió como un argumento de mercadotecnia, ya que el *punk* se caracterizó por la experimentación (véase también *NEW WAVE*) y no por un antielitismo, aun cuando dicha experimentación se basó en las estructuras musicales del *rock* convencional. El movimiento se identificó en sus inicios con el grupo Sex Pistols (1975). Otras bandas *punk* son Stranglers, Gang of Four, The Fall, Siouxsie and the Banshees, The Damned, The Rezillos y The Clash.

Una innovación perdurable del *punk* es el “wall of sound” (sonido saturado y continuo) producido por

el rasgueo constante de la guitarra. Siouxsie and the Banshees solían desplegar una experimentación cromática y modal poco común. La identificación con la música negra condujo a la incorporación de elementos de *jazz*, *soul* y *reggae* (The Clash, The Slits, The Police). Un legado permanente del *punk* fue la fundación de compañías discográficas independientes (**indie*) que terminaron con el monopolio hasta entonces disfrutado por sólo unas pocas compañías discográficas grandes. PW

punta (in.: *point*). 1. En instrumentos de cuerda, extremo opuesto del **talón* del **arco*.

2. Un “punto de imitación” es un motivo melódico tomado como sujeto de imitación.

3. Véase PUNTILLO, 2.

punta, punto (it.). “Punta”; *a punta d’arco*, “con la punta del arco”.

punteado. Técnica de la guitarra barroca que, a diferencia del **rasgueado*, consiste en “pulsar” las cuerdas con las puntas de los dedos. DMI

puntero. Véase *CHANTER*.

puntillismo. Técnica compositiva cuyo nombre deriva de la técnica pictórica de Georges Seurat mediante pequeños puntos de color. En música, cada nota tiene diferente calidad tímbrica, de intensidad, etc. En ocasiones el puntillismo es resultado de un pensamiento **serial* avanzado, como en determinadas obras de Webern, Boulez y Stockhausen. Aparece también en obras de otros compositores, como Xenakis, en una búsqueda por producir “nubes” de puntos musicales, en cuyo caso la analogía con la técnica de Seurat es más cercana.

puntillo (al.: *Punkt*; fr.: *point*; in.: *dot*; it.: *punto*). 1. Un punto escrito arriba o abajo de una nota, normalmente indica que la nota debe tocarse **staccato* o **portato* (en la música para cuerdas cuando también está presente una ligadura); sin embargo, en alguna música antigua para teclado puede significar una alteración cromática.

2. En la antigua notación mensural podía escribirse un punto (lat.: *punctum*) entre las notas para demarcar grupos de notas en divisiones rítmicas. En tales casos funcionaba más bien como la barra de compás moderna.

3. Un punto escrito inmediatamente después de una nota normalmente indica que se añade la mitad de su valor (Ej. 1a); un segundo punto añadido al primero (doble puntillo) de hecho agrega la mitad del valor del primer puntillo (Ej. 1b). En la notación moderna las notas con puntillo se utilizan solamente cuando su valor está contenido dentro del compás, de otra manera se usa una **ligadura*.

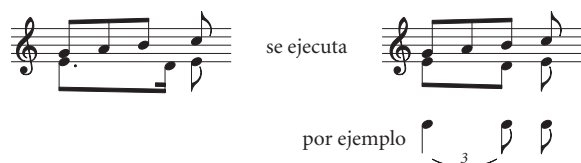
En la notación musical del periodo barroco, el valor de las notas con puntillo era más aproximado que hoy en día y podía variar de acuerdo con una serie de convenciones de ejecución o consideraciones expresivas. Normalmente un puntillo después de una nota significaba que ésta era una mitad más larga que su valor normal, pero otras veces el puntillo simplemente significaba que las notas a ambos lados eran de alguna forma irregulares. Una nota con puntillo podía ser utilizada para asimilar un ritmo binario a otro ternario (véase Ej. 2a). En este caso era necesario el uso del puntillo

Ej. 1



Ej. 2

(a) Incorporación de ritmo binario a ternario



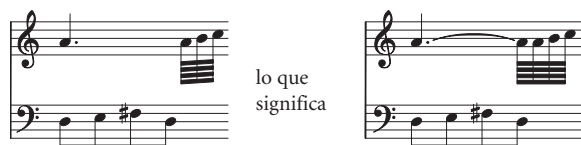
(de C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), pt 1, c. 3, 27)

(b) Puntillo usado como ligadura de medidas irregulares



(de C. P. E. Bach, *Versuch*, pt 1, c. 3, 23)

(nótese que el puntillo aumenta un cuarto del valor de la corchea, no la mitad)



(de F. Couperin, *Nouveaux concerts* (1724), no. 14, Prelude, compás 1)

(nótese que el puntillo aumenta 9/16 el valor de la negra)

(c) El puntillo usado como ligadura que cruza la barra de compás



(de Purcell, *The Fairy Queen* (1692), "Thrice Happy Lovers"; Londres, Royal Academy of Music, MS 1)

(d) Doble puntillo



(de Chambonnières, *Pieces de clavecin*, bk 1 (1670), Courante, p. 51)

Usos nuevos e irregulares del puntillo en los siglos XVII y XVIII.

porque las notaciones convencionales de $\overset{3}{\curvearrowright}$ y $\overset{3}{\curvearrowleft}$ no existieron sino hasta el siglo XIX. El empleo de recursos tales como introducir pasajes de 9/8 en música escrita en 3/4 fue la única alternativa. No está claro que la asimilación de dosillos con puntillo en una parte a tresillos en otra siempre haya sido intencional; Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, capítulo 5, parte 22) argumenta en contra de ello y, más tarde, en su reporte de la ejecución de Beethoven de la Sonata "Claro de luna" Czerny creyó necesario señalar que los ritmos con puntillo y los tresillos no estaban sincronizados. Un puntillo también puede emplearse para incrementar la duración de una nota en más o menos de la mitad normal de su valor (véase Ej. 2b) o para mostrar que una nota está ligada cruzando la barra de compás (Ej. 2c).

La posible aplicación por parte de los ejecutantes de ritmos con puntillo o desiguales sobre notas sin puntillo (**notes inégales*) presenta problemas que han sido mejor enfocados por la historia de la *interpretación musical, ya que es precisamente la carencia de guía en la nomenclatura lo que trae dificultades al resucitar esta práctica. En cuanto al problema de exagerar el puntillo en el estilo llamado de obertura francesa, la evidencia de la notación es un poco más sugerente. Ebenezer Prout fue quien, en sus últimas ediciones del siglo XIX de música de Handel, estableció por primera vez la idea de que los ritmos escritos como ♩ y ♪ en los movimientos de oberturas francesas debían tocarse como ♩.♩ y ♪.♩. Sin embargo John Smith el joven, copista de Handel, al transcribir la obertura de *Amadigi*, por ejemplo, hizo una cuidadosa distinción entre los dos ritmos ♩ y ♪, tanto en notación como en espaciado. La exageración del valor del puntillo en notas punteadas sueltas fue mencionada claramente por autores tales como Quantz (*Versuch*, capítulo 5, parte 21), pero no hay referencia al estilo francés además de que Quantz escribe más bien sobre música para instrumentos solistas y no sobre música orquestal o de conjuntos de cámara. AP

puñado de intrépidos, El. Véase CINCO, LOS.

Purcell. Familia inglesa de músicos. La relación exacta que existe entre sus miembros es controversial, en particular respecto al verdadero padre de Henry Purcell (ii), Henry (i) o Thomas. Los testimonios sugieren que **Henry Purcell (i)** (?*baut.* Windsor, 5 de agosto de 1624; *m* Londres, 11 de agosto de 1664) y **Thomas Purcell** (?*baut.* Windsor, 25 de febrero de 1627; *m* Londres, 31 de julio de 1682) fueron hermanos. Ambos fueron hechos caballeros de la Chapel Royal durante la Restauración y Henry fue admitido también como cantor y director del coro de la Abadía de Westminster. A partir de la Restauración, Carlos II recomendó a Thomas para ser uno de sus "Grooms for the Robes", puesto de mucha confianza. Al cabo de 12 años había obtenido seis puestos más en la corte como cantante y compositor. Esta holgada posición le permitió ofrecer toda la ayuda al joven Henry, cuyas vida y obra se describen más adelante.

Daniel Purcell (*n* Londres, *sep.* 26 de noviembre de 1717), músico y compositor, era el menor de los hermanos de Henry Purcell (ii); como éste, fue corista de la Chapel Royal. De 1688 a 1696 fue organista del Magdalen College de Oxford y posteriormente ejecutante en St Dunstan en el Este y en St Andrew en Holborn (donde está sepultado). Sucedió a su hermano mayor

como uno de los principales compositores de los teatros londinenses, escribiendo la música para más de 40 obras. En 1701 ganó el tercer puesto en una competencia para la composición de una *masque* con texto de Congreve, *The Judgement of Paris*. Compuso una serie de odas en cuyos coros es evidente la falta de destreza contrapuntística en comparación con su hermano, no obstante, los solos son lo suficientemente competentes. Compuso también algunas agradables sonatas para violín y flauta. DA/AA

Purcell, Henry (véase la página siguiente).

Puritani di Scozia, I (Los puritanos). Ópera en tres partes de Bellini con libreto de Carlo Pepoli basado en el drama de François Ancelot y Xavier (J. X. Boniface dit Saintine) *Têtes Rondes et Cavaliers*, a su vez basado en *Old Mortality* de Walter Scott (París, 1835).

Putnam's Camp (El campo de Putnam). Segundo movimiento de la primera obra de la trilogía orquestal de Ives, *Three Places in New England* (Tres lugares de Nueva Inglaterra). La colección completa fue compuesta alrededor de 1914-1915 y en ocasiones se interpretan las tres obras por separado.

puy (fr.). Nombre que recibían los gremios o sociedades musicales y literarias francesas medievales que florecieron en el norte de Francia y continuaron hasta los albores del siglo XVII. Tuvieron sus raíces en la tradición *trovadoresca y acostumbraban celebrar concursos anuales de canción y poesía conocidos también como *puy*s dedicados en sus orígenes a la virgen María. Uno de estos eventos, que se celebró en Évreux alrededor de 1570, estuvo dedicado a santa *Cecilia. Los concursantes subían a estrados (lat.: *podium*) para cantar o recitar; se cree que el nombre *puy* deriva de aquí y no de las formaciones geológicas del macizo volcánico del que toman su nombre pueblos como Le Puy. El ganador del concurso era coronado como "Prince du Puy". El concurso de canciones de la ópera *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner posiblemente indica la existencia de una tradición similar entre los *Meistersinger de Alemania.

Pygmalion. Véase PIGMALION.

Pygott, Richard (*n* c. 1485; *m* octubre o noviembre de 1549). Músico de iglesia y compositor inglés. Fue director del coro de la capilla doméstica del cardenal Thomas Wolsey, coro que se dice rivalizaba en calidad con el de la Chapel Royal. A la muerte de Wolsey fue hecho caballero de la Chapel Royal. De sus obras sobreviven una misa y varias antifonas, pero se le conoce principalmente por su exquisito *carol* navideño, *Quid petis, O fili?* JM

Henry Purcell

(1659-1695)

El compositor inglés Henry Purcell nació en Westminster en el otoño de 1659 y murió en Westminster el 21 de noviembre de 1695.

Purcell fue el segundo músico de su familia bautizado con el nombre de Henry. Dudas sobre las relaciones precisas entre los miembros de la familia han impedido determinar si el joven Henry fue hijo de Henry Purcell (i) (1624-1664) y su esposa Elizabeth, o de Thomas Purcell (1627-1682) (véase PURCELL). De haber sido hijo de Henry (i) entonces contaba con sólo cuatro años de edad a la muerte del padre, por lo que su educación musical corrió a cargo de Thomas. Se convirtió en *Child of the Chapel Royal*, bajo la tutela de Blow y Humfrey quienes seguramente fueron sus maestros. Desde el principio mostró un talento excepcional: componía canciones a los ocho años de edad. Con el cambio de voz en 1673 dejó el coro, pero continuó en la corte como ayudante de John Hingston, afinador de teclados y reparador de instrumentos de viento. Hingston, en su testamento fechado en 1683, menciona ser padrino de un tal “Henry Pursall, hijo de Elizabeth”, lo que sugiere que en realidad pudo haber ser hijo de Henry (i). Durante unos cuantos años, Purcell fue afinador de órganos y copista musical de la Abadía de Westminster hasta que en 1677, a la muerte de Matthew Locke, fue designado compositor de los violines. Dos años después John Blow renunció como organista en la Abadía de Westminster y Purcell lo reemplazó.

Sus primeros *anthems* y canciones de madurez datan de alrededor de 1676. En 1680, en cierto modo quizá como ejercicio compositivo, compuso una serie de obras para cofres de violas que revelan su total maestría del arte polifónico inglés en el estilo antiguo. Sus fantasías a tres partes le deben mucho a Gibbons y Jenkins, mientras que las compuestas a cuatro voces son más cercanas en estructura a las de Locke; sin embargo, Purcell experimenta con recursos contrapuntísticos como la inversión y la aumentación evitados por Locke, pero comunes en las fantasías desde los inicios del género. Incluso revive la forma fúnebre *In nomine* con obras a seis y siete partes que constituyen las piezas más arcaicas de esta producción, y compone además algunas pavanas sueltas. En estas piezas para cofres

de violas despliega una rica vena creativa, creando contrastes entre polifonía y homofonía, y entre diatonismo simple y cromatismo, de manera que los recursos contrapuntísticos actúan como telón de fondo de una expresión íntima repleta de emociones fluctuantes. La misma sensación de profundidad imaginativa y sensible puede encontrarse en los *anthems* compuestos en este periodo, con piezas como *Hear my prayer, O Lord* y *Remember not, Lord, our offences* que se desprenden también de la polifonía isabelina, distintiva por sus armonías disonantes y extraños giros de frase (cuando menos para los oídos de nuestro tiempo).

Purcell desposó a Frances Peters o Pieters probablemente en el otoño de 1680. En 1682 fue nombrado como uno de los organistas de la Chapel Royal y un año después publicó una colección de 12 sonatas a trío; según consta en el prefacio, fueron compuestas a la manera de los “fam’d Italian masters” (afamados maestros italianos), no con referencia a Corelli sino a Cazzati y a Colista. El formato de estas sonatas es de hecho italiano, como también la textura sonora del trío con continuo, contrastando con la densidad sonora de las voces en las fantasías tratadas con igual importancia. No obstante, el estilo de ninguna manera es italiano; los segundos movimientos en particular (algunos marcados con la palabra “canzona”) muestran el talento de Purcell en el dominio del contrapunto al estilo antiguo.

A la muerte de Hingston en 1683, Purcell asumió además el puesto titular de afinador de la corte. Junto con John Blow abogó a favor de Bernard Smith y contra Renatus Harris en el concurso convocado para la construcción de un órgano para la Temple Church (1684-1688); finalmente, ellos triunfaron. A lo largo de la década de 1680 Purcell volcó su energía en la composición de *anthems* en verso, principalmente en los escritos para la Chapel Royal, que incluían partes para un pequeño conjunto de cuerdas a cargo de las oberturas y los *ritornellos*. Thomas Tudway declaró que poco después del ascenso de Carlos II el monarca estaba “tyr’d wth the Grave & Solemn way, And Order’d the Composers of his Chappell, to add Symphonys &c wth

Instruments to their Anthems” (cansado del estilo grave y solemne, por lo que ordenó a los compositores de su capilla agregar sinfonías instrumentales a sus *anthems*). El apoyo a los instrumentos de viento que tradicionalmente había otorgado la Chapel Royal abrió paso al conjunto de cuerdas. Las secciones para voces solistas de estos *anthems* desplegaban una escritura arioso con adornos virtuosos para destacar palabras o frases importantes (los *anthems* compuestos para el bajo John Gostling fueron particularmente espectaculares, como *They that go down to the sea in ships* y *I will give thanks unto thee, O Lord*). La escritura coral tiende más hacia una sonoridad homofónica que contrapuntística, reflejando los gustos afrancesados del monarca, pero de incuestionable eficacia para la Chapel Royal. No obstante, en algunas secciones del “Gloria” de estos cánticos, Purcell satisface su sed de ingeniosa escritura canónica inspirada al parecer en obras anteriores de Child y Blow.

Un género inglés distintivo que floreció después de la Restauración inglesa fue la *oda cortesana*. Las odas eran para celebraciones como el año nuevo y los onomásticos reales, así como también “canciones de bienvenida” para recibir al monarca a su regreso a Londres al término de un viaje. Cooke, Humfrey y Blow iniciaron el camino antes de que Purcell compusiera su primera “canción de bienvenida” en septiembre de 1680 para el retorno de Carlos II de Windsor. Compuso canciones de bienvenida anualmente hasta 1689, junto con una oda para las bodas del príncipe Jorge de Dinamarca y la princesa Ana el 28 de julio de 1683. Los textos de estas piezas ocasionales, evidentemente adulatorios y de calidad variable, ofrecían un amplio rango de posibilidades musicales expresivas. Las secciones breves y constantemente cambiantes de los inicios del género pronto abrieron paso a secuencias de movimientos más largos. La presencia de diestros ejecutantes franceses de flautas de pico y oboes en la corte impulsaron la creación de partes solistas para estos instrumentos. El lenguaje dancístico prevaeciente (en ocasiones incluso con bailarines en escena) posteriormente se vio enriquecido con coros altamente contrapuntísticos. Otro rasgo importante de las odas (presente también en las canciones para solista) era el **ground bass* o **bajo obstinado*, recurso con el que Purcell demostró gusto y habilidad excepcionales para romper la monotonía y aumentar la tensión haciendo coincidir la melodía con el bajo en los finales de frase. En las odas Purcell solía recurrir a un vivo patrón rítmico de octavos para el bajo obstinado.

Purcell compuso también muchas canciones para las ediciones de Playford y otros impresores en las que recu-

rió a formas diversas que iban desde melodías estrólicas simples y la forma rondó elemental hasta la cantata dramática al estilo de Rossi y Carissimi, cuyas obras circulaban en Inglaterra en copias impresas. Los versos de muchas de estas canciones son triviales, no así las piezas devocionales como el poema de Fuller *Now that the sun hath veiled his light*, donde la seriedad del verso iguala la refinada música del compositor.

Purcell contribuyó con el magnífico *anthem My heart is inditing* para la coronación de Jacobo II en 1685. El nuevo reinado trajo cambios sustanciales en la organización de la corte. La Chapel Royal fue prácticamente relegada cuando Jacobo estableció su propia capilla católica, en la que empleó principalmente músicos extranjeros, aunque la capilla anglicana siguió funcionando bajo el patrocinio de la princesa Ana, posteriormente reina. De la misma manera, todo el establecimiento musical fue reestructurado y reducido; Purcell tomó juramento como “Harpisicall” (clavecinista) de la nueva organización. Su puesto anterior de afinador había sido omitido por descuido y tuvo que solicitarlo nuevamente, obteniendo el pago de salarios atrasados y su sueldo a partir de la Navidad de 1687.

En un recuento general de su producción de la década de 1680, Purcell había escrito poca música para los teatros públicos desde su primera contribución para *Theodosius* de Nathaniel Lee en 1680, pero en 1688 contribuyó con siete canciones y un dueto para *A Fool's Preferment* de D'Urfey. En este tiempo compuso también una o dos canciones sueltas para otras producciones. El contexto de su ópera corta *Dido y Eneas* ha sido motivo de controversia; lo cierto es que se interpretó en la School for Young Ladies de Josias Priest en Chelsea en 1689, aun cuando la obra requería la participación de muchos cantantes masculinos. Un descubrimiento de 1989 reveló que *Venus and Adonis* de John Blow, obra que hasta entonces se pensaba había sido interpretada sólo en la corte alrededor de 1682, fue interpretada también en la escuela de Priest en 1684; este hallazgo hace suponer que la obra de Purcell tal vez se haya presentado antes en la corte. Carlos II estaba definitivamente interesado en los desarrollos operísticos de Francia e Italia por lo que envió a su *Master of Music*, Nicholas Staggins, de visita a ambos países para realizar estudios, le otorgó una subvención para cubrir los sueldos de los músicos franceses e italianos de la corte y apoyó todos los esfuerzos emprendidos para establecer una compañía de ópera en Inglaterra. Esto hace pensar que tal vez haya impulsado también la representación de óperas en la corte.

Desafortunadamente las únicas fuentes de la ópera *Dido* que han sobrevivido datan de 1775 o fechas posteriores,

excepto por el texto de 1689 de la versión representada en la escuela de Priest. La comparación de estas fuentes sugiere que parte de su música está perdida, en particular el prólogo. Tanto *Venus y Adonis* como *Dido* tienen música en todas partes, recurso poco común en los teatros ingleses, y comparten muchos rasgos estructurales: un prólogo y tres actos, partes principales para soprano y barítono, así como una activa participación del coro y los bailarines. Estos últimos aspectos, comunes en el estilo francés, tal vez fueron inspirados en una representación de *Cadmus* de Lully en Londres en 1686, aunque ya se encontraban presentes en la ópera *Psyche* compuesta por Locke en 1675. Purcell también manejó elementos italianos, destacando el cromatismo del bajo obstinado en el lamento final, “When I am laid in earth” y la escritura vocal declamatoria predominante. El paso de ambas obras es rápido, pero Purcell usó claramente una tonalidad central distintiva en cada acto para unificarlos; escribió además espléndidos movimientos con bajo obstinado. *Dido* es una obra maestra y su escena final una de las más notables en la historia de la ópera.

El ascenso de Guillermo III en 1689 marcó el final definitivo del patronazgo cortesano como el máximo logro al que un músico podía aspirar. Aunque el establecimiento musical se mantuvo, el rey no parece haberlo tomado muy en cuenta al preferir las expediciones marciales. En este tiempo se promulgó un decreto que ordenaba suprimir las sinfonías de cuerdas de los *anthems* de la Chapel Royal. A pesar de la indiferencia del rey los músicos continuaron al servicio de la reina María, amante de las artes, y Purcell compuso una serie de refinadas odas de cumpleaños para ella como *Come ye sons of art away* de 1694, que incluye el dueto para contratenores “Sound the trumpet” en el que plasmó una de esas melodías sencillas y memorables características de su música. Nuevamente por un descuido, la “Vocall Musick” (en la que al parecer Purcell actuó como acompañante) no estaba incluida en la lista oficial de pagos; aunque solicitaron los pagos atrasados en 1693, la respuesta obtenida fue que el asunto “was to bee respited till the establishment is altered” (debía respetarse hasta no haber cambios). No es de sorprender que Purcell haya buscado otras actividades.

En sus años finales compuso abundante música para el repertorio de músicos aficionados, incluyendo la publicación de versiones de algunas de sus canciones y arreglos sencillos de su música para teclado. Se sabe que también tuvo algunos alumnos, como el compositor John Weldon, y contribuyó de manera importante en la elaboración del libro didáctico *An Introduction to the Skill of Musick* edi-

tado por Playford en 1694. Su actividad principal durante los cinco últimos años de su vida fue la música para teatro, satisfaciendo la demanda de música para dramas y “semióperas”. Entre 1690 y 1695 colaboró en más de 40 obras teatrales con música abarcando desde números individuales hasta largas suites de danza. En el género operístico compuso cuatro obras extensas: *Dioclesian* (1690), *King Arthur* (1691), *The Fairy Queen* (1692) y *The Indian Queen* (1695).

Estas obras, conocidas como *semióperas, cuentan con diálogos hablados y música que contempla todo tipo de piezas –oberturas a la manera francesa, danzas y canciones–, algunas sueltas y otras conformando largas escenas en las que Purcell muestra un particular sentido de los personajes y las situaciones. Las secciones continuas por lo general se encuentran al final de los actos, acompañadas de efectos escénicos elaborados y pueden ser tanto *masques* o entretenimientos sueltos dentro del argumento general, como también el desarrollo de algún tipo de ritual ceremonial relacionado con la trama. La escena del “frío” en *King Arthur*, con una música que imita el castañeteo de los dientes, es una evocación atmosférica maestra; el dueto del flirteo entre Corydon y Mopsa en *The Fairy Queen* y la canción de taberna entonada por los rústicos en *King Arthur* son ambas de un humor exquisito; el cromatismo musical para la evocación del mago Ismeron en *The Indian Queen* muestra a un Purcell en su cúspide creativa; mientras que las melodías populares como “Fairest isle” y “Come if you dare” de *King Arthur* son capaces de exaltar el sentimiento patriótico.

Las costumbres más austeras del reinado de Guillermo III (1689-1702) dan cuenta de la relativa carencia de música litúrgica en la producción de los años finales de Purcell. El *Te Deum and Jubilate in re*, con participación de trompetas y cuerdas, son piezas más brillantes que profundas y ceremoniales; fueron compuestas para las celebraciones del Día de santa Cecilia de 1694 y permanecieron como favoritas dentro del repertorio de dicho festival anual durante muchos años. Las trompetas se convirtieron en instrumentos fijos de la música de orquesta de Purcell desde 1690, quizá en parte debido a las habilidades instrumentales de la familia Shore y de John Shore en particular. Además de las odas de cumpleaños para la reina compuestas en la década de 1690, Purcell compuso la espléndida *Hail, bright Cecilia*, escrita para el Día de santa Cecilia celebrado en Londres en 1692; en esta obra el compositor aprovecha la oportunidad para ilustrar las referencias musicales del texto de Brady (la referencia “box and fir” eran en realidad la flauta de pico y el violín).

Purcell proporcionó la música para el funeral de la reina María en 1694. Al año siguiente él mismo falleció y parte de esa música fue usada en su funeral en la Abadía de Westminster el 26 de noviembre, interpretada por los coros de la abadía y la Chapel Royal. Varios volúmenes de su música se publicaron después de su muerte, incluyendo una colección más de 10 trío sonatas en 1697 (aunque compuestas en la década de 1680) y algunas colecciones de canciones.

Aunque Purcell en vida fue reconocido como genio, con el tiempo su música fue relegada y no se revivió sino hasta finales del siglo XIX gracias a la edición de sus obras en una recopilación comenzada en 1878 y completada en 1965. A pesar del renovado interés generado por las cele-

braciones de su tricentenario en 1995 y la proliferación de sus obras grabadas, sólo una fracción de su música es ampliamente conocida quedando a la espera de ser descubiertas muchas joyas como canciones, odas y música litúrgica poco interpretadas. Igual que en el caso de Mozart y Schubert, la muerte prematura de Purcell fue una gran tragedia que interrumpió la madurez creadora que se gestaba en el compositor.

DA/AA

📖 J. A. WESTRUP, *Purcell* (Londres, 1937; nueva ed., rev. C. A. PRICE, 1995). P. HOLMAN, *Henry Purcell* (Oxford, 1994). M. BURDEN, *Purcell Remembered* (Londres, 1995). M. BURDEN (ed.), *The Purcell Companion* (Londres, 1995). C. A. PRICE (ed.), *Purcell Studies* (Cambridge, 1995).



qānūn. *Salterio turco y árabe.

Quadrat (al.). El signo de natural (véase NATURAL, 2).

quadrille (in., “cuadrilla”). Danza para un número igual de parejas que probablemente deriva de exhibiciones de habilidad ecuestre. Apareció originalmente en el ballet, pero pasó al salón de baile durante el reinado de Napoleón I en Francia y llegó a Inglaterra alrededor de 1815. Consiste en un grupo de cinco danzas campesinas de diferente ritmos y *tempos*, originalmente con tonadas de música folclórica. Su popularidad dio origen a arreglos realizados a partir de canciones populares y arias de ópera. La familia Strauss fue una prolífica proveedora de series de cuadrillas, pero la moda pasó pronto debido a la dificultad de los pasos; la danza fue reemplazada en parte por los lanceros. PGA

Quantz, Johann Joachim (*n* Oberscheden, cr Göttingen, 30 de enero de 1697; *m* Potsdam, 12 de julio de 1773). Flautista, compositor y teórico alemán. Educado como músico municipal llegó a ser un ejecutante competente de instrumentos de aliento, cuerda y teclado. En 1718, sin embargo, al entrar a la capilla del rey de Polonia, establecida alternativamente en Varsovia y Dresde, se especializó primero en el oboe y después abordó la flauta estudiando con Pierre Buffardin. En 1728, durante una visita a Berlín, fue nombrado maestro de flauta del príncipe de la corona Federico de Prusia; un año después del advenimiento del príncipe al trono en 1740, se unió a la banda real en Berlín y Potsdam. Muy admirado por Federico, se volvió una figura importante de la vida musical de la corte dando clases, dirigiendo conciertos de cámara en Sanssouci y componiendo numerosos conciertos y sonatas para flauta para el disfrute del rey.

La música de Quantz, concebida a la manera de la llamada escuela de Berlín y como una transición entre el estilo barroco tardío y el clásico temprano con una mezcla de elementos franceses e italianos, es apreciada más por su elegancia que por su profundidad. Hoy es

recordado principalmente por su exhaustivo tratado, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Ensayo sobre la instrucción para tocar la flauta travesera; Berlín, 1752), que provee información invaluable, no solamente para flautistas, sobre las prácticas de ejecución de la época con una discusión detallada de los acompañamientos, la ornamentación, la dinámica, el tamaño y la disposición de las orquestas, las diferencias esenciales entre los estilos alemán, francés e italiano y otros temas importantes. WT/BS

Quart (al., “cuarta”). Instrumentos afinados una cuarta por arriba o por debajo de lo usual; así, *Quartposaune* es un trombón bajo en *fa* en vez del *sib* normal, *Quartgeige* es un pequeño violín o **violino piccolo* afinado una cuarta por arriba del instrumento normal, y “quart flute” es una flauta de pico en *si bemol*, una cuarta por arriba del instrumento agudo.

quarter-note (est.; in.: *crotchet*). Nombre estadounidense de la figura de negra.

Quartettsatz (Movimiento de cuarteto). Movimiento inconcluso en *do* menor para cuarteto de cuerdas de Schubert, D703 (1820); fue planeado como el primer movimiento de un cuarteto completo, pero el compositor sólo terminó un fragmento del segundo movimiento.

quasi (it.). “Como si”; “casi”.

quatreble (in.). En la música vocal medieval, parte vocal colocada a un intervalo fijo por encima del tiple (voz aguda). El nombre deriva de una combinación de “cuádruple” y “treble”, denotando una cuarta parte vocal añadida por encima del *triplum* o del *treble*. Algunos teóricos tempranos citaron el intervalo prescrito entre *treble* y *quatreble* como una quinta, otros como una octava.

Quattro pezzi sacri (Cuatro piezas sacras). Cuatro obras corales de Verdi, *Ave Maria*, *Laudi alla Vergine Maria*, *Te Deum* y *Stabat Mater*, compuestas entre 1889 y 1897 y editadas juntas en 1898.

Quattro rusteghi, I (*Die vier Grobiane*, “Los cuatro miserables”; *Escuela para padres*). Ópera en tres actos de Wolf-Ferrari con libreto de Luigi Sugana y Giuseppe Pizzolato basado en la obra de Carlo Goldoni *I rusteghi* (1760) (Munich, 1906).

Quattro stagioni, Le. Véase CUATRO ESTACIONES, LAS.

Quatuor pour la fin du temps (Cuarteto para el fin de los tiempos). Obra de Messiaen para clarinete, piano, violín y violonchelo (1940); la escribió cuando estuvo confinado en un campo de prisioneros en Silesia, donde fue interpretada al año siguiente.

quaver (in.). Véase CORCHEA.

Queen Mary's Funeral Music (Música para el funeral de la reina María). Música de Purcell, compuesta en 1695 para el funeral de la reina María; es una adaptación de dos frases del servicio fúnebre, del *anthem* titulado *Thou know'st, Lord, the secrets of our hearts*, de dos *canzonas* para trompetas a vara y trombones, y de una marcha de música incidental para una escena de la obra *The Libertine* (1692) de Thomas Shadwell. Parte de la música fue ejecutada en el funeral del propio Purcell en la Abadía de Westminster en 1695.

Querelle des Bouffons. Véase BOUFFONS, QUERELLE DES.
querúbico, himno. Canto de ofertorio de la Liturgia Divina bizantina que acompaña la transferencia de los dones eucarísticos del pan y el vino al altar (la “Gran entrada”). ALI

Quiet Place, A (Un lugar tranquilo). Ópera en un acto de Bernstein con libreto de Stephen Wadsworth (Houston, TX, 1983); Bernstein arregló la ópera en tres actos (incorporando su obra *Trouble in Tahiti*, 1952) (Milán, 1984).

quilisma. Tipo de neuma ornamental; véase NOTACIÓN, Fig. 1.

quilt canzona. Término derivado de una traducción errónea del término alemán *Flickkanzone* (“patch canzona”, y “no quilt”). El término alemán fue aplicado por el teórico Hugo Riemann para un tipo poco común de **canzona* en el que secciones breves y altamente contrastantes se suceden rápidamente unas a otras, como en un trozo de tela parchado. La música de Johann Schein tiene algunos ejemplos (como *Venus Krantzlein*, 1609).

Quilter, Roger (Cuthbert) (*n* Brighton, 1 de noviembre de 1877; *m* Londres, 21 de septiembre de 1953). Compositor inglés. Hijo de un rico corredor de bolsa y, más adelante, coleccionista de arte. Se formó en Eton. Miembro del llamado *Grupo de Frankfurt, estudió en el Conservatorio Hoch con Iwan Knorr. La ejecución de sus *Songs of the Sea* (Canciones del mar) por Denham

Price en el Crystal Palace en 1900 llamó la atención del público, aunque fue Gervase Elwes quien, con el ciclo *Julia* (1905) y las *Seven Elizabethan Lyrics* (Siete canciones isabelinas, 1908) promovió sus canciones. Un sentido natural por la cadencia del idioma inglés, un don lírico abundante y una paleta armónica eficiente y selectiva se combinan para dar forma al grácil arte de Quilter, como puede verse en *Now sleeps the crimson petal* (1904) sobre Tennyson, *Love's Philosophy* (1905) de Shelley y su mejor canción de amor, *Go, lovely rose* (1923). Era capaz de una expresión más melancólica en *Four Songs of Sorrow* (Cuatro canciones de dolor, 1908), adaptaciones de los poemas desesperanzados de Ernest Dowson. Su gusto por la música ligera puede observarse en la otrora popular obra para niños *Where the Rainbow Ends* (Donde termina el arco iris, 1911) y el *medley* de canciones infantiles *A Children's Overture* (Obertura infantil, 1919). Su ópera ligera *Julia* (1936) fue un fracaso. Generoso con la fortuna heredada, ayudó a instaurar el Fondo de Beneficencia para Músicos en memoria de Elwes, quien murió trágicamente en los Estados Unidos. Fue sepultado en la bóveda familiar en la iglesia de Bawdsey, Suffolk. MK/JDI

📖 T. HOLD, *The Walled-in Garden: A Study of the Songs of Roger Quilter* (Rickmansworth, 1978).

quills (in.). Pequeños plectros de cañones de pluma de ganso, de cuero o de plástico, colocados en los saltadores de un clavecín para puntear las cuerdas. Véase CLAVECÍN; PLECTRO.

Quint (al., “quinta”). 1. Instrumentos afinados una quinta por debajo o por arriba de lo usual; así, *Quintfagott* y *Quintposaune* son un fagot y un trombón bajo afinados una quinta por debajo del instrumento normal. Un pequeño clavecín era conocido como “quint”.

2. Tubo de órgano (también conocido como bajo acústico) que se usa para producir, cuando se hace sonar con otro tubo afinado una quinta más abajo, un sonido diferencial que imita el sonido de un tubo que está una octava por debajo del tubo más grave.

“*quintas*”, **Cuarteto en.** Sobrenombre del *Cuarteto de cuerdas en re* menor op. 76 no. 2 de Haydn (1797). Su nombre se debe a que el tema inicial comienza con saltos melódicos de quinta.

quinte (fr., “quinta”). Quinta parte de un ensamble de cuerdas francés del siglo XVII. Por extensión, el instrumento que toca esa parte, usualmente la primera viola, también fue conocido como *quinte*.

quintern (al.). Nombre alemán del siglo XVI para la **mandore* o la guitarra.

quinteto. Ensamble de cinco cantantes o instrumentistas o la música escrita para éste. Los quintetos vocales usualmente consisten en soprano, alto, tenor y bajo (SATB), ya sea con una segunda soprano o con un segundo tenor. Los quintetos de cuerdas consisten usualmente en un *cuarteto de cuerdas con una segunda viola, como lo requieren Mozart y muchos otros compositores, o menos frecuentemente un segundo violonchelo como en el *Quinteto* en *do* mayor de Schubert. Un quinteto para piano (o clarinete, etc.) usualmente es un cuarteto de cuerdas complementado con el instrumento nombrado, aunque el *Quinteto para corno* de Mozart tiene dos violas y un solo violín y el *Quinteto "La Trucha"* de Schubert es para piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo. El quinteto de alientos consiste en flauta, oboe, clarinete, corno y fagot con un repertorio considerable de compositores como Reicha a partir de la década de 1820.

Véase también CÁMARA, MÚSICA DE. JMO

quinteto de cuerdas. Véase QUINTETO; véase también CÁMARA, MÚSICA DE.

quinteto para piano. Conjunto instrumental formado por un piano y otros cuatro instrumentos, así como la música escrita para esta dotación instrumental. Los otros instrumentos pueden ser un *cuarteto de cuerdas, entre muchas otras combinaciones posibles. La dotación instrumental del *Quinteto "La trucha"* de Schubert usa un violín y un contrabajo. Mozart y Beethoven escribieron quintetos para piano y alientos. Véase también CÁMARA, MÚSICA DE.

quintillo. Cinco notas que se tocan en el tiempo de cuatro o de tres: se indica con el número "5" escrito por arriba o por debajo de las cinco notas (véase Ej. 1).

Ej. 1



quinton (fr.; in., "quintón"). Pequeño instrumento francés de cuerdas frotadas del siglo XVIII. Tiene cinco cuerdas y en ocasiones se le identifica con el **pardessus de viole*. En ocasiones tiene el perfil del cuerpo de un violín (aunque se toca en posición vertical sobre la rodilla) y su afinación es *sol-re'-la'-re'-sol'*. RPA

quíntuple, compás. Véase INDICADOR DE COMPÁS.

quire (in.). Forma obsoleta de la palabra inglesa "choir" (coro).

quironomía (del gr. *kheir*, "mano"; *nomos*, "ley"). Práctica de indicar las diferentes alturas de una melodía con movimientos de la mano o (menos comúnmente) señalando varios lugares de la mano (para esto último, véase GUIDO D'AREZZO). La descripción más temprana, algo cómica, de la primera acepción se encuentra en las *Historias* (iv. 129) de Herodoto, que datan del siglo V a. C., y su práctica parece haber sido conocida por todo el mundo antiguo y medieval. Puesto que las señales manuales daban sólo una idea general de la forma de la melodía, más que alturas exactas, probablemente se usaban como un apoyo para la memoria. La quironomía aún se utiliza en la enseñanza (véase TÓNICA SOL-FA) y en la dirección del canto gregoriano.

AP

quodlibet (lat., "lo que se quiera"). Pieza de música en la que se citan melodías o textos (o ambos) famosos, ya sea simultáneamente o en sucesión, por lo general para efectos humorísticos. Una canción monofónica del siglo XV, por ejemplo, tiene un texto formado por citas de las palabras iniciales de 19 *chansons* famosas; la música, sin embargo, no parece ser una cita. El *quodlibet* al parecer fue un entretenimiento favorito de los Bach en sus reuniones familiares y sigue siendo popular.

R

R.H. Abreviatura de mano derecha, *rechte Hand* (al.).

rabāb [*rababa, rebab, rubāb, rubob*, etc.]. En muchas partes del mundo se usa el término para instrumentos de cuerda que tienen en común el cuerpo cubierto con un parche de piel. Algunos son **spike fiddles* (violines con espiga) y tienen resonadores de formas distintas; a esta categoría corresponden instrumentos como la *rababa* cuadrangular de Medio Oriente, la *rababa* libia con resonador de media calabaza y el *rebab* javanés, cuyo resonador es la mitad de un coco. Otros tipos, como el *rebab* de arco con mástil corto y resonador oblongo con forma de canoa (del cual derivó el **rebec* o rabel europeo), son instrumentos tallados de una sola pieza de madera. Hay también laúdes con mástil largo, cuerdas pulsadas y “alas” con forma de cuerno talladas en los hombros de la caja acústica (la *rabāb* de Irán y del sur y el centro de Asia) y la *rabāb* o *rubob* de mástil corto y cuerdas pulsadas de Afganistán y Tayikistán (ancestro del **sarod* del sur asiático), cuyo resonador es angosto y profundo con cintura y cuenta con una segunda cámara acústica que corre a todo lo largo del diapasón. La *lira de Eritrea y Sudán recibe también el nombre de *rababa*. JMO

Rabassa, Pedro [Pere] (*n* Barcelona, baut. 21 de septiembre de 1683; *m* Sevilla, diciembre de 1767). Compositor español. Instruido en música en la Catedral de Barcelona, posteriormente obtuvo el puesto de *maestro de capilla* de las catedrales de Vich (1713-1714), Valencia (1714-1724) y Sevilla (1724-1757). La enorme influencia ejercida por Rabassa en esta última sede, una de las más importantes de España, propició la diseminación de sus obras por toda la península ibérica y América Latina. A la fecha se han encontrado más de 400 composiciones suyas que, excepto por algunas cantatas seculares importantes, son principalmente obras sacras. Igual que su maestro Francisco Valls, Rabassa contribuyó notablemente a la teoría musical con su tratado

manuscrito *Guía para principiantes* (c. 1720) y otros escritos. Perteneció a la primera generación de compositores españoles que adoptaron las nuevas convenciones estilísticas italianas de comienzos del siglo XVIII.

MAM

Rabaud, Henri (*n* París, 10 de noviembre de 1873; *m* París, 11 de septiembre de 1949). Compositor, director y administrador francés. Nieto del célebre flautista Louis Dorus, su padre fue violonchelista profesional. Discípulo de Massenet y Gedalge, desde sus años de estudiante manifestó su prodigioso talento y durante toda su vida se mantuvo fiel a los ideales del siglo XIX que le fueron transmitidos por sus maestros. Sus mayores triunfos como compositor fueron el oratorio *Job* (1900) y la ópera *Mârrouf, savetier de Caire* (1914). Compuso también otras cinco óperas, sinfonías y música cinematográfica con un estilo etiquetado adecuadamente como “wagneriano avanzado”. Con frecuencia se desempeñó como director en la Ópera y en la Ópera Cómica de París. Su principal aportación a la música francesa quizá haya sido a través de su prolongada administración como director del Conservatorio de París (1922-1941), donde sucedió a Fauré. RLS

📖 M. D'OLLONE, *Henri Rabaud: Sa vie et son oeuvre* (París, 1958).

rabel (in.: *rebec, ribible, rubebe*, etc.). Instrumento europeo de cuerdas y arco con el cuerpo y el mástil tallados de una sola pieza de madera. Dos instrumentos conocidos desde el siglo X al parecer contribuyeron al desarrollo del rabel europeo: el instrumento bizantino que ha sobrevivido en la *lira griega y otras formas diversas de Europa Oriental; y el *rebab* del norte de África, que aún se toca en el Maghreb (véase *RABĀB*). El instrumento del tipo *rebab* generalmente tenía dos cuerdas y el cuerpo era estrecho con vientre de piel, como lo muestran las ilustraciones del siglo XIII de las **Cantigas de santa María*. El instrumento del tipo lira tenía por lo

general tres cuerdas, un cuerpo amplio piriforme y vientre de madera.

En su proceso de adaptación el rabel adoptó gradualmente las siguientes características generales: cuerpo alargado con forma de media pera, vientre de madera, tres cuerdas, clavijero con forma de hoz y diapason elevado y más ancho sobre la caja acústica. En Inglaterra y el norte de Europa el instrumento se apoyaba contra el hombro o el pecho, mientras que en el sur se colocaba de manera vertical apoyado sobre la rodilla del ejecutante. Algunos rabeles tenían trastes y, en el siglo XVI, se fabricaron de tamaños diferentes conformando una familia instrumental completa, como ocurrió con la mayoría de los instrumentos en el Renacimiento. El violín gradualmente sustituyó al rabel como instrumento para música de danza popular, pues tenía mayor volumen y proyección sonora que éste.

racket (al., “cohete”, “ir y venir”; fr.: *cervelet*; it.: *cortale*). Instrumento renacentista de doble lengüeta y aproximadamente nueve tubos cilíndricos paralelos tallados alrededor de un solo bloque de madera o de marfil; los tubos cuentan con cápsulas de acoplamiento en sus extremos para unirlos mediante canales y formar un solo conducto de aire. Este sistema de tubo serpenteante permitía fabricar instrumentos graves de menos de 35 cm de largo, como también instrumentos soprano, contralto y tenor de tallas incluso más reducidas. En el siglo XVIII se fabricaron instrumentos similares pero un poco más largos, con pabellón cónico, campana corta y un bocal para la lengüeta (el *racket* barroco o *racket-fagot*). Los *rackets* se usaban con poca frecuencia, por lo que no tuvieron una amplia diseminación. Instrumentos antiguos que han sobrevivido han servido para hacer copias modernas. JMO

Rachmaninoff, Serge. Véase RAJMANINOV, SERGEL.

Radamisto. Ópera en tres actos de Handel con libreto anónimo, adaptación de la obra de Domenico Lalli *L'amor tirannico, o Zenobia* (1710, rev. 1712) (Londres, 1720).

raddoppiare (it.). “Duplicar”; *raddoppiato*, “duplicado”, *raddoppiamento*, “duplicación”.

radio. Véase RADIODIFUSIÓN.

radiodifusión. La radio surgió como un medio serio de difusión tanto del habla como de la música inmediatamente después de la primera Guerra Mundial. Este periodo fue el apogeo de los aficionados de la radio: el interés de los soldados retirados por la radio había surgido cuando estaban en servicio y gran cantidad de equipo que antes había sido del gobierno, así como recep-

tores de cristal, se conseguía fácilmente. Para principios de la década de 1920 los principales fabricantes de radio tenían programas diarios al aire, aunque la programación era irregular. Quizá la emisión más sobresaliente fue el 15 de junio de 1920, cuando Nellie Melba usó en un transmisor Marconi en Writtle, cerca de Chelmsford. Lo que fue visto como un exceso en los Estados Unidos, como resultado de la feroz competencia, motivó a la General Post Office (Oficina General de Correos) de Gran Bretaña para establecer la British Broadcasting Company (la Compañía Radiodifusora Británica) en 1922, la primera organización nacional de radiodifusión en Europa. De este modo, un monopolio controlado que abarcaba todas las estaciones que operaban previamente, comenzó a transmitir programas por derecho propio desde la estación Marconi de Londres 2LO a partir de noviembre de 1922 y así nació la radiodifusión como servicio público. Esto pronto se convirtió en una red activa regional con un enfoque nacional. Se introdujeron las licencias de recepción, las cuales crecieron rápidamente de medio millón a finales de 1922, a dos millones en 1926 y a cuatro millones y medio en 1931.

1. La BBC: primeros pasos; 2. Música nueva; 3. Grabación y promoción de conciertos; 4. La segunda Guerra Mundial; 5. Desarrollos de la posguerra; 6. Festivales; 7. Televisión; 8. Conclusión.

1. *La BBC: primeros pasos*

En 1927, la British Broadcasting Company se convirtió en la British Broadcasting Corporation (BBC) (Corporación Británica de Radiodifusión), una organización no comercial “actuando como depositaria del interés nacional”, intencionadamente independiente tanto del gobierno como de la industria. Desde el comienzo su financiamiento provino del pago por licencias. John Reith, que había sido el gerente general de la vieja compañía desde 1922, se volvió el director general de la corporación desde su establecimiento hasta 1938 y fue decisivo en sus elevadas políticas, su fuerte ética religiosa y su elevado tono moral.

Desde el principio hubo un amplio espectro musical en la programación de la BBC y, a medida que la tecnología de la radiodifusión avanzaba, se reconoció como una importante oportunidad para el desarrollo de la audiencia de música clásica. Hombres serios (y en ese entonces todos eran hombres) buscaron lo que ellos consideraban la mejor música para los radioescuchas. La BBC también se convirtió en un escaparate para la

música nueva durante un periodo en que el repertorio mostraba un desarrollo significativo, en manos de compositores tanto británicos como extranjeros, y cuando una amplia gama de compositores estaba produciendo lo que hoy se considera los clásicos del siglo XX. Sin embargo, hubo hostilidad por parte de muchos radioescuchas, tanto contra la nueva música como contra las ramas más esotéricas de repertorio, especialmente la música de cámara que se volvió blanco regular de burlas por parte de los cómicos en los programas de variedades.

A finales de los años veinte la BBC reconoció el potencial que tenía la radiodifusión para educar a su público en cuestiones musicales. Los artículos en el *Radio Times* (especialmente los de Percy Scholes) se vieron complementados muy pronto con pláticas regulares en la radio, de las cuales sobresalen las extensas series de Walford Davies, *Music and the Ordinary Listener*, en las que hablaba de manera informal sentado al piano. Esto estableció un formato que fue emulado y desarrollado por gran número de distinguidos locutores, como Herbert Howells y George Dyson, y posteriormente le fue dada una voz nueva y personal por Antony Hopkins en *Talking about Music*.

El primer director musical de la BBC fue Percy Pitt, un compositor menor que había estado antes en Covent Garden. Pitt empezó a moldear la política musical de la BBC prácticamente desde cero y estableció altos estándares que pronto se extendieron a la producción de una cantidad asombrosa de creaciones musicales. El comienzo de la radiodifusión permitió la difusión a nivel nacional de un arte que previamente había sido del interés de un público relativamente restringido. La ópera se transmitió casi desde el principio con una capacidad interna de producción que se desarrolló rápidamente (la ópera cómica de Armstrong Gibbs, *The Blue Peter* apareció ya en 1924) y la BBC publicó los libretos impresos de varias de las obras transmitidas. En 1929 se presentó la ópera *Tess* de d'Erlanger. Incluso se escuchaba música de las más grandes proporciones; quizá la más importante de éstas fue la transmisión desde el Queen's Hall de los *Gurrelieder* de Schoenberg, dirigidos por el compositor en 1928.

Adrian Boult, que sucedió a Pitt como director de música en 1930, se propuso la consolidación de la música en la BBC. Desde el principio se enfrentó a problemas de estándares, especialmente de los solistas y del desempeño orquestal, y se topó con la continua hostilidad de algunos músicos, especialmente Beecham quien consideraba a la BBC una amenaza más que una

oportunidad. Fue debido al asunto de los estándares interpretativos, así como a la consecuente contratación de distinguidos artistas del continente europeo, que Boult tuvo conflictos con los músicos incluso en mayor medida que por la irritante cuestión de la música nueva. Boult estuvo directamente involucrado en la formación de la BBC Symphony Orchestra, la cual dirigió a partir de su fundación en 1930. Así, ocupó los dos puestos de tiempo completo más importantes. Durante su gestión el Departamento de Música de la BBC alcanzó un altísimo reconocimiento.

2. Música nueva

La BBC pronto se volvió el objetivo de las aspiraciones de muchos compositores, al igual que las estaciones de radio en todo el mundo, por lo que se recibía un creciente número de partituras. En 1926 se llevó a cabo un concurso de composición pero no se otorgó ningún premio, pues ninguna de las 240 obras que se remitieron fue considerada suficientemente buena. El primer encargo de la BBC que se transmitió fue *The Morning of the Year* de Holst en 1927. En ese mismo año la BBC asumió los Henry Wood Promenade Concerts y con ellos la práctica de invitar a compositores que propusieran obras para cada temporada, lo que con el tiempo se volvió un sistema de encargos formales. Se desarrolló un procedimiento en que los envíos que llegaban sin ser requeridos se ponían a consideración de modo anónimo de un panel independiente, pero los criterios de evaluación nunca se hacían explícitos y no se daban las razones para los rechazos. Sin embargo, la cantidad de música nueva que se interpretaba era impresionante y en ascenso (este fenómeno fue documentado recientemente por Mitchell y Poulton.)

Las organizaciones de radiodifusión posteriores en todo el mundo encargaron obras nuevas, una de las primeras fue la cantata para radio *Der Lindberghflug* (1929) de Weill y Hindemith para Baden-Baden, que fue retransmitida por la BBC en 1930. La recién fundada Comisión para la Radiodifusión Australiana lanzó una competencia de compositores australianos en 1932. En Canadá, Healey Willan y su libretista John Coulter recibieron el encargo para escribir las primeras óperas canadienses para radio: *Transit through Fire* (1942) en un acto ubicada, en los años de la Depresión, y *Deirdre* (1946), que contaba la leyenda irlandesa de Deirdre of the Sorrows. Al nombrar empleados de música clave, en especial Edward Clark (un discípulo de Schoenberg) y Adrian Boult, la BBC impulsó la música nueva en una

escala que pareciera no haber sido prevista por el director general y el cuerpo directivo.

3. Grabación y promoción de conciertos

Una vez establecida la BBC Symphony Orchestra, la BBC presentó y transmitió sistemáticamente conciertos públicos de alto nivel, a menudo con un repertorio que otras organizaciones no se hubieran arriesgado a presentar; dicho patrón fue emulado por varias orquestas de radiodifusoras en todo el mundo. Entre los ciclos de conciertos notables hubo en Londres un festival de nueva música británica en 1934 e interpretaciones en concierto de estrenos británicos de destacadas óperas nuevas de Europa los cuales requerían gastos de tal magnitud que no podían ser financiados por promotores privados. Esto comenzó con *Wozzeck* de Berg en 1934 y posteriormente abarcó *Lady Macbeth de Mtsensk* de Shostakovich, *Cardillac* de Hindemith, *Christophe Colomb* de Milhaud, *Doktor Faust* de Busoni y *Mathis der Maler* de Hindemith en 1939.

A mediados de la década de 1930, las estaciones de radio, especialmente las de los Estados Unidos, comenzaron a utilizar grabaciones cortadas en vivo en discos de acetato para transmisiones sincronizadas de música; una buena parte de ellas ha llegado hasta nosotros, la cual representa un archivo invaluable que gradualmente está llegando a un público más amplio por medio del disco compacto, a medida que el derecho de autor de los originales va caducando. El equipo Watts para cortar discos de la BBC comenzó a operar en 1934; entre las grabaciones que han sobrevivido de aquella época está el segundo acto de la primera emisión de *Wozzeck* y muchos estrenos de la década de los años treinta. Probablemente la más célebre es la famosa interpretación de Toscanini de la *Missa solemnis* de Beethoven en el Queen's Hall, con elenco de la BBC, en 1939, la cual resurgió en disco compacto en la serie BBC Legends en 1999.

4. La segunda Guerra Mundial

Durante la guerra la música se volvió un arma importante de diplomacia cultural, una actividad que, en la mayoría de los países, se llevaba a cabo con una actitud bastante hostil hacia la música de vanguardia que posteriormente fue reforzada en Europa Oriental en la época del *realismo socialista. En un principio la guerra suspendió las actividades musicales de la BBC, pero éstas pronto se reanudaron. Hubo una gran expansión del Departamento de Música Exterior en el que el compositor Arthur Bliss fue una figura destacada hasta que fue

nombrado director de música en 1942. En ambos casos, su apoyo a los compositores vivos fue incomparable; incluyó la música de los compositores europeos que vivían en los Estados Unidos logrando, por ejemplo, una ejecución temprana en la BBC de la *Sinfonía en do* de Stravinski y asegurando que las dos sinfonías de Shostakovich compuestas durante la guerra (la "Leningrado" y la no. 8) fueran interpretadas tan pronto pudieran conseguirse los materiales.

Las estaciones de radio de aquella época, especialmente la BBC, también fueron responsables de crear un género completamente nuevo aunque de corta vida: el drama radiofónico, que implicaba una partitura de considerable extensión. Entre los encargos de la BBC que sobresalen hay varios de Britten, cuya música para *The Rescue* de Edward Sackville-West, transmitida por primera vez en 1943, fue llamada por su autor "un melodrama".

5. Desarrollos de la posguerra

Después de la guerra, el Departamento de Música de la BBC intentó reflejar lo que había estado sucediendo en Europa durante el interin y también presentar la nueva música británica (en particular Britten y Tippett) a un público europeo. El lanzamiento del Tercer Programa en 1946 creó un foro para la transmisión de los últimos descubrimientos, no sólo de música nueva sino también de música antigua (fundamentalmente a través de la influencia de Denis Stevens como diseñador de la programación), en el cual hubo un interés creciente que se centraba especialmente en las actividades del grupo que rodeaba a Tippett en el Morley College. Esto llevó a un resurgimiento tanto de Monteverdi como de Purcell en la voz del contratenor Alfred Deller. Igualmente, la música de Malher, que rara vez se tocaba antes de la guerra, comenzó a escucharse.

La década de 1950 fue testigo de una creciente tendencia en Europa –particularmente en Alemania, pero también en Francia e Italia– de las estaciones de radio y sus orquestas a promover la música más avanzada, a menudo a altas horas de la noche; una actividad que si bien conllevaba un prestigio, se dirigía a una reducidísima camarilla que entonces representaba la corriente principal. Con la designación de William Glock (1908-2000) en 1959 como director de música de la BBC, se dio una expansión del repertorio ejemplificada por los Thursday Invitation Concerts, que presentaron obras clásicas junto a las de la Segunda Escuela Vienesa y la música de la vanguardia europea de la posguerra. Esto

caracterizó su enfoque del “desbalance creativo” que, si bien fue vigorizante durante un tiempo, acabó por provocar una reacción del público en contra de buena parte de la música nueva.

Una mayor aceptación de la música transmitida fue impulsada por los desarrollos técnicos, siendo el primero de ellos la implementación de la transmisión por FM (o VHF) la cual brindó mucha mayor fidelidad, un rango de frecuencia más amplio y una señal más limpia (a partir de mediados de la década de 1950); esto condujo a la introducción de la transmisión estereofónica (desde mediados de la década de 1960), que aumentó el realismo particularmente de las transmisiones al aire libre. A principios del siglo XXI, el arribo de la transmisión digital trajo consigo una fidelidad y un sentido de cercanía aún mayores y sin interferencia.

Después de la guerra, la BBC se dividió en “Light” (posteriormente Radio 2), “Home” (ulteriormente Radio 4) y Third (después Radio 3); Radio 1 fue agregada subsiguientemente para transmitir música *pop*. La BBC había extendido su programación musical a través de sus varias frecuencias de onda, pero a finales de las décadas de 1960 y 1970 se dio un movimiento que tendía a la especificidad del tipo de programación en cada estación. En el Reino Unido esto significó que la música más seria era transmitida en Radio 3, reflejando patrones similares en el resto del mundo.

Mientras la BBC fue un monopolio de un modo u otro dictó la política de música popular; sin embargo, las estaciones comerciales populares en lengua inglesa que se establecieron en Europa, especialmente Radio Luxembourg, y las estaciones pirata de radio que transmitían ilegalmente desde barcos atracados fuera de los puertos, atrajeron a una enorme cantidad de oyentes y marcaron el camino a seguir de la BBC en lo que se refería a la provisión de música popular. En 1992 Classic FM, la primera estación de música clásica comercial en Gran Bretaña, comenzó su transmisión al aire; se argumentó que estaba atrayendo una buena parte de la audiencia de Radio 3, lo cual estimuló a la BBC a responder con una postura más populista.

6. Festivales

Desde hace tiempo las joyas de la corona del Departamento de Música de la BBC han sido los Henry Wood *Promenade Concerts, que se lleva a cabo cada verano en el Royal Albert Hall y se transmiten en vivo a una amplia audiencia. Desde la época de Glock como director de música, este evento ha sido conscientemente

erigido como un festival de verano trascendental que convoca a solistas y orquestas notables y que subraya la constante posición preeminente de la BBC en el abastecimiento de música en el Reino Unido.

La Radio 3 de la BBC designó 1995 como el año para realizar un festival de música británica bajo el título de “Fairest Isle” y utilizó un amplio rango de fuentes de la BBC para explorar los rincones más oscuros del repertorio de un modo revelador. Esta galardonada actividad fue llevada a cabo en una magnitud que habría sido imposible de lograr para cualquier otra organización. Provocativamente, fue seguida de una contracción notable del repertorio ofrecido y del cese de las producciones de ópera internas, en un intento por competir con Classic FM. Esto provocó una protesta por parte de los oyentes habituales.

7. Televisión

Si bien la televisión va a la zaga de la radio sonora como un medio práctico para la comunicación y el entretenimiento, su ascendencia teórica puede rastrearse desde el siglo XIX. En 1929, la Baird Television Company y la BBC comenzaron a emitir transmisiones diarias de media hora de duración desde Londres. El primer receptor de televisión que salió a la venta al público, en 1930, fue el televisor Baird que costaba 25 guineas (£26.25). La BBC tomó en sus manos la responsabilidad de las transmisiones en 1932, si bien sólo pudieron haberse usado cerca de quinientos equipos. Incluso entonces había gran cantidad de actividad interna, especialmente por parte del equipo de Marconi-EMI conducido por Isaac Shoenberg, de modo que cuando el gobierno aprobó la inauguración del primer servicio de televisión pública regular, el 2 de noviembre de 1936, las compañías tuvieron autorización para compartir las transmisiones alternando semanalmente. Sin embargo, el incendio del Crystal Palace destruyó todo el equipo de la Baird Company y muy pronto se decidió llegar a un acuerdo para un estándar único: el de Marconi-EMI. Siguió un periodo de auge debido a la exitosa transmisión televisiva de la coronación de Jorge VI y su reina consorte el 12 de mayo de 1937. Cuando estalló la guerra en 1939 el servicio televisivo cerró inmediatamente, pues las transmisiones en banda VHF habrían sido un apoyo de navegación demasiado preciso para la aviación alemana.

La música televisada constaba normalmente de un concierto en el estudio o de la repetición de un concierto público de prestigio. Durante muchos años, las trans-

misiones estuvieron circunscritas a las limitaciones del sonido de la televisión. La necesidad de crear imágenes televisivas elocuentes significaba que la orquesta se presentaría en una diversidad de tomas fijas o panorámicas que incluían tomas particulares de los instrumentos y del director en primer plano. También se agregaban imágenes no musicales, en particular de la campaña e imágenes de archivo del compositor o de acontecimientos contemporáneos. Hasta la década de 1990 la música televisada era un elemento semanal regular de la BBC2. Desde el principio, la BBC tenía productores de ópera y una orquesta televisiva fijos. Durante el primer periodo las óperas se televisaban una vez al mes en versiones especialmente escogidas que duraban alrededor de media hora. La primera fue *Pickwick* de Albert Coates en 1936 producida en Covent Garden.

Después de la guerra hubo otro impulso, en 1953, lo que nuevamente estimuló la demanda de aparatos de televisión en una época en que el único servicio era el de la BBC. Con la introducción subsecuente de nuevos canales (en un principio ITV, después BBC2 y posteriormente, en 1982, el Canal 4), las oportunidades para televisar música mejoraron y hasta finales de la década de 1980 la música fue un asunto de relevancia en las agendas de las televisoras. Después hubo un cambio, a medida que comenzaron a predominar las políticas más populistas y el *rating* se volvió una consideración primordial. En 2000, Jeremy Isaacs, el primer director del Canal 4 y un defensor de la transmisión de arte en televisión, estableció Artsworld, un canal satelital dedicado a programas de arte en el que se incluye gran cantidad de música.

La primera ópera encargada para la televisión fue *Amahl y los visitantes nocturnos* de Menotti para la NBC estadounidense en 1951. La primera en el Reino Unido fue *Mañana* en un acto de Arthur Benjamin, transmitida en 1956 y seguida por *The Open Window* de Malcolm Arnold y *Blind Raftery* de Joan Trimble. Pocas óperas que se hayan presentado en televisión han hecho la transición al escenario, aparte de *Amahl y los visitantes nocturnos*, que según se dice es la obra más ejecutada en los Estados Unidos. *Owen Wingrave* de Britten se ha presentado ampliamente, pero fue presuntamente superada en la televisión por la producción ambientada que John Culshaw hizo de *Peter Grimes*, que a partir de entonces se ha difundido ampliamente en video. Otros que escribieron óperas para televisión son Stravinski (*The Flood*; CBS, 1962) y Bliss (*Tobias and the Angel*; BBC, 1960).

Se ha observado que durante la década de 1980 no se encargaron óperas para televisión. En la Navidad de 1992, en búsqueda de una audiencia más amplia no especializada, la BBC2 presentó *Der Vampyr* de Marschner, recreada como una novela de suspenso, presentada con vestuario moderno, nuevas palabras y transmitida en episodios. En 1994 el Canal 4 revivió el concepto de ópera televisiva al transmitir cinco óperas cortas escritas para la ocasión por compositores jóvenes. En 1999 la BBC reafirmó su habilidad para hacer programas de televisión musicales de la más alta calidad con una serie de seis programas, cada uno dedicado a la ejecución de la obra de un compositor británico importante del siglo XX y filmado en una locación de primera calidad, como la *Fantasia Tallis* de Vaughan Williams, memorablemente filmada en la Catedral de Gloucester.

8. Conclusión

La revolución impulsada por la economía en la década de 1990 coincidió con una crisis general en las artes, derivada de cambios y reducciones en el presupuesto en todo el mundo, además de un cambio repentino en conceptos radiofónicos que habían imperado por muchos años. Muchas orquestas radiofónicas se disolvieron o se amalgamaron y hubo muchos comentarios sobre el “enmudecimiento”. A pesar de un breve periodo a mediados de la década de 1990 en que los programas de música de la radio de la BBC reemplazaron a varios de sus antiguos presentadores, adoptaron un estilo más populista y perdieron algo de su amplitud de repertorio, las orquestas de la BBC siguieron activas disfrutando de un perfil mejorado con su público de discos compactos, a raíz de nuevos acuerdos para “sesiones compartidas” con las compañías de discos. Así fue cómo, por primera vez, empresarios en cierta medida externos dictaron el repertorio más innovador transmitido por la BBC.

JBO/LF

- 📖 W. GLOCK, *The BBC's Music Policy* (Londres, 1963). J. BORNHOFF, *Music and Twentieth Century Media* (Florencia, 1972). N. KENYON, *The BBC Symphony Orchestra: The First Fifty Years, 1930-1980* (Londres, 1981). W. GLOCK, *Notes in Advance* (Oxford, 1991). H. CARPENTER, *The Envy of the World: Fifty Years of the BBC Third Programme and Radio 3* (Londres, 1996). J. DOCTOR, *The BBC and Ultra-Modern Music, 1922-1936: Shaping a Nation's Tastes* (Cambridge, 1999). J. DRUMMOND, *Tainted by Experience: A Life in the Arts* (Londres, 2000). A. MITCHELL y A. POULTON, *A Chronicle of First Broadcast Performances of Musical Works in the United Kingdom, 1923-1996* (Aldershot, 2001).

Raff, (Joseph) **Joachim** (*n* Lachen, cr Zurich, 27 de mayo de 1822; *m* Frankfurt, 24 o 25 de junio de 1882). Compositor y maestro alemán. Creció en Württemberg y fue capacitado para la docencia en Schwyz; se ganaba el sustento con la enseñanza mientras tomaba clases particulares de música. Por recomendación de Mendelssohn, la editorial Breitkopf & Härtel publicó algunas de sus piezas para piano en 1844. Al año siguiente Raff conoció a Liszt en Basilea, quien le ayudó a conseguir trabajo en Colonia como crítico y en una tienda de música. En esa misma época, Bülow incluyó el *Konzertstück* para piano de Raff en su repertorio. En 1847, Liszt lo ayudó nuevamente a conseguir trabajo, esta vez en Hamburgo como arreglista de un editor y en 1850 el propio Liszt lo llamó a Weimar como su asistente en diversas tareas. Años después Raff aseguraba haber orquestado algunas de las composiciones de Liszt de ese periodo. Al cabo de seis años en Weimar, en los cuales se escenificó su ópera *König Alfred* (1851), Raff se trasladó a Wiesbaden, donde fue maestro de piano y se dedicó a la composición. En sus años como director del Conservatorio Hoch de Frankfurt (1877-1882) fue uno de los maestros de composición más solicitados de Alemania.

Compositor fecundo, Raff publicó un total de 214 obras y dejó muchas más en manuscrito. Espléndido y metódico en su trabajo musical, su estilo denota un ligero toque de clasicismo mendelssohniano; con un manejo absoluto y discreto del contrapunto, su orquestación es hábil y eficaz. La columna vertebral de su producción es una serie de 11 sinfonías (precedidas de una anterior sin numeración compuesta en 1854, hasta hoy perdida), de las cuales la tercera (*Im Walde*, 1869) y la quinta (*Leonore*, 1872) han recuperado parte de la atención perdida durante la mayor parte del siglo XX; nueve de las 11 sinfonías son declaradamente programáticas. Sus otras óperas, todas sin estrenar excepto una, fueron *Samson* (1853-1857), *Die Parole* (1868), *Dame Kobold* (Weimar, 1870), *Benedetto Marcello* (1877-1878) y *Die Eifersüchtigen* (1881-1882). Compuso también una abundante cantidad de música de cámara (con nueve cuartetos de cuerda, cinco tríos de piano y cinco sonatas para violín), obras para piano y música coral. A Raff se le criticó por componer música fácil, argumento que pierde todo sentido ante la calidad innegable de su inventiva. MA

📖 M. RÖMER, *Joseph Joachim Raff (1822-1882)* (Wiesbaden, 1982).

raga. Término usado en la música clásica de la India para referirse a la combinación de modos y alturas con jerar-

quía específica, líneas melódicas distintivas, diferentes patrones escalares ascendentes y descendentes, y adornos específicos que tienen importancia central en la tradición musical. Varias ragas diferentes pueden compartir uno o más de estos elementos, pero aun así cada una mantiene su propia identidad junto con otros rasgos musicales y relaciones particulares con los sentimientos y las expresiones humanas. KC

ragtime. Estilo de música popular de origen afroamericano florecido en la transición del siglo XIX al XX. Su surgimiento se remonta al periodo esclavista como una música que se tocaba junto con las danzas de las plantaciones como el *cakewalk*. Los ritmos tocados en el banjo se llevaron al piano cuando éste estuvo al alcance de los músicos negros que actuaban en los espectáculos de canciones y otros tipos de entretenimiento. En sus inicios el *ragtime* era una música para piano y usaba la misma forma de las marchas y los vales: una introducción y varias secciones contrastantes; se caracterizaba por una melodía muy sincopada sobre un bajo regular en un tiempo constante de 2/4. Los *rags* se publicaron en abundancia y fueron inmensamente populares entre los pianistas aficionados de raza blanca, aunque es evidente que los creadores negros del *ragtime* interpretaban el género con mucha mayor soltura y libertad que lo que aparece en la música escrita. Aun cuando era una música principalmente para piano se hicieron arreglos para las pequeñas orquestas que solían tocar el género del *cakewalk*, de moda en la década de 1890, y hubo también una vena de canciones de *ragtime*. El espíritu del *ragtime* sobrevivió en un estilo de jazz conocido como **dixieland* y ejecutado por bandas pequeñas.

El compositor de *ragtime* más importante de este periodo “clásico” del género fue Scott Joplin, quien compuso obras de considerable encanto e ingenuidad e intentó escenificar su ópera *ragtime Treemonisha*, sin lograrlo en vida. Sus principales rivales fueron James Scott y el compositor blanco Joseph Lamb, con la aportación de obras maestras aisladas de otros compositores. Las generaciones posteriores se fueron desplazando gradualmente hacia los ritmos más libres del jazz.

Para la década de 1930, el *ragtime* original había perdido su encanto inicial y tendía a ser estridente y cómico. Un renovado interés por el *ragtime* clásico se manifestó en el libro *They All Played Ragtime* (1950) de Rudi Blesh y Harriet Janis. Hacia la década de 1970 hubo un fuerte resurgimiento del género impulsado por las interpretaciones convincentes y grabaciones de

Joshua Rifkin, William Bolcom y otros. Este resurgimiento fue apuntalado con la publicación de la New York Library de las obras completas y *Treemonisha* de Joplin –en la actualidad escenificada ocasionalmente y disponible en grabaciones– y otras colecciones de rags antiguos originales. La música de Joplin usada para la película *The Sting* (1973) despertó el interés del público en el género y el *ragtime* se usó en diferentes partituras de ballet. El *ragtime* forma parte permanente de la música clásica popular de la misma manera que los valeses de Strauss y las marchas de Sousa. PGA

Raimbaut de Vaqueiras (*n* Vaqueiras, Provenza, ?1150-1160; *m* ?Grecia, ?4 de septiembre de 1207). Trovador. De cuna humilde, la mayor parte de su vida transcurrió en la corte de Bonifacio II en Montferrat, al norte de Italia. Participó en la cuarta cruzada y es posible que haya muerto en batalla peleando junto a su patrono. Sobreviven 35 poemas suyos, siete con música. Uno, la difundida pieza *Kalenda maya*, es el ejemplo más antiguo conocido del género *estampie. WT/JM

Raimondi, Pietro (*n* Roma, 20 de diciembre de 1786; *m* Roma, 30 de octubre de 1853). Compositor italiano. Estudió en el Conservatorio de Nápoles e inicialmente forjó un nombre como compositor de *opere buffe* y *farse*. Al cabo de un periodo como *maestro di cappella* en Acireale en Sicilia, donde compuso principalmente música sacra, se instaló primero en Nápoles y posteriormente en Palermo donde se desempeñó como maestro, teórico y compositor de ópera. Su mayor triunfo lo obtuvo con la ópera *Il ventaglio* (Nápoles, 1831). A pesar de sus intentos, tuvo serias dificultades para adaptarse al nuevo estilo dramático operístico que cobraba auge en la década de 1830 con la fama internacional de Bellini y Donizetti. RP

Rainier, Priaulx (*n* Howick, Natal, 3 de febrero de 1903; *m* Besse-en-Chandesse, cr Champeix, 10 de octubre de 1986). Compositora inglesa de origen sudafricano. Se instaló en Inglaterra en 1920 y estudió en la RAM con J. B. McEwen. A la par de su trabajo como ejecutante de cuerdas se dedicaba a la composición, recibiendo el apoyo de Bax: no obstante, no fue sino al cabo de un tiempo de estudios con Nadia Boulanger en París (1937) que adquirió madurez como compositora. El *Cuarteto de cuerdas* (1939) fue su primera obra representativa. Su escasa producción, que consiste principalmente en música de cámara y vocal, se caracteriza por un dinámico tratamiento motivico dentro de un estilo marcadamente cromático y por su inclinación por combinaciones instrumentales poco comunes, como su *Concertante para*

dos instrumentos de viento (1980) para oboe, clarinete y orquesta. Fue maestra de armonía y contrapunto de la RAM. PG

Raison, André (*n* antes de 1650; *m* París, 1719). Organista y compositor francés. Desde mediados de la década de 1660 se desempeñó como organista de la abadía real de Ste Geneviève en París y más adelante de los jacobinos en las cercanías de la calle St Jacques. Considerado uno de los organistas más refinados de su tiempo, Raison fue maestro de Clérembault. Sus dos colecciones de misas para órgano publicadas (París, 1688, 1714), destinadas para monasterios y conventos, contienen útiles indicaciones de interpretación principalmente sobre aspectos de metro, *notes inégales* y digitación. DA/JAS

Rajmaninov [Rachmaninoff], Sergei (Vasil'ievich) (*n* Semionovo, 20 de marzo/1 de abril de 1873; *m* Beverly Hills, CA, 28 de marzo de 1943). Compositor, pianista y director ruso. En un principio su familia era solvente económicamente pero, a raíz de la separación de sus padres y la división de los bienes, tuvo que depender de becas y de su buena disposición para estudiar música primero en el Conservatorio de San Petersburgo y después en el de Moscú, donde tuvo como maestros a Nikolai Zverev y Alexander Ziloti (piano), Sergei Taneiev (contrapunto) y Anton Arenski (armonía y composición). Aunque la mayor parte de su energía la dedicaba a practicar el piano para sus exámenes finales, titulándose con honores en 1891, se interesaba cada vez más en la composición y escribió una serie de piezas para piano, un pequeño *Scherzo* (1887) mendelssohniano y su *Primer concierto para piano* (1890-1891, rev. 1917). Como ejercicio de titulación en composición presentó su ópera en un acto, *Aleko*, cálidamente acogida por Chaikovski cuya influencia en la obra es evidente.

Rajmaninov no tardó en forjar su propio estilo musical definido por un talento melódico sólido, una armonía sustancial y texturas nutridas, manifiestas en obras como el famoso *Preludio en do sostenido menor* (1892), la *Fantaisie-tableaux* op. 5 para dos pianos (1893) y los poemas sinfónicos *Knyaz' Rostislav* (El príncipe Rostislav, 1891) y *Utyos* (La roca, 1893). Comenzó a mostrar su inclinación por la escritura vocal en dos colecciones de canciones, op. 4 (1890-1893) y op. 8 (1893). En 1895 comenzó a trabajar en su primera obra orquestal sustancial, la *Sinfonía* no. 1 en *re* menor, una obra apasionada y desafiante comparada por César Cui en su estreno de 1897 con “una sinfonía programática sobre las siete plagas de Egipto”. La pobre acogida de la crítica

(debido quizá a la deficiente interpretación y no a la música en sí) sumió a Rajmaninov en un estado depresivo que se prolongó tres años; en ese tiempo le resultaba imposible componer y se consolaba con un puesto de dirección en Moscú que lo mantenía activo en la música. Se sometió a tratamiento con Nikolay Dahl, médico especializado en hipnosis, recuperando la confianza gradualmente al grado de que fue capaz de componer su *Segundo concierto para piano* (1900-1901) cuyo éxito le proporcionó definitiva fama internacional como compositor. Junto con el *Primer concierto para piano* de Grieg y el *Primer concierto* de Chaikovski, esta obra sin duda debe situarse como la obra del repertorio interpretada en concierto con más frecuencia.

El triunfo profesional de Rajmaninov se vio reforzado con la estabilidad emocional que le trajo su matrimonio en 1902; durante los siguientes 15 años pudo componer con facilidad, seguridad y creciente maestría de su arte, produciendo muchas de sus mejores obras: dos series de *Preludios para piano*, op. 23 (1901, 1903) y op. 32 (1910), dos *Sonatas para piano* (1907; 1913, rev. 1931), dos series de *Études-tableaux*, op. 33 (1911) y op. 39 (1916-1917), la *Segunda sinfonía* (1906-1907), el *Tercer concierto para piano* (1909) y el poema sinfónico *Ostrov myortvykh* (La isla de los muertos, 1909). Dos incursiones en la ópera –*Skupoy rytsar'* (El caballero miserable, 1906) y *Francesca da Rimini* (1906)– no fueron particularmente afortunadas, principalmente debido a la inadaptabilidad de los libretos; sin embargo, las dos obras tienen buenos momentos musicales y, como sus canciones del periodo (opp. 14, 21, 26, 34 y 38), acusan una sensibilidad por la poesía rusa que lo colocaría a la vanguardia de la escritura vocal rusa de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Durante ese tiempo Rajmaninov también consolidó su vida profesional como pianista, viajando extensamente por Rusia y el extranjero. En 1909 debutó en los Estados Unidos (donde estrenó su *Tercer concierto para piano*), experiencia que le redituó posteriormente pues con el estallido de la Revolución de Octubre de 1917 decidió emigrar de Rusia y establecerse en los Estados Unidos. La necesidad de mantener a su familia, que entonces incluía dos hijas, lo obligó a concentrarse en la vida de concertista. Desde su llegada a los Estados Unidos (1918) hasta 1942-1943, la exhaustiva agenda de compromisos que emprendía prácticamente cada temporada le impedía concentrarse en la composición. En muy pocas ocasiones logró tener periodos de reposo; no obstante, cuando lograba librarse de la vida de con-

certista se retiraba temporalmente a casas alquiladas en la campiña en Francia y Dresde hasta que, a comienzos de la década de 1930, instaló su propia villa en Suiza a orillas del lago Lucerna. En estos periodos tuvo la tranquilidad mental para componer música de vitalidad, originalidad e impulso rítmico extraordinarios.

El elemento nostálgico característico de las obras compuestas en Rusia siguió presente, pero no en el estilo suntuoso de la *Segunda sinfonía* o de los *Conciertos para piano* nos. 2 y 3 sino en el tono más terso y austero característico de sus obras posteriores. El *Cuarto concierto para piano* (1926, rev. 1941), las *Tres canciones rusas* (1926), las *Variaciones "Corelli"* para piano solo (1931), la *Rapsodia en un tema de Paganini* (1934), la *Tercera sinfonía* (1935-1936, rev. 1938) y las *Danzas sinfónicas* (1940), fueron obras compuestas durante este periodo extraordinariamente creativo. Todas ellas revelan un novedoso tratamiento armónico, incisivo y vigoroso, un impulso rítmico más apremiante y, en las obras orquestales, una economía de escritura que contrasta notablemente con su música anterior.

Las *Danzas sinfónicas* fueron de hecho sus últimas obras sustanciales. Los trastornos de salud esporádicos sufridos en los últimos años le llevaron a decidir que la temporada de conciertos 1942-1943 sería la última. Después de un concierto en Knoxville, una fatiga fuera de lo normal fue causa de enorme alarma y en febrero de 1943 tuvo que recluirse en su casa de Beverly Hills, donde murió de cáncer casi seis semanas después, dejando un legado musical que ha perdurado en el gusto general y que ha demostrado tener una importancia clave en el repertorio romántico tardío. Asimismo, en las dos décadas finales de su vida hizo muchas grabaciones gramofónicas que afortunadamente han preservado la clara articulación y el aperlado tono de su interpretación, con esos elementos expresivos de vitalidad, legato refinado e intensidad sublime tan personales.

GN

📖 S. BERTENSSON y J. LEYDA, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music* (Nueva York, 1956, 2/1965). G. NORRIS, *Rachmaninov* (Londres, 1976, 2/1993 como *Rachmaninoff*). R. THRELFALL y G. NORRIS, *A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff* (Londres, 1982). B. MARTYN, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor* (Aldershot y Brookfield, VT, 1999).

ralentir (fr.). “Retardar”, “reducir la velocidad”.

rallentando (it.). “Retardando”, “reducir la velocidad gradualmente”; suele abreviarse *rall*.

Rameau, Jean-Philippe (*n* Dijon, baut. 25 de septiembre de 1683; *m* París, 12 de septiembre de 1764). Compositor y teórico francés. Hijo de un organista, estudió bajo la tutela de su padre y durante un breve periodo en Italia alrededor de los 18 años de edad. Posiblemente tocó el violín en una compañía teatral para después ocupar el puesto de organista en Aviñón, Clermont y, en 1706, en París. En 1709 abandonó París para convertirse en organista principal de Notre Dame en Dijon, puesto previamente ocupado por su padre. Alrededor de 1713 se trasladó a Lyon y en 1715 regresó a Clermont, para finalmente instalarse en París en 1722.

El motivo principal de su traslado a la capital francesa fue para supervisar la publicación de su *Traité de l'harmonie*, un amplio tratado especulativo sobre su pensamiento personal acerca de la naturaleza de la armonía, al que siguieron varias obras teóricas más. En este tiempo Rameau siguió aumentando nuevas ediciones a sus anteriores publicaciones de música para clavecín, comenzó a componer música para teatros de feria en París y se dedicó también a la enseñanza. Encontró en Le Riche de la Pouplinière a un valioso patrono, quien contaba con una orquesta privada y en cuya casa vivió durante varios años junto con su esposa (se casó en 1726). En esta época se ganó la antipatía de J.-J. Rousseau a raíz de sus despectivos comentarios sobre una partitura que Rousseau le entregara para su análisis.

Rameau es recordado principalmente como compositor de música escénica, pero no fue sino hasta después de los 50 años de edad que incursionó en las diferentes formas del género operístico. Su primera ópera, *Hippolyte et Aricie*, escrita y estrenada en 1733, es una obra de gran originalidad que abarca un amplio espectro emocional. A ésta siguió un enorme caudal de obras teatrales, comenzando con *Les Indes galantes*, una *opéra-ballet* (1735), las *tragédies* posteriores *Castor et Pollux* (1737, considerada su obra escénica más refinada) y *Dardanus* (1739), continuando a lo largo de 30 años con muchas obras dentro de una amplia variedad de géneros como divertimento, *pastorale*, *pastorale lyrique* y *comédie lyrique*. Entre estas obras destacan la comedia *Platée* y en particular su última *tragédie*, *Les Boréades* (compuesta cerca del final de su vida y no representada hasta el siglo XX), obra de gran vitalidad que recurre a un lenguaje ligeramente distinto del de *Hippolyte*. Todos los actos de las obras escénicas de Rameau contienen un *divertissement*, es decir una escena espectacular con danza y coros; en las *tragédies*, estas escenas generalmente forman parte

del argumento, no así en las *opéras-ballet*, cuya estructura formal suele consistir en una simple sucesión de *divertissements* o *entrées* no necesariamente vinculados temáticamente.

La figura de Rameau desató enormes controversias en su época. No todos admiraron sus óperas y fue objeto de múltiples críticas y ataques provenientes de bandos diferentes como los lullistas, conservadores que menospreciaban toda música que transgrediera el lenguaje de Lully, y el grupo de los pro-italianistas, comandado por Rousseau y los enciclopedistas, quienes juzgaban su música demasiado compleja y difícil de abordar. No obstante, su originalidad fue ampliamente reconocida. Desarrolló un lenguaje musical meticulosamente apegado a sus teorías armónicas donde cada acorde, cada cambio de tonalidad y toda progresión melódica tienen su propio significado expresivo. El lenguaje musical básico de sus *tragédies*, núcleo de su producción, se asemeja al de Lully con predominancia de secciones arioso, estilo lírico que, a diferencia del estilo declamatorio del recitativo, ocasionalmente es contrarrestado con un *air* o un conjunto en el que uno de los personajes medita sobre sus predicamentos o diserta sobre su situación.

La armonía de Rameau suele ser inesperada y llamativa, sobre todo en los momentos de tensión emocional; su estilo de escritura ilustrativo –tratando el estado anímico de un personaje o un fenómeno natural– es altamente imaginativo y profundamente poético. Su música de ballet es impactante tanto por la orquestación como por la audacia de sus líneas melódicas y sus estructuras rítmicas. No obstante, en sus óperas es inevitable percibir por momentos un cierto pensamiento racional. En su música instrumental (obras para clavecín en cuatro libros que consisten principalmente en danzas o piezas del género y las *Pieces de clavecin en concerts* para trío de clavecín, flauta y viola), Rameau despliega por igual gran originalidad en el manejo del lenguaje y una gran riqueza de ideas, elementos que aparecen también en su música religiosa. En una novela de Diderot uno de los personajes comenta que Rameau “es original, brillante, complejo, culto y, en ocasiones, demasiado culto”, sin duda una observación justa y atinada.

Rameau consideraba sus escritos teóricos la parte más importante de su trabajo. Consideraba la música una ciencia sujeta a leyes inmutables, pero relacionándola con la parte estética compositiva que, a su juicio, debía siempre aspirar a la complacencia auditiva, ser

expresiva y despertar las emociones. Sus teorías armónicas se centran en el significado del acorde en posición de fundamental, con el que las inversiones (como los acordes 6-3 y 6-4) guardan un vínculo armónico. De tal manera, concebía el “bajo fundamental” como una serie de notas conformada por las raíces de cada acorde (independientemente de su posición en fundamental o una de sus inversiones) y no como la línea real del bajo. Sus escritos de armonía han tenido y siguen ejerciendo una fuerte influencia en los teóricos de su tiempo y posteriores, como Tartini, Marpurg, Helmholtz, Riemann y Hindemith.

Rameau no fue una figura popular. Se le consideraba un individuo aislado e insensible a sus relaciones sociales, taciturno, misántropo y argumentador. Sus amigos y enemigos al parecer sufrieron por igual su franqueza y su rudeza. Uno de sus contemporáneos comentó: “Su corazón y su alma estaban puestos por completo en el clavecín; una vez cerrado el instrumento, no quedaba nadie ahí”.

WT/SS

📖 D. FOSTER, *Jean-Philippe Rameau: A Guide to Research* (Nueva York, 1989). J. R. ANTHONY, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau* (Portland, OR, aumentado 3/1997). C. W. DILL, *Monstrous Opera: Rameau and the Tragic Tradition* (Princeton, NJ, 1998).

Ramsey, Robert (fl Cambridge, 1616-1644). Compositor inglés. Se graduó en Cambridge en 1616 y trabajó en el Trinity College de 1628 a 1644, primero como organista y después como *Master of the Children*. Compuso música litúrgica, madrigales y canciones para *consort* y continuo. Su estilo, como el de sus contemporáneos Deering y Philips, es expresivo e italianizado; aunque la mayor parte de su música está escrita en el lenguaje polifónico de la *prima pratica*, su *What tears, dear Prince* (probablemente escrita por la muerte del príncipe Henry en 1612) constituye un ejemplo temprano de canción monódica inglesa. JM

“**rana, La**”, **Cuarteto** (*Froschquartett*). Sobrenombre con el que se conoce el *Cuarteto de cuerda en re mayor* op. 50 no. 6 de Haydn (1787). El nombre se debe a un tema del movimiento final que se asemeja al “croar” de una rana.

Rands, Bernard (n Sheffield, 2 de marzo de 1935). Compositor estadounidense nacido en Inglaterra. Estudió composición con Reginald Smith Brindle en Bangor (1953-1958) y con Roman Vlad, Dallapiccola y Berio en Italia (1958-1962). La influencia de Berio fue crucial en la formación de su estilo de juventud, en obras como *Actions for Six* (1962-1963), aun cuando ya había

desarrollado un lenguaje melódico inglés y personal. Realizó estudios posteriores en las universidades de Princeton e Illinois (1966-1968) para después integrarse al departamento de composición de la York University (1968-1975). De esta época datan sus dos audaces incursiones orquestales, *Wildtrack 1* y *Wildtrack 2*. En 1975 se trasladó a la Universidad de California en San Diego y su música comenzó a adquirir un carácter más dulce, con un desarrollo enriquecido y más enmarcado en la historia de la música, en particular su música orquestal. En 1983 obtuvo la nacionalidad estadounidense y en 1989 fue nombrado profesor de Harvard.

PG

Rangström, (Anders Johan) Türe (n Estocolmo, 30 de noviembre de 1884; m Estocolmo, 11 de mayo de 1947). Compositor y director sueco. Tomó clases particulares de composición con Johan Lindegren (1903-1904) y con Pfitzner en Berlín (1905-1906), donde tomó también lecciones de canto. En años posteriores trabajó como crítico musical, maestro de canto, consejero de prensa de la Ópera Real de Suecia y como director principal de la Orquesta Sinfónica de Göteborg de 1922 a 1925. En 1918 colaboró en la fundación de la Sociedad de Compositores de Suecia. Compuso tres óperas y cuatro sinfonías, la *Primera* (1914) escrita en memoria de su destacado compatriota, el dramaturgo August Strindberg. Estas obras mayores revelan una fuerte influencia de los modelos del romanticismo alemán, en particular de Wagner, y han sido criticadas por su carácter formal episódico. No obstante, las canciones de Rangström son ampliamente admiradas. Compuso con gran afinidad e imaginación para la voz, imitando los contornos melódicos y ritmos del lenguaje hablado, dentro de un estilo que denominó “melodía hablada”.

SJ

rank (in., “fila”, “hiler”). 1. Fila o serie de tubos de órgano del mismo tipo (como los diapasones de ocho pies) que son controlados por un mismo *tirador de registro; por extensión se denomina también “registro”.

2. Hilera individuales de cuerdas en las *arpas doble y triple.

Rankl, Karl (n Gaaden, cr Viena, 1 de octubre de 1898; m Salzburgo, 6 de septiembre de 1968). Director inglés nacido en Austria. Estudió con Schoenberg y Webern. En 1919 fue nombrado maestro y *répétiteur* del coro de la Volksoper de Viena y posteriormente director asistente. Obtuvo el puesto de *Kapellmeister* en Lieberec y posteriormente en Königsberg (hoy Kaliningrado). De 1928 a 1931 fue asistente de Klemperer en la Kroll

Opera de Berlín y en 1937 director musical del Teatro Neues Deutsches de Praga. Su trabajo en Covent Garden de 1946 a 1951 contribuyó notablemente al alto nivel técnico de la compañía. Más adelante fue director musical de la Orquesta Nacional de Escocia. Compuso ocho sinfonías y una ópera, *Deirdre of the Sorrows* (1951). JT

ranz des vaches (fr.; al.: *Kuhreigen, Kuhreihen*). Melodía montañesa de Suiza cantada o interpretada en el **alphorn* por los pastores para el llamado de sus vacas. Cada distrito suizo tiene su propia versión, siendo la más renombrada la del distrito de Gruyère, que tiene el nombre de *Les Armaillis des Colombettes* (tomado de su primer verso). Se cree que la melodía original era para *alphorn* y que las palabras se añadieron posteriormente.

Abundan las historias sobre el poder de la tonada *ranz des vaches* para despertar en los habitantes de la campiña suiza un avasallador sentimiento de nostalgia por el hogar. Rousseau, en su diccionario de música (1768), en evidente alusión a los mercenarios suizos usados en diversos ejércitos europeos del siglo XVIII, menciona que “se prohibía bajo pena de muerte tocar la melodía entre las tropas, pues quienes la oían rompían en llanto, desertaban o morían; tal era la nostalgia por su país que en ellos despertaba”.

La melodía *ranz des vaches* se ha usado en diferentes obras, como en la obertura de *Guillermo Tell* en las versiones de Grétry y de Rossini, en la “*Scène aux champs*” de la *Symphonie fantastique* de Berlioz y en la melodía tocada por el joven pastor al comienzo del tercer acto de *Tristan und Isolde* de Wagner. PS/AL

rap (in.). Estilo popular de interpretación musical cuya aparición pública se remonta a la década de 1970. El término se refería originalmente a la manera de hablar estilizada de la juventud afroamericana urbana de los Estados Unidos. Esta forma de expresión de la lengua inglesa norteamericana fue adoptada por el maestro de ceremonias (MC) encargado de presentar al *disc jockey* (DJ) en las fiestas callejeras, de donde el término obtuvo su connotación musical; estos maestros de ceremonias eran conocidos como “rappers” (raperos). En la actualidad el concepto forma parte de la cultura del **hip-hop*. En su contexto musical, el *rap* no se canta con una melodía predeterminada y es más bien un tipo de recitativo en que los tonos musicales surgen de inflexiones exageradas de la lengua. Los textos de las canciones de *rap* suelen tener una connotación sexual explícita y a menudo hacen alusión a temas de violencia, racismo, misoginia y homofobia (en el pasado, el

blues era vehículo de esta misma crítica social); no obstante, estos significados se han neutralizado mediante la ritualización del género. El estilo denominado “gangsta rap” pone énfasis en la violencia. Puesto que el *rap* ha rebasado sus límites originales de la cultura negra callejera (en la actualidad existen raperos blancos y mujeres raperas), su significado antisocial ha sido fuertemente refutado. Snoopy Doggy Dogg fue una de las grandes luminarias de la década de 1990 y Eminem se convirtió en el rapero más conocido de comienzos del siglo XXI. PW

📖 T. ROSE, *Black Noise, Rap Music, and Black Culture in Contemporary America* (Hanover, NH, 1994).

Rape of Lucretia, The (El rapto de Lucrecia). Ópera en dos actos de Britten con libreto de Ronald Duncan basado en el drama de André Obey, *Le Viol de Lucrece* (1931), a su vez basado en el poema de Shakespeare, *The Rape of Lucrece* (1594) y en *Historiarum ab urbe condita libri* de Livy (Glyndebourne, 1946).

Rappresentatione di Anima et di Corpo (Drama del alma y el cuerpo). Ópera sacra en un prólogo y tres actos de Cavalieri con texto probablemente de Agostino Manni. Se interpretó por primera vez en Roma en 1600. Es la ópera más antigua que ha sobrevivido con la música completa.

rapsodia (del gr. *rhapsodia*; al.: *Rhapsodie*; fr.: *rapsodie, rhapsodie*; in.: *rhapsody*; it.: *rapsodia*). Pieza instrumental en un movimiento, a menudo basada en melodías populares, nacionales o folclóricas. El término (que en la cultura clásica griega indicaba la recitación de poesía épica, en particular de Homero) fue usado con sentido musical por primera vez por Tomášek en el siglo XIX, como título de una colección de seis piezas para piano publicadas alrededor de 1803; posteriormente se usó para determinadas piezas de carácter sin forma específica. Las rapsodias pueden ser apasionadas y nostálgicas, o en ocasiones, improvisadas. El interés surgido en el siglo XIX por la música húngara y gitana para violín inspiró la composición de piezas en dicho estilo en autores como Liszt (19 Rapsodias húngaras, 1846-1855), Dvořák (Rapsodias eslavas, 1878; basadas en melodías folclóricas), Dohnányi y Bartók.

Brahms compuso tres rapsodias para piano (op. 79, op. 119), como también la *Rapsodia Alto* op. 53, para contralto, coro masculino y orquesta. El elemento improvisatorio de la rapsodia inspiró dos obras de Debussy (una para saxofón alto y otra para clarinete), la *Rapsodia en azul* para piano y orquesta de Gershwin, con elementos jazzísticos, y la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*

de Rajmaninov (variaciones sobre el *Capricho* para violín no. 24 en *la menor* de Paganini). La influencia de la música folclórica ha impregnado muchas obras inglesas, como *Norfolk Rhapsody* de Vaughan Williams, *A Shropshire Lad* de Butterworth y *Brigg Fair* de Delius (subtitulada *Rapsodia inglesa*). WT/JBE

rapsodia (it.), **rapsodie** (fr.). “Rapsodia”.

Rapsodia para contralto. Nombre con el que se conoce la *Rapsodia* op. 53 (1869) de Brahms para voz contralto, coro masculino y orquesta; el texto fue tomado de *Harzreise im Winter* (Viaje invernal por las montañas de Harz), de Johann Wolfgang von Goethe.

Rapsodia sobre un tema de Paganini. Obra para piano y orquesta op. 43 de Rajmaninov (1934) que consiste en 24 variaciones sobre el *Capricho* para violín no. 24 en *la menor* de Paganini.

Rapsodias eslavas. Tres obras orquestales op. 45 de Dvořák (1878).

Rapsodias húngaras. Colección de obras para piano solo de Liszt; compuso las número 1-15 entre 1846 y 1853, y las número 16-19 aproximadamente 30 años más tarde. Se basan en otra colección anterior de 21 piezas (1839-1847; unas bajo el mismo título de *Rapsodia húngara* y otras denominadas *Magyar dallok*), en las que incorpora elementos de la música gitana húngara. Algunas de estas obras fueron orquestadas por Franz Döppler bajo la supervisión de Liszt. La *Fantasia húngara para piano y orquesta* (1853) está basada en la no. 14.

Rapsodie espagnole (Rapsodia española). 1. Obra orquestal en cuatro movimientos de Ravel compuesta en 1907-1908. Sus movimientos son: “Prélude à la nuit”, “Malagueña”, “Habanera” y “Feria”. La “Habanera” fue originalmente el movimiento inicial de *Sites auriculaires* para dos pianos (1895-1897).

2. Obra para piano de Liszt (c. 1863), arreglada para piano y orquesta por Busoni.

raptó en el serrallo, El. Véase *ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL, DIE*.

rasch (al.). “Rápido”; *rascher*, “más rápido”; *sehr rasch*, “muy rápido”.

rasgueado (fr.: *batterie*; it.: *battute*). En la ejecución de la guitarra se refiere a la técnica de “rasguear” varias cuerdas, sea hacia arriba con la yema de los dedos o hacia abajo con las uñas.

Rasiermesserquartett. Véase “*LA NAVAJA*”, *CUARTETO*.

Raskatov, Aleksandr Mijaylovich (n Moscú, 9 de marzo de 1953). Compositor ruso. Estudió con Khrennikov en el Conservatorio de Moscú. En las décadas de 1970 y 1980 participó activamente en la vanguardia de Moscú

en torno al círculo de Denisov y Gubaidulina. Se convirtió en miembro de la Asociación de Música Contemporánea desde su creación en 1990. Entre sus composiciones destacan obras como la ópera *El foso y el péndulo* (1990), un *Concierto para oboe* (1987), *Stabat mater* para voz sola y órgano (1988), *Xenia* para orquesta de cámara (1991) y *Blissful Music* para violonchelo y orquesta de cámara (1997). En 1989 completó y orquestó la *Sinfonía de cámara* de Roslavets. PF

rastrología. Estudio del uso del *rastrum* (lat., “rastrillo”), una pluma con varias puntas diseñada para trazar líneas de pentagrama en manuscritos musicales. Desde su aparición, a más tardar en el siglo XIV, existieron *rastra* para trazar tetragramas y pentagramas (cuatro y cinco líneas respectivamente); posteriormente se fabricaron *rastra* para trazar sistemas de pentagramas simultáneos. Los compositores han seguido usando este instrumento de dibujo para sus manuscritos incluso hasta tiempos recientes. Combinada con otras técnicas de *paleografía, la rastrología se usa como técnica para determinar los orígenes de un manuscrito musical. ABUL

rataplán. Onomatopeya del sonido de un tambor. Aparece como título de arias para voz sola y de conjunto en óperas de Donizetti, Meyerbeer y Verdi.

ratchet (in.). “*Matraca”.

Rathgeber, Johann Valentin (n Oberelsbach, cr Meiningen, 3 de abril de 1682; m Banz Abbey, cr Coburgo, 2 de junio de 1750). Compositor alemán. La mayor parte de su vida adulta transcurrió en el monasterio benedictino de Banz: desde 1707 como músico de cámara y, a partir de su ordenamiento como sacerdote en 1711, como maestro de coro. Su reputación como compositor radica principalmente en su música litúrgica, que incluye versiones latinas de misas, salmos y ofertorios en ocasiones para solistas SATB, coro e instrumentos. Compuso también numerosas obras instrumentales y vocales seculares, entre éstas 24 conciertos (1728) y otras piezas para teclado, así como una colección de animadas canciones populares (para voz sola, para dúo y para coro) editada en tres volúmenes con el título *Tafel Confect* (1733, 1737, 1746). Las densidades sonoras simples y un estilo melódico encantador son rasgos característicos de su música. DA/BS

Ratsche (al.). “Ratchet”, “sonaja”.

rattenendo, rattenuto (it.). “Reteniendo”, “retenido”.

Rauschpfeife. Nombre usado originalmente para referirse a cualquier instrumento de lengüeta con sonido estridente, en particular el caramillo, tanto con cápsula como sin ella. En la actualidad se refiere a las copias de

oboes renacentistas con cápsula muy comunes en los grupos de música antigua. JMO

Rautavaara, Einojuhani (n Helsinki, 9 de octubre de 1928). Compositor finlandés. Estudió composición con Aarre Merikanto en la Academia Sibelius de Helsinki y musicología en la Universidad de Helsinki. A partir de 1966 fue profesor de la Academia Sibelius, donde fue nombrado profesor de composición en 1976. Rautavaara ha asimilado la influencia de un amplio espectro de compositores: inicialmente Stravinski, Sibelius y Hindemith, y posteriormente Musorgski (*Ikonit*, “Iconos”, 1956), Messiaen, Berg y Bruckner. En su obra orquestal, *A Requiem in Our Time* (1953), ganadora de un premio, usa técnicas seriales pero, igual que muchos de sus compatriotas, con el tiempo se manifestó en contra de las limitaciones del serialismo. Su *Tercera sinfonía* (1961), aunque recurre a técnicas seriales, impresionó a la crítica por su calidez y grandiosidad brucknerianas. *Cantus arcticus* (1972) para cantos de aves grabados y orquesta marcó otro hito en su producción. Bajo la influencia del concepto del “inconsciente colectivo” de Jung, de escritos místicos y de sus propias experiencias, Rautavaara ha recurrido reiteradamente a las imágenes de ángeles, sobre todo en su *Séptima sinfonía*, “Ángel de luz” (1995), obra con la que obtuvo el premio Midem y el premio australiano ABC. SJ

Rauzzini, Venanzio (n Camerino, cr Roma, baut. 19 de diciembre de 1746; m Bath, 8 de abril de 1810). Soprano castrato y compositor italiano. Después de estudiar y realizar interpretaciones en Italia, entró al servicio del elector Maximiliano III José en Munich (1766-1772). Al cabo de dos años de presentaciones en Italia se trasladó a Londres, debutando en el King’s Theatre como cantante y compositor con el *pasticcio Armida* (1774). Su ópera más popular, *Piramo e Tisbe* (1775), tuvo tres repeticiones en Londres y se interpretó en el extranjero. A partir de 1777 Rauzzini vivió principalmente en Bath, donde fue promotor de conciertos e impulsó la vida profesional de Michael Kelly y otros, además de continuar con la composición. SH

Ravel, (Joseph) Maurice (n Ciboure, Basses Pyrénées, 7 de marzo de 1875; m París, 28 de diciembre de 1937). Compositor francés. De ascendencia suiza y vasca, creció en París y estudió en el Conservatorio (1889-1904) principalmente con Fauré. Su fracaso para ganar el *Prix de Rome*, por el que compitió en cuatro ocasiones entre 1901 y 1905, fue motivo de escándalo y protestas públicas. Mientras tanto se asoció a un grupo artístico contestatario conocido como los “apaches”, con miem-

bros como el compositor Florent Schmitt, el pianista Ricardo Viñes y los poetas Trista Klingsor y Léon-Paul Fargue. Viñes estrenó muchas de las obras de piano de Ravel, como *Pavane pour une infante défunte* (1899), *Jeux d’eau* (1901), *Miroirs* (1904-1905) y *Gaspard de la nuit* (1908); por otra parte, los versos de Klingsor sirvieron como textos para el ciclo de canciones orquestales, *Shéhérazade* (1903); una de las últimas canciones de Ravel se basó en la obra poética de Fargue, *Rêves* (1927).

Muchas de las primeras partituras de Ravel suscitaban críticas por su semejanza con Debussy; no obstante, las relucientes cascadas de *Jeux d’eau*, por ejemplo, se acercan más a la obra de Liszt y, de hecho, precedieron a las piezas “impresionistas” para piano de Debussy. El estilo vocal y el uso de escalas de tonos enteros en *Shéhérazade* es más debussiano, pero aun así, este ensoñador retrato orientalista despliega una firmeza inequívocamente raveliana. El ballet *Daphnis et Chloé* (1909-1912), que se nutre en las serenas evocaciones de Debussy de la cultura griega clásica, es igualmente característica por la tersura de su desarrollo; con justicia, Ravel la denominó “coreografía sinfónica”. Pero el talento de Ravel no se limitó exclusivamente a la música sinfónica. Sus ideas musicales tendieron a ser unidades autónomas perfectamente definidas; su música, más que desarrollar una evolución continua, se estructuró a partir de contrastes y repeticiones variadas. El clásico ejemplo de este procedimiento compositivo es su obra orquestal *Boléro* (1928), en el que una melodía única se repite constantemente en un *crescendo colorístico*; pero el destello característico de la genialidad de Ravel se manifiesta por igual en la mayor parte de su producción (Stravinski lo llamó el “relojero suizo”). Particularmente destacadas son las formas de trazo exacto y armonías crudas de su periodo neoclásico, anunciado en la suite para piano *Le Tombeau de Couperin* (1917) y continuado en las sonatas para violín y violonchelo (1920-1922) y para violín y piano (1923-1927). En *Le Tombeau de Couperin*, Ravel diseñó la pieza “Forlane” basándose en un movimiento similar de uno de los *concerts* de Couperin; en general, concebía la imitación como un procedimiento válido para el compositor, afirmando que si éste tenía algo original que decir, sin duda aparecería “en su involuntaria deslealtad al modelo original”.

La precisión de la orquestación de Ravel revela también a un artista para quien la imaginación estaba al servicio de la exactitud calculada. Uno de los orquestadores más imaginativos que ha existido, su orquestación

de *Cuadros de una exposición* (1922) de Musorgski bien podría parecer la culminación de la obra original; de igual manera confeccionó nuevas vestimentas orquestales, de hechura perfecta, para muchas de sus propias obras para piano como la *Pavane* (orquestrada en 1910), la suite *Ma mère l'oye* (1908/1911), los *Valses nobles et sentimentales* (1911/1912) y *Le Tombeau de Couperin* (orquestrada en 1919). Las que no orquestó, como los tres "poemas" de *Gaspard de la nuit* (1908), son aquellas cuyas florituras lisztianas las vuelven inalterablemente pianísticas. Además de orquestar música de otros compositores (Chabrier, Debussy, Rimski-Korsakov y Schumann, además de Musorgski), Ravel se deleitó recurriendo a estereotipos de música para escribir su propia producción. Los estereotipos de la música "española", por ejemplo, son reinterpretados con ímpetu vital y alegre en su obra orquestal *Rapsodie espagnole* (1907-1908), en la ópera cómica en un acto *L'Heure espagnole* (1911) y en su ciclo de canciones *Don Quichotte à Dulcinée* (1932-1933), mientras que géneros como el vals y la música gitana descansan respectivamente detrás del onírico y macabro "poema coreográfico" *La Valse* (1919-1920) y la obra virtuosa *Tzigane* para violín con acompañamiento de piano o de orquesta (1924).

Las tensiones de la primera Guerra Mundial, durante la que Ravel participó como conductor de camión, y en particular la muerte de su querida madre en 1917, fueron traumas de los que quizá nunca logró recuperarse por completo. Comparativamente, compuso muy poca música después de completar su ópera *L'Enfant et les sortilèges* (1925, con textos de Colette), obra en la que, con extraordinaria exactitud, logró capturar el misterioso y latentemente malévol mundo de una habitación desde la perspectiva de un niño, como también el milagroso poder de transformación del amor. El rango de estilos musicales desplegados en esta ópera de extensa duración es sorprendente, pues abarca desde géneros exóticos hasta la angustia schoenbergiana, y desde el *foxtrot* hasta una fuga culminante. Las únicas obras mayores compuestas en su última década de vida fueron dos conciertos para piano: el sombrío *Concierto para la mano izquierda* y el exultante *Concierto en sol mayor*, con tintes jazzísticos, ambos escritos entre 1929 y 1931. PG/RN

📖 A. ORENSTEIN, *Ravel: Man and Musician* (Nueva York, 1975, 2/1991). R. NICHOLS, *Ravel* (Londres, 1977); *Ravel Remembered* (Londres, 1987). A. ORENSTEIN (ed.), *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews* (Nueva

York, 1990). D. MAWER (ed.), *The Cambridge Companion to Ravel* (Cambridge, 2003).

Ravenscroft, John (n antes de 1708). Compositor inglés que trabajó en Italia. En 1695 publicó una serie de 12 *sonate da chiesa* para dos violines y continuo; su op. 2 fue un volumen de seis *sonate da camera* publicado póstumamente en 1708. Ambas colecciones muestran que fue un discípulo cercano de Corelli.

Ravenscroft, Thomas (n c. 1582; m c. 1635). Compositor, teórico y editor musical inglés. Se desempeñó como corista de la Catedral de St Paul antes de obtener el grado de B. Mus. en Cambridge en 1605. Entre sus obras publicadas están una revisión sustancial del salterio de Thomas East de 1592 (*The Whole Booke of Psalmes*, 1621) y tres volúmenes de canciones, cánones y *catches*, varios titulados Pammelia, Deuteromelia y Melismata, que ilustran el lado ligero del gusto jacobino. Sus cuatro fantasías para cinco violas incluyen algunas indicaciones de dinámica. JM

Rawsthorne, Alan (n Haslingden, 2 de mayo de 1905; m Cambridge, 24 de julio de 1971). Compositor inglés. Estudió en el RMCM (1926-1930) y posteriormente tomó clases particulares de piano con Egon Petri. Al cabo de un breve periodo como director musical de la escuela de danza y pantomima de Dartington Hall (1932-1935), trabajó como compositor independiente, produciendo numerosas partituras cinematográficas. El resto de su producción consiste principalmente en partituras instrumentales abstractas entre las que se incluyen tres sinfonías, dos conciertos para piano y dos para violín; tres cuartetos de cuerda y una variedad de obras de música de cámara. En estas obras desplegó su talento para escribir un contrapunto vigoroso en formas claras dependientes de una armonía tonal enriquecida; su estilo es cosmopolita, más comparable a Hindemith que a cualquiera de sus contemporáneos ingleses. Entre sus escasas obras de carácter más pintoresco están *The Creel* (1940), una suite de retratos de peces para dúo de piano, y la brillante obertura *Street Corner* (1944). PG

📖 J. MCCABE, *Alan Rawsthorne: Portrait of a Composer* (Nueva York, 1999).

ray. En la escala del sistema de *solmización, *ray* es la pronunciación inglesa de *re* o el segundo grado de la escala. En las terminologías española, francesa e italiana se asocia con la nota *re* del sistema de *do*-fijo, sin importar la escala en que aparezca. Véase TÓNICA SOL-FA.

Raymonda. Ballet en tres actos y cuatro escenas de Glazunov con argumento de Lidia Pashkova y Marius Petipa.

La coreografía corrió a cargo de Petipa (San Petersburgo, 1898).

“**Razor**”, **Quartet** (*Rasiermesserquartett*; “Cuarteto la navaja”). Sobrenombre del *Cuarteto de cuerdas en fa* menor op. 55 no. 2 de Haydn (compuesto a finales de la década de 1780). El nombre se debe a que, al parecer, fue entregado al editor londinense John Bland a cambio de una nueva navaja inglesa.

“**Razumovski**”, **Cuartetos**. *Cuartetos de cuerdas* op. 59 no. 1 en *fa* mayor, no. 2 en *mi* menor y no. 3 en *do* mayor de Beethoven (1805-1806). Su nombre se debe a que fueron dedicados al conde Andrei Razumovski, embajador ruso en Viena, quien era un entusiasta ejecutante de cuartetos de cuerda. En el cuarto movimiento del *Primer cuarteto* y el tercero del *Segundo*, Beethoven usó canciones folclóricas rusas (con el título *Thème russe*) tomadas de una colección publicada en 1790 por Johann Gottfried Pratsch (Ivan Prach). Esta serie de cuartetos se conoce también como los *Cuartetos “rusos”*.

re (al.; in.: *D*). Segundo grado (supertónica) de la escala de *do* mayor. Véase ESCALA, 3; RAY.

re-entrant tuning (in.). “*Afinación discontinua”.

Re in ascolto, **Un** (El rey escucha). Ópera en dos partes de Berio con libreto conformado por textos de Italo Calvino, W. H. Auden, Friedrich Einsiedel y Friedrich Wilhelm Gotter (Salzburgo, 1984).

Re pastore, **Il** (El rey pastor). *Serenata* en dos actos de Mozart con libreto de Pietro Metastasio (Salzburgo, 1775). Este mismo libreto fue usado por varios compositores, como Gluck (1756).

real answer (in., “respuesta real”). Véase FUGA.

realejo. Véase REGAL.

reales fuegos de artificio, **Música para los**. Véase FIREWORKS MUSIC.

realismo socialista. Doctrina artística oficial de la URSS a partir de 1932. En la década de 1920, Rusia vivió una explosión de pluralismo creativo en las artes, pero en 1932 Stalin y los rangos superiores de la burocracia soviética optaron por la centralización de la cultura. La resolución del Partido “sobre la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas” prohibió la existencia de facciones artísticas y estableció un sindicato para cada una de las artes, de manera que todos los artistas quedaron bajo el control del Partido y sus obras se sujetaron a la aprobación de los comités sindicales correspondientes que tenían la responsabilidad de implementar las nuevas doctrinas estéticas del realismo socialista.

Resulta útil considerar el origen del término como sucesor soviético del “realismo crítico”, movimiento literario de finales del periodo zarista cuyo representante más renombrado fuera Tolstoi. Mientras que el realismo crítico había puesto énfasis en la opresión de las masas bajo el viejo régimen, el realismo socialista rendía tributo a su liberación. Oficialmente no quedaba nada qué criticar, todas las cargas y penurias impuestas en la URSS formaban parte necesaria de una lucha interna por la modernización que sentaría las condiciones previas al comunismo, la etapa última del socialismo o bien de la lucha externa contra el fascismo y sus espías infiltrados en el país.

Las consecuencias para los compositores fueron más difíciles de discernir, sobre todo tratándose de música instrumental, pero es posible reconstruir el aspecto musical del realismo socialista a partir de las declaraciones oficiales y los escritos de los críticos alineados con el Partido. Todo tipo de lenguaje experimental, fuera “vanguardista” o “proletario”, transgredía los límites impuestos y, en su lugar, se ponderaba todo un conjunto de clásicos para cada una de las artes, imponiendo los modelos a imitar. Si para la década de 1920 prácticamente todos los compositores del pasado, excepto Beethoven y Musorgski, habían sido rechazados, en los nuevos tiempos todo el repertorio recobraba su prestigio anterior. Los compositores de óperas y oratorios tenían la obligación de elegir temas revolucionarios edificantes, incluso la música instrumental debía seguir hilos narrativos semejantes donde la lucha inicial conducía a un final triunfal.

El resurgimiento de los clásicos impulsó a la crítica a exigir desarrollo sinfónico u orgánico en toda la música, sin importar sus dimensiones. Se enfatizaba también el uso de elementos de la música folclórica y popular y, entre las naciones que no eran de origen ruso, las culturas musicales autóctonas debían conformar la base de una música realsocialista. El destino de la ópera de Shostakovich, *Lady Macbeth de Mtsensk* (1934), ilustra el enfoque de la doctrina: en un principio tuvo buena acogida de la crítica como ópera modelo, pero dos años más tarde fue catalogada como naturalista (realismo inquietante sin heroísmo optimista) y retirada del repertorio. Por el contrario, *El Don silente* (1936) de Ivan Dzerzhinski fue elegida como el nuevo modelo; en lo musical era mucho más conservadora y melodiosa, repleta de canciones populares y con un argumento heroico explícito. El uso excesivo de la canción popular y toda romantización del campo se consideraban

elementos que incitaban el ataque contra el nacionalismo burgués, incluso el desarrollo orgánico demasiado extenso era un detonante. La tendencia opuesta, un rechazo de los elementos del realismo socialista, se condenaba como *formalismo. El realismo socialista se enarbolaba de tanto en tanto como arma disciplinaria del Partido e incluso como expresión de una rivalidad al interior del sindicato.

Los años de la guerra trajeron un relajamiento en las políticas culturales del realismo socialista pero, a partir de 1947, todas las artes nuevamente fueron sometidas a control; de tal manera, la Unión de Compositores condenó y humilló a Prokofiev, Shostakovich y Khachaturian en 1948. El programa de desestalinización impulsado por Khrushchev a finales de la década de 1950 tuvo como resultado un segundo periodo de relajamiento de las políticas culturales y, con ello, un debilitamiento del realismo socialista; su definición se volvió mucho más imprecisa y menos inclusiva, pues las obras que seguían entrando en la esfera externa a sus imposiciones casi siempre encontraron la manera de llegar al público, sin el subsidio gubernamental, por supuesto. Para la década de 1970, compositores como Schnittke y Denisov lograron sostenerse mediante comisiones del extranjero; los compositores podían optar entre la seguridad económica del estado o la libertad artística independiente, pudiendo incluso combinar las dos alternativas. Conforme la Perestroika ganaba terreno, hacia finales de la década de 1980, ya era inútil defender el realismo socialista y con el derrumbe de la URSS en 1991 la doctrina quedó relegada a la historia.

JWAL

📖 R. MOISENKO, *Realist Music* (Londres, 1949). A. OLKHOVSKY, *Music under the Soviets: The Agony of an Art* (Londres, 1955).

realización, realizar (in.: *realize*). Improvisar o componer un acompañamiento sobre una línea de bajo, con o sin la ayuda de signos de *bajo cifrado. Durante varios siglos hasta comienzos del siglo XIX los ejecutantes de teclado, de cuerdas pulsadas, de instrumentos con arco e incluso de instrumentos melódicos de registro agudo debían elaborar acompañamientos en estilos diferentes, según el contexto. Éstos podían consistir en acordes arpegiados y no arpegiados con diferentes densidades sonoras y ritmos, como también figuras melódicas y adornos que complementarían las voces superiores.

Por “realización” se entiende también la versión que un estudioso o un compositor moderno hace de una obra de otra época, en la que armoniza y desarrolla las

indicaciones cifradas o implícitas de la obra original, elaborando una partitura con todas las notas escritas para su interpretación. Ejemplos notables son las realizaciones que hiciera Britten de las obras de Purcell. NPDC

rebab. Véase *RABĀB*.

rebec (in.). “*Rabel”.

Rebel. Familia de músicos franceses. **Jean Rebel** (*n* París, c. 1636; *m* Versalles, 1692) fue cantante y entró al servicio de la capilla real en 1661; tenor agudo, cantó también en ballets y óperas y participó en varios estrenos de obras de Lully. Contrajo matrimonio en tres ocasiones y procreó 12 hijos, de los que varios fueron músicos. Su hermano Robert también fue músico de la corte real. La hija de Jean, **Anne-Renée Rebel** (*n* París, *baut.* 6 de diciembre de 1663; *m* Versalles, 5 de mayo de 1722), fue cantante y estuvo casada con Lalande; sus dos hijas fueron cantantes también.

Su hermano **Jean-Baptiste Féry Rebel** (*n* París, *baut.* 18 de abril de 1666; *m* París, 2 de enero de 1747) fue violinista y compositor. Discípulo de Lully, se incorporó a la orquesta de la Ópera y en 1705 se convirtió en integrante de los *Vingt-Quatre Violons du Roi*; posteriormente fue nombrado director de ambas agrupaciones. En 1727 sucedió a su cuñado Lalande como compositor de cámara del rey. Compuso sonatas (que datan de la década de 1690 y se encuentran entre las primeras escritas en Francia), la ópera *Ulysse* (1703), que no tuvo éxito, y una cantidad considerable de música para danza, notable por su vitalidad rítmica y su ingenuidad orquestal; destacan una fantasía muy admirada, *Les Caractères de la danse* (1715), y su obra más conocida, *Les Élémens* (1737-1738), precedida de un movimiento con extraordinarias disonancias titulado “Cahos” (Caos).

Su hijo, **François Rebel** (*n* París, 19 de junio de 1701; *m* París, 7 de noviembre de 1775), siguió los pasos de su padre en la Ópera y en los *Vingt-Quatre Violons*. Ocupó varios puestos en la corte como el de *surintendant de la musique de la chambre* y en la Ópera, donde alternó puestos de director, *inspecteur général*, titular de licencias y administrador general. Escribió la mayor parte de sus composiciones en colaboración con su amigo François Francoeur, con quien compartió también algunos de sus puestos en la Ópera; juntos compusieron numerosos ballets, *divertissements* y *tragédies* (como *Scanderberg*, 1735). Se decía que Rebel componía la música dinámica y Francoeur la expresiva. SS

rebop (in.). Término alternativo de *bebop.

recapitulación. En la *forma sonata se refiere a la sección final del movimiento, en la que el material temático de la exposición se expone nuevamente con una variante que termina en la tónica.

recepción. Los estudios de la recepción musical comprenden facetas de la historia de una obra, que abarcan desde aspectos tan concretos como la respuesta de la prensa en el momento de su estreno hasta dimensiones más amplias como la acogida que ha tenido la obra desde su creación hasta el momento actual. Estos estudios centran su metodología en la obra de Hans Robert Jauss y sus colegas de estudios literarios dentro de la denominada escuela de Konstanz, establecida en las décadas de 1960 y 1970 y en la actualidad forman parte normal del discurso musicológico.

Los aspectos de la recepción musical son temas centrales, y de los más problemáticos, dentro del concepto más tratado en la historiografía musical, el tema de la influencia de la música, aun cuando las teorías de la recepción raramente sustentan dichos aspectos. El término se menciona a menudo en los estudios de periodismo musical, en los que suele usarse el término engañoso de “recepción crítica”. En este caso, la prensa musical y las reseñas de música que aparecen en los diarios conforman la base de las opiniones críticas de obras musicales dentro de un espectro muy amplio. Los *dossiers de presse*, que prácticamente se limitan a reimprimir las reseñas periodísticas sobre el estreno mundial de una obra, son un recurso perfectamente consolidado en la actualidad; no obstante, por útiles que resulten los procedimientos de divulgación de este tipo, suelen proporcionar información tendenciosa que crea confusiones para la interpretación crítica del material musical específico. Las reseñas de prensa que describen la atmósfera que rodeaba el estreno de cada una de las óperas de Donizetti han sido objeto de los más impactantes estudios recientes; en cambio, los análisis de revistas particulares (la *Revue et gazette musicale de Paris* constituye un buen ejemplo) demuestran el alto nivel de complejidad que puede alcanzar el estudio del periodismo musical bajo el enfoque de la teoría de la recepción musical.

Las revistas y los periódicos representan sólo uno de los múltiples medios relacionados con la recepción musical. Un alejamiento del estudio del periodismo musical para adentrarnos en cuestiones más generales de la recepción muestra cuán estrecho es el mundo en que se desenvuelve el primero. La música es también objeto de recepción en presentaciones, publicaciones, escritos

pedagógicos, literatura, en la historia de las ideas y, a partir de 1900, en las grabaciones. La compenetración de la recepción a través de estos medios diferentes puede conformar el fundamento de una historia de la música más refinada que la basada en crónicas de obras y biografías de compositores. El acceso a los testimonios que ofrecen estos medios es disímulo; documentar las presentaciones de *Tannhäuser* o *Lohengrin* de la segunda mitad del siglo XIX, por ejemplo, es una labor factible; esa misma tarea respecto a *El clave bien temperado*, no lo es. El estudio de las publicaciones dentro de la modalidad de la recepción se beneficia con el hecho de que el estudio de la publicación musical es una disciplina en sí misma, aunque es relativamente raro encontrar un estudio de recepción musical que saque provecho completo del trabajo realizado en esta área. Cuando la atención del teórico de la recepción se dirige a la historia de las ideas o a la literatura, toda certeza bibliográfica se colapsa y los estudios corren el riesgo de caer en imprecisiones y situaciones meramente anecdóticas.

La composición misma ha sido siempre un aspecto central de la recepción musical, aparte del vetusto tema de las influencias. La composición y la recomposición constante que caracterizan a la polifonía vocal de los siglos XII al XVI puede comprenderse en un nivel determinado cuando el proceso de la recepción queda oculto en el propio proceso compositivo. La existencia de algunos géneros depende de la “recepción” de las obras: la fantasía suscitada en el siglo XIX por los temas operísticos es un ejemplo aislado; el concepto del “standard” de jazz es otro. Pero los compositores han interiorizado el proceso de la recepción a un grado muy superior, en especial a lo largo del siglo XX. Sea que Schumann o Busoni incursionen en los pasos de Bach, que Schoenberg orqueste a Brahms, Berio revise a Mahler o que Finnissey reduzca a Grainger y Gershwin a sus estructuras básicas para recomponer sobre ellos, todos estos esfuerzos musicales invocan implícitamente una teoría de la recepción en el proceso compositivo en sí. Podría agregarse que el hecho de musicalizar un texto es un acto de recepción musical en un medio literario.

El origen de los estudios de recepción musical entre los literatos académicos de las décadas de 1960 y 1970 traiciona un ordenamiento estético esencialmente conservador, dando como resultado un enfoque en las obras de autores que han alcanzado un lugar privilegiado en la aceptación general. Por lo mismo, Mozart, Beethoven, Wagner y Bach han figurado con frecuencia en dichos

estudios, que se han centrado principalmente en las obras que tienen una presencia más representativa dentro de la cultura contemporánea. Para algunos teóricos de la recepción, los lugares de recepción se relacionan directamente con presiones formativas condicionadas por la organización social del sistema musical, cuando en realidad tienen implicaciones mucho mayores para el estudio de la historia de la música.

ME

📖 H. R. JAUSS, "Literary history as a challenge to literary theory", *Toward an Aesthetic of Reception, Theory and History of Literature*, 2, trad. T. BAHTI (Mineápolis, 1982), pp. 3-45 [publicación original de 1967]. A. COMINI, *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking* (Nueva York, 1987). G. GRUBER, *Mozart and Posterity*, trad. R. S. FURNESS (Londres, 1991). K. ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et gazette musicale de Paris, 1834-1880* (Cambridge, 1995). A. BINI y J. COMMONS, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva, L'arte harmonica serie III, Studi e testi* 3 (Roma y Milán, 1997). M. EVERIST, "Reception theories, canonic discourses and musical value", *Rethinking Music*, ed. N. COOK y M. EVERIST (Oxford, 1999), pp. 378-402; J.-M. FAUQUET y A. HENNION, *La Grandeur de Bach: L'Amour de la musique au XIX^e siècle, Les Chemins de la musique* (París, 2000).

recercada. Véase RICERCAR.

recit. Abreviatura de *recitativo.

recital. Concierto a cargo de un intérprete o de un conjunto reducido. El uso del término comenzó a extenderse a partir de un aviso aparecido en Londres en 1840 anunciando que "M. Liszt will give Recitals on the Pianoforte of the following pieces" (El Sr. Liszt ofrecerá recitales de pianoforte en los que interpretará las siguientes piezas). En sus inicios el término se limitaba exclusivamente a intérpretes solistas o con acompañamiento, pero en la actualidad se refiere a diferentes tipos de programas de música de cámara y canciones, tanto públicos como privados.

Véase también CONCIERTO, 3.

PG

recitativo (del it. *recitativo*). Forma de canto solista discursivo con ritmo libre y carente de melodías estructuradas. Se inventó en Italia poco antes de 1600 como una manera de ajustar la música lo más posible al texto. Ante la falta de un pulso estricto, el *bajo continuo o *bajo cifrado fue el recurso para que el acompañamiento pudiera seguir la expresividad espontánea del cantante. En la ópera de principios del siglo XVII, el recitativo fue el medio expresivo principal y a menudo se combinaba con breves pasajes en *arioso. Hacia 1700,

con el desarrollo de la *opera seria*, se volvió más unificado, con patrones melódicos más predecibles y cadencias fijas. Los diálogos y soliloquios más importantes generalmente llevaban acompañamiento orquestal, procedimiento denominado *recitativo stromentato* (it., "recitativo orquestado", también llamado *recitativo accompagnato*, "recitativo acompañado"), a diferencia del *recitativo secco* (recitativo seco) que era el más común y sólo llevaba acompañamiento de continuo. En este punto, claramente separado de la más estática y melódica *aria, el recitativo perduró en la *opera seria* hasta mediados del siglo XIX y fue imitado en la ópera seria en otros idiomas. En la *opera buffa* adoptó la forma de un diálogo ligero y extraordinariamente rápido que sirvió como recurso principal para el desarrollo de escenas complejas y dinámicas, como en *Le nozze di Figaro* de Mozart. El *Singspiel alemán, la *ballad opera inglesa, la *opéra comique francesa y la *zarzuela española tendieron a usar diálogos hablados en lugar de recitativos entre las canciones. El recitativo también formó parte de oratorios, cantatas, pasiones y *anthems*. En ocasiones se imitó con música instrumental, como en la *Sonata para piano* op. 31 no. 2 y en la *Novena sinfonía* de Beethoven.

A finales del siglo XIX, primero el *recitativo secco* y después el *recitativo stromentato* fueron desapareciendo gradualmente como formas de canto características. Wagner todavía delineó claras secciones de recitativo en *Lohengrin* (1850), pero sus posteriores dramas musicales podrían considerarse recitativos continuos con claras melodías, armonía y orquestación, o un aria continua no apegada a formas fijas y con la libertad y el ritmo discursivo del recitativo. En las últimas óperas de Verdi también es imposible separar las arias de los recitativos.

NT

reco-reco. Nombre brasileño onomatopéyico del *güiro; en ocasiones se refiere a una variante de güiro que consiste en una pieza de madera alargada con ranuras practicadas en la superficie.

recorder (in.). Véase FLAUTA DE PICO, FLAUTA DULCE.

recueilli (fr.). "Meditativo", "contemplativo".

Redford, John (m Londres, octubre o noviembre de 1547).

Músico de iglesia, compositor y dramaturgo inglés. En las décadas de 1530 y 1540 se desempeñó como vicario coral en la Catedral de St Paul en Londres y posteriormente como *Master of the Choristers* allí mismo. Es posible que haya escrito para los niños de St Paul la única obra teatral de su producción que ha sobrevivido, *Wyt and Science*. Redford es uno de los primeros

compositores ingleses que escribió en notación musical una cantidad significativa de música para teclado, toda ella con funciones litúrgicas, basada en melodías de canto llano y destinada para el órgano. Han sobrevivido también algunas obras vocales de su autoría.

JM

redonda (in.: *semibreve*; *whole-note* [♩]). Nota cuyo valor es la unidad; de ahí el nombre “whole-note” en la terminología estadounidense. Véase también SEMIBREVE; NOTACIÓN, Fig. 6.

redoute (fr.). Véase RIDOTTO, 2.

reducción. *Arreglo. El término se usa más frecuentemente en referencia a los arreglos para piano en los que se reduce la parte de acompañamiento orquestal o instrumental de una obra y que suelen usarse para el ensayo de obras para solistas y coros.

reed (in.). “*Lengüeta”.

reed organ (in.). “*Órgano de lengüetas”.

reedpipe (in., “tubo de lengüeta”). 1. En la tradición literaria se refiere a cualquier tubo rústico de caña o bambú, sea una flauta o un instrumento de lengüeta; incluye muchos tipos, como la *flauta de pan.

2. En el sistema organológico de Hornbostel y Sachs (véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE), el término “reedpipe” o “tubo de lengüeta” se refiere exclusivamente a los tubos que producen sonido por medio de una *lengüeta simple, doble o libre, sin importar el material de que esté hecho el tubo.

reel (in.). Danza escocesa antigua similar a algunas danzas irlandesas y escandinavas, y a la *strathspey* que se baila a un tiempo más lento. Es un baile de parejas enfrentadas, con música en compás de 2/2, 2/4 o 6/8, dividido en secciones exactas de ocho compases. Una versión más audaz se conoce como *Highland fling*. Versiones simplificadas de esta danza se introdujeron a los salones de baile ingleses a comienzos del siglo XIX.

PGA

Reforma, La. Cambio radical del pensamiento religioso iniciado en Alemania en 1517 por Martín Lutero y en Suiza por Ulrico Zuinglio y Juan Calvino, en 1519 y 1541 respectivamente, que desembocó en el desarrollo de diferentes formas de protestantismo. Sus consecuencias en la música eclesiástica fueron muy significativas. En Alemania la influencia de Lutero, monje de formación agustina y esencialmente tradicionalista, aseguró la preservación de gran parte del ritual y la música de la Iglesia antigua, siempre y cuando no interfiriera con las reformas teológicas. Aunque su preocupación principal era promover la educación religiosa del pueblo mediante

himnos congregacionales alemanes y versiones vernáculas de la Biblia, de ninguna manera Lutero estaba en contra del uso de los textos latinos tradicionales, muchos de los cuales mantuvieron su lugar en los diferentes tipos de ritos luteranos. Entre sus destacados asistentes musicales estuvieron Johann Walter (1496-1570), quien publicó en 1524 su *Geystliches gesangk Buchleyn*, el primer libro coral luterano, y Georg Rhau, quien entre 1538 y 1545 editó 16 volúmenes de musicalizaciones litúrgicas (con textos tanto en latín como en alemán), seleccionados por su adaptabilidad al rito luterano.

Una situación general mucho más austera predominó en los países donde prevalecieron las enseñanzas de Zuinglio y Calvino. Zuinglio, a pesar de su enorme talento musical, propuso inicialmente en su liturgia vernácula de 1525 que la música debería excluirse por completo del rito eclesiástico; por su parte, Calvino permitía únicamente el canto congregacional sin acompañamiento de textos bíblicos, principalmente con versiones métricas de salmos y cánticos vernáculos. El salterio más antiguo de uso calvinista (*Aucuns Pseumes et cantiques mis en chant*) se publicó en Estrasburgo en 1539. Contenía 19 salmos métricos y tres cánticos en traducción francesa, 13 de los cuales eran de Clément Marot y el resto de Calvino, junto con líneas melódicas simples de Mathias Greiter y otros. Después de la muerte de Marot en 1544, su traducción de los salmos fue completada por Théodore de Bèze y en 1562 se publicó una versión terminada, con música, del Salterio Ginebrino. Aunque la polifonía, tradicionalmente asociada con la liturgia romana, fue prohibida en la práctica eclesiástica calvinista, resurgió después de la segunda mitad del siglo XVI bajo la forma de salmos con música a cuatro voces, principalmente para uso doméstico, compuestos por Claude Le Jeune, Loys Bourgeois y Claude Goudimel. Las doctrinas calvinistas fueron adoptadas posteriormente en Escocia y los Países Bajos, así como por los puritanos en Inglaterra y Nueva Inglaterra, en los Estados Unidos, con detrimento del desarrollo de la música local.

En Inglaterra, la diseminación de la Reforma fue más prolongada pero igualmente generalizada. La Reforma, impulsada por una nueva independencia de pensamiento latente entre las clases medias de la época, se consolidó en 1534 cuando Enrique VIII, furioso ante la negativa papal de anular su matrimonio con Catalina de Aragón, renunció a la supremacía papal y se proclamó a sí mismo patriarca de la Iglesia de Inglaterra, dando inicio a una gradual y en general pacífica

disolución de los monasterios del reino. A la muerte de Enrique en 1647 su hijo de nueve años ascendió al trono como Eduardo VI y, bajo su dirección (o más bien la de su regente, el duque de Somerset) se instituyeron reformas más profundas: la supresión de las cantorías, con lo que desaparecieron los últimos reductos de polifonía latina tradicional en el país, y la promulgación de la Ley de Uniformidad de 1549 para reemplazar la Misa latina con una nueva liturgia inglesa como la única forma legal de adoración (el primer *Prayer Book* de 1549). A pesar de algunos rechazos iniciales a la ley, los compositores pronto comenzaron a escribir música para las nuevas formas vernáculas de adoración pública. Entre las principales publicaciones para uso congregacional estaban *The Booke of Common Praier Noted* de Merbecke, liturgia inglesa en estilo de canto llano (1550), y las versiones de salmos de John Day, “collected into Englyshe metre by T. Sternhold, I. Hopkins & others... with apt Notes to synge them withal” (adaptadas al metro inglés por T. Sternhold, I. Hopkins y otros... con notas claras para ser cantados por todos) (1562).

Las primeras obras polifónicas para la nueva Iglesia, escritas por William Mundy, Tallis, Tye y Sheppard, fueron por lo general sencillas estilística y estructuralmente para, de conformidad con los objetivos de la reforma, asegurar al máximo la claridad del texto. La breve revisión del catolicismo hecha durante el reinado de María I (1553-1558) tuvo eco en sus sucesores protestantes Isabel I (1558-1603) y Jacobo I (1603-1625), quienes, con la finalidad de crear una liturgia musical más extensa, introdujeron versiones polifónicas mayores de *anthems* vernáculos y textos para el servicio, principalmente para los coros de las catedrales y las universidades. Una importante innovación que data del año 1600 fue la forma en “verso” (usada tanto en *anthems* como en servicios), en la que secciones para uno o más cantantes solistas alternan con otras para coro completo con acompañamiento de órgano y/o conjunto de cuerdas. Entre los compositores más importantes que contribuyeron al repertorio anglicano de este periodo destacan John Mundy, Morley, Tomkins, Weelkes y Orlando Gibbons. Byrd, el compositor inglés más notable de la época, si bien fue católico de por vida (al parecer logró salvarse de la persecución gracias a la protección especial de Isabel), produjo obras de extraordinaria calidad tanto para el rito romano como para el anglicano.

Véase también HIMNO, 2.

BS

📖 E. H. FELLOWES, *English Cathedral Music* (Londres, 1941, 5/1969, rev. J. A. WESTRUP). P. NETTL, *Luther and Music* (Filadelfia, 1948). P. LE HURAY, *Music and the Reformation in England, 1549-1660* (Londres, 1967, 2/1978). F. BLUME, *Protestant Church Music: A History* (trad. al in., Londres, 1974).

“**Reforma**”, **Sinfonía**. *Sinfonía* no. 5 en re mayor de Mendelssohn (1832). Compuesta (aunque no ejecutada) para el tricentenario de la fundación de la Iglesia Reformista Luterana en Augsburgo; el primero y el último de sus movimientos citan el “*Amén de Dresde” y el coral luterano **Ein’ feste Burg*.

refrán. Término originado en la poesía que se refiere a una frase recurrente del texto, puede aplicarse a la música de varias maneras: en la canción se refiere a una sección con texto repetido cuya música generalmente se repite idéntica, aunque en ocasiones también tiene variantes y hasta música distinta; en la música instrumental se refiere a las secciones repetidas de una pieza. El repertorio con que el término quizá se relaciona más comúnmente es el de la canción francesa de los siglos XII a XIV, donde el refrán aparece en obras cortesanas como *romances*, canciones de danza (*caroles*) y obras teatrales; el refrán se usó también en motetes polifónicos. Formas como *rondeau*, *virelai* y *ballade* usan refranes como parte de la estructura poética de los textos y, aunque son distintos, se relacionan entre sí. Otras formas dan al refrán nombres específicos; el refrán del *carol* medieval, por ejemplo, se conoce como “burden”. En la actualidad, el término “refrán” suele ser sinónimo de “coro”, porque a menudo es cantado por un grupo vocal que lo alterna con los versos entonados por una voz solista.

PW

regal (in.). 1. “Realejo”. Órgano renacentista pequeño, inicialmente con lengüetas batientes, que producía un sonido zumbante. Gracias a que cada lengüeta tenía un resonador de talla muy corta, el instrumento ocupaba un lugar muy reducido. El “bible regal” (realejo de biblia) era un tipo de realejo que podía plegarse y se asemejaba a un gran libro.

2. Registro de órgano con lengüeta que produce un sonido similar al realejo.

Reger, (Johann Baptist Joseph) **Max**(imilian) (*n* Brand, Baviera, 19 de marzo de 1873; *m* Leipzig, 11 de mayo de 1916). Compositor, pianista, director y maestro alemán. Su padre, un músico aficionado competente, le enseñó a tocar el órgano e impulsó su talento musical manifiesto desde temprana edad. Adalbert Lindner, el primer maestro formal de Max en Weiden, donde

creció, lo introdujo a la música de Bach y Beethoven quienes serían figuras de gran influencia en su vida. A los 15 años de edad, Reger había compuesto varias obras instrumentales. En 1890 fue enviado a estudiar con Riemann en Sondershausen y Wiesbaden donde continuó componiendo obras de cámara, *Lieder* y piezas para piano. Más adelante enseñó en el Conservatorio de Wiesbaden y prestó su servicio militar, época en la que se aficionó excesivamente a la bebida.

En 1898 una enfermedad obligó a Reger a volver a su hogar en Weiden, donde revivió su anterior interés por el órgano que motivó la composición de varias obras mayores y elaboradas que retoman y continúan las tradiciones de Bach y Mendelssohn, como varias fantasías corales, dos sonatas y la *Fantasia y fuga sobre BACH*, op. 46. Éstas y otras obras para órgano fueron defendidas por el organista Karl Straube, su amigo de por vida, quien más adelante fue asignado a la iglesia de St Thomas en Leipzig. Reger atravesó por un periodo productivo en Munich en 1901, enseñando en la Königliche Akademie der Tonkunst, ofreciendo recitales de piano y componiendo. Las obras de este periodo incluyen el *Quinteto para piano* op. 64, las *Variaciones y fuga sobre un tema de Bach* op. 81 para piano y la *Sinfonietta* op. 90. Sus audaces ideas no tuvieron gran acogida entre los seguidores de la “nueva escuela alemana” de Liszt y Wagner, y sus obras fueron atacadas constantemente en los periódicos locales, a lo que respondía con el espíritu en alto: “Me encuentro sentado en la habitación más pequeña de mi casa. Tengo su reseña frente a mí, pero en breve, ésta quedará detrás de mí”.

En 1907, Reger se trasladó a Leipzig como director musical de la universidad (1907-1908) y como profesor de composición del conservatorio. Hizo giras europeas de concierto que contribuyeron enormemente a incrementar su reputación y fue distinguido con varios honores. En 1911 fue nombrado director musical de la orquesta de la corte de Meiningen, donde dirigió principalmente obras sinfónicas alemanas (Beethoven, Brahms, Bruckner) y aumentó su producción de música orquestal; en este tiempo escribió las *Variaciones sobre un tema de Mozart* op. 132. Sus obligaciones eran onerosas y en 1913 enfermó, lo que no es de sorprender dadas las enormes cantidades de comida y bebida que era capaz de consumir. Después de iniciada la guerra, en 1915 se trasladó a un entorno más sereno en Jena. Su muerte temprana y repentina posiblemente se debió a un ataque cardíaco. Dejó inconcluso un *Romance*

para violín y orquesta que escribió sin bosquejos ni apuntes previos, concibiendo íntegra su compleja música en su mente e incluso visualizando la partitura completa, pues acostumbraba formar legajos con el número exacto de páginas que cada obra requeriría.

Durante la primera mitad del siglo XX, la música de Reger fue poco apreciada fuera de su natal Alemania. Esa antigua imagen de pereza intelectual y contrapunto rimbombante en la actualidad ha sido reemplazada por el reconocimiento de la fuerza y la originalidad de su música. En su abundante y diversa producción, compuesta durante una vida relativamente corta pero de actividad frenética, combinó la disciplina contrapuntística, derivada de su amor por la música de Bach, con una renovación de las tradiciones clásica y romántica de Brahms; con esta combinación plasmó sus propias y audaces ideas armónicas y melódicas. Tan grande era su afición por el cromatismo que Schoenberg pensó que en algún momento se uniría a los atonalistas; sin embargo, para Reger el cromatismo constituyó una fórmula para ampliar los recursos de la tonalidad y no un vaticinio de su inminente colapso.

De hecho, es precisamente la modernidad de Reger lo que en la actualidad se reconoce y, con la revaloración de su postura, las densidades sonoras que antes se juzgaban como recargadas, ahora se muestran como una polifonía natural tan gratificante como compleja. Asimismo, su rango emocional es mucho más amplio de lo que antes se admitiera; en sus obras mayores para órgano en particular fue capaz de expresar una furia desatada más feroz que cualquier otra en el expresionismo. No obstante, en sus formas menores, como por ejemplo las canciones *Schlichte Weisen* y la suite para piano *Träume am Kamin*, supo producir gentiles miniaturas de cálida simplicidad.

Ése fue Reger, el hombre: podía usar el lenguaje franco y directo del campo, mostrar un ingenio punzante y tocar sorprendentemente bien aun en estado de ebriedad; sabía desplegar una energía inagotable en todo lo que emprendía y fue poseedor de uno de los intelectos musicales más capaces y sobrecogedores de todos los tiempos. La figura de Reger no sería creíble en un personaje de ficción, pero su vida insólita ilustra a la perfección la sentencia de Walt Whitman: “I am vast. I contain multitudes” (Soy vasto. En mí habitan multitudes).

JN/MA

📖 H. WIRTH, *Max Reger* (Hamburgo, 1973). S. POPP y S. SHIGIHARA (eds.), *Auf der Suche nach dem Werk: Max Reger—sein Schaffen—seine Sammlung* (Karlsruhe, 1998).

reggae (in.). Género de música popular internacional originaria de Jamaica. Su estilo se reconoce de inmediato por el contrapunto entre el bajo y el bombo, con pulso a tierra y la sección rítmica apoyando el pulso débil del compás. Los orígenes inmediatos del *reggae* se encuentran en el *ska y el *rock regulares; del segundo, el *reggae* tomó el recurso del bajo como instrumento de percusión. El *reggae* se desarrolló aproximadamente en 1968, principalmente con la pieza *Do the Reggay* de Maytal. El género se asoció también con la religión rastafaria. En la década de 1970, Bob Marley and the Wailers (anteriormente un grupo de *ska) alcanzó reconocimiento mundial con la diseminación de su música grabada en Island Records. El estilo de Marley permanece como la forma básica del género, en la actualidad conocida como “roots reggae” (raíces del *reggae*). Desde la muerte de Marley en 1981 el *reggae* ha cambiado y ha dado origen a otras formas, conocidas con nombres diferentes como “rockers”, “militante”, “bam-bam” y “ragga”. El género también ha contribuido al desarrollo de los géneros del *rap y el *techno. PW

📖 K. CHANG y W. CHENG, *Reggae Routes: The Story of Jamaican Music* (Filadelfia, 1998).

Regina coeli laetare. Véase ANTÍFONAS DE LA VIRGEN MARÍA.

Regis, Johannes (n c. 1430; m c. 1485). Compositor flamenco. Su vida profesional transcurrió en Cambrai, Amberes y Soignies. A diferencia de sus contemporáneos Ockeghem y Busnoir, su producción consiste principalmente en motetes, muchos de ellos obras festivas a gran escala para coro a cinco voces. JM

registro. En la ejecución de teclado se refiere a la selección de manuales o registros para modificar el color del tono, el timbre y el volumen. El clavecín suele contar con una opción de registro que aumenta y reduce el número de cuerdas para producir timbres o alturas diferentes, como también para crear efectos especiales de sordina; otros factores que intervienen son el material del que estén hechos los plectros y el uso de una “caja expresiva”. En la música para órgano, los registros suelen ser indicados por el compositor e implican el uso de diferentes tubos de madera o metal (o ambos) con tonos y colores distintos para imitar un amplio rango de sonidos e instrumentos. NPDC

registros de órgano. Véase ÓRGANO.

Regnart, Jacob (n ?Douai, c. 1540; m Praga, 16 de octubre de 1599). Compositor de los Países Bajos. Tuvo cuatro hermanos, todos músicos, y la mayor parte de su vida

transcurrió al servicio de los emperadores Maximiliano II y Rudolf II. A partir de 1582 se desempeñó como vice-Kapellmeister y posteriormente como Kapellmeister del archiduque Fernando en Innsbruck, regresando a Praga después de la muerte de Fernando para entrar como vice-Kapellmeister al servicio de Philippe de Monte. Compuso algunas canciones encantadoras en el estilo de la *villanella* italiana. Sus tres volúmenes publicados entre 1576 y 1579 con el título de *Teutsche Lieder* fueron reimpresos en varias ocasiones y otros compositores hicieron arreglos de su música. DA

Reich, Steve [Stephen] (Michael) (n Nueva York, 3 de octubre de 1936). Compositor estadounidense. Estudió filosofía en la Cornell University (1953-1957) y composición en la Juilliard School (1958-1961) y el Mills College de Oakland en California, y con Berio y Milhaud (1962-1963). No obstante, más trascendente fue su experiencia en el San Francisco Tape Music Center (1964-1965) y su posterior incursión en la música de África Occidental y Bali.

En sus primeras piezas (*It's Gonna Rain*, 1965), Reich trabajó con ciclos en cinta (*loops*) de una misma frase hablada, reproducida en sentido inverso y saliendo de sincronía gradualmente. Trasladada a instrumentos reales, este procedimiento se convirtió en una técnica compositiva en la que figuras idénticas repetidas van saliendo de fase lentamente (véase PHASING), como en *Piano Phase* para dos pianos (1967) y *Phase Patterns* para cuatro órganos eléctricos (1970). En otra pieza para esta última instrumentación, *Four Organs* (también de 1970), Reich parte de una figura rítmica de una nota y un silencio que se transforma gradualmente en un compás largo completo para volverse a deshacer. Ambas técnicas le sirvieron para proyectar procedimientos rítmicos perfectamente perceptibles para el oyente, cuya dificultad técnica lo obligó a limitar la interpretación de su música a su propio grupo instrumental. Este periodo temprano culminó con la obra de concierto *Drumming* (1971) para percusión, voces femeninas y *piccolo*.

A lo largo de la siguiente década su escritura se volvió más brillante y menos insistente en el procedimiento, y comenzó a componer para grupos más grandes como en *Music for 18 Musicians* (1976) y posteriormente para orquesta sinfónica. Si bien hubo en su música un acercamiento a las corrientes principales, Reich comenzó a interesarse también en la tradición de sus ancestros judíos. Estudios sobre la cantilación hebrea condujeron a la composición de *Tehillim* para voces e

instrumentos (1981); en *Different Trains* para cuarteto de cuerdas y grabaciones (1988), basada parcialmente en memorias de sobrevivientes del holocausto, los tonos melódicos de las voces se convirtieron en figuras musicales reales. Esta misma técnica transpuesta para gran ensamble con video en lugar de grabaciones de audio puras, sirvió para la producción (en colaboración con su esposa, la realizadora de video Beryl Korot) del espectacular drama documental *The Cave* (1990-1993), basado en la historia de Abraham narrada por israelitas, palestinos y estadounidenses entrevistados.

PG

📖 S. REICH, *Writings about Music* (Halifax, NS, 1974; ed. aumentada en preparación). K. POTTER, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* (Cambridge, 2000).

Reicha [Rejcha], **Antoine**(-Joseph) [Antonín, Anton] (n Praga, 26 de febrero de 1770; m París, 28 de mayo de 1836). Compositor, maestro y teórico checo. Recibió su primera instrucción musical de su tío, un violonchelista y compositor. En 1785 fue flautista de la orquesta de la corte en Bonn, donde conoció a Beethoven y posteriormente a Haydn. Al cabo de una breve estadía en París se trasladó a Viena donde retomó su amistad con los dos músicos. En 1808 se instaló en París. Además de seguir componiendo escribió varios tratados. En 1818 fue nombrado profesor de contrapunto y fuga del Conservatorio de París y, aunque sus discípulos siempre valoraron la precisión y la apertura mental de sus enseñanzas, estuvo en competencia constante con sus colegas Cherubini y Fétis. Tuvo como discípulos a Liszt, Berlioz, Gounod y, por un periodo breve pero significativo, a Franck. En 1829 obtuvo la nacionalidad francesa y en 1831 fue distinguido con la medalla de la Légion d'Honneur.

El interés de Reicha por el contrapunto experimental caracterizó la originalidad de su obra. En sus óperas hizo un tratamiento interesante de motivos reiterados y varias de sus obras para conjunto instrumental tienen vínculos temáticos entre sus movimientos. Sus 36 *Fugas para teclado* (1803), dedicadas a Haydn y ampliamente conocidas en su tiempo, son notables por su exploración de la tonalidad y sus compases irregulares. La escritura de Reicha para instrumentos de viento destaca en sus numerosas obras orquestales, principalmente en sus quintetos de viento que han asegurado un lugar en el repertorio. De sus obras teóricas, *Cours de composition musicale* (publicada en 1816-1818) y *Traité de haute composition musicale* (1824-1826) fueron par-

ticularmente importantes. Si bien suscitaban gran controversia y críticas de sus contemporáneos, sus escritos se diseminaron ampliamente entre los compositores del siglo XIX haciendo de Reicha un teórico de gran trascendencia.

JSM

📖 O. ŠOTOLOVÁ, *Antonín Rejcha* (Praga, 1977; trad. al in., 1990).

Reichardt, Johann Friedrich (n Königsberg [hoy Kaliningrado], 25 de noviembre de 1752; m Giebichenstein, cr Halle, 27 de enero de 1814). Compositor y escritor sobre música alemán. Al término de sus estudios emprendió una extensa gira por Alemania y en 1776 obtuvo el puesto de *Kapellmeister* de Federico el Grande en Berlín, donde inicialmente escribió y dirigió óperas italianas. En 1783 fundó los Concert Spirituel de Berlín, basado en el modelo parisino, para promover la interpretación de música poco ejecutada. Una visita realizada a París en 1785 tuvo como resultado la producción de las óperas francesas *Tamerlan* y *Pantheé* (ambas en 1786), con influencia de Gluck y pensadas para su escenificación en París. A su regreso a Berlín obtuvo su más grande éxito con *Brenno* (1789).

Además de componer alrededor de 1 500 canciones, muchas con poemas de Goethe bajo un tratamiento que provocó la admiración del poeta por la predominancia otorgada a los versos, Reichardt escribió *Singspiele*, tres de éstos con poemas de Goethe y *Die Geisterinsel*, una de las más exitosas de las óperas *Tempest* en 1798. Fue precursor también del género *Liederspiel*, en el que usa el diálogo como vínculo dramático entre las canciones. Su contribución al desarrollo de la ópera nacional alemana incluyó importantes escritos críticos entre los que destaca *Über die deutsche comische Oper* (1774), un estudio de la ópera *Die Jagd* de Hiller. Despedido en 1794 por sus puntos de vista subversivos, se retiró a su castillo en Giebichenstein el cual se convirtió en un centro de reunión para la juventud romántica.

DA/JW

Reiche, Johann Gottfried (n Weissenfels, 5 de febrero de 1667; m Leipzig, 6 de octubre de 1734). Trompetista y compositor alemán. En 1700 fue contratado en Leipzig como músico de la ciudad. Se convirtió en uno de los más renombrados intérpretes de las partes de trompeta escritas por Bach. Veinticuatro de sus sonatas para vientos se publicaron con el título de *Neue Quatricinia* (Leipzig, 1696).

WT

Reigen (al., "danza"). Término que aparece en títulos como *Gnomenreigen* y *Kuhreigen* (véase RANZ DES VACHES).

Reimann, Aribert (n Berlín, 4 de marzo de 1936). Compositor y pianista alemán. Estudió en Berlín Occidental

con Boris Blacher y posteriormente en Viena. Fue muy conocido como acompañante, en particular en colaboración regular con Dietrich Fischer-Dieskau para quien compuso también varias obras mayores. En sus composiciones de juventud usó técnicas seriales, pero después de 1967 se inclinó por un estilo más libre de composición con influencias de la música de la India. Reimann es mejor conocido por sus óperas como *Ein Traumspiel*, basada en el drama de August Strindberg *Dream Play* (Kiel, 1965); *Melusine* (Schwetzingen, 1971); *Lear*, basada en Shakespeare (Munich, 1978); *Die Gespenstersonate*, basada en el drama de Strindberg *Ghost Sonata* (Berlín, 1984); *Troades*, basada en Eurípides (Munich, 1986) y *Das Schloss*, basada en *El Castillo de Kafka* (Berlín, 1991). Ha escrito también un ballet, música orquestal y de cámara, y abundante música vocal entre la que destacan obras como *Wolkenloses Christfest*, un réquiem para barítono, violonchelo y orquesta (1974) y *Unrevealed* para barítono y cuarteto de cuerdas, basado en poemas y una carta de Byron (1980).

ABUR

reina de espadas, La (*Pikovaya dama; Pique-Dame*). Ópera en tres actos de Chaikovski con libreto de Modest Chaikovski y del compositor basado en la novela corta (1833) de Aleksandr Pushkin (San Petersburgo, 1890). *Pique-Dame*, asumido popularmente como el título en francés, es en realidad alemán (el nombre francés es *Dame de pique*).

Reincken [Reinken, Reincke, Reini(c)ke], **Johann Adam** [Jan Adams] (*n* Deventer, baut. ?10 de diciembre de 1643; *m* Hamburgo, 24 de noviembre de 1722). Compositor y organista holandés de ascendencia alemana. Estudió con Heinrich Scheidemann en Hamburgo a quien sucedió como organista de St Catherine en 1663. Su estilo interpretativo era tan notable que Bach recorrió a pie el camino desde Lüneburg para escucharlo. Compuso algunas obras virtuosas para órgano, como también una serie de sonatas en las que los ritmos de danza de la *sonata da camera* son usadas en una secuencia de movimientos a la manera de la *sonata da chiesa*.

DA

Reine, La (La reina). Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 85 en *si* bemol mayor de Haydn (1785), la *Cuarta* de las sinfonías de París. El nombre se debe a que era una obra muy admirada por María Antonieta, "La Reine de France".

Reinecke, Carl (Heinrich Carsten) (*n* Altona, Hamburgo, 23 de junio de 1824; *m* Leipzig, 10 de marzo de 1910). Compositor alemán. En 1860, después de sus primeros

años como pianista de concierto durante los cuales también enseñó en Barmen y Breslau, entró como maestro de piano y composición al Conservatorio de Leipzig y en 1897 fue nombrado director. De carácter conservador, insistió en imponer una preparación meticulosa en cada departamento de música, atrayendo a Leipzig maestros distinguidos que hicieron del conservatorio uno de los más renombrados de Europa. Tuvo como discípulos a Grieg, Svendsen, Sullivan y Weingartner. Habiendo atraído la atención de Mendelssohn desde algún tiempo atrás, se volvió director de los Conciertos Gewendhaus, en los que también impuso una disciplina estricta. Compuso música para piano encantadora y fue un notable editor de obras clásicas comunes.

DA/JW

Reiner, Fritz (*n* Budapest, 19 de diciembre de 1888; *m* Nueva York, 15 de noviembre de 1963). Director estadounidense nacido en Hungría. Preparado inicialmente en composición en la Academia Liszt de Budapest, se convirtió en répétiteur de la Ópera de Budapest en 1909. En ese mismo año ascendió súbitamente a la fama al dirigir una representación de *Carmen* en sustitución del director programado que enfermó. En 1914 fue designado director principal de la Ópera Estatal de Dresde donde ofreció el estreno en Alemania de *Die Frau ohne Schatten* (1919) de Strauss.

En 1922 Reiner fue invitado a los Estados Unidos por la Cincinnati Symphony, con la que permaneció hasta 1931. Posteriormente dirigió la Philadelphia Orchestra (1931-1938) y la Pittsburgh Symphony (1938-1948), para finalmente ser nombrado director musical de la Metropolitan Opera de Nueva York (1948-1953) donde sus interpretaciones de Mozart, Wagner y Strauss se volvieron legendarias. Desde 1953 hasta su muerte fue director de la Chicago Symphony. Director meticuloso y exigente, creaba una emoción casi visceral en sus interpretaciones, cualidades que lo hacían ideal para dirigir la música de Strauss. Destacó también por su extraordinario empeño en la preparación y superación de la orquesta, convirtiendo las sinfónicas de Pittsburgh y Chicago en dos de las mejores del mundo. TA

📖 P. HART, *Fritz Reiner: A Biography* (Evanston, IL, 1994, rev. reimpresión en 1997).

Reinicke [Reinike, Reinken], **Johann Adam**. Véase REINCKEN, JOHANN ADAM.

Reissiger, Karl Gottlieb (*n* Belzig, 31 de enero de 1798; *m* Dresde, 7 de noviembre de 1859). Compositor alemán. Su ópera *Didone abbandonata* (1824) fue presentada con éxito relativo en Dresde bajo la dirección de

Weber, a quien Reissiger sucedió como director de la Hofoper en 1826, convirtiéndose en *Hofkapellmeister* en 1828. Dirigió el exitoso estreno de *Rienzi* en 1842, pero después entró en conflicto con Wagner al rehusarse a trabajar con su libreto *Die hohe Braut*. Sus óperas más exitosas fueron *Die Felsenmühle zu Étalières* (1831), obra que rescata la moda antigua, y *Adèle de Foix* (1841), una gran ópera muy extensa. Ambas obras revelan una combinación de influencias alemana, francesa e italiana; la segunda recibió generosos elogios de Schumann.

JW

Reizenstein, Franz (Theodor) (*n* Nuremberg, 7 de junio de 1911; *m* Londres, 15 de octubre de 1968). Compositor inglés nacido en Alemania. Estudió con Hindemith en Berlín (1930-1934) y con Vaughan Williams en el RCM (1934-1936). Una vez instalado en Inglaterra, trabajó como pianista y músico de cámara. Su reducida producción consiste en dos *Sonatas* para violín (1945, 1968), una para viola (1967) y una para violonchelo (1947), además de más música de cámara, orquestal y vocal finamente trabajada en un estilo que parte del Hindemith tardío. La misma habilidad se refleja en los *pastiches* cómicos que compuso para los conciertos Hoffnung, como *Let's Fake an Opera* (1958).

PG

Rejoice in the Lord alway. Véase "BELL" ANTHEM.

réjouissance (fr.). "Regocijo", "celebración". Bach, Handel y otros usaron la palabra como título de un movimiento vivo, como el movimiento final de la *Suite orquestal* no. 4 de Bach.

Relâche (No hay función; Teatro cerrado). Ballet en dos actos de Satie con argumento de Francis Picabia y un entreacto cinematográfico de René Clair. La coreografía estuvo a cargo de Jean Börlin (París, 1924).

relativo mayor, relativo menor. Véase ARMADURA.

religión y música. El teatro imaginario en el que los seres humanos vuelcan su percepción subconsciente del destino ha requerido siempre de representaciones rituales del encuentro entre los dioses o un dios único y los seres humanos. La fuerza del espíritu religioso se manifiesta en la sacralización de espacios, templos o iglesias. La ornamentación, el ennoblecimiento y el embellecimiento de estos espacios, con más frecuencia arquitectónicos que naturales, por lo general han estado asociados con una serie de elementos como música, palabras y silencio destinados a lograr la atención requerida por la observancia religiosa. Mientras que para los cuáqueros la meditación debe ser silenciosa, para la mayor parte del mundo cristiano, la música vocal e instrumental implica en sí una alabanza del orden divino

y, en su máxima expresión, puede incluso sugerir un indicio de lo que podría ser el paraíso.

La música fue un elemento importante de los festivales religiosos que conformaron la tradición del teatro griego. En un sentido, el uso teatral de la música en la ópera, en sí un resurgimiento neoclásico del teatro griego impulsado por los humanistas cristianos del Renacimiento, podría considerarse una manifestación inconsciente del instinto religioso. Los misterios teatrales, piezas evidentemente provistas de música cuya finalidad era transmitir historias de fe religiosa a un público iletrado, fueron los ancestros de la ópera y el oratorio. Es altamente probable que la primera ópera no destinada a la narración de un mito clásico haya sido el diálogo de Cavalieri entre el cuerpo y el alma, *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* de 1600. El oratorio es un estilo narrativo operístico que se interpreta en un espacio sagrado, cuya representación dramática se desarrolla en el teatro imaginario de los oyentes.

Los textos cantados o entonados provocan un impacto mayor en el oyente. También se propagan mejor en grandes espacios interiores gracias a la acústica arquitectónica natural, un efecto de amplificación que se ha usado desde milenios antes de la invención de las tecnologías electrónicas. La combinación de la música y las palabras puede reforzar e incluso matizar de manera peculiar el significado de las palabras. Esto constituye un aspecto importante pues los ritos religiosos estimulan tanto la imaginación como el intelecto. Toda la música es en cierto sentido una música "del alma" o "soul", aunque en realidad el término inglés *soul* se refiere concretamente a un estilo expresivo del *jazz* creado por los descendientes de los esclavos negros de los Estados Unidos, quienes en general se identificaron con las lamentaciones de los judíos despojados de su tierra y cautivos junto a las aguas de Babilonia; este mismo tema, tratado en textos latinos, forma parte de algunos de los motetes polifónicos del siglo XVI con mayor fuerza emocional.

En el contexto religioso cristiano, dentro de sus manifestaciones o servicios públicos y con intenciones evangelizadoras, la música ha servido para la transmisión audible de un texto en el interior de un edificio de grandes dimensiones, mediante un coro, un cantor solo, o un ministro o sacerdote a plena potencia de la voz. La música ha servido también para mantener la atención durante largos periodos en los extensos oficios litúrgicos destinados a la enseñanza y el estudio, es decir, las

denominadas Horas monásticas, junto con sus equivalentes en las tradiciones anglicanas, como las Vísperas y los Maitines.

Dos aspectos de la inventiva musical han entrado en frecuente conflicto en lo que a la Iglesia se refiere. Existe una oposición natural entre el ritmo y la armonía, que dotan de fascinación y belleza y a la vez realzan las intenciones de la celebración (semejante a la danza), como también entre la claridad verbal y la transmisión del mensaje que pueden verse afectados por la complejidad y las ambiciones musicales. Esto constituyó una preocupación central tanto en la Contrarreforma emprendida por el Concilio de Trento como entre los reformistas protestantes reflejada en sus versiones métricas vernáculas de los salmos. El protestantismo iconoclasta se oponía a la decoración “banal”, como mucho antes lo hiciera también la orden monástica cisterciense. Durante la guerra civil inglesa del siglo XVII, los *Levellers* (Niveladores) destruyeron los órganos de las iglesias, mientras que los edictos parlamentarios de los puritanos prohibieron los entretenimientos teatrales. El *diabolus in musica* (el diablo en la música o tritono del diablo) era el sonido sospechoso del tritono, pero las sospechas de una inspiración demoníaca detrás de las mejores melodías y espectáculos de entretenimiento generalmente han provenido de las mentes con predisposición puritana. No obstante, la esencia divina de la buena música ha sido confirmada por la Iglesia y los pintores comisionados por ésta con Cecilia como santa patrona de la música y con la coronación de la virgen María (su ascenso corpóreo al cielo), muy frecuentemente retratada en torno a una iconografía angélica ejecutando instrumentos musicales celestiales aunque evidentemente tan reales como terrenales.

El lirismo y las implicaciones líricas han sido siempre adecuadas para los ritos cristianos, sobre todo debido a la tradición de los salmos bíblicos. En la Biblia David, a quien son atribuidos los salmos, antes de suceder a Saúl en el trono de Israel entonaba cantos para aliviar la conciencia y el sueño de su rey, acompañándose con un instrumento pulsado con los dedos. La fuerza de sanación e inspiración de la música ha sido siempre tan vital en los ritos cristianos como su carácter festivo y su expresividad manifiesta. Los órganos construidos en la mayoría de las iglesias y catedrales de Europa Occidental (excepto, curiosamente, en los recintos sagrados de las iglesias ortodoxas), constituyen una manifestación audible de la fuerza fundamental de lo divino. La fuerza sonora de los inmensos tubos de los órganos cimbran

la estructura de la iglesia, a manera de recordatorio para los fieles de la capacidad que tiene una fuerza o autoridad superior para estremecer los fundamentos más sólidos de la humanidad.

La historia de la música occidental a lo largo de la era moderna (del siglo XIV a nuestros días) está conformada por un entrecruzamiento de música para la corte, música para el pueblo y música para la iglesia; el enriquecimiento y los préstamos continuos en todas direcciones ha sido una norma constante. Muchas de las versiones medievales y renacentistas más conocidas de los textos del Ordinario de la misa se han basado en melodías populares. Hasta el advenimiento de la imprenta y el desarrollo de la industria de la impresión musical moderna, los únicos compositores que podían vivir de su obra eran los que se encontraban empleados por las iglesias y las cortes, o los músicos pertenecientes a órdenes monásticas, cuyas necesidades básicas eran cubiertas por las instituciones que los acogían (en ocasiones eran retribuidos muy por encima de sus necesidades básicas). Gracias a la cristiandad y a la fuerza tanto de la Iglesia como de las iglesias reformadas, y gracias a la intuición competitiva de los comerciantes y las cortes, existe un inmenso repertorio de música vocal e instrumental relacionado con los servicios de las diferentes denominaciones cristianas.

Tanto la liturgia católica romana como sus reformas han requerido una variedad de música acorde con las diferentes temporadas del año litúrgico; muchas de estas obras maestras han traspasado las fronteras de los ritos eclesiásticos individuales convirtiéndose en símbolos casi universales, como en el caso de las cantatas y las Pasiones de Bach.

El mandato bíblico de san Pablo que obligaba a las mujeres a guardar silencio en el interior de las iglesias tuvo consecuencias musicales y sociales profundas. No fue sino hasta décadas recientes que en los coros catedralicios comenzaron a participar niñas. A finales de la Edad Media, en parte como consecuencia del contacto entre la Iglesia católica romana y el Islam en Sicilia y España, la práctica de la castración de cantores púberes fue tolerada e impulsada por la propia Iglesia. Los *castrati* adultos tenían la habilidad de cantar la música florida más elaborada y, evidentemente, contribuyeron al desarrollo del arte operístico del *bel canto* durante los siglos XVII y XVIII. La prohibición paulina de las voces femeninas en las iglesias continuó hasta entrado el siglo XX, cuando menos en la Capilla Sixtina de Roma.

El resurgimiento del interés por la música antigua en Inglaterra tuvo una estrecha relación con los músicos eclesiásticos y fue respaldada por organizaciones como el Club Alcuino y la Sociedad de Canto Llano y Música Medieval. Bach rubricó todas sus obras con las letras AMDG, acrónimo de la frase latina “A la grandeza de Dios”. En el ámbito secular de los siglos XX y XXI, donde en algunas sociedades occidentales la observancia y la devoción musical se han diseminado más ampliamente y se han vuelto más explotables comercialmente que la observancia religiosa, algunos compositores, como Messiaen y Tavener, se han identificado de manera particular con aspiraciones místicas y religiosas. Por otra parte, compositores que no tuvieron la necesidad de comprometerse con la fe (como Verdi y Berlioz) emprendieron con fervor la exploración, la dramatización y el embellecimiento de textos como la misa de difuntos, relacionándolos con su interés fundamental por el destino humano individual. La capacidad de la música para adaptarse a la esencia de la religión jamás manifestó mayor fuerza cultural unificadora que en esta época actual de revaloración fundamental religiosa y de cambios científicos profundos.

TS

📖 G. R. WOODWARD, *Songs of Syon* (Londres, 4/1923). E. H. FELLOWES, *English Cathedral Music* (Londres, 1973, rev. J. A. WESTRUP). E. HANSLICK, “An aesthetic hearing”, *The Beautiful in Music*, trad. G. COHEN (Nueva York, 1974). *Worship and Music: Some Theological and Theoretical Background to the Report “In Tune with Heaven”*, Report of the Archbishops’ Commission on Church Music, pt 2 (Londres, 1992). D. DAVIE, *The Eighteenth-Century Hymn* (Cambridge, 1993). C. R. CAMPLING, *The Food of Love: Reflections on Music and Faith* (Londres, 1997). J. CALDWELL, “Music”, *The Oxford Companion to Christian Thought* (Oxford, 2000).

relish (in.). Nombre inglés de un adorno usado en la música instrumental del siglo XVII y comienzos del XVIII. El *relish* sencillo (generalmente indicado con el signo ∴) era un *trino corto con un giro, mientras que el *relish* doble era una figura más compleja que consistía generalmente en dos notas sucesivas con un trino sobre cada una que terminaba con un giro y una apoyatura; se

indicaba con un grupo de puntos (como ∴ en el Ej. 1) o bien con dos grupos de puntos separados por dos líneas diagonales (\\).

reloj, campanas de. Véase CAMPANA, 3.

“reloj”, Sinfonía del. Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 101 en *re* mayor (1794) de Haydn, así llamada por el “tic-toc” del acompañamiento del primer tema del segundo movimiento.

remettre (fr.). “Reponer”. En la música francesa para órgano indica la reposición o anulación de un registro.

réminiscence motif (in.). Véase MOTIVO REMINISCENTE.

Renacimiento, El (véase la página siguiente).

Renacimiento, instrumentos del. Véase INSTRUMENTOS RENACENTISTAS.

“Renana”, Sinfonía. *Sinfonía* no. 3 en *mi* bemol mayor de Schumann (1850) (cuarta en el orden de composición). El cuarto de sus cinco movimientos se inspiró en la instalación de un cardenal en Colonia en el Rin.

Renard (*Bayka pro lisu, petukha, kota da barana*; Fábula de la zorra, el gallo, el gato y el carnero). *Burlesque* en canción y danza en un acto de Stravinski, con libreto propio basado en cuentos folclóricos rusos. Bronislava Nijinska realizó la coreografía para los Ballets Rusos de Diaghilev (París, 1922).

Répertoires Internationales ... Musicales. Véase RIDIM; RILM; RIPM; RISM.

repetición, signo de. Signo (∥) que se escribe al final de una pieza o sección de música para indicar que se debe repetir desde el inicio. Cuando aparece el signo invertido (∥) al comienzo de una sección musical, el signo de repetición que se encuentra al final de la misma indica que se debe regresar (sólo una vez) a ese signo únicamente y no al principio de la pieza. Véase también DA CAPO.

répétiteur (fr., “repetidor”; al.: *Repetitor*; it.: *repetitore*). Músico encargado del entrenamiento de cantantes o instrumentistas, o ambos, en una casa de ópera.

répétition (fr.). “Ensayo”.

repiano. Corruptela de *ripieno.

repique, cambio de (in.: *change-ringing*). Estilo de ejecución de campanas de iglesia o de mano, organizado en una estructura musical, originado en la Iglesia anglicana en el siglo XVII.

Ej. 1



(continúa en la página 1270)

El Renacimiento

El ideal clásico

Es claro que durante algún tiempo en la segunda mitad del siglo XV, los compositores y los comentaristas musicales creyeron ser testigos de una nueva era en la que los músicos escribían de acuerdo con la nueva estética y las ideas filosóficas tomadas de los autores clásicos antiguos. En este sentido, los logros musicales del periodo y la forma en que fueron vistos derivaron de un pensamiento que, en términos de cultura general, se originó en el siglo XIV. Ya desde 1350, Boccaccio había afirmado que Giotto “era portador de una nueva luz para el arte que durante muchos años había permanecido sepultado bajo errores”; medio siglo después, el historiador florentino Francesco Villani escribió que Dante había “rescatado a la poesía de un abismo de tinieblas para llevarla a un mundo de luz”.

Metáforas de este tipo, en donde se atribuye a un individuo extraordinario la responsabilidad histórica del “renacimiento” de un arte particular al cabo de un periodo de descuido durante la Edad Media, fueron comunes en los escritos y la correspondencia sobre arte y, finalmente, se aplicaron también a la música. Uno de los primeros comentaristas que mostró interés en este tipo de ideas fue Johannes Tinctoris (c. 1434-?1511), teórico y compositor franco-flamenco que trabajó en la corte del rey Fernando I de Nápoles a comienzos de la década de 1470; en ese contexto escribió la mayoría de sus tratados, como *Proportionale* (c. 1472-1475), en cuyo prefacio afirma que la noción platónica de la música es la más importante de todas las ciencias y que el conocimiento musical es un elemento esencial de la educación. Más interesante todavía que el despliegue de su pensamiento humanista fue su enaltecimiento de los compositores franceses y franco-flamencos de su tiempo a un nivel de realización personal sin precedentes, y su identificación de la escuela inglesa, en particular Dunstaple, como punto de partida para un nuevo estilo. En efecto, Tinctoris delineó la primera fase de la música del Renacimiento, como Boccaccio hiciera con la litera-

tura y la pintura. Sus escritos constituyen el comienzo de una historiografía de la música renacentista.

Para arquitectos como Andrea Palladio, quien tomó como texto fundamental *De architectura* del ingeniero militar Vitruvio (fl. c. 50-26 a. C.), el redescubrimiento de las edificaciones de la antigüedad tenía un propósito predominantemente práctico, como lo tuvo también para practicantes anteriores como Leon Battista Alberti (1404-1472). Se interesaron no sólo en el espíritu de la cultura clásica antigua como un vago objetivo estético, sino también en los detalles tangibles de las construcciones antiguas y en la “justicia de la Razón y el refinamiento de las Proporciones” (en palabras de Palladio) como fuente de inspiración para sus propios diseños. De tal manera, el estudio de las edificaciones existentes y de la teoría clásica proporcionaba las bases para una nueva teoría arquitectónica conscientemente opuesta a las prácticas góticas.

Humanismo y música

En la música, un vínculo similar entre los modelos clásicos y las prácticas modernas era imposible. Puesto que el conocimiento de la música griega antigua se limitaba a unos pocos fragmentos indescifrables, conocidos únicamente por un pequeño círculo de estudiosos, la relación entre la música renacentista y sus modelos clásicos era muy distinta de las otras artes, en las que era posible recurrir directamente a referencias reales como punto de partida para un estilo nuevo. No existía una relación pragmática sino estética que tenía que ver más con los efectos de la música antigua según las referencias de la literatura clásica, sobre todo de los mitos de Apolo y Orfeo. Popularizadas por Angelo Poliziano y las traducciones vernáculas de Ovidio, de las que hubo un número considerable de publicaciones a lo largo del siglo XVI, estas fábulas fueron igualmente conocidas por un amplio público educado a través de grabados contemporáneos famosos que retrataban episodios centrales de las leyendas de estos dioses

musicales, como el *Parnassus* de Rafael en el Vaticano. En otras palabras, no era el sonido real de la música lo que se atrapaba sino la fuerza, la autoridad y la capacidad de la música para estimular el corazón y la mente humanos, que escapaba frustrantemente a todos los recursos de las investigaciones humanistas.

A pesar de algunos enfoques humanistas oscuros y anticuados respecto a la música del pasado clásico, el impacto del humanismo en sí no debería subestimarse pues, en gran medida, a éste se debe que la música no se pensara como una rama de las matemáticas, como se había considerado durante la Edad Media, sino como un arte íntimamente relacionado con el ideal clásico de la elocuencia retórica. De tal manera la relación entre las palabras y la música se convirtió en una noción central de los compositores renacentistas, y el humanismo musical en un medio importante del cambio estilístico. Esto significó también que gran parte de la teoría humanista estaba a su vez relacionada con los cambios de estilo y forma experimentados por los principales repertorios musicales del periodo, moldeados por fuerzas religiosas, económicas y sociales. La insistencia en la inteligibilidad del texto tanto en el pensamiento católico como protestante, la viva imaginaria usada por madrigalistas como Wert y Marenzio, los intentos de la Pléiade en Francia para unificar la música y la poesía, las actividades de la *Camerata de Bardi en Florencia, fueron todos producto parcial de una serie de creencias compartidas con influencia de la teoría humanística respecto a la igualdad de la música y el verso. En una etapa posterior, caracterizada por la *seconda pratica* de Monteverdi, la música estuvo sometida a la poesía, una perversión de la unión que se creía que había existido en la antigüedad clásica.

La influencia del norte

Además de las comparaciones constantes entre los efectos de la música moderna y los de la antigüedad clásica, los teóricos de Tinctoris en adelante enfatizaron también que la música del Renacimiento temprano era escrita por compositores del norte. De acuerdo con el escritor florentino Cosimo Bartoli (1503-1572), correspondió a Ockeghem el mérito de “redescubrir” la música y rescatarla de la “época oscurantista” anterior; su papel podría compararse con el de Donatello, quien fuera responsable del “renacimiento” de la escultura. Asimismo, Bartoli se inclinaba a pensar en Josquin y Miguel Ángel como “prodigios de la naturaleza” que llevaron este arte redescubierto a la cúspide de su grandeza; igualmente ponderaba la música de Verdelot y

otros compositores. Aunque Bartoli hizo referencia en sus disertaciones a algunos compositores italianos, predominaron en ellas los compositores del norte, considerados los responsables del surgimiento del nuevo estilo.

La postura antimieval implícita en el texto de Bartoli se vuelve explícita en *Le istituzioni harmoniche* de Zarlino (1558), el tratado más importante de todos los publicados durante la segunda mitad del siglo XVI. Para Zarlino, la música de la antigüedad clásica representaba la “cúspide de la perfección”. El héroe de las especulaciones de Zarlino fue su propio maestro, Willaert (véase más abajo), otro compositor norteño visto como el “nuevo Pitágoras” que había llevado a la música a su estado evolutivo del momento. Siguiendo una tradición largamente arraigada, Josquin, Willaert y otros compositores del norte cruzaron los Alpes para hallar trabajo y establecer su reputación, atraídos por la riqueza de las cortes italianas y las oportunidades que proporcionaba la Iglesia en general y Roma en particular, el centro de la cristiandad. Esto nuevamente separa a la música del Renacimiento de las otras artes del periodo, en las que los desarrollos iniciales que marcan el momento del “renacimiento” se llevan a cabo principalmente en tierra italiana (generalmente en Florencia) a manos de artistas locales. En contraste, la música renacentista temprana es desarrollada en Italia por compositores educados en el norte, muchos de ellos en el área geográfica comparativamente pequeña de Cambrai.

Con la excepción de Johannes de Quadris fueron pocos los músicos italianos que llevaron a cabo actividades notables entre aproximadamente 1420 y 1490. Incluso después, los italianos que lograron destacar (notablemente frotolistas como Marchetto Cara y Bartolomeo Tromboncino) tuvieron una importancia menor en comparación con los compositores, cantantes e instrumentistas del norte que continuaron llegando a Italia en número considerable. Para mediados del siglo XVI esta situación había comenzado a cambiar y hacia el inicio del XVII se había revertido por completo. Willaert, como *maestro di cappella* de San Marcos en Venecia por más de 30 años, había sido responsable no sólo de proveer un repertorio polifónico sustancial para uso litúrgico sino también de la preparación de un número considerable de talentosos discípulos italianos, como Cipriano de Rore, encargados de continuar su trabajo; asimismo, fue una de las figuras más importantes de esta transición que, no obstante, se relaciona más directamente con factores sociales y culturales que con las actividades de los artistas.

La supremacía italiana

Mientras Willaert figuraba a la cabeza de una tradición específicamente veneciana, que incluye tanto a Andrea y Giovanni Gabrieli como a Monteverdi, el predominio de los compositores italianos en el resto de Italia era igualmente marcado: Palestrina y Marenzio en Roma, los primeros compositores de ópera, Peri y Caccini, en Florencia; Monteverdi (antes de abandonar Mantua) y, brevemente, Gesualdo en las cortes del norte de Italia. Este predominio de músicos italianos en suelo italiano durante esta fase posterior del Renacimiento era apreciable en todos los medios: en iglesias pequeñas, catedrales, academias (algunas especializadas en interpretación musical) y en las casas de los patronos aristocráticos, como también en las instituciones eclesiásticas mayores y las cortes.

Músicos y compositores italianos, incluso menores, viajaron también al extranjero en busca de trabajo: Alessandro Orologio, quien sirvió en la corte de Christian IV en Dinamarca, y Alfonso Ferrabosco, quien ejerció influencia considerable en la música de Byrd, son sólo dos ejemplos entre muchos. A la vez, el aliciente italiano siguió ejerciendo fascinación en los compositores del norte; tanto Morales como Victoria pasaron periodos en Roma durante la vida de Palestrina y Schütz hizo visitas a Venecia para estudiar con Monteverdi, “il divino Claudio”, para entonces considerado por sus contemporáneos el compositor más refinado de su época. En este llamado a los compositores está implícita la idea de que un renacimiento de la música no tiene que ver con un estilo común sino más bien con ideales compartidos.

Cambios paneuropeos

El incremento notable de la actividad musical en toda Europa, tan característico de este periodo, debe explicarse mediante una combinación de desarrollos sociales, culturales y tecnológicos. La expansión de las clases comerciantes era ya un aspecto de la vida del siglo XV y, para el siglo XVI, se había convertido en todo un fenómeno. Los intereses culturales de este grupo, interesado por igual en la consolidación de su estatus social como en sustentar su poder político y su nuevo poder económico, se vieron reflejados en un currículum educativo que ponía un nuevo énfasis en la musicalidad práctica como un aspecto del comportamiento. Respaldados por libros cortesanos como

Il libro del cortegiano (El libro del cortesano) de Baldassare Castiglione, el nuevo imperativo fue la fuerza impulsora detrás de géneros esencialmente domésticos como la *chanson* y el madrigal, y de los repertorios de música para teclado y laúd tan populares entre la burguesía europea durante la segunda mitad del siglo XVI.

De la mano de estos caminos sociales la contribución de la imprenta musical en el crecimiento de la cultura y la educación musical fue un factor fundamental, pues facilitó el acceso a la música y aumentó su diseminación internacional. Igual que en toda revolución, el ritmo de avance a partir de la “invención” de la imprenta musical en 1501 por Ottaviano Petrucci fue más lento de lo que suele suponerse; incluso en Italia, la diseminación de los manuscritos siguió siendo una práctica común hasta la quinta década del siglo. Para 1600 el cuadro había cambiado. Dentro de un área delimitada por París y Lyon al occidente, Nuremberg y Frankfurt al oriente, Amberes al norte y Roma al sur, con Venecia literal y geográficamente al centro, la imprenta dominó el mercado con libros de música de todo tipo.

No obstante, a pesar de la tendencia a una mayor uniformidad estilística que las notables mejoras en las comunicaciones y la fuerza de la imprenta indudablemente impulsaron, algunas tradiciones locales y nacionales (como el repertorio inglés para *consort* de violas, que jamás alcanzó el medio impreso) continuaron siendo tan diferentes y vibrantes como lo habían sido durante la época de la transmisión musical manuscrita. De igual manera, el incremento en la disponibilidad y en el intercambio de repertorios que caracterizó las etapas finales del Renacimiento siguió en aumento aunque, como en el pasado, los procedimientos de composición, circulación e interpretación de la música estuvieron condicionados en todo nivel por factores políticos y sociales cambiantes. En este aspecto, como en muchos otros, la idea de un renacimiento musical sigue siendo un concepto difícil de definir. IF

📖 I. FENLON (ed.), *The Renaissance: From the 1470s to the End of the 16th Century, Man and Music/Music and Society* (Londres, 1989). T. KNIGHTON y D. FALLOWS (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance Music* (Londres, 1992). R. STROHM, *The Rise of European Music, 1380-1500* (Cambridge, 1993). A. W. ATLAS, *Renaissance Music* (Nueva York, 1998). L. L. PERKINS, *Muic in the Age of the Renaissance* (Nueva York, 1999).

El repique de campanas siempre se ha asociado con la liturgia católica; se han hecho sonar campanas de varios tipos en combinación con acciones litúrgicas. Pero el cambio de repique, aunque está asociado con las campanas de iglesia, no tenía originalmente ninguna conexión con la liturgia católica. Después de la Reforma, el uso de campanas en el contexto de la liturgia fue considerado “papista”, de modo que el cambio de repique se originó como un pasatiempo secular; llegó a asociarse con el llamado de los feligreses a los servicios sólo como resultado de la Reforma de la Iglesia en el siglo XIX, pero esta práctica no fue iniciada por los propios campaneros.

El número de campanas en un repique varía de tres a 12, usualmente afinadas en una escala mayor diatónica o en parte de una escala. En la forma más simple del cambio de repique, conocido en inglés como *plain hunt*, cada campana sigue una línea propia entre las otras. En la siguiente representación esquemática de un *plain hunt* que involucra tres campanas, la campana superior del repique (soprano) está representada con el número uno y la campana inferior (tenor) con el número tres:

1 2 3 (*rounds*)
 2 1 3
 2 3 1
 3 2 1
 3 1 2
 1 3 2
 1 2 3 (*rounds*)

Aquí, el principio y el final, en los que las campanas se tocan en orden descendente de la más aguda a la más grave, son conocidos como *rounds*. Se puede trazar una línea que marque el progreso de la campana 1 desde su primera posición entre las otras a través de la secuencia y de regreso. Se puede seguir el mismo procedimiento usando un número mayor de campanas. El número de cambios de repique requerido duplica el de las campanas.

Sin embargo, cuando se utilizan cuatro o más campanas, el *plain hunt* no puede producir todas las combinaciones posibles, de modo que se requieren métodos de cambios de repique más complejos. Hay dos formas principales de lograrlo, una para un número par de campanas (Tabla 1) y la otra para un número impar (Tabla 2).

La variación más simple que extiende las posibilidades de un *plain hunt* se conoce como *Plain Bob*, en

la que algunas campanas cambian de lugar (*bob*, que en inglés significa sitios de cambio) para evitar repeticiones. Así, un *Plain Bob* ejecutado en cuatro campanas es un *Plain Bob* mínimo, en seis es un *Plain Bob* menor y así sucesivamente. El efecto al escuchar la campana tenor al final de cada serie es agradable al oído. Para producir este efecto con un número par de campanas es necesario que sólo cambien las campanas restantes; de ahí los esquemas para repicar un número impar de campanas que se muestran en la Tabla 2.

TABLA 1. *Campanas pares*

Nombre	Número de campanas
<i>minimus</i> (mínimo)	4
<i>minor</i> (menor)	6
<i>major</i> (mayor)	8
<i>royal</i> (real)	10
<i>maximus</i> (máximo)	12

TABLA 2. *Campanas impares*

Nombre	Número de campanas
<i>doubles</i> (dobles)	5
<i>triples</i> (triples)	7
<i>caters</i> (del fr. <i>quatre</i> , “cuatro”)	9
<i>royal</i> (real)	11

En el sistema *Grandsire* (campanas impares) las campanas siguen un curso entre las otras como en el *Plain Bob*, pero esta vez en pares: dos pares en *Grandsire Dobles*, tres en triples y así sucesivamente. Hay otros sistemas más complejos para campanas impares, por ejemplo el *Stedman*, en el que un grupo de campanas sigue un *plain hunt* mientras que otras cambian entre ellas y, durante el curso del repique, las del primer grupo cambian de lugar con las del segundo.

Los principios del repique fueron descritos por primera vez en *Tintinnalogia* (1668/R1970, 2/1671) por Richard Duckworth, un clérigo de Oxford. Después siguió la *Campanologia* (1677/R) de C. R. Fabian Stedman, un impresor de Cambridge que se había unido a la Ancient Society of College Youths (fundada en Londres en 1637 y aún activa). Las sociedades de repiques siguen

floreciendo y el Central Council of Bellringers publica un periódico semanal, *The Ringing World* (fundado en 1911). La novela policiaca de Dorothy L. Sayers *The Nine Tailors* (1934) contiene numerosos detalles técnicos asociados con el cambio de repique. Las obras *Stedman Caters* para ensamble de cámara y *Stedman Doubles* para clarinete y percusión (ambas de 1968) de Maxwell Davies están basadas en el repique de campanas. PW

📖 J. SANDERSON, *Change Ringing: The History of an English Art*, 3 vols. (Guildford, 1987-1994). S. COLEMAN, *The Bellringer's Bedside Companion* (Gloucester, 1994).

reprise (fr.). “Repetir”, “repetición”. Se refiere al regreso a la primera sección musical al término de una sección contrastante. La repetición puede ser idéntica o con variantes. En *Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen* (1760) de C. P. E. Bach, por ejemplo, las secciones de “Reprisen” son repeticiones de la exposición escritas en su totalidad, pero con algunas variantes.

En la música francesa para clavecín de los siglos XVII y XVIII, “reprise” indica el punto al que debe regresar el intérprete (como al comienzo de la segunda sección de los movimientos en forma binaria y al principio del refrán en un *rondeau*). -/JBE

Reproaches. Véase *IMPROPERIA*.

reproducing piano (in., “piano reproductor”, “piano automático”). El **player piano* o piano automático completamente desarrollado, como el modelo Ampico Duo-Art y Welte-Mignon (1904), que tiene la capacidad de grabar y reproducir todas las sutilezas interpretativas de un ejecutante virtuoso.

réquiem, misa de (al.: *Totenmesse*; fr.: *Messe des morts*; in.: *Requiem Mass*; it.: *Messa per i defunti*; lat.: *Missa pro defunctis*). Misa votiva de difuntos en el culto romano, cuya versión tridentina comienza con el introito “Requiem aeternam dona eis Domine” (Dale, Señor, descanso eterno). Su formato es esencialmente idéntico al de la *misa latina normal, salvo por la omisión de algunos pasajes jubilosos como el aleluya (que se reemplaza con un tracto) y el Credo, y por la interpolación de la secuencia *Dies irae* (El día de la ira, suprimida por el Concilio Vaticano Segundo) que data del siglo XIII. En las descripciones de las versiones de la misa normal, se menciona que ciertas partes raramente se ponían en música porque sus textos variaban de un día a otro (es decir el Propio de la misa). En el periodo comprendido entre el Concilio de Trento y el Concilio Vaticano Segundo, estos pasajes eran constantes en la misa de réquiem y siempre llevaban música (el introito inicial, del que esta misa toma su nombre, es un ejemplo). No obstante,

el texto de algunas secciones presenta ligeros cambios: en el Agnus Dei, las palabras “Dona eis requiem” (Dales reposo) sustituyen a “Miserere nobis” (Ten piedad de nosotros). En la liturgia la misa de réquiem se celebra en memoria de los difuntos en funerales, homenajes fúnebres y en el Día de Muertos (2 de noviembre).

La sobriedad de los cantos llanos tradicionales para la misa de réquiem contrasta extrañamente con algunas de las versiones dramáticas, por no decir operísticas, escritas por compositores del siglo XIX. Aunque antes del siglo XV algunos de sus movimientos eran polifónicos, la primera mención conocida de una misa polifónica más o menos completa, pues era extremadamente raro dicho tratamiento en todas sus partes, aparece en el testamento de Dufay en el que solicita la interpretación de su propia misa de difuntos el día siguiente a su funeral. Desafortunadamente dicha obra se ha perdido y la más antigua que se conoce en la actualidad es el ciclo de Ockeghem, cuya austeridad contrasta con pasajes virtuosos en contrapunto. Las versiones renacentistas de la misa de réquiem se asemejan estilísticamente a las de la misa normal, pero generalmente favorecen los recursos compositivos conservadores del canto firme y paráfrasis de canto llano en *parodia. Si bien se siguieron componiendo e interpretando versiones polifónicas al *stile antico* después de 1600 las versiones concertadas, reflejo de la música teatral contemporánea, se volvieron cada vez más populares a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

Entre las versiones notables del réquiem tridentino escritas antes del siglo XIX destacan las de Victoria (quien compuso su segunda versión a seis voces en 1605), Jean Gilles (c. 1700; más adelante cantada en los funerales de Rameau y de Luis XV) y Mozart (completada después de su muerte por Süßmayr, con algunos aumentos de Eybler). Dos versiones del siglo XIX que destacan por su tratamiento altamente dramático son las de Berlioz (*Grande Messe des morts*, 1837) y Verdi (1874), en las que se modifica el orden de los textos litúrgicos. Destacan por igual las versiones de Cherubini (en *do* menor, 1816, y en *re* menor, 1836), Bruckner (obra temprana; 1848-1849), Fauré (1887-1888), Dvořák (1890), Pizzetti (1922-1923) y Duruflé (1947, revisada en 1961). Entre las misas de réquiem no compuestas para la interpretación litúrgica destacan *War Requiem* de Britten (con textos interpolados de Wilfred Owen, en los que deplora la violencia de la guerra; 1961), el *Celtic Requiem* de Tavener (en el que los juegos infantiles se vinculan con la idea de la muerte; 1972) y el *Réquiem polaco* de Penderecki (1980-1984).

La tradición musical de la misa de réquiem ha inspirado significativas imitaciones fuera de las fronteras de la Iglesia católica romana. *Musikalische Exequien* de Schütz (1636), el *Réquiem alemán* de Brahms (1865-1868) y el *Réquiem* de John Rutter (1990) son obras protestantes mayores conmemorativas de difuntos. Partes sustanciales de los oficios conmemorativos y fúnebres del rito bizantino han sido puestas en música por compositores como Aleksandr Kastal'ski (1916, rev. 1917), Tavener (1986) y Theodorakis (1983-1984, orquestada en 1995). El *Réquiem* compuesto por Kabalevski en 1962 como homenaje a las víctimas de la segunda Guerra Mundial constituye un ejemplo del género moderno peculiar del réquiem ateo. -/ALI

réquiem alemán, Un (*Ein deutsches Requiem*). Obra coral, op. 45, de Brahms, para soprano y barítono solistas, coro y orquesta (1865-1868). Se le conoce como *Un réquiem alemán* porque los textos no provienen de la liturgia católica romana sino de pasajes de la Biblia traducida por Lutero seleccionados por el propio Brahms.

rescate, ópera de. Ópera en la que una parte esencial del argumento trata sobre el héroe que rescata a la heroína de una prisión o de alguna situación de peligro. El término apareció en la crítica musical alemana a finales del siglo XIX a raíz del interés que suscitó *Fidelio* de Beethoven (1805). La mayoría de los ejemplos del género pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII, en particular al periodo de la Revolución francesa, momento en que el tema del rescate adquirió un significado particular.

Siguiendo el ejemplo del libretista Michel-Jean Sedaine (1719-1797), la mayoría de las óperas de rescate hace hincapié en aspectos morales. Algunos argumentos retratan la figura del cruel tirano, como la madre superiora corrupta en *Les Rigueurs du cloître* de Berton (1790) o el barón Dourlinski en *Lodoïska* de Cherubini (1791). Otras se enfocan en los sacrificios que se requieren para obtener la libertad, como en *Les Deux Journées* de Cherubini (1800). Otro grupo de óperas introduce una catástrofe natural para sugerir la justicia divina, como la avalancha en *Éliza de Cherubini* (1794) o la tormenta en *Mélidore et Phrosine* de Méhul (1794). *Fidelio* constituyó en muchos aspectos la culminación del género, expresando el ideal de la libertad. JW/SH

📖 D. CHARLTON, "On redefinitions of rescue opera", *Music and the French Revolution*, ed. M. BOYD (Cambridge, 1992), pp. 169-188.

resina. Véase *ROSIN*.

resolución. Procedimiento con el que los elementos disonantes de un intervalo progresan para transformarse en

consonantes. En la composición tonal, la noción de resolución de los intervalos en intervalos consonantes para lograr un efecto conclusivo refleja las prioridades jerárquicas de la tradición tonal que tuvo su florecimiento antes de 1900. A comienzos del siglo XX Schoenberg emancipó el concepto de la disonancia al invalidarlo como distinción fundamental de las características armónicas, iniciando con ello un conflicto conceptual y perceptivo, que ha existido desde entonces, entre la tendencia instintiva del músico a hacer una distinción auditiva entre la disonancia y la consonancia, y la voluntad intelectual para reconocer que la música puede ser coherente y estéticamente satisfactoria sin que necesariamente exista una "resolución" en el sentido tradicional (véase *CADENCIA*). AW

resonador. Caja acústica o cuerpo hueco cuya resonancia amplifica y refuerza el sonido. En los instrumentos de cuerda se denomina también caja acústica o armónica.

resonancia. Véase *ACÚSTICA*, 7.

resonator guitar. Véase *GUITARRA*, 4.

Respighi, Ottorino (*n* Bolonia, 9 de julio de 1879; *m* Roma, 18 de abril de 1936). Compositor italiano. En 1891 ingresó al Liceo Musical de Boloña para estudiar violín; ahí, en 1898, comenzó sus estudios de composición con Luigi Torchi y posteriormente con Giuseppe Martucci. En 1900 y 1902 visitó Rusia, donde estudió con Rimski-Korsakov, y en 1908-1909 asistió a los cursos de composición de Bruch en Berlín. Ejecutante de violín y viola, durante cinco años fue integrante del quinteto Mugellini de Boloña (1903-1908). En 1913 fue nombrado profesor de composición de la Accademia di S. Cecilia en Roma y en 1924 director de esa institución, puesto al que renunció en 1926 para dedicar más tiempo a la composición, la enseñanza y la dirección de sus propias obras, como también para acompañar al piano a su esposa, la cantante y compositora Elsa Olivieri-Sangiaco (1894-1996) quien posteriormente sería su biógrafa.

Las obras tempranas de Respighi fueron piezas de cámara y vocales: canciones con piano u orquesta y varias óperas, entre las que destaca la inmensamente exitosa ópera para marionetas, *La bella dormiente nel bosco* (La bella durmiente en el bosque). Se le conoce principalmente por su música orquestal, principalmente por sus suites descriptivas, *Fontane di Roma* (Las fuentes de Roma, 1914-1916) y *Pini di Roma* (Los pinos de Roma, 1923-1924), obras con una pintoresca y brillante orquestación. En su edad madura se interesó en la música antigua, más como arreglista que desde un punto de vista teórico. En su poema sinfónico *Vetrare di chiesa* (Vital

de iglesia, 1925) usó fragmentos de canto gregoriano y algunas de sus obras tienen títulos con alusiones arcaicas (como el *Concerto gregoriano* para violín y orquesta, 1921). Sus obras con mayor arraigo en el gusto general son sus arreglos de la música de compositores barrocos y del clasicismo temprano, como la suite *Gli uccelli* (1927), basada en piezas con cantos de ave de Rameau y otros; el ballet *La Boutique fantasque*, arreglo de piezas de Rossini escrito para Diaghilev en 1919, mantiene su encanto en el repertorio. Aun cuando en sus últimos años de vida incurrió nuevamente en la ópera, nunca obtuvo más que un éxito efímero dentro del campo de la música dramática. JN/RP

respiración. Véase VOZ, 2.

respiración circular. Véase CIRCULAR, RESPIRACIÓN.

respond (in.; lat.: *reponsa*). 1. Sinónimo de *responsorio y “responso”.

2. En un sentido más específico el término se refiere a la sección de un canto responsorial entonada por el coro o la congregación (véase RESPONSORIO). Los respuestas se alternan con el verso o los versos y suelen indicarse con los símbolos R o R̄.

responso. En el culto cristiano, nombre de la respuesta dada por la congregación o el coro a un *versículo. Los versículos y los respuestas formaron parte normal del *Oficio Divino romano antes del Concilio Vaticano Segundo, a partir del cual han sido reemplazados prácticamente por completo con intervenciones en forma de letanía. Los respuestas tradicionales anglicanos son una adaptación del canto llano del rito romano con texto inglés, cuya primera versión fue publicada en 1550 por John Merbecke en *The Booke of Common Praier Noted*. En la época isabelina diferentes compositores hicieron versiones corales de los respuestas, a menudo usando adaptaciones de canto llano de Merbecke como canto firme en la parte tenor. Los respuestas más conocidos son los de Byrd, Morley y Tomkins, junto con dos series de *Preces and Responses* de Tallis. Por lo general se conocen como respuestas festivos, es decir respuestas feriales, que llevan el canto en la voz aguda y están armonizados de manera simple. Véase también PRECES.

responsorial. Véase SALMODIA RESPONSORIAL.

responsorio (del lat. *responsorium*). Canto de la liturgia occidental que consiste en los responsorios del oficio romano que alternan respuestas y versos; el término se refiere específicamente a los grandes responsorios (lat.: *responsoria prolíxa*) de Maitines (que a partir del Concilio Vaticano Segundo se cambió al Oficio de las Lecturas) y a los responsorios menores (lat.: *responso-*

ria brevia) de las Horas del día. El término en ocasiones se usa con un sentido más amplio que incluye otros cantos responsoriales, como los de la misa romana.

A pesar de los intentos de rastrear sus orígenes directos en la salmodia catedralicia popular de la antigüedad tardía, en la actualidad es aceptado que los ciclos medievales con responsorios melódicos floridos se desarrollaron en el contexto de las vigiliat monásticas, lecturas para las que fueron específicamente creados. Durante la Edad Media, el número de versos a cargo de solistas se redujo gradualmente hasta quedar en uno solo más la doxología menor, mientras que las repeticiones del responso se limitaron a fragmentos de su segunda mitad (el *repetendum*).

Las versiones polifónicas de los responsorios conservaron el principio de la alternancia. Hasta el siglo XVI únicamente la declaración inicial del responso y los versos eran polifónicos, pero posteriormente en el mismo siglo las secciones polifónica y de canto llano se invirtieron, de manera que sólo las repeticiones del responso se ponían en música (como la versión de Sheppard del responsorio de Pascua para Maitines, *Dum transisset Sabbatum*). Muchas versiones continentales europeas están compuestas en la forma ABCB, que también se usó con frecuencia para textos que no eran responsorios.

-/ALI

respuesta. Término usado principalmente en la fuga para indicar la segunda (y cuarta) aparición del sujeto, o tema, por lo general a distancia interválica de cuarta o quinta justas. Véase FUGA.

respuesta tonal. Véase FUGA.

resurgimiento de Bach. J. S. Bach fue el primer compositor notable cuya música fue redescubierta después de un periodo de oscuridad. El resurgimiento de su música, que comenzó unos 50 años después de su muerte, fue el episodio primordial que trajo consigo el exhaustivo historicismo que ahora prevalece en el mundo de la música clásica.

A mediados del siglo XVIII se dio un rechazo de los estilos y los ideales de Bach y se favoreció el *estilo *galante*, aunque siempre hubo un pequeño grupo de seguidores, establecido en Berlín, incluyendo a su hijo C. P. E. Bach. Gottfried van Swieten llevó la tradición a Viena, donde en la década de 1780 organizó encuentros para la ejecución y discusión de las obras del maestro. En 1801 aparecieron tres ediciones distintas de *El clave bien temperado*. La biografía pionera de J. N. Forkel (1802) dio paso a un culto nacionalista de Bach; otra figuras significativas en las primeras etapas fueron

C. F. Zelter y Friedrich Rochlitz. Zelter recurrió a su amplia colección de manuscritos de Bach para hacer restituciones de obras sacras, culminando con la famosa ejecución de la *Pasión según san Mateo* en la Berlin Singakademie en 1829, dirigida por Mendelssohn, alumno de Zelter. Mientras tanto, en Inglaterra, donde el resurgimiento de la música antigua había comenzado mucho antes que en Alemania, hubo un movimiento paralelo. Los primeros defensores de Bach en Inglaterra fueron Clementi, C. F. Horn y A. F. C. Kollmann; su más ferviente seguidor fue Samuel Wesley.

Sin embargo, hacia mediados del siglo XIX sólo algunas de las obras vocales habían sido publicadas. El resurgimiento fue formalizado con el establecimiento de la Bach-Gesellschaft la cual procedió de manera metódica durante los siguientes 50 años a realizar la publicación de las partituras completas de todas las obras conocidas de Bach. Esta obra monumental no sólo completó el resurgimiento de Bach otorgándole un lugar permanente entre los más grandes compositores de todos los tiempos sino que además estableció los principios básicos de las ediciones musicales académicas que se han hecho desde entonces. Para el siglo XX quedaba realizar el estudio de las prácticas de ejecución de la época de Bach, lo que permitió que las obras se interpretaran de forma más cercana a las intenciones del compositor. NT

“Resurrección”, Sinfonía. Nombre popular de la *Sinfonía* no. 2 en *do* menor de Mahler (1888-1894, rev. 1903), llamado así porque el movimiento final es una puesta en música para voces solistas de soprano y contralto, coro y orquesta del poema de Friedrich Gottlieb Klopstock, *Aufersteh’n* (Resurrección).

Reszke, Jean de. Véase DE RESZKE, JEAN.

retardando (it.). Véase RITARDANDO.

retardo. *Suspensión que se resuelve por grado ascendente y no descendente.

retenant, retenu (fr.). “Retener”, “retenido”. Indicación para reducir la velocidad de inmediato, como en **ritenuto*, y no de manera gradual como en **rallentando*.

retirada (it.). En ballets y suites del siglo XVII se refiere al último movimiento o final.

retórica. En sus orígenes el término se refería a las habilidades relacionadas con la oratoria pública y en la actualidad se aplica también al arte del discurso verbal. Desde tiempos antiguos se han hecho múltiples analogías entre la música y las artes habladas. Los paralelismos entre la oratoria persuasiva y la elocuencia de la interpretación musical son evidentes, pero la relación exacta que guardan la música y la retórica siempre ha

sido poco clara. A lo largo de la historia, gran parte de la música occidental ha sido predominantemente vocal y los músicos se han visto influidos en cierto grado por los principios retóricos aplicados a la puesta en música de los textos. Es posible argumentar que la música instrumental independiente de los albores de la modernidad ha tenido también una base retórica y que las formas de pensamiento retórico en cierto modo moldearon la música instrumental hasta el inicio del siglo XIX.

Los conceptos musicales de la retórica surgen del mundo antiguo, en particular de los escritos de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano. Los cinco elementos componentes de la retórica clásica –*inventio* (el argumento en sí, el discurso), *dispositio* (plan organizativo del discurso), *elocutio* (estilo del discurso), *memoria* y *pronuntiatio* o *actio* (pronunciación y entrega del discurso), elementos cuya intención es motivar (*movere*), instruir (*docere*) y deleitar (*delectere*)–, en ocasiones fueron mencionados por los teóricos musicales de la Edad Media, pero no fue sino hasta finales del siglo XV que las nuevas traducciones vernáculas de los textos clásicos sobre la retórica tuvieron efectos profundos en los músicos. Josquin y sus contemporáneos fueron de los primeros compositores que pusieron textos en música de manera explícitamente retórica, trabajando con formas musicales generadas por las palabras, estructurando su música para hacerla coincidir con el ritmo del texto y controlando meticulosamente toda variación de textura. Por encima de todo, los compositores de la generación de Josquin tuvieron un fuerte sentido de *decorum*, igualando el estilo de su música al contenido del texto.

La época barroca es el momento en que la retórica tuvo el efecto más penetrante y profundo en el pensamiento y la práctica musicales; de hecho, la oratoria apasionada puede ser considerada el ideal de la música de ese periodo. Gran parte de la teoría musical del Barroco tomó su marco de referencia de la retórica, en particular en las discusiones sobre la forma y el estilo. Mattheson, en *Der vollkommene Capellmeister* (1739), expuso un método compositivo completo basado en la retórica y muchos escritores discutieron la forma como una *dispositio*. Los teóricos de principios del siglo XVI ya comparaban las figuras musicales con metáforas (véase FIGURAS, DOCTRINA DE LAS); para el siguiente siglo, la *figurae* se había convertido en un concepto fundamental del discurso musical y, aunque no existía aún una teoría sistemática de las figuras, muchos escritores presentaron definiciones de éstas. Sumada a

la lista de figuras conocidas de la *hypotyposis* (llamadas también madrigalismos) y las figuras correspondientes a la sintaxis hablada (como *interrogatio*, la elevación de tono que acompaña una pregunta, y el salto ascendente de la *exclamatio*), los teóricos discutían también sobre la relación de las figuras con conceptos técnicos como la repetición, la imitación, el tratamiento de la disonancia y el uso del silencio. El objetivo final de un *dispositio* bien estructurado y de las *figurae* cuidadosamente seleccionadas de la música barroca era conmover al oyente y transportarlo a un estado emocional idealizado, por lo que todos los elementos musicales estaban al servicio de los afectos (véase AFECTOS, DOCTRINA DE LOS).

En la atmósfera estética cambiante de finales del siglo XVIII los escritores sobre música comenzaron a desdeñar la base retórica de la composición musical, enfocándose en el pensamiento individual del compositor. No obstante, se siguieron estableciendo analogías entre la música y el acto hablado: la sinfonía se comparaba con un enunciado enérgico (Sulzer), el concierto con “la tragedia de los antiguos” (Koch) y el cuarteto de cuerdas a menudo se comparaba con un concepto de conversación. Durante el periodo clásico, la retórica se consideraba también relevante para una buena interpretación. Los escritores gustaban de las interpretaciones que “hablaran en tonos” y recomendaban que los intérpretes emularan a los oradores destacados. Pero con el advenimiento del intérprete virtuoso y el desarrollo de metáforas orgánicas en la crítica y la teoría musical de comienzos del siglo XIX, las analogías retóricas fueron menguando hasta volverse insignificantes para el discurso musical. TRJ

📖 D. BARTEL, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* (Regensburg, 1985; trad. al in. aumentada, *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, 1997). M. E. BONDS, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration* (Cambridge, MA, 1991). B. WILSON, “Ut oratoria musica in the writings of Renaissance music theorists”, *Festa musicologica: Essays in Honor of George J. Buelow*, ed. T. J. MATHIESEN y B. V. RIVERA (Stuyvesant, NY, 1995), pp. 341-368.

retrógrado [*cancrizans* (lat., “cancrizante”, “como cangrejo”), *Krebsgang* (al., “movimiento de cangrejo”)]. Versión invertida de una melodía, es decir que se lee en sentido contrario comenzando por el final; en la música *serial se refiere a la serie invertida. Puesto que la música serial permite distribuir cualquier nota de la serie en una octava distinta, la forma retrógrada de una

melodía serial no necesariamente sigue el mismo contorno melódico original en sentido invertido.

Reubke, (Friedrich) Julius (*n* Hausneindorf, 23 de marzo de 1834; *m* Pillnitz, 3 de junio de 1858). Compositor, organista y pianista alemán. Estudió en el Conservatorio de Berlín con Theodor Kullak (piano) y A. B. Marx (composición). Su estilo compositivo experimentó un cambio radical después de su llegada a Weimar en 1856 y en poco tiempo había asimilado muchas de las técnicas de Liszt, basando su *Sonata para órgano* en la *Fantasia y fuga Ad nos* y su *Sonata para piano* en la *Sonata en si menor*, ambas de Liszt. No obstante, ninguna de estas obras es una imitación estricta; la *Sonata para piano*, en particular, despliega una novedosa estructura formal, adoptando el procedimiento de insinuar elementos de una obra de varios movimientos dentro de una forma sonata en un solo movimiento, pero subdividiendo la pieza de manera diferente. Al momento de su muerte a los 24 años de edad, Reubke era uno de los estudiantes más talentosos de Liszt en Weimar. Sus dos obras mayores—la *Sonata para órgano* basada en el Salmo no. 94 y la *Sonata para piano en si bemol menor*—muestran un fluido dominio de los radicales procedimientos armónicos, motivicos y estructurales que constituían la “música del futuro”. De no ser por su muerte prematura, es muy probable que hubiera hecho contribuciones significativas a la música del siglo XIX. KH

réunis (fr.). 1. “Unido”, “reunido”. En la ejecución de cuerdas es la indicación contraria a *divisés*, “divididos”.

2. En música para órgano, significa unido.

3. En la música francesa del siglo XVIII el término *les goûts réunis* (reunión de gustos) se usaba para describir un tipo ideal de música al que los compositores debían aspirar, es decir, la reunión de los mejores elementos de la música francesa y la italiana, contrario al estilo exclusivamente francés adoptado por los seguidores de Lully. Entre los compositores que adoptaron el estilo *goûts réunis* destacan François Couperin y J.-M. Leclair.

Reutter, Georg (von) (i) (*n* Viena, 1656; *m* Viena, 29 de agosto de 1738). Organista y compositor austriaco. En 1686 sucedió a Johann Kaspar Kerll como organista de la Catedral de San Esteban en Viena. A partir de 1696 sirvió en la capilla de la corte imperial como acompañante de ópera y desde 1700 como organista de la corte. En San Esteban sucedió a Fux como vice-*Kapellmeister* en 1712 y en 1715 se convirtió en *Kapellmeister*. En la actualidad se le recuerda exclusivamente por sus preludios y *toccatas* para órgano. WT/BS

Reutter, (Johann Adam Joseph Karl) **Georg** (von) (ii) (*n* Viena, 1708; *m* Viena, 11 de marzo de 1772). Compositor austriaco, hijo de Georg Reutter (i). Estudió con su padre y con Caldara. Disfrutó de una exitosa vida profesional en la corte, donde ocupó el puesto de vice-*Kapellmeister* después de la muerte de Fux en 1741 y de *Kapellmeister* en 1751, pero sus actividades se vieron restringidas a raíz de los recortes económicos impuestos por la emperatriz Maria Theresa. En 1731 contrajo matrimonio con la cantante de ópera Theresa Holzhauser y en 1738 sucedió a su padre como *Kapellmeister* de San Esteban, donde en 1749 se dice que despidió a Haydn, al parecer de mala manera, debido al cambio de voz. Su abundante producción incluye óperas, oratorios, misas y un refinado *Réquiem en do menor* (1753). Su música fue objeto de frecuentes críticas por el estilo saturado de su escritura para cuerdas, descrito sarcásticamente como un “apresuramiento [*rauschende*] de violines à la Reutter”. WT/BS

Reutter, Hermann (*n* Stuttgart, 17 de junio de 1900; *m* Heidenheim an der Brenz, 1 de enero de 1985). Compositor, pianista y maestro alemán. Estudió en Munich y su música de juventud reflejó la influencia de Hindemith, aunque posteriormente adoptó un lenguaje más romántico. Enseñó en Stuttgart y en Frankfurt y en 1956 fue nombrado director del Conservatorio Estatal de Stuttgart. Reutter fue muy conocido como acompañante de muchos de los principales cantantes alemanes de su tiempo. Compuso óperas, entre las que destaca *Doktor Johannes Faust* (Frankfurt, 1936), ballets, música orquestal, coral y de cámara, pero se le recuerda principalmente por sus abundantes canciones y ciclos para voz sola. ABUR

reveille (del fr. *réveil*, “despertar”). Toque militar con el que se indica el comienzo del día en el ejército. En inglés británico se pronuncia “revelly” o “revally”.

revista (revista musical, teatro de revista; fr., in.: *revue*). Espectáculo teatral que consiste en canciones y *sketches*, por lo general de tono satírico; especie de variedad de teatro musical con sabor intelectual. La revista en ocasiones es obra de un compositor o escritor individual, pero con más frecuencia consiste en una producción conjunta de muchos autores. De origen francés, el nombre se refería a una revisión o “revista” de los acontecimientos anuales mediante caricaturas que adquirió popularidad alrededor de 1840. Un tipo de espectáculo de entretenimiento similar floreció en Inglaterra pocos años después. La revista moderna ha seguido dos caminos: la revista “íntima” (como la antes mencionada), con

reparto pequeño y casi siempre con contenido satírico, diseminado en producciones universitarias como *Beyond the Fringe* (1960); y el espectáculo lujoso (como *Ziegfeld Follies*) que enaltece la canción y el baile, los efectos visuales y el atractivo femenino. PGA

“**revolucionario**”, **Estudio**. Sobrenombre del *Étude en do menor para piano op. 10 no. 12* de Chopin (1830), llamado así porque al parecer fue compuesto como una manifestación patriótica en contra de la toma de Varsovia por el ejército ruso.

revue (fr.; in.). “*Revista musical”, “teatro de revista”.

Revueltas, Silvestre (*n* Durango, 31 de diciembre de 1899; *m* Ciudad de México, 5 de octubre de 1940). Compositor, violinista y director mexicano. Aunque realizó sus estudios en los Estados Unidos, las experiencias musicales y personales adquiridas en sus giras como violinista por México y España fueron de mayor influencia en su música, basada en motivos y melodías folclóricas, con orquestaciones brillantes y poderoso impulso rítmico. Obras orquestales extraordinariamente concisas como *Redes* y *Sensemaya* (ambas de 1938) constituyen ejemplos magníficos de su punzante y vigoroso lenguaje orquestal. La música de la película *La noche de los mayas* (1939) ofrece una introducción más extensa y variada de su personalidad musical altamente individual. CW

rey ciervo, **El**. Véase *KÖNIG HIRSCH*.

“**rey de Prusia**”, **Cuartetos**. Véase “*PRUSIANOS*”, **CUARTETOS**. **rey parte para Francia**, **El** (*Kuningas lähtee Ranskaan*). Ópera en tres actos de Sallinen con libreto de Paavo Haavikko (Savonlinna, 1984).

rey Roger, **El** (*Król Roger*; *Pasterz*; “El pastor”). Ópera en tres actos de Szymanowski con libreto de Jarosław Iwaskiewicz y del compositor, basado libremente en las *Bacantes* de Eurípides (Varsovia, 1926).

Reyer, Ernest [Rey, Louis-Étienne-Ernest] (*n* Marsella, 1 de diciembre de 1823; *m* Le Lavandou, 15 de enero de 1909). Compositor y crítico francés. Su preparación como compositor fue principalmente autodidacta. Tuvo éxito relativo con dos *opéras comiques* escenificadas en París: *Maitre Wolfram* (1854) y *La Statue* (1861). En 1866 ocupó el puesto de archivista y bibliotecario de la Ópera de París y, al igual que Berlioz, su amigo y defensor, se desempeñó como crítico del *Journal des débats*, ganándose muchos enemigos a través de su pluma mordaz. Fue admirador de Weber y Spontini y, poco común en la época, un crítico sensato de Wagner. Su reputación finalmente se basó en dos óperas serias, *Sigurd* y *Salammbô*, escenificadas en París en 1885 y 1900 respectivamente.

tivamente (poco después de sus estrenos en Bruselas), cuya construcción por momentos torpe se compensa con la inventiva de su color orquestal. Una recopilación de sus artículos de prensa, *Quarante ans de musique* (París, 1909), constituye una fuente valiosa y entretenida. RN

Reynolds, Roger (*n* Detroit, 18 de julio de 1934). Compositor estadounidense. Estudió música y ciencias en la Universidad de Michigan donde fue cofundador de los festivales de música nueva ONCE. En 1972 comenzó a enseñar en la Universidad de California en San Diego; no obstante, ha tenido gran actividad internacional, principalmente en Japón y en los estudios de música computarizada en Stanford y en París. Gran parte de su música requiere tecnología avanzada para desplazar los sonidos en el espacio; asimismo, en una parte importante de su producción interviene la voz humana. Entre sus obras destacan la pieza teatral musical *The Emperor of Ice Cream* (1965), *The Palace* para barítono-bajo y cinta (1978-1980), *Watershed* para percusión solista y medios electrónicos (1995) y *The Red Act Arias* para narrador, coro, orquesta y medios electrónicos (1997). PG

Rezniček, Emil (Nikolaus) **von** (*n* Viena, 4 de mayo de 1860; *m* Berlín, 2 de agosto de 1945). Compositor austriaco. Fue enviado a Graz para estudiar leyes, pero la música era su verdadera pasión y poco después se trasladó a Leipzig para estudiar con Carl Reinecke y Salomon Jadassohn. Posteriormente ocupó varios puestos como director de música teatral y ópera en Austria y Alemania. Compuso muchas óperas, cuatro sinfonías y otras obras orquestales, tres cuartetos de cuerdas y algo de música coral. En la actualidad se le recuerda casi exclusivamente por la breve y brillante obertura de su ópera *Donna Diana* (Praga, 1894). PG/ABUR

rf, *rfz*. Abreviaturas de **rinforzando*.

Rhapsody in Blue (Rapsodia en azul). Obra para piano y orquesta de Gershwin (1924), orquestada por Ferde Grofé quien la reorquestó en 1926 y 1942 (esta última es la versión que se usa con mayor frecuencia).

Rheinberger, Josef (Gabriel) (*n* Vaduz, 17 de marzo de 1839; *m* Munich, 25 de noviembre de 1901). Organista y compositor alemán. Organista profesional desde la infancia, estudió en el Conservatorio de Munich (1850-1854), donde a partir de 1859 fue un maestro de órgano y composición muy respetado. Autor de una enorme producción de composiciones en todos los géneros, se le recuerda casi exclusivamente por sus 20 sonatas para órgano de sólida construcción en el estilo de Brahms. PG

Rheingold, Das (El oro del Rin). Ópera en cuatro escenas de Wagner con libreto propio. Corresponde a la “tarde preliminar” de *Der *Ring des Nibelungen*.

rhythm and blues (in.). Término aplicado a una variedad de estilos musicales: desde finales de la década de 1940 y durante el decenio de 1950 a la música de ciertas bandas con un estilo en el que predominaban el pulso enérgico, el **blues* cantado y los solos de saxofón (como los de Joe Liggins y Johnny Otis, cuyo estilo evolucionó hacia el “soul jazz”); a un estilo de *blues* cantado representado por Nat King Cole y posteriormente por Ray Charles; a ciertos cantantes-guitarristas de *blues* con inclinaciones jazzísticas (como T-Bone Walker y más adelante B. B. King); al estilo **doo-wop*; y al proto-**rock and roll* desarrollado por músicos como Chuck Berry y Little Richard. El término “rhythm and blues” fue acuñado en el *Billboard* (lista de popularidad) de 1949 como nombre para reemplazar el término inadecuado de “race records” en las listas de popularidad de la música negra; como tal, el término englobaba toda la música negra afroamericana y perduró durante 20 años hasta que fue reemplazado en el *Billboard* por el nuevo término **soul*. PW

📖 G. GART (ed.), *First Pressings: The History of Rhythm & Blues*, 9 vols. (Milford, NH, 1989-1995).

rhythm section (in., “sección rítmica”). En una agrupación de *jazz* se refiere a la sección conformada por la percusión, el bajo y los instrumentos armónicos; la dotación instrumental normal es batería, contrabajo (siempre en *pizzicato*) o bajo eléctrico y piano y/o guitarra. Por extensión, el término se aplica por igual a otras agrupaciones de música de *blues*, *rock* y *pop*.

ricercar (del it. *ricercare*, “buscar”; al. *Ricerca*; es.: *recercada*; fr.: *recherché*). Pieza instrumental común en los siglos XVI y XVII. Las recercadas más antiguas fueron piezas de estilo improvisado, generalmente para instrumentos solos como el bajo de viola o el laúd (como en la *Intabulatura de lauto* de Francesco Spinacino de 1607). Consistían en melodías sin acompañamiento, profusamente adornadas y con abundantes pasajes escalares; eran muy similares a los primeros **preludios* del siglo XVI. Suelen carecer de forma definida y al parecer estaban destinadas a la ejercitación de los dedos (véase también TIENTO; *TOCCATA*). Los compositores de estas piezas solían ser ejecutantes virtuosos o maestros, entre los que se encontraban los primeros autores de tratados para instrumentos individuales, como Ganassi, Ortiz y Giovanni Bassano. Este tipo de recercada carece de mayor interés musical y es compa-

nable artísticamente a los monótonos estudios técnicos de Czerny.

Otro tipo fue la recercada a dúo, que floreció a finales del siglo XVI, destinada para iniciar en la música a los principiantes. La instrumentación raramente se especifica, pero la recurrencia de temas basados en sílabas de *solmización fáciles de memorizar sugiere que fueron ejercicios de lectura a primera vista, probablemente para cantantes e instrumentistas. Algunas de estas piezas son más interesantes musicalmente que las recercadas para instrumento solo, en especial las escritas por Lassus (como el *Motetti et ricercari*, 1585).

El tipo de recercada más conocido y perdurable fue el *ricercar* instrumental equivalente al *motete vocal. Los más antiguos, que datan de mediados del siglo XVI (como los de M. A. Cavazzoni), están concebidos obviamente en la tradición de la música polifónica litúrgica con líneas melódicas fluidas bajo una organización de motivos imitativos. Las diferencias principales entre el motete y la recercada son que las piezas instrumentales despliegan un rango melódico mucho más amplio, no tienen silencios frecuentes en cada una de las “voces” y, puesto que no tienen que someterse a las exigencias de las palabras, usan menos temas e incluso en ocasiones son monotemáticas. Inicialmente se escribían a cuatro voces, aunque Andrea Gabrieli compuso una para ocho instrumentos y existieron muchas transcripciones para teclado con adornos agregados pero preservando la estructura polifónica básica. La recercada instrumental de este tipo alcanzó su apogeo hacia finales del siglo XVI y para 1600 la popularidad del género fue desplazada por la más melódica **canzona*. Algunas de las recercadas publicadas en esta época acusan la influencia de los ritmos enérgicos de la *canzona*, al grado que resulta difícil distinguir entre ambos géneros.

A partir de aproximadamente 1610 las piezas instrumentales en el estilo del motete se denominaron más frecuentemente “sonata” (como la *Sonata pian e forte* de Giovanni Gabrieli) y el término “ricercar” tendió a asociarse con las obras que desplegaban cierto grado de predominio contrapuntístico. Bajo este concepto la palabra perduró hasta el final del periodo Barroco. Los ejemplos más representativos de esta etapa fueron escritos por Bach en su *Ofrenda musical* (1747); en esta obra, siguiendo lo que era prácticamente una tradición en la época, los dos “ricercari” se encuentran entre una serie de cánones y están escritos en el estilo fugado, con valores de nota a la usanza antigua, y fueron concebidos como un despliegue de habilidad compositiva con-

trapuntística. En esta etapa evolutiva del género es difícil establecer en qué difiere de la fuga, si acaso difiere en algo.

DA

ricochet (fr., “rebote”). Golpe de arco usado por los instrumentos de la familia del violín. La técnica consiste en “lanzar” la mitad superior del arco contra la cuerda provocando un rebote que produce una serie de notas rápidas en *staccato*. El efecto es un recurso característico de la técnica virtuosa del siglo XIX y Paganini la usó con gran maestría. Véase también *VOLANTE*, 2. -/DMI

Ricordi. Editorial italiana de música fundada en Milán en 1808 por Giovanni Ricordi (1785-1853). A través de la iniciativa y la perspicacia de la familia Ricordi y su extraordinaria asociación con la vida profesional de Verdi y Puccini, la empresa se convirtió en la principal proveedora de ediciones musicales desde el siglo XIX hasta entrado el siglo XX. Giovanni era un violinista y copista cuyas astutas negociaciones en torno a los derechos de autor y a la adquisición de partituras originales influyeron profundamente en el negocio de la impresión musical en Italia (donde las leyes de derechos de autor no se introdujeron sino hasta 1840). En 1825 compró los archivos musicales de La Scala de Milán y para 1853 contaba con un catálogo superior a las 25 000 obras que incluía óperas de Rossini, Bellini, Donizetti y, a partir de 1839, de Verdi.

El hijo de Giovanni, Tito (1811-1888), introdujo nuevas técnicas de impresión y emprendió una expansión comercial considerable en Italia y el extranjero. Sin embargo, correspondió a Giulio (1840-1912), compositor y nieto de Giovanni, el mérito de fomentar la relación de la empresa con Verdi y el descubrimiento de Puccini, jugando un papel crucial en el desarrollo artístico del compositor. Amplió considerablemente su catálogo de ópera y música instrumental con obras de Boito, Ponchielli y Catalini, entre muchos otros.

Después de 1919, la familia Ricordi dejó de estar involucrada en el negocio. El catálogo se amplió tanto con música italiana antigua como con música contemporánea de compositores como Pizzetti, Malipiero y Petrassi. La expansión comercial de la empresa continuó durante y después de la segunda Guerra Mundial con filiales en Norteamérica y Sudamérica, México, Australia, Suiza y Alemania. En la actualidad, ediciones críticas de Rossini y Verdi están en preparación, mientras que las nuevas generaciones de compositores de los albores del siglo XXI están representadas con ediciones de Sciarrino, Guo Wenjing, Liza Lim, Battistelli, Bussotti, Marco Stroppa, Luca Francesconi, Goebbels,

Huber y Neuwirth. En 1995 Ricordi se fusionó con BMG para conformar una nueva compañía, BMG Ricordi S.p.a. HA

Richafort, Jean (*n* c. 1480; *m* ?Brujas, c. 1547). Compositor franco-flamenco. Una de las principales figuras de la generación posterior a Josquin, desarrolló su vida profesional principalmente en los Países Bajos (aunque durante la segunda década del siglo XV estuvo en Italia como cantante de la capilla real francesa) y es posible que en la década de 1530 haya estado al servicio de María de Hungría, regente de los Países Bajos. Entre 1542 y 1547 ocupó el puesto de *maitre de chapelle* de St Gilles en Brujas. Además de *chansons* y música litúrgica, entre su producción destaca una refinada misa de réquiem en la que cita fragmentos musicales de Josquin y que quizá fue escrita a raíz de la muerte del maestro flamenco en 1521. JM

Richard Coeur-de-lion (Ricardo Corazón de León). Ópera en tres actos de Grétry con libreto de Michel-Jean Sedaine basado en una narración anónima conservada en la *Bibliothèque universelle des romans*, ii (1776) (París, 1784). El autor hizo una revisión de la ópera en cuatro actos (Fontainebleau, 1785).

Richter, Franz Xaver (*n* ?Holesov, 1 de diciembre de 1709; *m* Estrasburgo, 12 de septiembre de 1789). Compositor alemán de ascendencia checa. Se formó musicalmente con el *Gradus ad Parnassum* de Fux, que posiblemente estudió con el autor en Viena. En 1740 se convirtió en *vice-Kapellmeister* de Allgäu y para 1746 estaba al servicio del elector palatino Carl Theodor en Mannheim como compositor y cantante bajo. Se dio a conocer como compositor en la década de 1740 con la publicación de seis sinfonías. Su amplio tratado de composición, *Harmonische Belehrungen* (publicado en 1804), en cierto modo una continuación del tratado de Fux, data de este periodo de Mannheim. Sus gustos musicales personales no eran acordes con los de sus contemporáneos en Mannheim, por lo que en 1769 se convirtió en *Kapellmeister* de la Catedral de Estrasburgo. Sus composiciones, de estilo conservador, se inclinaron por un contrapunto más profuso que el acostumbrado en Mannheim en las décadas de 1750 y 1760, pero el lenguaje de sus cuartetos de cuerda, otorgando igual importancia a todas las partes, se anticipó a las prácticas del periodo clásico posterior. Sus puestos lo llevaron a inclinarse por la música litúrgica, componiendo oratorios, alrededor de 34 misas y varias cantatas y motetes. JSM

Richter, Hans [Johann Baptist Isidor] (*n* Raab [hoy Győr], 4 de abril de 1843; *m* Bayreuth, 5 de diciembre de 1916).

Director austrohúngaro. Entre 1871 y 1912 dirigió en Budapest (la Ópera), Viena (la Ópera y la Orquesta Filarmonica), Londres (Richter Concerts, London Symphony Orchestra, Covent Garden), Birmingham (Triennial Festival) y Manchester (Hallé Orchestra); y en los festivales Wagner de Bayreuth. Ejerció enorme influencia y dirigió los estrenos de obras de Wagner (el ciclo del *Anillo*), Elgar (*Variaciones "Enigma"*, *The Dream of Gerontius*, *Sinfonía* no. 1), Brahms (*Obertura trágica*, *Sinfonías* nos. 2 y 3), Bruckner (*Te Deum*, *Sinfonía* no. 8) y Chaikovski (*Concierto para violín*). CF

📖 C. FIFIELD, *True Artist and True Friend: A Biography of Hans Richter* (Oxford, 1993).

Richter, Sviatoslav (Teofilovich) (*n* Zhytomyr, Ucrania, 3/20 de marzo de 1915; *m* Moscú, 1 de agosto de 1997). Pianista ruso. Inicialmente *répétiteur* de ópera, estudió piano con Heinrich Neuhaus en Moscú en 1937. Amigo de Prokofiev, cuya música defendió con ahínco, ganó muchas competencias y tocó en todo el bloque soviético antes de obtener permiso para presentarse en Occidente (1960), labor que emprendió con fervor desplegando su estilo virtuoso supremo aunque físicamente contenido. Su refinada y transparente interpretación de la música de cámara quedó confirmada en su extraordinaria participación en el Festival de Aldeburgo. Aunque aborrecía encasillar sus interpretaciones en grabaciones, gracias a los discos se ha conservado gran parte de su inmenso repertorio. CF

Riders to the Sea. Ópera en un acto de Vaughan Williams con libreto propio en una versión prácticamente textual del drama de J. M. Synge (1904) (Londres, 1937).

RIDIM [Répertoire International d'Iconographie Musicale; Repertorio Internacional de Iconografía Musical]. Establecido en 1971 bajo los auspicios de la International Musicological Society y la International Association of Music Libraries, el RIDIM persigue el desarrollo de la catalogación, la clasificación y la reproducción de documentos iconográficos musicales. Comprende dos series: un inventario del arte occidental con temas musicales de 1300 a la fecha y una compilación de temas específicos que incluye pinturas murales medievales, la familia de las violas, tambores y tamborileros, retratos y fuentes iconográficas de la revista *L'Illustration*. SH

ridotto (it.). 1. "Reducido", "arreglado".

2. Forma de entretenimiento musical (fr. *redoute*) muy popular en el siglo XVIII. Consistía en una selección de canciones, seguida de un baile en que el público se integraba con los intérpretes. Otros tipos de *ridotto* se celebraron en los *pleasure gardens* de Lon-

dres. En Viena un gran *Redoutensaal* se construyó junto al palacio Hofburg (de hecho fueron dos, uno pequeño y otro grande). Estos salones se usaron también como salas de concierto; Haydn, Mozart, Beethoven y sus contemporáneos compusieron música bailable (*Redoutentänze*) para los *ridottos* que se celebraban en ellos. -/JBE

Ridout, Alan (John) (*n* West Wickham, Kent, 9 de diciembre de 1934; *m* Caen, 19 de marzo de 1996). Compositor inglés. Estudió en el RCM con Gordon Jacob y Herbert Howells y realizó estudios privados con Peter Racine Fricker y Tippett. Entre sus obras se incluyen cinco sinfonías y varias piezas concertantes, pero se le relaciona más directamente con la música litúrgica y con óperas infantiles producidas en coordinación con su labor como maestro de la escuela coral de la Catedral de Canterbury (1964-1972) y posteriormente de la King's School de Canterbury. PG

riduzione (it.). "Reducción", "arreglo".

Riegger, Wallingford (*n* Albany, GA, 29 de abril de 1885; *m* Nueva York, 2 de abril de 1961). Compositor estadounidense. Estudió en la Cornell University (1904-1905), en el Institute of Musical Art de Nueva York (1905-1907) y en Alemania. En las dos décadas siguientes ocupó varios puestos como director, violonchelista y maestro, y compuso en los estilos romántico tardío e impresionista convencionales. A finales de la década de 1920 se instaló en Nueva York; la mayor parte de sus obras importantes data de ese periodo. Piezas como *Study in Sonority* para 10 violines (1926-1927) y *Dichotomy* para orquesta de cámara (1931-1932), ambas obras con un vigoroso contrapunto casi atonal, le abrieron un lugar en el círculo de vanguardia de Varèse, Cowell y Ruggles. En obras posteriores como los tres cuartetos de cuerdas, la *Tercera sinfonía* (1946-1947) y *Music for Brass Choir* (1948-1949) buscó plasmar ese mismo estilo contrapuntístico disonante, desarrollando su propia técnica dodecafónica serial. PG

Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo (*n* Gross-Mehlra, cr Sondershausen, 18 de julio de 1849; *m* Leipzig, 10 de julio de 1919). Musicólogo alemán. Pianista talentoso, después de realizar estudios de filología, historia y filosofía en Berlín y Tübingen, y de prestar su servicio militar en la guerra franco-prusiana, en 1871 ingresó a la Universidad de Leipzig para estudiar música. Se convirtió en profesor eminente y escribió un número sorprendente de libros y artículos, entre los que su *Musik-Lexikon* (Leipzig, 1882; con muchas ediciones posteriores) fue uno de los mejores diccionarios de

música y su *Handbuch der Musikgeschichte* (Leipzig, 1903-1913) uno de los libros de historia más estimulantes de su tiempo. DA/LC

Rienzi der Letzte der Tribunen (Rienzi, el último de los tribunales). Ópera en cinco actos de Wagner con libreto propio basado en la novela de Edward Bulwer-Lytton (1835) (Dresde, 1842).

Ries, Ferdinand (*n* Bonn, baut. 28 de noviembre de 1784; *m* Frankfurt, 13 de enero de 1838). Pianista, compositor y director alemán. Su padre Franz Anton Ries (1755-1846) fue violinista y amigo cercano de Beethoven. Ferdinand estudió con su padre y con Beethoven en Viena, después de lo cual realizó giras por Europa y Escandinavia. Se instaló en Londres (1813-1824), donde recibió buenas críticas, y posteriormente regresó a Godesberg (1824-1827) y finalmente a Frankfurt, etapa en la que tuvo a su cargo la dirección del Lower Rhine Festival (1825-1827). Sus obras incluyen sinfonías, conciertos para piano, óperas, oratorios, obras de cámara y mucha música para piano. Junto con Franz Gerhard Wegeler (1765-1848) escribió una importante biografía de Beethoven, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* (Coblenz, 1838). -/JW

Rieti, Vittorio (*n* Alejandría, Egipto, 28 de enero de 1898; *m* Nueva York, 19 de febrero de 1994). Compositor estadounidense nacido en Italia. Estudió en Roma con Alfredo Casella, G. F. Malipiero y Respighi, y en 1925 se instaló en París, donde compuso música de ballet (incluyendo la compañía de Diaghilev), teatro y cine. En 1940 se trasladó a los Estados Unidos, obteniendo la nacionalidad cuatro años después. Dio clases en varias universidades y produjo abundante obra musical en el estilo neoclásico aprendido durante sus años parisinos. Compuso ballets, óperas, ocho sinfonías, varios conciertos (con un *Triple concierto* para piano, violín y viola), cinco cuartetos y canciones. PG

rigaudon (fr.). Danza en tiempo binario de los siglos XVII y XVIII parecida a la **bourrée*. Igual que otras danzas francesas de origen folclórico (como la **gavota*), originalmente era una danza viva y algo ruda antes de ingresar en los círculos cortesanos, donde se transformó en una danza más elegante sin perder su vivacidad. Fue incorporada a las obras escénicas francesas, en especial en las *opéras-ballets* de Campra y Rameau. El *rigaudon* fue popular también en Alemania e Inglaterra (donde apareció una variante en 6/8). A mediados del siglo XVIII se usaba como danza opcional para la **suite*, apareciendo en obras de Purcell (clavecín), Telemann y Couperin.

Después de mediados del siglo XVIII entró en desuso, apareciendo ocasionalmente en obras para piano de finales del siglo XIX y el siglo XX, como en la *Suite Holberg* de Grieg, *Le Tombeau de Couperin* de Ravel y las *Diez piezas* op. 12 de Prokofiev. -/JBE

Righini, Vincenzo (Maria) (n Bolonia; 22 de enero de 1756; m Bolonia, 19 de agosto de 1812). Compositor y maestro italiano. Después de realizar estudios con Martini, durante un tiempo fue cantante en Florencia y Roma para después incorporarse a la compañía de ópera de Giuseppe Bustelli en Praga como tenor, donde compuso sus primeras óperas. Hacia 1777 se había trasladado a Viena, donde se estableció como maestro de canto. Fue contratado como sustituto de Salieri en la ópera de la corte, para después trasladarse a Mainz, Trier y, en 1793, a la corte prusiana de Berlín como *Kapellmeister*. Sus composiciones incluyen más de 150 canciones, piezas sacras, cantatas y obras para piano, así como óperas en las que tipificó la fusión franco-italiana favorecida en Berlín. SH

Rigoletto. Ópera en tres actos de Verdi con libreto de Francesco Maria Piave basado en el drama de Victor Hugo, *Le Roi s'amuse* (1832) (Venecia, 1851).

Rihm, Wolfgang (n Karlsruhe, 13 de marzo de 1952). Compositor alemán. Estudió en Karlsruhe y con Stockhausen, Wolfgang Fortner y Klaus Huber; tuvo también la influencia de Nono. En 1985 fue nombrado profesor de la Academia de Música de Karlsruhe. La música temprana de Rihm denota una inclinación neorromántica, pero sus obras posteriores muestran un estilo más ecléctico. Ha compuesto prolíficamente para diversos medios: ópera, con obras como *Jakob Lenz* (Hamburgo, 1979), *Die Hamletmaschine* (Mannheim, 1987), *Oedipus* (Berlín, 1987) y *Die Eroberung von Mexico* (Hamburgo, 1992); ballet, música orquestal, con cuatro sinfonías y el concierto para violín *Gesungene Zeit* (1992); música de cámara, con 10 cuartetos de cuerda; y abundante música vocal. ABUR

Riisager, Knudåge (n Port Kunda, Estonia, 6 de marzo de 1897; m Copenhague, 26 de diciembre de 1974). Compositor danés. Aunque inicialmente obtuvo un título universitario en ciencias políticas (Universidad de Copenhague, 1916-1921) tomó también clases de teoría y composición con Otto Malling y estudió violín. Viajó a París para continuar su preparación musical con Rousset y Paul Le Flem (1921-1923) y en 1932 tomó clases de contrapunto con Hermann Grabner en Leipzig. A la par de estos estudios se incorporó al servicio público danés en el Ministerio de Hacienda (1925-1947), a la

vez que era presidente del Sindicato de Compositores Daneses (1937-1962); más adelante ocupó el cargo de director del Conservatorio Real de Dinamarca (1956-1967). Su copiosa producción musical incluye 14 ballets, entre ellos los muy conocidos *Slaraffenland* (1942) y *Etude*, basado en estudios de Czerny (1948), cinco sinfonías y mucha más música orquestal y de cámara. Su música despliega una firme escritura contrapuntística y un vivo sentido del humor. MA

rilasciando, rilasciante (it.). “Relajando”; es decir, disminuir la velocidad gradualmente, un equivalente de **rallentando*.

Riley, Terry (Mitchell) (n Colfax, CA, 24 de junio de 1935). Compositor estadounidense. Estudió composición con Robert Erickson en el San Francisco State College (1955-1957) y asistió a la University of California en Berkeley (1960-1961). Desde 1963 ha hecho apariciones internacionales como improvisador solista de saxofón soprano e instrumentos electrónicos de teclado. A partir de su visita a la India a comienzos de la década de 1970, la influencia de los músicos indios de su generación se ha manifestado de manera importante en su lenguaje musical, principalmente el concepto de modalidad, que suele someter a un tratamiento de repetición obsesiva. In C (1964), para el número de intérpretes que se desea y conformada por una serie de figuras en obstinado que los intérpretes pueden elegir libremente, fue una obra significativa en los inicios del minimalismo. Entre sus obras posteriores escritas en notación varias han sido escritas para el Kronos Quartet. PG

📖 K. POTTER, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* (Cambridge, 2000).

RILM [Répertoire International de Littérature Musicale; Repertorio Internacional de Literatura Musical]. Establecido en 1966 bajo los auspicios de la International Musicological Society y la International Association of Music Libraries, el RILM es una base de datos que reúne importantes escritos sobre música y disciplinas relacionadas. Libros, artículos de prensa, reportes de congresos, disertaciones y otros escritos conforman su catálogo; cada entrada contiene información bibliográfica completa y un resumen (en inglés). Se publica en tres formatos (con índices temáticos): de manera impresa, en CD-ROM y en línea. SH

rim shot (in.). Técnica de tambor que implica golpear simultáneamente el parche y el marco del tambor para producir un sonido sordo y contundente, como un disparo con arma de fuego. Milhaud usó este recurso con buenos resultados en *La Création du monde* (1923). SM

Rimmer, John (Francis) (*n* Auckland, 5 de febrero de 1939). Compositor y maestro neozelandés. Al término de sus estudios en la Universidad de Toronto en 1969 regresó a Nueva Zelanda, donde desde 1974 se ha desempeñado como profesor de la Universidad de Auckland. En muchas de sus obras ha usado sonidos electrónicos, como en la ópera *Galileo* (Auckland, 1999). ABUR

Rimski-Korsakov, Nikolai Andreievich (*n* Tíjvin, 6/18 de marzo de 1844; *m* Lyubensk, cr Luga [hoy distrito Pskov], 8/21 de junio de 1908). Compositor, director y maestro ruso. Perteneciente a una familia noble, recibió su educación inicial en su hogar. Bajo la influencia de su hermano Voin (distinguido oficial de la marina 22 años mayor que él), Nikolai ingresó al Colegio Naval de San Petersburgo en 1856. De los diversos entretenimientos que ofrecía la capital eligió la ópera, reforzando su creciente interés en la música asistiendo a funciones de Donizetti, Meyerbeer y Glinka. Su maestro de piano, Fiodor Kanille, fue otra inmensa influencia que lo introdujo a la música de Bach, Beethoven y Schumann. Una nueva amistad con Balakirev, iniciada en 1861, lo presentó con el crítico Vladimir Stasov y con los compositores jóvenes Musorgski, Borodin y Cui. Poco después, Rimski-Korsakov se convirtió en integrante del grupo de Los Cinco, la cuna del nacionalismo musical ruso. Su talento musical era evidente pero carecía de conocimientos teóricos; no obstante, Balakirev lo convenció de emprender la composición de una sinfonía.

Rimski-Korsakov se vio obligado a relegar sus ambiciones musicales cuando en 1862 fue requerido para embarcarse en una misión de tres años como aspirante a oficial de marina en el buque de guerra *Almaz*. A su regreso a San Petersburgo en 1865 sus deberes en tierra fueron lo suficientemente holgados como para permitirle retomar la composición. La sinfonía se estrenó el 31 de diciembre de 1865 con la orquesta de la Escuela Libre de Música de Balakirev. Rimski-Korsakov pronto completó otras piezas sinfónicas que causaron impacto, como la suite oriental *Antar* (conocida también como la *Segunda sinfonía*) y la pintoresca fantasía *Sadko*, obras que consolidaron su vida profesional como sinfonista. Sin embargo, a estas obras siguieron 15 óperas. La primera, *Pskovityanka* (La doncella de Pskov, 1871), es un drama histórico que tuvo su génesis en los intensos debates de Los Cinco sobre el futuro de la ópera rusa y es perfectamente representativa de los ideales manifiestos del grupo: nacionalismo, realismo y progreso. Al momento de su composición, Rimski-Korsakov y Musorgski tenían una amistad cercana (compartieron

un departamento durante algún tiempo), de manera que *La doncella de Pskov* y la segunda versión de *Boris Godunov* ejercieron considerable influencia de uno en el otro.

En 1871, sin embargo, la aceptación de un puesto como profesor en el Conservatorio de San Petersburgo separó a Rimski-Korsakov de los otros integrantes de Los Cinco, que siempre se habían opuesto a la institucionalización de la enseñanza de composición en Rusia. De hecho, Balakirev jamás se reconcilió por completo con su anterior protegido. “Habiendo aceptado inmerecidamente un puesto como profesor en el conservatorio, pronto me convertí en uno de sus mejores estudiantes”, escribió Rimski-Korsakov años más tarde en su *Crónica de mi vida musical*. Comprendió que las enseñanzas de Balakirev, aunque fueron generosas en cuanto a consejos prácticos, lo habían dejado a la deriva en los rudimentos de la teoría musical. Abandonando temporalmente la composición, Rimski-Korsakov emprendió una estricta disciplina de ejercicios contrapuntísticos, fugas y corales entre 1874 y 1876. Si bien logró adquirir gran destreza técnica, no es posible establecer si esto lo convirtió en un mejor compositor pues, de hecho, uno de los primeros frutos de este esfuerzo, el *Cuarteto de cuerdas en fa mayor*, fue catalogado por Chaikovski como una obra excesivamente inexpressiva.

Una vez retomado su camino, Rimski-Korsakov sintió la necesidad de revisar y reorquestrar toda la música que había escrito antes de 1874 suprimiendo algunas de las ideas armónicas más audaces. Este proceso de perfeccionamiento de sus obras anteriores continuaría hasta el final de sus días. Durante los inicios de la década de 1870 adquirió también experiencia orquestal sirviendo como inspector de las bandas de marina; en 1874 tenía la confianza necesaria para debutar como director en el estreno de su *Tercera sinfonía*. En 1875-1876 recopiló dos colecciones de canciones folclóricas que, aunque no se basaron en investigaciones de campo, sirvieron como referencia común para varias generaciones de compositores rusos, incluyendo a Stravinski. De este trabajo preparatorio surgieron, tiempo después, dos óperas: *Mayskaya noch'* (Noche de mayo, 1880) y *Snegurochka* (La doncella de nieve, 1882). *La noche de mayo* fue considerada una obra mucho menos impactante y original que *La doncella de Pskov*, pero *La doncella de nieve* fue uno de los más grandes éxitos públicos del compositor, quien obtuvo buenos beneficios de la lujosa producción de Mariinski de 1882.

Una vez establecido como compositor ruso de primer nivel Rimski-Korsakov comenzó a desarrollar una segunda profesión, la de curador, recopilador y restaurador del “museo imaginario de obras musicales” de Rusia (de acuerdo con una frase de Liszt). Este interés había despertado en 1869 con su orquestación de la partitura inconclusa de Dargomīzhski, *El invitado de piedra*, labor encomendada por los otros miembros de Los Cinco. En 1877-1878, Rimski-Korsakov y Balakirev editaron las partituras operísticas de Glinka y, después de la muerte de Musorgski en 1881, se le encomendó la difícil tarea de ordenar los manuscritos de su amigo.

Aunque es indudable que la escenificación de *Khovanshchina*, ópera que Musorgski dejara inconclusa y sin orquestar, se debe a Rimski-Korsakov el caso de *Boris Godunov* fue distinto, pues ya existían dos versiones completas y la segunda se había representado en 1874. A pesar de ello, Rimski-Korsakov completó en 1893 su propia versión abreviada de *Boris*, modificando la armonía y la orquestación de acuerdo con sus gustos personales. Incluso en esa época, muchos consideraban inaceptable esa forma de abordar la obra de otro compositor, por lo que rara vez la versión de Rimski-Korsakov deja de ser un tema polémico. No obstante, en la actualidad se acepta su lugar en la historia, ya que fue la versión elegida para la aclamada producción de París en 1908 y que iniciara la sólida reputación de Musorgski en el mundo occidental.

La postura central de Rimski-Korsakov en la escuela rusa del nacionalismo musical se fortaleció más aún con su labor pedagógica. Para finales de la década de 1880 una generación completa de estudiantes se había nutrido de sus enseñanzas, con Glazunov y Liadov como los más talentosos. Rimski-Korsakov y su círculo de allegados pronto ganaron la atención del acaudalado comerciante y patrono Mitrofan Belyaiev, quien estableció dos instituciones para promover a estos compositores: una editorial en Leipzig y la serie de Conciertos Sinfónicos Rusos en San Petersburgo, normalmente bajo la dirección de Rimski-Korsakov. Rimski imprimió también su marca en el desarrollo de la música sacra en Rusia a través de su labor como asistente de Balakirev en la capilla de la corte de 1883 a 1894.

A causa de estas actividades Rimski-Korsakov redujo su ritmo de producción a mediados de la década de 1880. Dejando la ópera a un lado momentáneamente, compuso tres obras que demostraron su virtuosismo en la orquestación: *El capricho español* (1887), *Sheherazade* y la obertura *Svetliy prazdnik* (Semana Santa en Rusia,

ambas de 1888). Él difícilmente hubiera imaginado que estas obras le darían renombre internacional, mientras que sus óperas serían prácticamente desconocidas fuera de Rusia. En la temporada de ópera 1888-1889 asistió al estreno en Rusia de *El anillo* de Wagner, lo que le sirvió para reconocer el potencial wagneriano del libreto *Mlada*, abandonado mucho tiempo atrás, cuyo argumento se basaba en la mitología eslava (el libreto original de 1872 se había pensado para la composición de una ópera colectiva por Los Cinco). Tomó la decisión de componer una nueva versión de *Mlada* en el estilo wagneriano, pero el anticuado diseño del libreto en el estilo ópera-ballet le impidió reflejar la influencia de Wagner más allá de la orquestación.

Los últimos 15 años de Rimski-Korsakov fueron los más prolíficos. De sus manos fluyó una serie de óperas a un ritmo sorprendente, comenzando con *Noch' pered rozhdestvom* (Noche de Navidad) basada en la misma historia de Gogol que usó Chaikovski. La siguiente, *Sadko*, tenía un argumento y algunos detalles melódicos tomados de canciones épicas de Rusia. En *Mozart y Salieri* usó un lenguaje declamatorio de enorme expresividad, mientras que en *Tsarskaya nevesta* (La novia del zar) recurrió a formas tradicionales y melodías sencillas. Su energía compositiva se incrementó junto con su creciente fama y éxito económico. En 1897 *Sadko* fue presentada por la compañía de Moscú, dirigida y financiada por el acaudalado empresario y patrono Savva Mamontov, dando inicio a una larga y fructífera colaboración durante la cual Rimski-Korsakov conoció a Fiodor Chaliapin (quien interpretara a Iván el Terrible y a Salieri) y a la soprano Nadezhda Zabela (intérprete de la doncella de nieve, la princesa del mar en *Sadko* y Marfa en *La novia del zar*).

Los estilos modernistas tempranos adoptados por los diseñadores de escenografía de Mamontov (entre quienes estaban Mijail Vrubel', esposo de Zabela, y Golovin) crearon un nuevo concepto artístico para la música de Rimski-Korsakov, influyendo incluso en las ideas del compositor. La visita de la compañía a San Petersburgo en 1898 se convirtió en un festival de música de Rimski-Korsakov con la producción de cuatro de sus óperas en una misma temporada. Otro estímulo nuevo para la composición operística fue el talentoso y leal libretista Vladimir Bel'ski, quien colaborara con Rimski-Korsakov en las óperas basadas en los cuentos en el estilo folclórico de Pushkin: *Skazka o Tsare Saltane* (La leyenda del zar Saltán, 1900) y *Zolotoy petushok* (El gallo dorado, 1907); ambos emprendieron también la com-

posición de *Skazaniye o nevidimom grade Kitezhe* (La leyenda de la ciudad invisible de Kitezhe, 1907), considerada el pináculo de la producción operística de Rimski-Korsakov.

La ópera en un acto *Kashchey bessmertniy* (Kashchei, el inmortal, 1902) puede ser vista como una respuesta conservadora al modernismo; aunque recurre a muchos de los complejos recursos armónicos del modernismo, lo hace siguiendo procedimientos convencionales en la escritura de las partes. Sin embargo, durante la Revolución de 1905 el interés del público en *Kashchey* se inclinaba más por su posible interpretación como propaganda antizarista. Las constantes muestras de solidaridad de Rimski-Korsakov con el movimiento estudiantil, que incluso le costaron su puesto en el conservatorio, lo convirtieron en una importante figura de izquierda; recibió un apoyo abrumador y pocos meses después, con la instalación de una nueva dirección a cargo de Glazunov, fue invitado inmediatamente para retomar su antiguo puesto en el conservatorio.

Rimski-Korsakov viajó a París el 28 de abril de 1907 para dirigir la temporada rusa de Diaghilev, la cual ganó un amplio público occidental para la música rusa, quedando establecida como parte permanente del repertorio. Rimski-Korsakov murió un año después y fue sepultado en el monasterio de Alexander Nevski en San Petersburgo, junto a Glinka, Musorgski, Borodin y Stasov.

📖 N. A. RIMSKY-KORSAKOV, *My Musical Life* (trad. al in. 1942/R). G. ABRAHAM, *Studies in Russian Music* (Londres, 1935/R), pp. 142-310; *Rimsky-Korsakov: A Short Biography* (Londres, 1945). G. A. SEAMAN, *Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov: A Guide to Research* (Nueva York y Londres, 1988). S. A. GRIFFITHS, *A Critical Study of the Music of Rimsky-Korsakov* (Nueva York, 1989).

Rin, El oro del. Véase RHEINGOLD, DAS.

Rinaldo. Ópera en tres actos de Handel con libreto de Giacomo Rossi basado en un guión de Aaron Hill sobre *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso (Londres, 1711). Handel hizo una revisión sustancial de la obra (Londres, 1731). Véase HANDEL, GEORGE FRIDERIC.

rinforzando, rinforzato (it.). “Reforzando”, “reforzado”, es decir, reforzar o acentuar notas o acordes aislados. El término es similar a **sforzando*; suelen usarse las abreviaturas *rf*, *rfz*.

Ring des Nibelungen, Der (El anillo de los nibelungos). *Bühnenfestspiel* (drama escénico festivo) de Wagner con libreto propio, para ser representado en tres días y una tarde preliminar. Se interpretó por primera vez como

un ciclo los días 13, 14, 16 y 17 de agosto de 1876 en la Festspielhaus de Bayreuth. Las cuatro óperas (La tetralogía) que conforman el ciclo del Anillo son: *Das Rheingold* (El oro del Rin), la tarde preliminar, en cuatro escenas (Munich, 1869); *Die Walküre* (Las Walkirias), el primer día, en tres actos (Munich, 1870); *Siegfried* (Sigfrido), el segundo día, en tres actos (Bayreuth, 1876); y *Götterdämmerung* (El crepúsculo de los dioses; Bayreuth, 1876).

ring modulator (in., “aro modulador”). Un tipo particular de *modulador que multiplica electrónicamente dos señales para producir nuevos timbres enriquecidos conformados tanto por la suma numérica de los componentes de frecuencia de la fuente sonora como por sus diferencias. Las características altamente distintivas de estos aparatos se han usado sustancialmente en muchas obras electrónicas, en especial en las décadas de 1950 y 1960. PM

Rio Grande, The. Obra de Lambert para piano solo, coro y orquesta, compuesta en 1927; es un montaje de un poema de Sacheverell Sitwell.

ripetizione (it.). “Repetición”, “ensayo”.

ripieno (it., “lleno”). 1. Término de la música barroca que se refiere a las secciones interpretadas por el grupo completo o *tutti* (*concerto grosso*) que alternan con las secciones del grupo solista (*concertino*). En la música vocal el grupo de cuerdas *concertino* por lo general acompañaba las arias y el grupo *ripieno* se le unía en los coros o estribillos. El término se usa con menos frecuencia en la música vocal, pero Bach lo usó para el coro de niños del primer coro de la *Pasión según san Mateo*. *Senza ripieno* significa que todos los músicos deben permanecer en silencio, excepto los principales de cada sección. El término *ripienista* se refiere a los músicos de orquesta que no son los principales de la sección o los solistas. Han surgido varias corruptelas del término, como *ripiano* o *repiano* en la música para vientos de metal o bandas militares, que se refiere por igual a los músicos que no son los principales de las secciones.

2. Registro de órgano.

RIPM [Répertoire International de la Presse Musicale; Repertorio Internacional de la Imprenta Musical]. Establecido en 1988 bajo los auspicios de la International Musicological Society y la International Association of Music Libraries, el RIPM proporciona índices bibliográficos impresos y archivos en microfilm con textos completos de periódicos musicales editados desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del XX. Los índices incluyen una tabla de contenidos o un calendario, un

índice de autores con palabras clave y un breve resumen (en inglés) de la historia de cada publicación. SH
riprendere (it.). “Retomar”, es decir, volver al tiempo normal.

Rising of the Moon, The. Ópera en tres actos de Maw con libreto de Beverley Cross (Glyndebourne, 1970).

RISM [Répertoire International des Sources Musicales; Repertorio Internacional de Fuentes Musicales]. Establecido en 1952 bajo los auspicios de la International Musicological Society y la International Association of Music Libraries, el RISM proporciona información sobre fuentes manuscritas e impresas de música y escritos sobre música desde la antigüedad hasta c. 1850. Consiste en tres series de volúmenes publicados: A, un inventario de fuentes musicales (por compositor) de 1600 a 1800; B, bibliografía de materiales organizada por temas; y C, directorios de bibliotecas de investigación musical cuyos catálogos aparecen en las series A y B. Véase también BIBLIOTECAS. SH

risoluto (it.). “Resuelto”, “enérgico”.

rispetto (it.). Tipo de poesía italiana, conocida también con el nombre de **strambotto*, que consiste en ocho versos de 11 sílabas por cada estrofa y que usaron los compositores de **frottola* y de **madrigal*. Algunos compositores de periodos posteriores que han escrito música con este título son Wolf-Ferrari y Malipiero, entre otros.

risposta (it.). “Respuesta” de las **fugas*.

ritardando, ritardato, ritenendo, ritenente (it.). “Retardando”, “retardado”, “reteniendo”, “retenido”, o sea, reducir la velocidad gradualmente, igual que **rallentando*. Suele usarse la abreviatura *rit*.

ritenuto (it.). “Retenido”, “más lento”, o sea, reducir la velocidad, pero de inmediato y no gradualmente como en **rallentando*.

ritmo. 1. Introducción; 2. Los componentes del ritmo; 3. Historia; 4. Posturas rítmicas actuales.

1. Introducción

El ritmo musical crea la sensación de abarcar todo lo que tiene que ver con el tiempo y el movimiento, es decir, con la organización temporal de los elementos de la música sin importar cuán flexible pueda ser en metro y en tiempo, la irregularidad de los acentos y la variación de los valores de duración. A lo largo del tiempo amplias discusiones han buscado establecer qué es más importante para la música, si el ritmo o la altura del sonido. Es un hecho que tendemos más a referirnos al ritmo en contextos extramusicales, como también al

“tiempo” fuera del arte, que a relacionar la altura del sonido fuera del contexto de la música. Esto únicamente pone de manifiesto que las connotaciones del ritmo en sí son bastante más complejas que las de conceptos como “rítmico” o “ritmado”. Cuando nos referimos al marcado carácter rítmico de una marcha o de una típica pieza de *rock*, lo que tenemos en mente es la recurrencia regular de los acentos fuertes y la distinción entre acentos relativamente fuertes o débiles, pero no en menor medida que la presencia de un pulso o tiempo constante. En esencia, la música “rítmica” suele ser la que tiene un carácter rítmico perfectamente predecible y con muy pocas variantes.

2. Los componentes del ritmo

El carácter rítmico de la música de los periodos barroco, clásico y romántico suele diferir notablemente de la música de épocas más antiguas o más recientes. Obviamente la acentuación regular y la estructura de las frases no aparecieron repentinamente con Monteverdi y Bach, como tampoco se desvanecieron con Schoenberg y Stockhausen, pero las características rítmicas que prevalecieron entre Monteverdi y Schoenberg no siempre se encuentran en la música de otros periodos ni de otras culturas. En el Ej. 1 se reproduce la pieza breve para piano de Schumann “Valse allemande”, de *Carnaval* (1833-1835), que tiene esos rasgos de regularidad y simetría que caracterizan el ritmo musical de la era tonal. Este fragmento musical se compone de varios elementos interdependientes: un metro establecido por el indicador de compás, que permanece igual durante toda la pieza y que indica implícitamente que los acentos más fuertes normalmente recaen en el primer pulso del compás; un pulso o tiempo, que también se mantiene básicamente constante y está relacionado con el indicador de compás —puede establecerse mediante una indicación metronómica, una palabra que lo exprese o, como en este caso, mediante ambas; las duraciones de los diferentes motivos musicales (blancas, dobles corcheas, etc.) que se combinan para definir el “perfil” rítmico; y las frases, que resultan de la organización del material musical en grupos de pulsos y compases— en este caso, los compases tienden a estar agrupados en múltiplos de dos y cuatro. Evidentemente estos rasgos de regularidad y simetría suelen modificarse ocasionalmente con recursos como la síncopa, los cambios de acentuación y con determinados valores de duración “irregular” que por momentos anulan las unidades establecidas por el indicador de compás; pero

Ej. 1

Molto vivace ♩ = 184

The musical score for Ej. 1 is written for piano in G minor, 3/4 time, with a tempo of Molto vivace (♩ = 184). It consists of four systems of music. The first system begins with the instruction 'semplice pp' and 'rdo.' in the bass staff. The second system features 'sf' dynamics and a repeat sign. The third system includes 'rit.' and 'ritard.' markings. The fourth system ends with 'sf' and 'ff' dynamics.

también mediante cambios expresivos de tiempo, es decir, recursos como *rubato*, *accelerando* o *ritardando*. El efecto real de estas modificaciones o desviaciones temporales se debe precisamente a que la música se basa en la simetría y la regularidad.

El Ej. 2 muestra los ocho primeros compases de *Klavierstück III* de Stockhausen, obra compuesta a comienzos de la década de 1950. La pieza completa tiene 16 compases, pero su fragmentación en unidades de la misma duración es mucho menos simple que la pieza de Schumann. La música mantiene un pulso regular de corchea, pero el indicador de compás cambia constan-

temente y, aunque la dinámica del primer tiempo del compás suele ser relativamente fuerte, el perfil rítmico de la música reduce claramente el significado de tales acentos como rasgos recurrentes. El tiempo no está indicado, pero la velocidad se determina mediante una nota escrita al comienzo de la serie completa de cuatro piezas indicando que el valor de nota más breve debe tocarse lo más rápidamente posible. Este pulso básico no tiene modificaciones, como *accelerando* o *ritardando*, y la falta de patrones rítmicos repetidos sirve para evitar la construcción de una estructura de frase comparable a la de Schumann.

Aunque el carácter altamente fragmentado de la pieza de Stockhausen le imprime un estilo rítmico muy específico, su irregularidad y su diversidad se asemejan al principio esencial de una enorme cantidad de música antigua que carecía de esa necesidad de acentuación regular simultánea en todas las partes, y también a la estructura de frase y ritmo armónico en cuatro compases que apareció posteriormente. El vínculo entre los dos ejemplos, como también con mucha de la música antigua, es la presencia de un pulso constante. Aunque la manera en que dicho pulso evolucionó gradualmente sigue siendo objeto de enormes controversias y estudios queda claro que no podría haberlo hecho de manera tan concluyente sin la evolución paralela de la notación musical. La música que originalmente se escribió sin la indicación explícita y precisa de duraciones y de un pulso constante (como los primeros himnos cristianos y las canciones trovadorescas) no necesariamente se interpretaba sin pulso; no obstante, vale la pena notar que cuando el compositor moderno recurre a una notación que deja a criterio del intérprete los parámetros de duración y ritmo, cuya improvisación dependerá del impulso del momento, suele indicar claramente con palabras que se debe evitar la pulsación regular y consistente.

3. Historia

La música ha desarrollado sus cualidades más características y complejas precisamente en su emancipación tanto del lenguaje hablado como de la interpretación solista. En la antigüedad, desde los tiempos del filósofo griego Aristoxeno (c. 350 a. C.), el ritmo mu-

sical y el del lenguaje eran tratados en los mismos términos y la única diferencia entre la poesía y la música era que ésta usaba tonos e intervalos definidos. Debieron transcurrir 1 000 años para el desarrollo de una notación musical que mostrara la duración de las notas con cierta exactitud. Pero como la música evolucionó de la monofonía a la polifonía, haciendo posible crear composiciones extensas con la participación de numerosos intérpretes, se desarrolló también una notación que ambicionaba alcanzar un alto grado de exactitud en la duración y la altura de las notas como una manera de coordinar y sincronizar por escrito el concepto musical del compositor.

Dicha precisión definitivamente era imposible de lograr con la escritura neumática y, aunque para finales del siglo XII se usaba un sistema de seis modos rítmicos cuyos patrones básicos de duración con notas “larga” y “corta” tuvieron sus orígenes en los “pies” de la poesía griega, fue un teórico del siglo XIII quien logró codificar con claridad el cambio fundamental que hizo posible la creación de una forma de notación mensural genuina. Franco de Colonia, en su *Ars cantus mensuralis* (c. 1260), estableció el principio básico de que fuese la forma de la nota lo que indicara su duración. Los cuatro valores de duración que estableció—doble larga (◻), larga (◻), breve (◻) y semibreve (◻)— fueron la base de todos los desarrollos subsecuentes de la notación rítmica y, por lo tanto, de la organización del ritmo. Poco después otro teórico importante, Philippe de Vitry, fue el primero en hacer una clara distinción entre los tiempos doble y triple en su tratado *Ars nova* (c. 1322). No obstante, aunque la música del siglo XIV

Ej. 2

The musical score for Example 2 consists of two systems. The first system has two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a 4/8 time signature and contains a series of notes with dynamic markings of *p*, *p*, *p*, and *mf*. Above the notes are bracketed figures: 3, 3, and 5. The bass staff starts with a 5/8 time signature and contains notes with dynamics *f*, *f*, *mf*, and *p*. Above the notes are bracketed figures: 3, 3, and 3. The system concludes with a 3/8 time signature and notes with dynamics *p*, *mf*, *p*, *p*, *f*, and *p*. The second system also has two staves. The treble staff starts with a 4/8 time signature and notes with dynamics *f*, *mf*, and *p*. The bass staff starts with a 4/8 time signature and notes with dynamics *mf* and *mf*.

se acercó un poco más a la práctica rítmica moderna, no fue sino hasta el siglo XVII que pudo resolverse la mayor parte de las confusiones y complejidades de la teoría anterior del ritmo y sus procedimientos.

Es particularmente importante no confundir las funciones de las indicaciones rítmicas antiguas con las modernas. Por ejemplo, en la música del siglo XIII al XVI aparecen indicadores de compás, pero no implican el mismo tipo de acentuación métrica regular común en la música más reciente. El desarrollo más trascendente de la notación rítmica fue sin duda la introducción de líneas divisorias de compás, inicialmente en la música para laúd y para teclado del siglo XVI y después para toda la música en el siglo XVII, pues hicieron posible el desarrollo de los esquemas métricos modernos.

Estos desarrollos constatan firmemente que la música y la poesía no evolucionaron en la misma dirección. La “interpretación” oral, tanto en el escenario como en la vida cotidiana, se ha mantenido como una actividad monofónica y no polifónica. Incluso en los casos que requieren un discurso colectivo, como cuando la congregación de una iglesia recita el Credo o el Padre Nuestro, se persigue un alto grado de unísono rítmico (*homorritmia). Los textos recitados colectivamente a lo largo de semanas y años suelen alcanzar un alto grado de regularidad rítmica, pero en tales casos nunca ha sido necesario registrar por escrito las duraciones exactas y proporcionales de cada una de las sílabas, es decir su rítmica y su métrica, por la sencilla razón de que nadie ha intentado combinarlos en contrapunto con otros textos. En contraste, la música polifónica desarrollada a finales de la Edad Media no habría tenido sentido alguno si hubiera existido el mínimo grado de flexibilidad en la manera de combinar las voces. Cuando la escritura rítmica usaba la misma unidad de valor referencial, la relación de altura de los sonidos era sólo funcional.

Después de 1600, conforme la música se volvía más concertada, los estilos instrumentales evolucionaron y la influencia de la danza aumentó; la línea divisoria de compás entró en juego y los principios estéticos y técnicos de unidad y coherencia comenzaron a controlar los aspectos rítmicos. Había mayor necesidad de una regularidad tan dependiente de los acentos y de la recurrencia de las unidades métricas (compases y grupos de compases) como de la repetición de patrones rítmicos y frases relacionadas con la organización melódica y armónica de la composición. El punto culminante de este procedimiento se manifestó en el establecimiento

del director no como un individuo que simplemente indicaba a un coro reducido la entonación de un *tactus* sin acentuación, como en los siglos XV y XVI, sino como un controlador tanto de los acentos y el fraseo como del pulso.

Durante el siglo XVIII las disertaciones teóricas sobre el ritmo se enfocaron más directamente con estos nuevos aspectos de construcción formal: Joseph Riepel, por ejemplo, en un tratado publicado en 1754, dividió las líneas melódicas en segmentos acordes con los principios de organización de las alturas, etapa importante en el desarrollo de técnicas analíticas que buscaban fusionar las interpretaciones jerárquicas de la función de la altura y el ritmo. En el siglo XIX las características clásicas del ritmo comenzaron a desmoronarse, en particular bajo la nueva forma radical de drama musical concebido por Wagner. El trabajo de los dos teóricos principales de la época, Moritz Hauptmann (1792-1868) y Hugo Riemann (1849-1919), puede ser visto en conjunto como un estudio selectivo más que exhaustivo, pues ninguno de los dos se preocupó mayormente por los desarrollos musicales más recientes. Hauptmann, de hecho, era esencialmente un teórico: no citó ejemplos musicales en su importante estudio del metro publicado por primera vez en 1864. Por otra parte, el argumento de Riemann de que las estructuras musicales tienen una longitud ideal basada en múltiples de cuatro, está respaldado por las composiciones clásicas que usó como fuentes principales, aun cuando la exclusión en su análisis de los aspectos armónicos y tonales constituyera una limitación que tuvieron que compensar muchos teóricos posteriores.

El papel del ritmo y el metro en la música clásica y romántica es evidentemente mucho más que la simple preservación mecánica de un pulso inflexible e inflexible al comienzo de cada compás o múltiplos de dos, cuatro u ocho compases. En el siglo XX se logró un equilibrio, en particular en un tipo de música concertada, entre la coordinación de las partes en puntos fijos y la intención de eludir la sincronización exacta entre dichos puntos. En varias obras de Boulez y Lutoslawski, por ejemplo, el director deja de ser un marcador de tiempo y delineador de frases para convertirse en el controlador de procesos formales y de densidad sonora a gran escala. De hecho, podemos ver el siglo XX como un periodo en el que se revive toda la historia del ritmo musical al grado que, a la par del uso de notaciones que evitaron las duraciones exactas (y por lo mismo prescindieron de la necesidad de un pulso constante), algunos

compositores, como Messiaen, Babbitt y Maxwell Davies, entre otros, usaron modos rítmicos o series que extendían el control de patrones de duración predeterminados a lo largo de estructuras completas.

4. Posturas rítmicas actuales

Mientras los compositores modernos han seguido experimentando con grados distintos de libertad o rigidez rítmica, el avance más significativo de la teoría musical a partir de 1900 se ha encaminado a la integración del análisis rítmico con los procesos fundamentales de la altura musical. Los teóricos han explorado las posibilidades de una visión general de la estructura tonal en la que los factores rítmicos y de duración participen más a fondo que en los estudios precursores de análisis armónico y tonal desarrollados por Heinrich Schenker (véase ANÁLISIS, 3); han ampliado sus investigaciones también para considerar las interacciones entre la altura y las estructuras rítmicas de la música postonal.

Muchos teóricos, incluso los que simpatizan con la propuesta de organización tonal de Schenker, consideran que este autor no profundizó lo suficiente en su concepto de que, en la música tonal el ritmo, como la altura, funciona en niveles distintos que interactúan entre sí. Desde Maury Yeston (*The Stratification of Musical Rhythm*, 1976) y Carl Schachter (*Rhythm and linear analysis, The Music Forum*, 4, 1976, y 5, 1980) hasta William Rothstein (*Phrase Rhythm in Tonal Music*, 1989) y Christopher Hasty (*Meter as Rhythm*, 1997), los teóricos han seguido explorando el delicado y complejo arte de relacionar las dimensiones fundamentales de la altura y la duración, el registro y el acento. Este trabajo ratifica las palabras de David Epstein cuando afirma que, en niveles profundos de ritmo estructural, Schenker estaba “very much in tune with rhythmic reality” (iba muy acorde con la realidad rítmica; *Beyond Orpheus*, 1979). El creciente interés en el estudio de la interpretación musical refuerza también la necesidad de teorías que busquen explicar la manera en que el tiempo es proyectado por los intérpretes y cómo es percibido por los oyentes (véase, por ejemplo, la obra de Epstein, *Shaping Time: Music, the Brain and Performance*, 1995).

Para la mayoría de los oyentes, no obstante, la cualidad principal del ritmo es la sucesión inmediata de duraciones y acentos ocasionales, organizados de manera que participen en el proceso estructural del tramo musical y que incluso en determinadas obras muy “rítmicas” llegue a controlar dicho tramo. Schoenberg, en sus *Fundamentos de la composición musical*,

lo explicó diciendo que “el ritmo es particularmente importante en la estructuración de la frase” que él consideraba la unidad estructural más pequeña de una composición. “Proporciona interés y variación; establece el carácter musical y suele ser el factor determinante en el establecimiento de la unidad de la frase”. En su libro *Harmonielehre* el propio Schoenberg, con su ingenio característico, expresó el propósito y problema del ritmo musical:

Cuando nos preguntamos en primer lugar por qué medimos la música en términos temporales, la única respuesta es que, de no hacerse así, no podría existir. Medimos el tiempo para conformarlo a lo que somos, para imponerle límites. Sólo podemos transmitir o retratar lo que tiene límites. La imaginación creativa, sin embargo, puede prever lo que no tiene límites o, cuando menos, lo que aparentemente carece de límites. De tal manera, en el arte siempre representamos lo que carece de límites mediante algo provisto de límites.

Esta brillante descripción aborda las restricciones esenciales que presenta la estructuración rítmica, restricciones sin las cuales el arte musical, incluso en su etapa postonal, no podría existir. AW

ritmo (it.). “Ritmo”; *ritmico*, “rítmico”.

ritmo armónico. Ritmo que generan los cambios de armonía dentro de una frase o estructura determinada. Como tal, el ritmo armónico es un importante indicador de peso y estabilidad relativos de la trama armónica de una composición. Mientras que los motivos rítmicos suelen ocupar un plano expuesto en el discurso musical, con repeticiones de un mismo acorde como rasgo relevante (sirva como ejemplo el inicio de la *Sonata “Waldstein”* de Beethoven), el ritmo armónico cumple una función más íntima dentro de la trama musical distinguiendo entre la repetición de acordes, que prolongan la función de una misma armonía, y los cambios de un acorde a otro con su correspondiente cambio de función armónica. AW

ritmo di tre battute (it.). Véase *BATTUTA*.

ritmo motriz. Repetición rítmica regular y constante. El ritmo motriz ha sido un rasgo característico de muchos estilos musicales de la cantata barroca en adelante, pero el término motriz bajo el concepto de mecanismo repetitivo, corresponde específicamente a los lenguajes del siglo XX. Su aplicación es particularmente indicada para referirse en concreto a la música basada en un tema industrial, o relacionada con la deshumanización

creada por la industrialización, como en *Pacific 231* de Honegger (1923) y *La fundición de hierro* de Mosolov (1926-1928). AW

rito. Véase LITURGIA.

rito romano. Véase LITURGIA; OFICIO.

ritornello (it., dim. de *ritorno*, “regreso”; al.: *Ritornell*; fr.: *ritournelle*; in.: *ritornel*). 1. En el siglo XIV el *ritornello* de la **caccia* y el **madrigal* estaba conformado por los dos versos finales de un poema; generalmente tenía un tratamiento musical de sección independiente, a menudo con cambio de metro. No era lo mismo que el refrán.

2. En las óperas y cantatas del siglo XVII el término se usó para referirse a breves secciones instrumentales conclusivas agregadas a un aria o a canciones de otro tipo. En ocasiones el *ritornello* aparecía también al comienzo de la pieza. Además de las sinfonías, estos *ritornellos* fueron las únicas partes instrumentales de las primeras óperas. Un ejemplo notable es el *ritornello* inicial de *Orfeo* (1607) de Monteverdi que, además de ser un aspecto principal del prólogo, se usa también como introducción del primero y el cuarto actos y aparece en el segundo.

3. La “forma *ritornello*” es un término del concierto barroco que describe la estructura del primer movimiento y a menudo también la del último, en particular en el *concerto grosso*. Tales movimientos se caracterizaban por la alternancia y el contraste entre las secciones solista y *tutti*; los *tutti* usaban siempre el mismo material. Por lo tanto, estas secciones eran equivalentes a los *ritornellos*. Véase también FORMA, 7. -/LC

Ritorno d’Ulisse in patria, II (El regreso de Ulises a su país). Ópera en un prólogo y tres actos de Monteverdi con libreto en cinco actos de Giacomo Badoaro basado en *La Odisea* de Homero. Se interpretó por primera vez en Venecia en 1640.

ritournelle (fr.). 1. Danza del siglo XVII en tiempo ternario rápido que aparece en los ballets de Lully.

2. Véase RITORNELLO.

Ritter, Hermann (n Wismar, 16 de septiembre de 1849; m Würzburg, 25 de enero de 1926). Violista alemán. Diseñó un modelo de viola más grande basándose en las propiedades acústicas del violín, siendo en realidad un agrandamiento de éste. Esta *viola alta* atrajo la atención de Wagner, quien invitó a Ritter como violista principal de la orquesta en su Festival de Bayreuth de 1876. Ritter enseñó en Würzburg y adaptó música para su instrumento que, con el tiempo, se volvió obsoleto. CF

riverso, al (it.). “Al revés”, “en sentido inverso”. El término se usa tanto para la inversión como para el movimiento retrógrado.

RMA. Véase ROYAL MUSICAL ASSOCIATION.

Robert le diable (Roberto, el diablo). Ópera en cinco actos de Meyerbeer con libreto de Eugène Scribe y Germain Delavigne (París, 1831).

Roberto Devereux (*Roberto Devereux, ossia Il conte di Essex*; “Roberto Devereux, o el conde de Essex”). Ópera en tres actos de Donizetti con libreto de Salvatore Cammarano basado en la tragedia *Élisabeth d’Angleterre* de François Ancelot (Nápoles, 1837).

Robin et Marion. Véase JEU DE ROBIN ET DE MARION, LE.

rock (in.). Música popular producida comercialmente surgida en Occidente en la década de 1960. El género se caracteriza por el sonido amplificado a volumen muy alto, pulso fuerte y regular con patrones rítmicos, ejecutado con guitarras, bajo, batería y en ocasiones instrumentos de teclado. La palabra, con una fuerte carga ideológica y muy controversial, es una simplificación de “*rock and roll”, aunque musicalmente son estilos diferentes. El término se usó por primera vez alrededor de 1967 para describir el estilo que en la actualidad se conoce como “*rock progresivo”. El “pop” suele considerarse un género complementario del “rock”, aunque las diferencias estilísticas nunca han sido muy claras. El *rock* se consideraba una música “auténtica”, basada en el *blues* y en la música de la gente común o de escasos recursos; sus intérpretes eran una especie de “héroes”. Por otra parte, el “pop” era el producto “comercial” de la industria de la música. Muchos críticos de *rock* reprochaban que el *rock progresivo* recurriera a la música de arte (burguesa); bajo este criterio, y en especial a partir del surgimiento del **punk rock*, mucha de la música originalmente etiquetada con el término “rock” no cumple con el requisito de autenticidad de la ideología del *rock*. A la vez, las diferencias estilísticas entre *rock* y *pop* se han ido velando con el paso del tiempo. PW

▢ T. GRACYK, *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock* (Londres, 1996). J. COVACH y G. M. BOONE, *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis* (Nueva York, 1998). A. MOORE, *Rock: The Primary Text* (Aldershot, 2/2001).

rock and roll [*rock’ n’ roll*] (in.). Fusión estilística estadounidense de **country music* blanca y **rhythm and blues* negro, constituye la primera música *pop* verdadera de las décadas de 1960 y 1970. Se estableció a mediados de la década de 1950 con la canción *Rock Around the Clock* de Bill Haley and the Comets. Piezas similares fueron

interpretadas tanto por cantantes blancos como negros, entre los que destacaron Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Chuck Berry y Little Richard. Ritmos de *boogie-woogie* y la estructura armónica en 12 compases del *blues* se combinaron con canciones en forma de **blues*. El estilo de canto abarcaba desde las influencias del *blues* hasta el tratamiento rítmico innovador de los textos en el estilo de Elvis Presley. La instrumentación consistía en contrabajo percutido (*slap-bass*), batería, piano, guitarra rítmica y guitarra eléctrica solista; en ocasiones se conservó la sección de saxofones característica del *rhythm and blues*. El estilo se diseminó por todo el mundo y el término se sigue usando ocasionalmente para referirse en general a la música *pop* occidental de la segunda mitad del siglo XX. PGA

📖 C. GILLET, *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll* (Nueva York, 1970, 2/1996). P. FRIEDLANDER, *Rock and Roll: A Social History* (Boulder, CO, 1996).

rock opera [ópera rock] (in.). Obra operística o escénica que usa canciones en el lenguaje de la música de **rock*. En 1967 (año de aparición del álbum de The Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, considerado por muchos el primer álbum conceptual), la banda The Who lanzó *Tommy*, la primera ópera *rock*, y *Hair* se escenificó en Broadway. Subsecuentemente, el término se ha aplicado a un rango determinado de espectáculos musicales, como las obras iniciales de Andrew Lloyd Webber, entre las que destacan *Jesus Christ Superstar* y *Evita*. PW

rock progresivo. Estilo de música de *rock* originado a comienzos de la década de 1970 con tendencia al eclecticismo que tuvo como resultado composiciones con influencia de música "clásica" (véase *ART ROCK*), música "folclórica" (véase *FOLK ROCK*) y *jazz*, abarcando también el estilo **hard rock* o *heavy rock*. PW

rock steady (in.). Estilo de música popular originaria de Jamaica, cuyo predecesor fue el **ska*. La sección de vientos de metal del *ska* fue reemplazada con piano, bajo y batería. Tanto grupos a varias voces simultáneas como cantantes solistas fueron intérpretes comunes del estilo. En el *rock steady* el bajo se interpreta de manera percusiva, rasgo adoptado por el **reggae*. KG

rockabilly (in.). Estilo de música *pop* estadounidense originado en el sur de los Estados Unidos en la década de 1950. Combinaba elementos de **country music* y **rock and roll* y usaba un estilo de canto innovador: textos sobre amor y sexo cantados con jadeos, sonidos guturales, voz temblorosa y sílabas incoherentes, acentuando las palabras en sílabas inesperadas. El estilo está

representado por las grabaciones de Elvis Presley para la compañía Sun Records en 1954-1955. KG

rococó (del fr., *rocaille*, "pedregal", y posiblemente *coquille*, "concha"). Término usado para referirse al estilo de arte decorativo y arquitectónico francés de finales del siglo XVII y el siglo XVIII caracterizado por su delicadeza, elegancia e ingenio, en contraste con las líneas más severas del **Barroco*. Por analogía, el término se ha aplicado vagamente a la música ligera, generalmente íntima y de pequeñas dimensiones del mismo periodo en Francia, principalmente las obras de François Couperin. El estilo fue ampliamente imitado, en particular al sur de Alemania y Austria. AL

Rochberg, George (*n* Paterson, NJ, 5 de julio de 1918; *m* Filadelfia, 29 de mayo de 2005). Compositor estadounidense. Estudió con George Szell y Leopoldo Mannes en la Mannes School (1939-1942), y con Rosario Scalero y Gian Carlo Menotti en el Curtis Institute (1945-1947) donde dio clases hasta 1954. Trabajó también como editor de Presser (1951-1960) hasta su nombramiento como profesor de la Universidad de Pensilvania (1961-1983). Sus obras de juventud se inclinaron por los lenguajes de Stravinski, Bartók y Hindemith para después adoptar las técnicas de Schoenberg y, posteriormente a partir de 1957, el serialismo weberniano. A comienzos de la década de 1960 comenzó a trabajar con técnicas de *collage*, citando a Boulez, Berio, Varèse e Ives en su cuarteto *Contra mortem et tempus* (1965). Sin embargo, en su *Tercer cuarteto de cuerdas* (1972) y obras posteriores, el compositor deja atrás la simple alusión para revivir estilos anteriores, en especial los de Mahler y el Beethoven tardío. PG

Rochlitz, (Johann) Friedrich (*n* Leipzig, 12 de febrero de 1769; *m* Leipzig, 16 de diciembre de 1842). Escritor y crítico alemán. Estudió composición y contrapunto en la Thomasschule de Leipzig y comenzó a componer desde temprana edad, pero más adelante se inclinó por las letras. Editó el *Allgemeine musikalische Zeitung* (1798-1818) y fue director de la Orquesta Gewandhaus de Leipzig. Sus gustos musicales abarcaron de Bach, Handel y Haydn hasta Mozart, Weber y Spohr. Crítico severo de las obras tempranas de Beethoven, años después lo reconoció como el compositor alemán más importante de la época. LC

Rode, (Jacques) Pierre (Joseph) (*n* Bordeaux, 16 de febrero de 1774; *m* Château de Bourbon, 25 de noviembre de 1830). Violinista y compositor francés. Estudió con Viotti y debutó en París en 1790. Cinco años más tarde fue nombrado profesor de violín del Conservatorio

de París. Realizó extensas giras por los Países Bajos, España (donde conoció a Boccherini), Alemania (donde cautivó a Spohr con sus interpretaciones) y Rusia (donde tocó violín solo ante el zar). En 1812 estrenó en Viena la *Sonata para violín* op. 96 de Beethoven y dos años después se instaló en Berlín. Reconocido como el principal exponente de la escuela francesa de violín, inyectó una nueva vitalidad al clasicismo de Viotti. Entre sus composiciones destacan 13 conciertos para violín, modelos del estilo francés, una serie de *airs variés* extremadamente populares y 12 *quatuors brillants*. SH

Rodelinda (*Rodelinda, regina de' longobardi*; "Rodelinda, reina de los lombardos"). Ópera en tres actos de Handel con libreto de Nicola Francesco Haym adaptado de la obra de Antonio Salvi *Rodelinda, regina de' longobardi* (1710), basada a su vez en el drama de Pierre Corneille, *Pertharite, roi des Lombards* (1651) (Londres, 1725).

Rodeo. Ballet en un acto de Copland con argumento de Agnes de Mille, autor también de la coreografía (Nueva York, 1942). Tiene como subtítulo "The Courting at Burnt Ranch" (El cortejo en Burnt Ranch) y usa canciones tradicionales. Copland se basó en la obra para componer *Cuatro episodios de danza* para orquesta (1942) e hizo un arreglo para piano (1962).

Rodgers, Richard (Charles) (*n* Hammels Station, Long Island, NY, 28 de junio de 1902; *m* Nueva York, 30 de diciembre de 1979). Compositor estadounidense. En la Columbia University conoció al letrista Lorenz Hart y juntos colaboraron en la composición de comedias musicales como *A Connecticut Yankee* (1929), *On Your Toes* (1936) y *Pal Joey* (1940). Posteriormente trabajó con Oscar Hammerstein II en obras más sustanciales como *Oklahoma!* (1943), *Carousel* (1945), *South Pacific* (1949), *The King and I* (1951) y *The Sound of Music* (1959).

PGA/ALA

Rodrigo (y Vidre), **Joaquín** (*n* Sagunto, 22 de noviembre de 1901; *m* Madrid, 6 de julio de 1999). Compositor español. Ciego desde temprana edad, estudió composición en Valencia (1920-1923) y con Paul Dukas en París (1927-1932), donde también conoció a Falla. En 1946 obtuvo la plaza de profesor de historia de la música en la Universidad de Madrid. Encabezó junto con Moreno Torroba el movimiento musical del *casticismo* o "autenticidad", que perseguía revitalizar la música clásica española incorporando elementos de la música folclórica y del Barroco. En su *Concierto de Aranjuez* (1939) evocó dichas tradiciones de manera colorística y natural, consolidándose de inmediato como uno de los conciertos

para guitarra más populares del repertorio. Sus otros conciertos para guitarra, en particular la *Fantasia para un gentilhomme* (1954), logran un efecto similar. Rodrigo compuso también conciertos en un estilo similar para piano, violín, flauta y arpa, numerosas obras orquestales e instrumentales y la ópera *El hijo fingido* (1964). PG/CW

📖 F. SOPEÑA, *Joaquín Rodrigo* (Madrid, 1946).

Rodrigues Coelho, Manuel. Véase COELHO, MANUEL RODRIGUES.

Roger, Estienne (*n* Caén, 1665 o 1666; *m* Ámsterdam, 7 de julio de 1722). Impresor y editor musical francés. A causa de la persecución protestante en 1685 se trasladó de Normandía a Ámsterdam y en 1697 comenzó a publicar música y otros libros que con el tiempo sobrepasaron los 500 títulos. Favoreció las obras de los compositores italianos y publicó las primeras ediciones de Vivaldi, Corelli, Albinoni, Caldara, Marcello y Alessandro Scarlatti, entre otros. Bajo su administración y la de su sucesor, Michel-Charles Le Cène, su imprenta se convirtió en la principal editora y distribuidora de música durante la primera mitad del siglo XVIII.

Roger aprovechó al máximo la libertad prevalente en la época sobre los derechos de autor, copiando mucha música de otras editoriales y distribuyendo sus "nuevas" ediciones a través de representantes en muchas ciudades de Europa. Fue uno de los primeros impresores que numeraron sus planchas (de c. 1712-1713) y publicó también catálogos de sus ediciones, lo que ha facilitado el estudio de las mismas. Después de su muerte, la empresa fue dirigida por breve tiempo por su hija menor, Jeanne, hasta que en 1723 la compró su yerno Le Cène, quien usó muchas de las planchas de Roger incluyendo en ellas su propio nombre; con éstas publicó música de Geminiani, Handel, Locatelli, Quantz, Tartini y Telemann, entre otros, sumando más de 100 títulos para 1743, año de su muerte. La reputación de estos dos impresores descansó en sus escrupulosas ediciones y espléndidos grabados en plancha de cobre.

JMT/JWA

Roger-Ducasse, Jean (Jules Aimable) (*n* Bordeaux, 18 de abril de 1873; *m* Taillan-Médoc, Gironde, 19 de julio de 1954). Compositor y maestro francés. Estudió en el Conservatorio de París con Fauré, a quien ayudó con la reorquestación de *Prométhée* y con la publicación del *Réquiem*. Profesor de composición del conservatorio de 1935 a 1940, su música, en su mayor parte independiente del impresionismo y de otros estilos posteriores,

incluye la ópera *Cantegril* (París, 1931), el drama-pantomima *Orphée* (completado en 1913 e interpretado en París en 1926), el poema sinfónico con coro, *Au jardin de Marguerite* (basado en la leyenda de Fausto, 1905), obras orquestales, motetes, música de cámara, piezas para piano y canciones. ABUR

Rogers, Benjamin (*n* Windsor, mayo de 1614; *m* Oxford, junio de 1698). Organista y compositor inglés. En su infancia fue niño de coro, posteriormente clérigo laico de la capilla de St George en Windsor y, de 1639 a 1641, organista de la Christ Church Cathedral en Dublín. Durante la Restauración fue sucesivamente organista de Eton College, de la capilla de St George en Windsor (1662-1664) y de Magdalen College de Oxford, donde en 1669 obtuvo el grado de D. Mus. El *Hymnus eucharisticus* de Rogers se canta tradicionalmente el día primero de mayo, al alba, en lo alto de la Magdalen Tower. Compuso música litúrgica, piezas instrumentales y *glees*. WT/AA

Roi David, Le (El rey David). Salmo dramático en cinco partes de Honegger para narrador, soprano, mezzosoprano, tenor, coro y orquesta; puesta en música de un texto de René Morax (Mézières, 1921). Honegger hizo una revisión de la obra, la reorquestó en tres partes (1923) y la arregló en suite orquestal.

Roi de Lahore, Le (El rey de Lahore). Ópera en cinco actos de Massenet con libreto de Louis Gallet (París, 1877).

Roi malgré lui, Le (Rey a su pesar). Ópera en tres actos de Chabrier con libreto de Émile de Najac y Paul Burani (París, 1887).

Roland-Manuel [Lévy, Roland Alexis Manuel] (*n* París, 22 de marzo de 1891; *m* París, 2 de noviembre de 1966). Compositor y crítico francés. Estudió con Roussel y Ravel. Después de servir en la primera Guerra Mundial fue influenciado por la estética asociada con el grupo de *Les Six*. Compuso cinco óperas, ballets, partituras cinematográficas, música orquestal, oratorios, música de cámara y canciones. Fue popular también como locutor radiofónico de música, profesor del Conservatorio de París a partir de 1947, crítico musical importante y autor de biografías de Satie, Falla y Ravel. ABUR

Roman, Jonan Helmich (*n* Estocolmo, 26 de octubre de 1694; *m* Haraldsmåla, cr Kalmar, 20 de noviembre de 1758). Compositor sueco. Floreció después de la muerte Carlos XII, en una época en que Suecia había abandonado su política de poder para perseguir las artes de la paz. Roman mostró en su infancia tan grande talento como violinista y oboísta que la corte tomó la deci-

sión sin precedentes de pagar sus estudios en el extranjero. Vivió cinco años en Inglaterra (1716-1721), probablemente estudiando con Pepusch y adquiriendo admiración por la música de Handel, y regresó a su país para convertirse en *Kapellmästare* de la corte en 1727. Transformó la orquesta en un conjunto de primer nivel y, junto con el joven músico y compositor Per Brant (1713-1767), inició conciertos públicos en la Casa de la Nobleza de Estocolmo que se convirtieron en un importante foro para la música nueva. En 1735 hizo un segundo viaje al extranjero que lo llevó nuevamente a Inglaterra (donde conoció a Handel, Bononcini, Geminiani y otros) y también a Francia e Italia. A su regreso a Suecia en 1737, su estado de salud empeoraba y su sordera aumentaba, lo que al parecer lo obligó a participar menos activamente en la vida musical de Estocolmo.

Roman fue el primer compositor sueco significativo. El cuerpo de su producción temprana fue instrumental. Las 12 sonatas para flauta fueron escritas en 1727, la mayor parte de los conciertos datan de comienzos de la década de 1730 y es muy probable que la mayoría de sus más de 20 sinfonías haya sido compuesta entre finales de la década de 1730 y comienzos de la de 1740, época en la que empezó a escribir música vocal, usando textos vernáculos muy a menudo.

La música de Roman acusa una combinación de influencias italianas e inglesas y la admiración por Handel dejó una marca imborrable en su vida, aunque nunca alcanzó a desarrollar un lenguaje personal original. Las dos sinfonías más conocidas fuera de Escandinavia, la no. 16 en *re* y la no. 20 en *mi* menor, revelan un estilo melódico fresco, claro y atractivo. Su música denota aguda conciencia de las proporciones y su inventiva en obras como las sinfonías y el *Drottningholmssmusiquen* (1744) nunca está por debajo de un nivel de calidad aceptable. RLA

📖 I. BENGTTSSON, *Mr. Roman's Spuriousity Shop: A Thematic Catalogue of 503 Works ... from ca.1680-1750* (Estocolmo, 1976).

Roman de Fauvel. Véase FAUVEL, ROMAN DE.

romance (al.; fr.: *Romanze*; it.: *romanza*). 1. En España es una forma de balada épica extensa que se remonta cuando menos al siglo XIV, época en que los romances sobre temas legendarios o históricos se cantaban para el entretenimiento de los patronos aristocráticos, generalmente por músicos profesionales individuales. Una fuente importante de los inicios del romance es el *Cancionero musical de palacio* (1505-1520), que contiene

más de 40 romances a tres o cuatro voces, la mayoría arreglos de melodías ya existentes por Juan del Encina y otros. Ejemplos para voz sola con acompañamiento de vihuela sobreviven también, en especial en las colecciones de Narváez, Milán, Esteban Daza y Mudarra. No obstante, en el siglo XVII el género prácticamente se volvió sinónimo de *villancico y en el siglo XVIII se extendió en una cantata en miniatura. Después de eso, el género ha sobrevivido como parte de la música folclórica.

2. En Francia la palabra adquirió una connotación musical en el siglo XVIII. La definición de Rousseau en su diccionario de música (1768) hace referencia a una forma de versificación estrófica sencilla y sin pretensiones: un poema de amor corto, a menudo trágico, con melodía simple y clara y acompañamiento instrumental discreto. El propio Rousseau compuso muchos de los primeros y más importantes ejemplos del género. Usado extensivamente en Francia a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, en particular dentro de la *opéra comique*, desplazando al **air* antes de ceder paso a la **mélodie* que, sin embargo, tenía un significado un poco distinto. Los principales exponentes del *romance* francés fueron compositores menores como Boieldieu, Auguste Panseron (1795-1859) e Hippolyte Monpou (1804-1841). Era inevitable que su esencia poco artística, que ligaba el romance con la música folclórica de Europa Occidental, finalmente se viera afectada por la gran sofisticación que estaba cambiando el carácter general de la canción; el término, cuyo significado había sido indefinido y vago desde el principio, se fragmentó gradualmente en categorías afines que tendieron a ser más definidas.

El género se diseminó pronto fuera de Francia. En Alemania, Reichardt publicó en la década de 1790 algunas canciones de Goethe como *Lieder*, *Oden*, *Balladen und Romanzen*. Schumann, quizá tomando prestada la palabra de Heinrich Heine (quien clasificó parte de su poesía como “Romanzen”, incluso *Die Grenadiere*), la usó libremente, como en cuatro colecciones de *Romanzen und Balladen* (opp. 45, 49, que contiene su versión de *Die beiden Grenadiere de Heine*; 53 y 64). Se encuentra también en obras de Brahms como *Lieder und Romanzen* op. 14, *Romanzen und Lieder* op. 84, y el ciclo de canciones *Magelone* op. 33, que etiquetó como *Romanzen*. No siempre es fácil establecer las diferencias existentes entre “Romanze”, “Ballade”, “Lied” y “Gesang”. El romance se diseminó también por Rusia, donde inicialmente se aplicó a canciones con texto en francés, y

por Italia, con obras de Verdi como *Sei romanze* (1838) y *Album di sei romanze* (1845).

El romance típico de salón de baile aristocrático exigía poco de los intérpretes en lo intelectual, lo emotivo y lo técnico. Siempre próximo a la banalidad y al sentimentalismo, en ocasiones se libraba de las limitaciones de la poesía para transformarse en el *romance sans paroles*, particularmente afín al nocturno de John Field y Chopin. Es precisamente esta atmósfera nocturna la evocada por Schumann tanto en el *Romanze en fa* sostenido mayor para piano op. 28, como en el movimiento lento de su *Cuarta sinfonía en re* menor. El primer ejemplo conocido de uso del término en un movimiento instrumental es la *Sinfonía en mi* bemol op. 5 no. 2 de Gossec (1761 o 1762).

LO
romancero. Conjunto de romances españoles. La palabra se refiere también al libro que contiene los romances y a la persona que los canta. Véase ROMANCE.

Romances sans paroles. Véase LIEDER OHNE WORTE.

romanesca (it.). Especie de *bajo obstinado que usa un patrón específico de bajo relacionado con la armonía (véase el Ej. 1). Supuestamente de origen romano, fue particularmente popular desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XVII; se le encuentra tanto en música instrumental como vocal de compositores como Monteverdi, Banchieri y Frescobaldi. GMT

Ej. 1



“Romántica”, Sinfonía. *Sinfonía* no. 4 en *mi* bemol mayor de Bruckner compuesta en 1874 y revisada en 1878-1880 y 1886.

Romanticismo, el (véase la página siguiente).

romanza (it.; al.: *Romanze*). Véase ROMANCE.

Romberg, Sigmund (*n* Nagykanizsa, 29 de julio de 1887; *m* Nueva York, 9 de noviembre de 1951). Compositor estadounidense nacido en Hungría. Emigró a los Estados Unidos en 1909, trabajó como pianista de café y desarrolló una vida profesional como compositor de partituras de opereta romántica, entre las que destacan *Maytime* (1917), *The Student Prince* (1924), *The Desert Song* (1926) y *The New Moon* (1928). Compuso también partituras en un estilo estadounidense más moderno, como *Up in Central Park* (1945), así como música cinematográfica. PGA/ALA

Rome, Prix de. Véase PRIX DE ROME.

(continúa en la página 1297)

El Romanticismo

La palabra “romántico” deriva de “romance”, el idioma antiguo de Francia, por lo que en su connotación original se refería a poemas o leyendas fantasiosas e imaginativas características de la literatura francesa. Para finales del siglo XVII el término “romántico” adquirió el significado de algo extravagante y fuera de las normas establecidas. No fue sino hasta el siglo XIX que el término “romanticismo” se usó para referirse al nuevo espíritu abrazado por las artes, la filosofía, la política e incluso las ciencias. El Romanticismo arraigó en diferentes países en momentos distintos, bajo formas diferentes, y nunca formó un movimiento integrado y coherente. No obstante, con fines históricos se ha establecido que la época del Romanticismo se extendió desde los años finales del siglo XVIII hasta los primeros del siglo XX.

Espíritu del Romanticismo

Es natural que un periodo tan largo, y en particular uno en el que se sucedieron rápidos cambios políticos, sociales y económicos, haya abarcado varias etapas y presentado una serie de tendencias contradictorias. Sin embargo, en todas sus manifestaciones, el Romanticismo colocó el predominio de las emociones por encima de la forma y el orden. En la práctica a menudo esto era más aparente que real, pues las disciplinas de la música romántica no podían ser menos sólidas que las del clasicismo para expresar las ideas de manera eficaz. Pero los nuevos valores se inclinaron por lo novedoso y por las sensaciones, en las innovaciones técnicas y la experimentación, y en la retroalimentación de nociones de diferentes disciplinas, tanto dentro como fuera de las artes.

En Alemania el movimiento romántico fue principalmente musical. Varios poetas concedieron la supremacía al arte de la música, pero su contribución, igual que en la pintura, perteneció a una Alemania que perseguía una síntesis de las artes, tendencia de largo arraigo y tentativamente explorada que rendiría frutos con Wagner. En

Italia, el movimiento tuvo tintes políticos más intensos; poetas y compositores se adhirieron al Risorgimento, movimiento que perseguía la independencia política y la unidad, colocando a Verdi como figura laureada. En Francia, las pinturas exhibidas en muchos salones y el *Hernani* (1830) de Victor Hugo fueron motivaciones para el movimiento romántico tan importantes como el incomprendido Berlioz. Inglaterra, en esta etapa a la vanguardia musical europea, hizo su mayor contribución al Romanticismo con su producción literaria, cautivando la Europa musical con el apócrifo “Ossian” y después con Scott y Byron.

Rousseau, el filósofo adoptado por los románticos con particular entusiasmo, sentó las bases para justificar la imposición de la emoción sobre la razón. De su pensamiento surgió también el gusto por el campo y la admiración de las virtudes de las personas simples y sin malicia. Hubo también un cambio de lo racional (principio supremo de la Ilustración) a lo irracional (como representación de las exigencias superiores de la imaginación). La añoranza por las cosas lejanas, una característica esencialmente romántica, podía abarcar tanto sueños con tierras remotas (en un nuevo gusto por lo exótico) como por el pasado remoto (con la fascinación por la antigua época caballeresca romántica). La añoranza por liberarse de las limitaciones engendró un apasionado deseo de identidad nacional e independencia y, de igual manera, una búsqueda de identidad personal, junto con la admiración de la figura del héroe dominante que desdeña los convencionalismos.

La observación de estos rasgos en Beethoven en cierta forma llevaron al escritor y compositor E. T. A. Hoffmann a declararlo un romántico; no obstante, un factor más crucial fue el miedo, el sufrimiento y la añoranza por lo infinito que la música de Beethoven despertaba en Hoffmann. La *Sinfonía “Pastoral”* es una obra abiertamente romántica en su “despertar de sentimientos alegres por la llegada al país”, sus arroyos, su alarmante tormenta, sus campesinos al estilo Rousseau. La *Quinta sinfonía* es intrínsecamente

más romántica en su afirmación de la supremacía del ser humano desafiando el destino; lo mismo ocurre con la “Heroica” o *Sinfonía heroica*, con su grandiosa marcha fúnebre por la muerte del héroe, su vibrante y triunfal *scherzo* y sus variaciones finales sobre un tema que Beethoven asociaba con Prometeo, dios que, portando el fuego desde el cielo, otorgara a los mortales independencia de los dioses. Beethoven encantaba a los admiradores románticos de Rousseau con su demostración de la fuerza moral expresable en música.

No obstante, Beethoven no fue considerado universalmente el compositor más representativo del Romanticismo temprano, como tampoco la sinfonía constituyó el medio de expresión más favorecido. La ópera adquirió un nuevo rango de importancia al contar con nuevos oyentes y todo un espectro de temas nuevos. En general los temas clásicos fueron desplazados por escenarios de épocas pasadas o lugares remotos. Asimismo los peligros inminentes y los horrores de las revoluciones y las guerras propiciaron el surgimiento de un nuevo género, la ópera de *rescate, cuyo ejemplo más representativo es *Fidelio* de Beethoven. La naturaleza podía jugar un papel crucial en las tramas, como la avalancha que se desata en *Éliza* de Cherubini; en otras obras figuraba lo sobrenatural, como *Der Freischütz* de Weber; o bien el contacto entre lo sobrenatural y lo humano, como *Undine* de Hoffmann y, compositores de diferentes países comenzaron a desarrollar intencionalmente una tradición nacional tomando elementos de la música folclórica, de figuras históricas o legendarias y otros recursos que sirvieran para imprimir color local e individualidad.

Características nacionales

En Rusia por largo tiempo se ha considerado a Glinka como el padre de la ópera nacional por su habilidad para combinar conceptos nacionales y música folclórica en dos obras mayores: la ópera heroica histórica, *Una vida para el zar* (1836) y la ópera fantástica de cuentos de hadas, *Ruslan y Lyudmila* (1842). Encontramos paternidades similares: en Hungría con Erkel y sus óperas *Hunyadi László* (1844) y *Bánk bán* (1861); en Polonia con *Halka* (1848) de Moniuszko; y en la antigua Checoslovaquia con *La novia cambiada* (1866) de Smetana. En todos estos países de Europa del Este las ideas *nacionalistas tendieron a manifestarse más vivamente en la ópera, donde el color local podía combinarse con técnicas operísticas italianas, después con la ópera revolucionaria francesa y la *gran ópera, y finalmente con la ópera romántica alemana. Entre los otros

beneficios aportados por Glinka fue la precursora técnica de “fondo cambiante” incorporada en *Kamarinskaya* (1848), técnica de variaciones que los compositores rusos, incluyendo a Chaikovski, encontraron instintivamente más acorde que la forma sonata. Entre los compositores que realizaron mayores esfuerzos encaminados a definir el lenguaje melódico nacional recurriendo a las inflexiones de su propio lenguaje hablado estuvieron Dargomizhski y Musorgski en Rusia y Janáček en Checoslovaquia.

Excepto en Italia, donde la voz permaneció como recurso supremo, la orquesta adquirió un papel más importante en la ópera, proporcionando al drama elementos más descriptivos y eficaces. El desarrollo del **Leitmotiv* ofreció no sólo una ilustración gráfica sino toda una nueva coherencia dramática en una época donde la antigua estructura formal de números sucesivos de la ópera se debilitaba. La música orquestal puso mayor énfasis en el elemento dramático. La forma sonata y la estructura tradicional de la sinfonía tendieron a abrirse a métodos constructivos más dramáticos, pictóricos o narrativos, otra reflexión de la tendencia romántica para perseguir nuevas interrelaciones entre las artes. Aunque un sinfonista mayor como Schubert se conformaba con trabajar con las formas tradicionales, Schumann admitió un elemento pictórico mucho más intenso (como en su *Sinfonía “Renana”*) y era más común que los compositores experimentaran con sinfonías *programáticas, como la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, o bien con nuevas formas moldeadas a partir de elementos narrativos o pictóricos, como los *poemas sinfónicos de Liszt.

La ampliación del número de músicos de la orquesta guardó relación con el surgimiento del director virtuoso, inicialmente desarrollado por compositores como Weber, Berlioz, Liszt y Wagner. El virtuosismo, de hecho, se convirtió en un elemento musical mucho más fuerte. El concepto del “artista visto como héroe” enfrentando dificultades extraordinarias o alcanzando emociones exaltadas, gracias a su sensibilidad especial, se nutrió del éxito de Paganini cuya aura siniestra, meticulosamente cultivada, otorgaba un atractivo particular a su virtuosismo. Sus *Caprichos* para violín y el concepto subyacente dominaron a Liszt, cuyo brillante virtuosismo personal incorporaba técnicas compositivas novedosas, amén de revelar su talento pianístico incomparable.

La orquesta y la ópera

Si una de las tendencias del Romanticismo fue realzar y exagerar, su intensificación de las emociones condujo tam-

bién al refinamiento y la concentración. La orquestación romántica adquirió con Wagner una mezcla rica, suave y sensual, pero con Berlioz y Mahler adquirió un gusto por las combinaciones sonoras novedosas y densidades de música de cámara dentro de la orquesta completa. El momento de sensibilidad exquisita –derivado de un estado anímico, una imagen o una sensación nerviosa, encontrando poesía incluso en un recurso técnico– pudo dar origen a miniaturas románticas y piezas cortas para piano de Schumann y Chopin. Schubert, primer gran maestro de la *Lied* alemana, halló una manera nueva de fusionar la música y la poesía con el piano, tejiendo un fondo ilustrativo para la narración vocal, y escribió los primeros ciclos de canciones refinadas, *Die schöne Müllerin* y *Winterreise*. Sus grandes sucesores, Schumann y Wolf refinaron todavía más el contacto expresivo entre poesía y música; significativamente, ninguno de los tres se sintió a gusto en la ópera, a pesar de repetidos intentos por parte de Schubert.

La ópera, sin embargo, mantuvo una posición dominante a lo largo del siglo combinando varias manifestaciones artísticas en un contexto dramático. La gran ópera parisina se mantuvo en cierto modo aparte de la tradición romántica, aunque los recursos impositivos de la Ópera no sólo atrajeron a su propia tradición de compositores (Spontini, Auber, Halévy, Meyerbeer) sino que también interesaron a Verdi, Chaikovski y Wagner. La tradición de la ópera romántica francesa descansó más en la vena relativamente sentimental cultivada por Massenet y Gounod: Francia subestimó sistemáticamente a su más grande romántico, Berlioz, cuyas formas e ideas novedosas le eran desconcertantes. Las melodías largas y expresivas de Bellini ganaron la admiración por la ópera italiana incluso en Alemania, igual que las tragedias románticas que Donizetti consideraba más importantes que sus comedias.

La ópera europea de mediados a finales del siglo estuvo bajo el dominio de Verdi y Wagner. Cada una de estas mentes geniales tuvo la capacidad de fusionar en un arte magnífico tendencias distintas de etapas anteriores del romanticismo y llevarlas a su punto culminante: este rasgo las sitúa como románticos tardíos. Wagner, en particular, extendió la armonía cromática hasta los límites de la tonalidad, principalmente bajo la influencia de Liszt; las disciplinas aparentemente más clásicas de Brahms le merecieron un seguimiento que lo colocó en oposición a Wagner. Sin embargo, Schoenberg consideraba progresista a Brahms, aunque él mismo heredara mucho de Wagner quien, de hecho, ejerció su influencia en prácticamente todos los compositores significativos de las etapas finales del Romanticismo. La reacción contra Wagner, o la dificultad de superarlo, contribuyó a apresurar la formación de un pensamiento que se apartó del Romanticismo. Aunque por conveniencia se ha establecido que el movimiento romántico terminó con el estallido de la primera Guerra Mundial, su legado a los compositores posteriores ha sido de tal magnitud que su esencia sigue presente entre nosotros. JW

📖 F. BLUME, *Classic and Romantic Music* (Nueva York, 1970). C. DAHLHAUS, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later 19th Century* (Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1980). L. PLANTINGA, *Romantic Music* (Nueva York, 1984). A. WHITTALL, *Romantic Music: A Concise History, from Schubert to Sibelius* (Londres, 1987). G. ABRAHAM (ed.), *Romanticism, 1830-1890, The New Oxford History of Music*, ix (Londres, 1990). A. RINGER (ed.), *The Early Romantic Era, Man and Music/Music and Society* (Londres, 1990). J. SAMSON (ed.), *The Late Romantic Era, Man and Music/Music and Society* (Londres, 1991). L. RATNER, *Romantic Music: Sound and Syntax* (Nueva York, 1992). C. ROSEN, *The Romantic Generation* (Cambridge, MA, 1995; Londres, 1996).

Romeo und Julia auf dem Dorfe (La villa de Romeo y Julieta). Ópera en seis cuadros (o escenas) de Delius con su propio libreto basado en la novela homónima de Gottfried Keller (Berlín, 1907). El *intermezzo* que antecede la escena final es *The *Walk to the Paradise Garden*. Fenby arregló la obra en una suite orquestal (1948).

Romeo y Julieta. Tragedia de Shakespeare (1594 o 1595) que ha sido tema de muchas obras musicales, siendo las más conocidas:

1. *Roméo et Juliette*. *Sinfonía* dramática op. 17 (1839) de Berlioz para contralto, tenor y bajo solistas, coro y orquesta, con texto de Émile Deschamps.

2. *Roméo et Juliette*. Ópera en cinco actos de Gounod con libreto de Jules Barbier y Michel Carré (París, 1867).

3. *Romeo i Dzhulyetta*. *Obertura fantasía* de Chaikovski, compuesta en 1869 y revisada en 1870 y 1880.

4. *Romeo i Dzhulyetta*. Ballet en un prólogo, tres actos y epílogo de Prokofiev con argumento de Leonid Lavrovski, S. Radlov y el propio compositor. La coreografía fue realizada por Ivo Psota (Brno, 1938). Prokofiev arregló la partitura en tres suites orquestales: no. 1 op. 64b en siete movimientos (1936); no. 2 op. 64c en siete movimientos (1937); no. 3 op. 101 en seis movimientos (1946).

Otras óperas basadas en el tema fueron compuestas por Benda (1776), Dalayrac (1792), Steibelt (1793), Zingarelli (1796), Bellini (*I *Capuleti e i Montecchi*, 1830), Zandonai (1922), Sutermeister (1940) y Malipiero (1950). La obra *West Side Story* (1957) de Bernstein es una adaptación moderna del tema.

Ronald [Russell], Sir **Landon** (n Londres, 7 de junio de 1873; m Londres, 14 de agosto de 1938). Director, pianista y compositor inglés. Hijo del compositor Henry Russell, se desempeñó como acompañante de Melba y director de ópera en Covent Garden; dirigió también varias orquestas británicas. Director de la Guildhall School of Music de 1910 a 1938, fue hecho caballero en 1922. Amigo de Elgar e intérprete sensible de su música, se desempeñó también como consejero de la compañía discográfica Gramophone (HMV) y realizó muchas grabaciones. MK/ALA

roncón. “Tubo pedal”, como en una gaita. Véase *DRONE*, PEDAL; BORDÓN, BORDONA.

ronda (in.: *round*). 1. (lat.: *rota*). *Canon breve y circular cantado al unísono o a la octava por tres o más voces sin acompañamiento. En su forma más simple, la ronda consiste en una melodía breve dividida en secciones de la misma extensión que sirven como puntos de entrada para cada una de las voces. Una vez que cada cantante finaliza la melodía vuelve a comenzar, creando un círculo cerrado que puede durar el tiempo que se desee. La popular melodía *Three Blind Mice*, que data del siglo XVI, es uno de los ejemplos más conocidos. El **catch*, una forma particular de ronda basada en juegos de palabras, fue particularmente popular en Inglaterra durante la Restauración. JN/JBE

2. Danza tradicional en redondo. Melodías para estas danzas, como “Cheshire Rounds”, aparecen en ediciones tardías de *The English Dancing Master* de John Playford y en otras colecciones de los siglos XVII y XVIII. Una de las melodías más antiguas es *Sellinger’s Round*, usada por Byrd para una serie de variaciones para teclado. JN/JH

ronde (fr., “redonda”). 1. Semibreve o redonda.

2. Véase REDONDA, 1.

rondeau (fr.). Una de las tres formas poéticas comunes usadas en la *chanson* de los siglos XIV y XV (véase también BALLADE; VIRELAI). A diferencia de la *ballade* y el *virelai*, su estructura se consolidó desde el siglo XIII. Se le llama también *rondel*, *rondet*, **rondellus* y *redondel*.

El *rondeau* de Adam de la Halle mostrado abajo muestra su esquema característico de poema de cuatro versos pareados en una sola estrofa. El primer par de

versos, conocido como refrán (indicados en cursivas), se repite al final. Además, el primer verso del refrán se usa siempre como segundo verso del segundo par de versos.

Tant con je vivrai
N’aimerai autrui que vous
 Ja n’en partirai
Tant con je vivrai
 Ains vous servirai
 Loyaument mis m’i sui tous
Tant con je vivrai
N’aimerai autrui que vous.

La puesta en música del *rondeau* se divide en dos secciones (a y b), cada una con uno de los versos del refrán. Los versos restantes del texto se destinan a las dos secciones musicales según su rima, con lo que se obtiene la forma interpretativa característica del *rondeau*: ABaAabAB (las letras en mayúscula indican la ubicación del refrán; véase CANCIÓN, Ej. 1). El refrán adquirió importancia particular, siendo citado en su totalidad en otras obras a manera de refrán, en la voz tenor de motete o en formas más complejas.

Guillaume de Machaut, el principal compositor de *chansons* del siglo XIV, usó la forma *rondeau* mostrada líneas arriba. Aunque su trabajo estableció el uso del *rondeau* en la composición de *chansons*, no fue sino hasta el siglo XV que su uso se volvió verdaderamente popular, desplazando en importancia a la *ballade* y el *virelai* como recurso para las canciones amorosas cortesanas. Estos *rondeau* posteriores fueron generalmente más extensos, con refranes tanto de cuatro versos (*rondeau quatrain*) como de cinco (*rondeau cinquain*). En ambos casos la puesta en música siguió el mismo método de antes (excepto que a cada pareja de versos correspondía una misma unidad musical, acorde con la rima) y la forma musical resultante es la misma, como en el siguiente *rondeau* de Dufay:

Ma belle dame souverainne }
Faites cesser ma grief dolour }^A
Que j’endure pour vostre amour }
Nuit et jour, dont j’ay tres grant painne }^B
 Ou autrement, soies certainne, }
 Je finneray dedens brief jour. }^a
Ma belle dame souverainne }
Faites cesser ma grief dolour }^A

Il n'i a jour de la sepmainne }^a
 Que je ne soye en grant tristour }
 Se me veullies par vo doulcour }^b
 Secourir, de volonté plaine }

Ma belle dame souverainne }^A
 Faites cesser ma grief dolour }
 Que j'endure pour vostr amour }^B
 Nuit et jour, dont j'ay tres grant painne. }

PD/ABUL

📖 G. GREENE (ed.), *French Secular Music: Rondeaux and Miscellaneous Pieces, Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, 22 (Mónaco, 1989). M. EVERIST, "The polyphonic rondeau c. 1300: Repertory and context", *Early Music History*, 15 (1996), pp. 59-96. D. FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480* (Oxford, 1999).

rondel. Véase VIRELAI.

rondellus (in.). Técnica compositiva que hace uso de la imitación y el intercambio de *voces. Se refiere también a una obra completa escrita con esta técnica. Muy común en el siglo XIII y usada casi exclusivamente en Inglaterra, esta técnica implica la composición de una melodía simple que, combinada consigo misma en imitación, es consonante. Se usó con mayor frecuencia en texturas a tres partes, donde cualquiera de las dos voces superiores se combinaba con una frase repetitiva en la voz más grave (conocida como *pes*), o bien se mantenían independientes. El ejemplo más conocido que recurre a la técnica del *rondellus*, aunque en cierto modo poco característico, es la *rota Sumer is icumen in*, composición en la que la densidad sonora de muchas voces se crea a partir de una melodía larga y un *pes* breve. ABUL

Rondine, La (La golondrina). Ópera en tres actos de Puccini con libreto de A. M. Willner y Heinz Reichert (Monte Carlo, 1917).

rondó, forma. Véase FORMA RONDÓ.

Röntgen, Julius (n Leipzig, 9 de mayo de 1855; m Bilthoven, 13 de septiembre de 1932). Compositor, pianista y maestro germano-holandés. Aprendió música primero con su padre, líder de la Orquesta Gewandhaus, y después estudió en Leipzig y Munich. De 1877 a 1925 dio clases en Ámsterdam (en el conservatorio desde su fundación en 1884, donde su contribución fue decisiva) y fue uno de los soportes de la vida musical de la ciudad. Amigo de Brahms, Grieg (cuyo *Segundo cuarteto* inconcluso él completó) y Tovey, fue un compositor inmensamente prolífico. Compuso en el estilo brahm-

siano con oficio impecable, soltura melódica, contrapunto fluido y una inventiva rítmica natural. El monto de su producción —con alrededor de 600 obras en total— se conserva en el Gemeentemuseum de La Haya; incluye 20 sinfonías (dos corales), 22 cuartetos de cuerda, 11 *quartettini*, 13 tríos de piano, 16 tríos de cuerda, 14 sonatas para violonchelo y cuantiosas obras de otros géneros. MA

root, root position (in., "raíz", "fundamental"). Véase FUNDAMENTAL, ACORDE EN POSICIÓN.

Rore, Cipriano de (n c. 1516; m Parma, septiembre de 1565). Compositor flamenco. Es posible que en la década de 1540 haya sido discípulo de Willaert en Venecia. Para 1547 era *maestro di cappella* del duque Ercole II en Ferrara, pero a la muerte de su empleador en 1559, Rore visitaba constantemente a sus padres y no fue reasignado al puesto por el sucesor de Ercole. Después entró al servicio de la gobernadora de los Países Bajos, Margarita de Parma, y en 1561 regresó a Italia para trabajar para el esposo de Margarita en Parma. En 1563 viajó a Venecia para suceder a Willaert como *maestro di cappella* de San Marcos, pero las labores administrativas le parecieron demasiado pesadas y regresó a Parma donde murió.

Aunque compuso gran cantidad de música litúrgica, lo más admirable de la producción de Rore fueron 10 libros de madrigales, notables por su calidad, que ejercieron influencia en otros compositores. Sus primeros madrigales fueron trabajos serios sobre poemas de Petrarca, pero a su salida de Ferrara se interesó en los poetas contemporáneos, concentrándose en destacar el significado de los versos usando contrastes rítmicos y densidades sonoras acordes con su acentuación. Estuvo interesado en el potencial del cromatismo y de los intervalos melódicos poco comunes para expresar las emociones extremas; este rasgo, junto con su sensibilidad para captar la esencia de los versos, fue precisamente lo que llevó a Monteverdi a reconocerlo como uno de los fundadores de la *seconda pratica* (véase PRIMA PRATICA, SECONDA PRATICA). DA/TC

Rorem, Ned (n Richmond, IN, 23 de octubre de 1923). Compositor estadounidense. Estudió en el American Conservatory de Chicago (1938-1940), en la Northwestern University (1940-1942), en el Curtis Institute de Filadelfia (1943) y en la Juilliard School (1946, 1948); también tomó clases particulares con Virgil Thomson y Aaron Copland. De 1951 a 1957 vivió en París bajo el patronazgo de la vizcondesa Marie Laure de Noailles, después de lo cual regresó a Nueva York. Principalmente

compositor de canciones, ha recibido la influencia de sus maestros y de los músicos franceses que conoció en París (Poulenc, Honegger y otros). Su producción incluye varias óperas, tres sinfonías y otras obras orquestales, y una variedad de piezas de cámara. Ha forjado también un público como periodista, reseñando su vida como artista y como homosexual en *The Paris Diary* (Nueva York, 1966), *The New York Diary* (Nueva York, 1967), *Critical Affairs: A Composer's Journal* (Nueva York, 1970) y otros volúmenes. PG

rosa, roseta [boquilla]. *Abertura acústica redonda u oval practicada en la tapa superior de algunos instrumentos de cuerda, en particular laúdes y guitarras del Renacimiento y el Barroco; la circunferencia de la rosa suele estar decorada con incrustaciones o tracería. Hay también rosas en la caja acústica de algunos clavecines y clavicordios y, ocasionalmente, en algunos instrumentos de cuerda con arco. JMO

rosalía. Tipo de secuencia.; véase SECUENCIA, 1.

Rosamunde, Fürstin von Cypern (Rosamunda, princesa de Chipre). Drama de Helmina von Chézy (1823) para el que Schubert compuso la obertura y los interludios musicales. La obertura ejecutada en el estreno fue la que había compuesto para **Alfonso und Estrella*. La obertura conocida en la actualidad como obertura *Rosamunde* (D644) fue compuesta para el melodrama de G. E. Hoffmann, *Die Zauberharfe* (El arpa mágica) (1820).

Rose Lake, The. "Canción sin palabras" para orquesta de Tippett (1991-1993).

Roseingrave, Thomas (n Winchester, 1688-1691; m Dunleary [Dún Laoghaire], 23 de junio de 1766). Compositor inglés. Hijo de Daniel Roseingrave, organista probablemente de origen irlandés, recibió su primera instrucción musical de su padre con quien viajó a Dublín en 1698. En 1709 viajó a Italia para estudiar música; en Venecia conoció a Domenico Scarlatti, quien causara gran impresión en el joven músico. Más adelante (1739) publicó una edición de las sonatas para teclado de Scarlatti, obra que inició el "culto a Scarlatti" en Inglaterra. Curiosamente, su propia música para teclado denota muy poca influencia de la música de Scarlatti.

En 1725, Roseingrave compitió exitosamente por el puesto de organista de St George en Hanover Square (iglesia parroquial de Handel). En este punto se encontraba en el pináculo de sus capacidades como organista, maestro y sobresaliente improvisador aunque Hawkins, quien nunca contuvo sus palabras, consideraba sus composiciones "harsh and disgusting, manifesting great

learning, but devoid of eloquence and variety" (rudas y molestas, que denotan grandes conocimientos pero carecen de elocuencia y variedad). No obstante, su vida profesional terminó cuando su padre le prohibió contraer matrimonio con una discípula muy joven, a raíz de lo cual Roseingrave descuidó sus obligaciones profesionales y fue despedido. Finalmente se retiró a Dublín donde su ópera *Phaedra and Hippolitus* se produjo en 1753 y en ocasiones ofreció recitales de clavecín. Se encuentra sepultado en la Catedral de San Patricio. WT/LC

Rosenberg, Hilding (Constantin) (n Bosjökloster, Skåne, 21 de junio de 1892; m Estocolmo, 19 de mayo de 1985). Compositor y maestro sueco. Estudió piano y órgano en el Conservatorio de Estocolmo (1915-1916); más adelante aprendió contrapunto con Stenhammar y dirección con Scherchen. Se desempeñaba como director asistente y repetidor de la Ópera Real de Estocolmo (1932-1934), cuando produjo allí la primera de sus siete óperas, *Resa till Amerika* (Viaje a América). Siempre abierto a los desarrollos de la música contemporánea (Schoenberg, Hindemith, *Les Six*), sus composiciones de juventud desquiciaron a la crítica sueca. No tardó en hallar un equilibrio entre las exigencias de la modernidad y los requisitos de la tonalidad, alcanzando una síntesis que lo estableció como el compositor sueco más importante de casi todo el resto del siglo. Maestro de gran influencia, tuvo entre sus discípulos a Bäck, Blomdahl y Lidholm. Las composiciones de Rosenberg incluyen dos óperas infantiles, cuatro ballets, ocho sinfonías (las nos. 4, 5 y 8 son corales) y mucha música orquestal, 12 cuartetos de cuerda y otras piezas de cámara, y abundante cantidad de música coral. MA

☞ P. LYNE, *Hilding Rosenberg: Catalogue of Works* (Estocolmo, 1970).

Rosenkavalier, Der (El caballero de la rosa). Ópera en tres actos de Richard Strauss con libreto de Hugo von Hofmannsthal (Dresde, 1911).

Rosenmüller, Johann (n Oelsnitz, cr Zwickau, c. 1619; m Wolfenbüttel, septiembre de 1684). Compositor alemán. Estudió teología en la Universidad de Leipzig y después de matricularse en 1640 ocupó el puesto de asistente del *Kantor* de Santo Tomás; en 1651 fue organista de la Nicolaikirche. Cuatro años más tarde fue encarcelado por sospecha de prácticas homosexuales, pero logró escapar y de 1658 a 1682 vivió en Venecia. Pasó los dos últimos años de su vida como *Kapellmeister* en Wolfenbüttel.

A pesar de su inestable vida, Rosenmüller se las ingenió para componer un abundante repertorio de suites y

sonatas (como *Studentenmusik*, 1654; *Sonate da camera*, 1667; *Sonate*, 1682) y una considerable cantidad de música litúrgica, de la cual fueron publicados dos colecciones de conciertos sacros (*Kern-Sprüche*, Leipzig, 1648; *Andere Kern-Sprüche*, Leipzig, 1652-1653). WT

Rosenthal, Manuel [Emmanuel] (*n* París, 18 de junio de 1904; *m* París, 18 de junio de 2003). Director y compositor francés. Estudió violín con Jules Boucherit en el Conservatorio de París y en 1926 fue invitado por Ravel para mostrarle algunas de sus composiciones. En 1928 convenció a los organizadores de los Conciertos Padeloup de contratar a Rosenthal como director. De aquí continuó como director de la Orquesta Nacional de Francia, iniciando además una vida profesional internacional que se prolongó por más de 60 años. Sus grabaciones de la música de Ravel se mantienen como baluartes del estilo francés, mostrando una combinación de fidelidad, atmósfera y energía rítmica. Como compositor es recordado por obras ligeras como su opereta *La Poule noire*, sus *Chansons du Monsieur Bleu* y su ballet *Gaieté parisienne* basado en música de Offenbach.

RN

Rosetti, Antonio [Rössler, Franz Anton] (*n* Leitmeritz [hoy Litoměřice], c. 1750; *m* Ludwigslust, 30 de junio de 1792). Compositor bohemio. Estudió teología, pero en 1773 se integró a la capilla de la corte del príncipe de Oettingen-Wallerstein como contrabajista; en 1785 fue promovido a *Kapellmeister*. En 1781-1782 visitó París. De 1789 hasta su muerte fue *Kapellmeister* del duque de Mecklenburg-Schwerin en Ludwigslust.

Las numerosas obras instrumentales de Rosetti, muchas con influencia de Haydn, incluyen más de 40 sinfonías, conciertos (destacan los de corno), cuartetos de cuerdas y música para conjunto de vientos. Compuso también la ópera de cámara *Das Winterfest der Hirten* (Festival de invierno de los pastores, 1789), los oratorios *Der sterbende Jesus* (Jesús moribundo, 1786) y *Jesus in Gethsemane* (1790), y otra música sacra.

WT/FL

rosin (in.). Véase BREA.

Roslavets, Nikolai Andreievich (*n* Dushatino, distrito de Chernigov, Ucrania, 24 o 25 de diciembre de 1880/5 o 6 de enero de 1881; *m* Moscú, 23 de agosto de 1944). Compositor ruso. Estudió en el Conservatorio de Moscú (1902-1912) y rápidamente adquirió reputación como compositor de vanguardia desarrollando, independientemente de Schoenberg, teorías de serialismo dodecáfónico plasmadas en obras como el *Tercer cuarteto de cuerdas* (1920) y el *Concierto para violín* (1925). Aun-

que su nombre estuvo en la lista negra del sistema musical soviético, tuvo un resurgimiento cuando su nombre apareció en el tercer volumen del directorio *Kto pisal o muzike* (Escritores de temas musicales; Moscú, 1979), en el que se mencionan sus artículos sobre el op. 7 de Webern y el *Pierrot lunaire* escritos en 1923 para la revista de música contemporánea *K novim beregam* (Rumbo a nuevas costas). Sus contribuciones experimentales para la música local de su país se están revalorando en la Rusia de hoy. GN/DN

Rosseter, Philip (*n* 1567 o 1568; *m* Londres, 5 de mayo de 1623). Compositor y laudista inglés. De 1603 hasta su muerte fue músico de la corte de Jacobo I. Dirigió también una compañía de actores jóvenes y un teatro en Whitefriars. En 1601 publicó un libro de *ayres* con acompañamiento de laúd, la mitad de ellos de su autoría y la otra mitad de Thomas Campion. Los dos compositores coincidían en su desagrado por la música “intricate, bated with fuge” (intrincada y repleta de fuga); las piezas de Rosseter son encantadoras miniaturas con versos elegantes y anacreónticos. Su otra publicación, un libro de *Lessons* (1609) para conjunto mixto de flauta e instrumentos de arco y de pulso, sobrevive incompleta.

DA/JM

Rossi, Luigi (*n* Torremaggiore, cr Foggia, 1597 o 1598; *m* Roma, 19 o 20 de febrero de 1653). Compositor italiano. Fue discípulo del famoso compositor de madrigales Giovanni de Macque y en la década de 1620 entró al servicio de la familia Borghese en Roma. En 1633 fue nombrado organista de S. Luigi dei Francesi, puesto que ocupó por el resto de su vida. Adquirió fama con sus cantatas y fue el músico predilecto del cardenal Antonio Barberini, a cuyo servicio entró en 1641. Barberini fue un notable patrono de la ópera y Rossi escribió para él *Il palazzo incantato* (El palacio encantado, 1642), así como algunos oratorios. A la muerte del papa Urbano VIII en 1644 los Barberini perdieron su posición privilegiada en Roma y se trasladaron a París, donde se les adjudica la introducción de la ópera. Por invitación del cardenal Mazarin Rossi fue contratado, junto con un grupo de cantantes italianos, para producir su segunda ópera en París. *Orfeo* (1647) tuvo un sonado éxito, pero la suntuosidad de su producción fue severamente criticada, por lo que en su segunda visita a París al año siguiente no logró producir una obra similar. Regresó a Roma, donde murió siendo un hombre acaudalado que, entre otras cosas, poseía pinturas de Leonardo y Rafael. Su lápida se encuentra en S. Maria en la Via Lata.

Alrededor de 300 cantatas de Rossi sobreviven en fuentes ampliamente diseminadas. Su estilo melódico se volvió popular en toda Europa; las óperas francesas en particular se beneficiaron de su ejemplo. Su música fue muy conocida también en Inglaterra favorecida por el hecho de que los realistas se encontraban exiliados en París cuando él se encontraba en el apogeo de su popularidad en Francia. Compuso una cantata por la muerte de Carlos I. DA/TC

📖 P. BASSI, *Luigi Felice Rossi* (Turín, 1994).

Rossi, Michelangelo [del Violino] (*n* Génova, c. 1602; *m* Roma, *sep.* 7 de julio de 1656). Compositor y violinista italiano. Sus primeros años de vida transcurrieron en Génova y en 1624 se encontraba en Roma donde, aparte de realizar viajes ocasionales a otras ciudades, permaneció por el resto de su vida. Recibió instrucción musical de Frescobaldi y en la década de 1630 estaba relacionado con la familia Barberini. Su ópera *Erminia sul Giordano* (Erminia en el Jordán), producida con escenografía de Bernini en el Palazzo Barberini en 1633, contiene espléndidas arias y secciones de conjunto.

La producción más destacada de Rossi es su música para teclado. Alrededor de 1640 publicó un volumen de música para teclado con *toccatas* en un estilo similar al de Frescobaldi. Durante su vida fue mejor conocido como violinista virtuoso.

Rossi, Salamone (*n* ?Mantua, 1570; *m* ?Mantua, después de 1628). Violinista y compositor italiano. Estuvo en la corte de los Gonzaga en Mantua desde por lo menos 1587 hasta 1628, principalmente como violinista virtuoso. Su buena reputación le mereció la licencia de no tener que portar la banda amarilla obligatoria para los judíos en Mantua. Rossi compuso algunos madrigales interesantes incluyendo el madrigal con continuo más antiguo que se ha publicado, pero su fama como compositor se debió a *Hashirim ásher lish'lomo* (Las canciones de Salomón; una referencia a su propio nombre y no a la fuente de los textos), versiones de salmos, himnos y otros cantos hebreos en el estilo italiano contemporáneo, un raro intento de música hebrea no tradicional. DA/TC

Rossignol, Le. Véase RUISEÑOR, EL.

Rossini, Gioachino (véase la página siguiente).

Rössler, Franz Anton. Véase ROSETTI, ANTONIO.

rota (lat.). 1. Véase RONDA, 1.

2. Véase ROTTE.

Rota [Rinaldi], **Nino** (*n* Milán, 3 de diciembre de 1911; *m* Roma, 10 de abril de 1979). Compositor italiano. Compositor precoz (estrenó un oratorio a los 11 años

de edad y a los 13 una comedia lírica en tres actos), estudió en el Conservatorio de Milán (1923-1925), de manera privada con Pizzetti (1925-1926) y posteriormente con Casella en la Accademia di S. Cecilia en Roma. Después de graduarse, asistió al Curtis Institute de Filadelfia (1931-1932) donde estudió composición con Rosario Scalerò y dirección con Fritz Reiner. A su regreso a Italia obtuvo el título de licenciado en literatura en la Universidad de Milán. Su vida profesional como maestro comenzó en Taranto (1937-1938); en 1939 comenzó a dar clases en el Liceo Musicale de Bari del que más adelante fue director (1950-1978).

Las composiciones de Rota son notables por su atractivo melódico. Su música de concierto es poco consistente; sus tres sinfonías, por ejemplo, son fluidas pero poco originales, mientras que su *Concierto para cuerdas* despliega un fuerte perfil melódico. Se le recuerda principalmente por su música para cine, en especial por su extraordinaria asociación de 30 años con Federico Fellini. Otros directores de cine con los que trabajó fueron Henry Cass (*The Glass Mountain*, 1950) y Franco Zeffirelli (*La fierecilla domada*, 1966). MA

rototoms. Juego de tambores *tom-tom* sin caja acústica y de afinación determinada inventados en la década de 1960. Igual que la mecánica de algunos timbales, cuentan con un tornillo central que permite rotar el tambor para cambiar su afinación. Son comunes en estudios de grabación, en bandas de música *pop* y en orquestaciones de música ligera. Carecen de caja acústica, por lo que ocupan poco espacio; se fabrican de varios tamaños distintos y suelen usarse en grupos numerosos. JMO

rotrouenge (fr. antiguo; provenzal: *retroncha*). Término que aparece en los repertorios de canciones de trovadores y troveros para referirse a un tipo de poesía particular. No obstante, ninguna de las fuentes existentes ofrece una indicación clara de su significado. Cuatro poemas de trovadores usan la palabra en el título, tres de ellos con música y todos con refrán. Del repertorio trovero sobreviven seis piezas; sólo una con música y cuatro atribuidas a Gontier de Soignies. JBE

rotte [*rota, rote, rotta*]. Término medieval que se refiere a varios instrumentos de cuerda, entre los que se incluyen el *salterio triangular, el *rebec y algunas *liras pulsadas y de arco.

Rouget de Lisle, Claude-Joseph (*n* Lons-le-Saunier, 10 de mayo de 1760; *m* Choisy-le-Roi, 26 de junio de 1836). Compositor francés. Oficial del ejército francés, en 1791 fue enviado a Estrasburgo donde tras la declaración de la guerra, en abril de ese año, compuso la conmovedora

(continúa en la página 1305)

Gioachino Rossini

(1792-1868)

El compositor italiano Gioachino Antonio Rossini nació en Pesaro el 29 de febrero de 1792 y murió en Passy el 13 de noviembre de 1868

Primeros años

El padre de Rossini era trompetista y cornista, y su madre cantante. Ambos realizaron giras por los teatros de la Romagna y su único hijo, Gioachino, los acompañó desde temprana edad. En 1802 la familia se trasladó a Lugo y dos años después a Bolonia, donde con clases particulares Rossini hizo rápidos progresos en el corno, el teclado y especialmente como cantante (en 1805 hizo una presentación pública como el niño Adolfo en la ópera *Camilla* de Paër). En 1804 compuso las seis “sonate a quattro”, piezas de hechura magnífica y de marcada originalidad compuestas para Agostino Triossi, amigo de la familia Rossini en Ravena, que conforman el repertorio de toda orquesta de cuerdas de la actualidad. En esa misma época, Rossini comenzó a tocar el clavecín en varios teatros locales y compuso arias para intercalar en algunas de las óperas que él acompañaba.

En 1806 fue admitido por su potente voz como miembro de la Accademia Filarmonica de Bolonia, gran honor para una persona tan joven. Antes en ese mismo año ingresó al Liceo de Bolonia y asistió a la renombrada clase de contrapunto del padre Mattei; en este tiempo estudió a fondo la música de Haydn y Mozart y dos años más tarde ganó un premio con su cantata *Lamento de la armonía por la muerte de Orfeo*. Su primera ópera, *Demetrio e Polibio*, compuesta para la familia Mombelli probablemente alrededor de 1810, no se estrenó sino hasta 1812. Su vida profesional comenzó con *La cambiale di matrimonio* (La factura matrimonial), farsa en un acto comisionada por el Teatro S. Moisè de Venecia; tuvo un éxito tan grande que en los tres años siguientes compuso varias óperas, como *La scala di seta* (La escala de seda) e *Il signor Bruschino*, recordadas principalmente por sus oberturas.

Con la ópera sacra *Ciro in Babilonia* (Ferrara, 1812) se aventuró en el género serio, pero su talento seguía inclinado hacia la comedia. Esto quedó confirmado posteriormente en el mismo año con su primer comisión para La Scala, *La pietra del paragone* (La piedra filosofal; Milán, 1812),

considerada por Stendhal en un escrito de 1823 la obra maestra cómica de Rossini. A la luz de lo que habría de venir esto podría parecer una evaluación sorpresiva, pero la pieza era magnífica y merecía ser aclamada; tuvo 53 representaciones en su puesta inicial y contiene muchos de los rasgos que habría de explotar con éxito memorable en óperas posteriores, como la puesta en música de versos sin sentido. Su entusiasta acogida mereció a Rossini la exención del servicio militar.

En 1813 obtuvo un doble triunfo mayor aún en Venecia con la ópera heroica *Tancredi* y la ópera cómica *L'italiana in Algeri*; ambas obras llevaron su nombre fuera de Italia. La *cabaletta* “Di tanti palpiti” del primer acto de *Tancredi*, se convirtió en una de las melodías más conocidas de su tiempo. Con estas obras estaba consolidado el estilo de Rossini y su fuerte personalidad musical se encargaba de encauzarlo. Tuvo pocos fracasos, la mayoría temporales, como con *Il turco in Italia* (Milán, 1814). En 1815 firmó un contrato de largo plazo con Domenico Barbaia, empresario de S. Carlo en Nápoles y de los teatros Fondo, comprometiéndose a la dirección musical de ambas empresas, con la obligación de producir una ópera al año para cada una.

Años de madurez

Este puesto situó a Rossini en una situación similar a la que gozó Haydn con los Eszterháza, con un público cautivo ante el cual podía experimentar, y a la vez le dejó tiempo libre para aceptar otras comisiones. Su primera obra para Nápoles, *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815), fue significativa porque prescindió del *recitativo secco* y usó la sección completa de cuerdas en lugar de teclado, pero su mayor parte estaba basada en música de sus óperas anteriores. De mucha mayor trascendencia fue *Otello* (Nápoles, 1816), que incursionó en nuevos territorios dramáticos al terminar con un asesinato en escena, seguido de un suicidio; para su reposición en Roma en 1820, las autoridades papales le impusieron al compositor escribir un final feliz. En lo

musical, la secuencia de números del acto final, que incluye la Canción del Sauce de Desdémona, marcó una nueva etapa en el desarrollo de Rossini como compositor operístico.

Entre estas dos obras napolitanas, Rossini compuso un par de comisionadas para teatros de Roma; la ópera *semiseria* de rescate *Torvaldo e Dorliska* (1816) tuvo un éxito moderado, pero *Il barbiere di Siviglia* (1816) sobrevivió a una desastrosa noche de estreno para convertirse en una de las obras predilectas del repertorio universal, admirada por Verdi y Wagner por igual, e inspirando en Beethoven el conocido comentario de que Rossini sólo debía componer más de lo mismo. Después de esta quintaesencia del estilo *buffo*, *La Cenerentola* (La Cenicienta, Roma, 1817), si bien no carecía de situaciones cómicas, se inclinaba más por lo sentimental; en los años restantes de su vida profesional en Italia, Rossini no produjo ninguna otra comedia. Para Milán compuso la ópera *semiseria*, *La gazza ladra* (La urraca ladrona, 1817); para Nápoles escribió una serie de importantes *opere serie* basadas en una amplia variedad de tradiciones literarias distintas: Tasso para *Armida* (1817), el drama bíblico neoclásico para *Mosè in Egitto* (1818), Racine para *Ermione* (1819), Walter Scott para *La donna del lago* (1819) y el romanticismo italiano para *Maometto II* (1820).

Para entonces Rossini había contraído matrimonio con la *prima donna* Isabella Colbran con quien realizaría una gira triunfal a Viena en 1822, junto con la compañía napolitana de Barbaia. Allí conoció a Beethoven y asistió a presentaciones de la *Sinfonía "Heroica"* y de *Der Freischütz* de Weber. A su regreso compuso su última ópera para Italia, *Semiramide* (Venecia, 1823). A finales de 1823 viajó a París y después a Inglaterra, donde permaneció ocho meses y pudo visitar Brighton y Cambridge, aunque permaneció la mayor parte del tiempo en Londres. Una nueva ópera prometida para el King's Theatre jamás se materializó. Gran parte de su tiempo en Londres lo ocupó realizando visitas a las principales personalidades de la alta sociedad, quienes le ofrecían inmensas sumas de dinero para que les enseñara música a sus hijas. Durante su estancia en Londres firmó un contrato con el gobierno francés y a su regreso a París asumió el puesto de director musical del Théâtre Italien. Para este teatro compuso *Il viaggio a Reims*, una *pièce de circonstance* operística para celebrar la coronación de Carlos X (1825). En los cuatro años siguientes compuso cuatro obras para la Ópera de París: las dos primeras, *Le Siège de Corinthe* (1826) y *Moïse et Pharaon* (1827), fueron revisiones en francés de óperas anteriores (*Maometto II* y *Mosè in Egitto*, respectivamente), mientras que para la comedia *Le Comte Ory* (1828), tomó material de *Il viaggio a Reims*. Finalmente, en 1829 Rossini compuso la gran ópera

Guillermo Tell (1829), su única obra completamente original en francés y su última obra escénica.

La fama y la influencia de Rossini estaban en su cúspide. Dejó París para trasladarse a Bolonia, donde había construido una villa, pretendiendo regresar al año siguiente para estrenar una ópera sobre el tema de Fausto. En el ínterin, la monarquía de los Borbón había sido destronada, la Ópera cambió de manos y los compromisos entablados con anterioridad fueron disueltos. La principal preocupación de Rossini era pelear en los tribunales por la continuación de la anualidad que le había sido otorgada por Carlos X. El caso se prolongó durante seis años para finalmente resolverse a favor de Rossini. Durante este tiempo siguió manteniendo vínculos con el Théâtre Italien, viviendo en un departamento justo arriba del teatro y supervisando reposiciones y estrenos de obras de Bellini y Donizetti. En 1835 publicó una colección de piezas de salón con el título *Soirées musicales*.

Años antes, en 1831, se había comprometido con Varela, un consejero de Estado español, a componer un *Stabat mater* bajo la condición de que no se publicara. Cuando con el tiempo los herederos de Varela intentaron vender la obra, Rossini reveló que sólo la mitad de la obra era de su autoría y se apresuró a completar el resto; la obra se estrenó con gran éxito en 1842, primero en el Théâtre Italien y después, bajo la dirección de Donizetti, en el Liceo Musicale de Bolonia del que Rossini era entonces director honorario. A la muerte de su esposa en 1845, de quien se había separado años atrás, Rossini quedó en libertad para contraer matrimonio con Olympe Pélissier (antes amante del pintor Horace Vernet), quien le había ofrecido sus cuidados durante más de una década en periodos de mala salud que se repetían cada vez con más frecuencia. Una manifestación en contra suya a cargo de los patriotas de 1848, quienes no habían olvidado los textos pro austriacos que musicalizó para el Congreso de Verona en 1822 a solicitud de Metternich, lo obligó a salir de Bolonia rumbo a Venecia, donde la apatía y la depresión lo sumieron en una profunda crisis.

Finalmente, en 1855 regresó a París para disfrutar durante los 13 años siguientes de un nuevo periodo de buena salud y actividad compositiva. La visita a su villa en Passy o a su morada en la rue de la Chaussée d'Antin era obligada para todo músico renombrado que pasara por la capital francesa, desde Verdi, Wagner y Boito hasta Balfe. Todos disfrutaban de su ingenio y sus habilidades culinarias. La composición más sustancial de estos años fue la *Petite Messe solennelle* (1863), pero dejó también una abundante colección de piezas para piano, con y sin canto, que

tituló *Péchés de vieillesse*. La mayor parte con buen sentido del humor, siempre musicales y dentro de un estilo curiosamente moderno, estas piezas no se publicaron sino hasta la década de 1950.

Estilo e influencia de Rossini

Rossini solía describirse a sí mismo como “el último de los clásicos”. En la época romántica sus obras serias de formalismo y virtuosismo vocal pronto fueron desfavorecidas, mientras que sus óperas cómicas siempre han mantenido su frescura. Aun cuando nunca se integró por completo al mundo del romanticismo italiano, en cierto modo fue su artífice. La estructura de los *cantabiles*, *cabalettas*, dúos de movimientos múltiples y los finales usados por Bellini, Donizetti y el joven Verdi, fueron definidos por Rossini. Más aún, su magistral fusión de los estilos italiano y francés en sus óperas parisinas, así como su transformación de la moribunda y mitológica *tragédie lyrique* francesa en una serie de óperas impactantes y reveladoras sobre temas históricos, jugaron un papel trascendental en el romanticismo francés de la década de 1820, estableciendo un parámetro de comparación para todas las grandes óperas posteriores.

Para el escucha moderno que no considera el camino de Wagner el único en la ópera, Rossini tiene mucho que ofrecer tanto en sus obras serias como cómicas: vitalidad melódica, un inequívoco sentido de la proporción y, en el caso de *Moïse* y *Guillermo Tell*, momentos grandiosos naturales dignos de las misas tardías de Haydn. Su dominio absoluto de la forma deriva de su dominio del ritmo, cualidad que imprime fuerza a su personalidad musical y le permite, por ejemplo, firmar con su nombre el famoso “crescendo”, en sí un recurso no particularmente novedoso. La fuerza de su comedia, como la de P. G. Wodehouse, depende en gran medida de su impecable dominio del estilo.

JB/BWA

📖 G. RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini: Vita documentata, opere ed influenza su l'arte* (Tívoli, 1927-1929). F. TOYE, *Rossini: A Study in Tragi-Comedy* (Londres, 1934). G. Roncaglia, *Rossini l'Olimpico* (Milán, 1946). L. ROGNONI, *Rossini* (Parma, 1956). H. WEINSTOCK, *Rossini: A Biography* (Nueva York, 1968). E. MICHOTTE, *Richard Wagner's Visit to Rossini* (trad. al in., Chicago, 1968). STENDHAL, *Life of Rossini* (trad. al in., Londres, 1970) [no para información fidedigna]. R. OSBORNE, *Rossini* (Londres, 1986, 2/1993). A. KENDALL, *Gioacchino Rossini: The Reluctant Hero* (Londres, 1992).

canción patriótica *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, adoptada por un batallón de voluntarios de Marsella quienes cambiaron su título por el de *La Marseillaise*. El resto de la música de Rouget de Lisle, que incluye canciones patrióticas y cantatas, es casi en su totalidad completamente desconocida. Fue autor también de varios libretos de ópera.

roulade (fr.). *Melisma vocal. Inicialmente se refería a un adorno específico consistente en notas de paso rápidas entre dos notas melódicas. Los diccionarios del siglo XVIII definen este adorno como trinado o tremolado. En Alemania el término se usa de manera peyorativa para los adornos colorísticos vocales excesivos agregados a las arias por los cantantes.

Round, Catch, and Canon Club. Club para cantar y tocar música fundado en Londres en 1843 como un estímulo para la composición de *rounds*, *catches* y cánones. Al momento de su disolución en 1911, el club contaba con alrededor de 70 miembros.

round O. Anglicismo de los siglos XVII y XVIII de la palabra francesa *rondeau* (véase FORMA RONDÓ), usada por Matthew Locke, Purcell, Jeremiah Clarke y otros. La “Round O” de Purcell, compuesta como música incidental para la obra teatral *Abdelazer, or The Moor's*

Revenge, fue usada por Britten como tema para su *Young Person's Guide to the Orchestra* (Guía de la orquesta para los jóvenes).

Rouse, Christopher (Chapman) (n Baltimore, 15 de febrero de 1949). Compositor estadounidense. Estudió en la Oberlin University y en Cornell con George Crumb y Karel Husa. En 1987 fue nombrado profesor de composición de la Eastman School. Su música despliega una retórica desinhibida y es a la vez esencialmente convencional en cuanto a formas y modos expresivos, que generalmente son oscuros. Ha tenido éxito particular desde mediados de la década de 1980 como compositor orquestal, con dos sinfonías y conciertos para violín, violonchelo, flauta, trombón, percusión (*Der gerettete Alberich*, una “fantasía sobre temas de Wagner”) y piano (*Seeing*). PG

Rousseau, Jean-Jacques (n Ginebra, 28 de junio de 1712; m Ermenonville, 2 de julio de 1778). Filósofo, teórico y compositor suizo. Empezó su propia educación musical durante sus años como maestro en Neuchâtel y Lausanne. Después de una visita a Venecia en 1743 compuso y produjo *Les Muses galantes* (1744), una *opéra-ballet* siguiendo el diseño de las óperas de Rameau (aunque fue criticado por el compositor, de mayor edad). En

1752 se representó su ópera más exitosa, aclamada en París y el extranjero, *Le Devin du village, intermède* que combina un argumento pastoral con recitativos italianos, *airs* simples y danzas; esta obra inauguró el camino de la *opéra comique*. Su única otra obra escénica, el melodrama experimental *Pygmalion* (con música instrumental de Horace Coignet), fue estrenada en Lyon en 1770 y desató toda una avalancha de imitaciones alemanas.

Rousseau defendió el lado italiano en la *Querelle des *Bouffons* y atacó la música francesa en su *Lettre sur la musique française* (1753). Se unió a Diderot y d'Alembert y escribió artículos para la renombrada *Encyclopédie*, mismos que posteriormente incorporó a su propio *Dictionnaire de musique* (París, 1768). Aunque pensaba que la ópera no era adecuada para la lengua francesa, posteriormente fue admirador de las obras dirigidas por Gluck en la Ópera. Sus ideas sobre la justicia social sirvieron como fundamento de un nuevo humanismo y del *Romanticismo en general. PS/SH

Roussel, Albert (*n* Tourcoing, 5 de abril de 1869; *m* Royan, 23 de agosto de 1937). Compositor francés. Perteneciente a una próspera familia de industriales, quedó huérfano a temprana edad y fue criado primero por su abuelo paterno y después por su tío. A los 15 años de edad fue enviado a la escuela en París para encontrar en las matemáticas su primer amor, aunque recibió también educación musical general. En su juventud se debatió entre la carrera de música y la Marina. Finalmente optó por la segunda e ingresó a la escuela de Brest en 1887, obteniendo el grado de oficial en 1889. Obtuvo su ascenso a teniente de navío en 1893 y prestó servicio activo en Indochina. Durante su estancia en alta mar comenzó a estudiar composición de manera autodidacta y sus primeras obras —un *Andante* para violín, viola, violonchelo y órgano, y una *Marche nuptiale* para órgano (ambas de 1893)— se interpretaron en la iglesia naval de Cherbourg.

Después de un prolongado periodo de ausencia, durante el cual tomó clases de composición con Julien Koszul en Roubaix, Roussel renunció a la Marina en 1894. Demasiado viejo para ser aceptado en el Conservatorio de París, estudió inicialmente con Eugène Gigout en la École Niedermeyer, y posteriormente se matriculó como discípulo de d'Indy en la Schola Cantorum en 1898. En 1902 fue nombrado profesor de contrapunto, puesto al que renunció en 1914 en protesta por la rigidez de los métodos educativos de la Schola, pero continuó enseñando de forma privada. Entre sus

discípulos tuvo a Satie, Varèse y Martinů. Roussel declaró más adelante que el impresionismo era la principal influencia de sus primeras obras, aunque se pueden encontrar fuertes resonancias de Franck en *Résurrection*, preludio sinfónico basado en Tolstoi (1903) y en la estructura cíclica de su *Primera sinfonía* (1904-1906). No obstante, la concisión armónica de su *Divertissement* para piano, flauta, oboe, fagot y corno (1906) es precursora de muchas de sus obras de madurez.

En 1909 Roussel contrajo matrimonio y viajó de luna de miel a la India, experiencia que inspiró su obra coral *Évocations* (1912), la primera de sus obras aclamada por el público y la crítica. Mayor éxito tuvo su ballet *Le Festin de l'araignée* (El festín de la araña, 1913) basado en las obras del entomólogo Jean Henri Fabre; bajo la bella superficie de dicha obra, Roussel anunciaba oscuras premoniciones de la primera Guerra Mundial. Una visita a las ruinas de Chitoor durante su travesía por la India inspiró el tema de su *opéra-ballet Padmâvatî* (1914-1918, escenificada en 1923). Su composición se vio interrumpida por el estallido del conflicto armado, durante el cual Roussel prestó servicio activo como oficial de artillería en el Somme, antes de ser dado de baja del ejército en 1918. *Padmâvatî*, una de las más grandes obras escénicas del siglo XX, marca su alejamiento de la influencia impresionista y un paso hacia la preocupación posterior de Roussel por la revisión modernista de las estructuras del Barroco y el Clasicismo. En un retrato intenso de la invasión mughal en la India, la forma híbrida de *Padmâvatî* recuerda las obras de Lully y Rameau, mientras que su paleta armónica basada en la modalidad de la India más que en la tonalidad occidental, es experimental y única. Sus amargos sentimientos en contra de la guerra se manifestaron en la sombría *Segunda sinfonía* compuesta en 1919-1921.

La salud de Roussel, precaria desde la guerra, se colapsó en 1921. Se instaló en Varengeville, en la costa de Normandía, donde vivió prácticamente recluso, aunque realizó viajes ocasionales a París y al extranjero. Siguió componiendo, inclinándose cada vez más por la música absoluta, en un estilo caracterizado por la exactitud rítmica (en ocasiones con influencias del *jazz*), armonías incisivas que en ocasiones tienden a la politonalidad y un intenso clasicismo. Su *Suite en fa* (1926) despliega el estilo contrapuntístico lineal de sus obras posteriores. Su sexagésimo aniversario fue ocasión para la celebración de un festival de toda una semana en París y, en 1930, su *Tercera sinfonía*, la más trascendente y popular, fue estrenada por la Boston

Symphony Orchestra bajo la dirección de Koussevitzky y con la presencia del propio Roussel. En 1934 terminó la composición de su austera *Cuarta sinfonía*.

La segunda ópera de Roussel, *La Naissance de la lyre* (El nacimiento de la lira, 1922-1924; escenificada en 1925), no tuvo éxito y no volvió a escribir obras escénicas hasta 1930 cuando produjo su más grande partitura de ballet, *Bacchus et Ariane. Le Testament de la Tante Caroline* (El testamento de la tía Carolina, 1932-1933; escenificada en 1936), una *opéra bouffe* subida de tono, solamente fue popular en Francia. Compuso la mayoría de sus canciones entre 1927 y 1931. Su más destacada obra coral es una musicalización del Salmo 80 en inglés (1928). Roussel murió repentinamente de un ataque cardíaco justo después de terminar su *Trio de cuerdas* (1937).

Roussel fue uno de los grandes individualistas del siglo XX; la incisiva urbanidad que despliega en gran parte de su música pareciera no tener nada que ver con la vida de reclusión que cultivara en sus últimos años. Tuvo pocos sucesores y su música perdió toda atención inmediatamente después de su muerte. El resurgimiento del interés por su música comenzó en 1980 y en la actualidad se le considera ampliamente uno de los compositores franceses más vitales e importantes del siglo XX. TA

📖 B. DEANE, *Albert Roussel* (Londres, 1961). R. FOLLET, *Albert Roussel: A Bio-Bibliography* (Westport, CT, 1988).

rovescio, al (it.). “Al revés”, “en sentido inverso”. El término puede significar tanto movimiento *retrógrado como *inversión.

row (in., “fila”). Sinónimo de *serie.

Rowley, Alec (n Londres, 13 de marzo de 1892; m Londres, 11 de enero de 1958). Compositor inglés. Estudió con Frederick Corder en la RAM y dio clases en el Trinity College a partir de 1920. Sus composiciones incluyen muchas piezas para piano escritas especialmente para niños. PG

Roxolane, La. Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 63 en do mayor de Haydn (1779), llamada así porque en el segundo movimiento usa material de su música incidental para el drama *Soliman II, oder Die drei Sultaninnen*, en el que la heroína se llama Roxolane.

Royal Academy of Music. 1. Asociación fundada en Londres en 1718-1719 para promover la interpretación de ópera italiana. Organizada por miembros de la nobleza a raíz de los primeros éxitos de Handel con ópera italiana en Londres, en particular *Rinaldo* (1711), sus temporadas en el King's Theatre de Haymarket de 1720

a 1728 fueron financiadas en su totalidad por suscripción privada. Handel fungió como director musical y J. J. Heidegger como administrador. Además de presentar estrenos de varias óperas de Handel, la compañía montó también óperas de Bononcini y Ariosti, presentando ante el público londinense a algunos de los cantantes más refinados de Europa. En un tiempo relativamente corto, la Royal Academy enriqueció sustancialmente la vida musical londinense. Sus últimas temporadas se vieron empañadas por pleitos con compañías rivales y notorias riñas internas entre sus propios compositores y cantantes.

2. Conservatorio inglés fundado en Londres en 1822. Véase GRADOS Y DIPLOMAS.

Royal College of Music. Conservatorio inglés fundado en Londres en 1883. Véase GRADOS Y DIPLOMAS.

Royal College of Organists. Colegio de música inglés fundado en Londres en 1864. Véase GRADOS Y DIPLOMAS.

Royal Manchester College of Music. Véase ROYAL NORTHERN COLLEGE OF MUSIC.

Royal Military School of Music. Colegio de música inglés fundado en 1857 con sede en Kneller Hall. Véase GRADOS Y DIPLOMAS.

Royal Musical Association (RMA). Sociedad formada en Londres en 1874 como Musical Association para “the investigation and discussion of subjects connected with the art and science of music” (la investigación y discusión de temas relacionados con el arte y la ciencia de la música). Algunos de sus miembros fundadores fueron Chappell, Grove, Macfarren, Ouseley y Stainer. La asociación sostiene juntas regulares, edita la publicación bianual *Journal* [antes *Proceedings*] *of the Royal Musical Association*, la publicación anual *R.M.A. Research Chronicle* y la serie *Musica britannica*. También otorga el premio anual Dent Medal para las contribuciones sobresalientes en la musicología internacional.

Royal Northern College of Music. Conservatorio inglés formado en Manchester en 1973 con la fusión del Royal Manchester College of Music (fundado en 1893) y la Northern School of Music (fundada en 1942). Véase GRADOS Y DIPLOMAS.

Royal Opera House, Covent Garden. Tercera *casa de ópera construida en los terrenos de Covent Garden en Londres; abrió sus puertas en 1858 y, después de su ampliación y remodelación, estrenó un nuevo edificio en 1999.

Royal Philharmonic Society. Sociedad fundada en Londres en 1813 con el nombre de Philharmonic Society por un grupo de 30 músicos destacados para promover

conciertos de música orquestal e instrumental. La sociedad ha comisionado obras a compositores tan prominentes como Beethoven (entre ellas la *Novena sinfonía*, cuya primera presentación en Londres estuvo a cargo de la sociedad). Poco antes de la muerte de Beethoven la sociedad había enviado al compositor la suma de 100 libras esterlinas y, cuando se descubrió que el dinero no había sido tocado, fue donado para erigir una estatua en su honor en Viena. La larga lista de directores invitados a sus conciertos incluye a Mendelssohn. Para conmemorar el centenario del natalicio de Beethoven en 1870 la sociedad acuñó una moneda de oro que se otorga esporádicamente a músicos distinguidos; entre los músicos que la han recibido destacan Brahms, Casals, Strauss, Stravinski y Messiaen. En 1912 cambió su nombre por el de Royal Philharmonic Society. Organiza competencias anuales para compositores jóvenes y ha reunido un archivo de partituras y manuscritos que sin duda constituye una de las principales fuentes reunidas para el estudio de la historia de los siglos XIX y XX. En la actualidad continúa con su política de comisionar obras mayores nuevas. AL

Royal Scottish Academy of Music and Drama. Conservatorio fundado en Glasgow en 1928. Véase GRADOS Y DIPLOMAS.

Royal School of Church Music. Colegio de música inglés fundado en 1927.

Royal Schools of Music. Véase ASSOCIATED BOARD OF THE ROYAL SCHOOLS OF MUSIC.

Royer, Joseph-Nicolas-Pancrace (*n* Turín, c. 1705; *m* París, 11 de enero de 1755). Compositor, intérprete y administrador musical francés. Mantuvo una posición de influencia en la vida musical parisina a partir de 1730, año en que fue nombrado *maitre de musique* de la Ópera y posteriormente *maitre de musique des enfans de France*, puesto que incluía la educación musical del del-fín Luis. Su reputación como clavecinista y organista igualaba su fama como compositor operístico (por un tiempo el segundo en importancia después de Rameau); fue distinguido con reconocimientos oficiales por numerosos compromisos en la corte, como el puesto de *chanfre de la musique de la chambre du roi*.

Su ópera *Zaïde, reine de Grenade* (1739) fue su éxito más espectacular y una de las primeras óperas con una pantomima bailada; la obra tuvo frecuentes reposiciones hasta mucho después de la muerte del compositor. Posteriormente, *Le Pouvoir de l'amour* (1743) alcanzó un éxito casi igual. Ambas óperas despliegan un estilo vocal de bravura con figuración orquestal enérgica en

las cuerdas y un uso elaborado del coro. Royer participó activamente en el resurgimiento de los Concert Spirituel y en la promoción de la música extranjera. Invitó a virtuosos internacionales, ofreció las primeras presentaciones del *Stabat mater* (1753) de Pergolesi y en sus programas incluyó sinfonías de Stamitz y Hasse, entre otros. En 1756 la importancia de la contribución de Royer a la música francesa fue reconocida con un servicio conmemorativo de una extensión poco común, integrado por intérpretes de la capilla real y de la ópera.

MHE

Rózsa, Miklós (*n* Budapest, 18 de abril de 1907; *m* Los Ángeles, 27 de julio de 1995). Compositor estadounidense nacido en Hungría. Al término de sus estudios en el Conservatorio de Leipzig (1925-1929) se trasladó a París (1932-1936) y a Londres, donde fue director musical de las películas de Alexander Korda (*The Thief of Baghdad*, 1940). En 1940 se trasladó a Hollywood, donde compuso para la MGM (1948-1962; *Ben Hur*, 1959). Sus partituras cinematográficas son románticas y de gran riqueza musical, pero sus obras de concierto, con varios conciertos para violín, viola, violonchelo y piano, así como una *Sinfonía concertante* para violín y violonchelo, son a veces más incisivas. PG

rubāb. Véase RABĀB.

rubato (it., “robado”, es decir, “flexible”; *tempo rubato*, “tiempo flexible”). Interpretación flexible que se aparta del tiempo estricto real, “robando” o “modificando” el valor de algunas notas para obtener un efecto expresivo y crear una atmósfera espontánea. En la práctica el *rubato* se logra generalmente de dos maneras. Primero, manteniendo el pulso constante pero introduciendo sutilezas expresivas mediante pequeños cambios en la duración de algunas notas; este método fue muy común desde el siglo XVIII hasta entrado el XIX y al parecer lo usaron Mozart y Chopin. Segundo, haciendo cambios de tiempo de manera simultánea en todas las partes con la incorporación de recursos dinámicos como **accelerando* y **ritardando* a discreción del ejecutante; este método se ha asociado con virtuosos del siglo XIX como Liszt. AL

Rubbra, (Charles) Edmund (*n* Northampton, 23 de mayo de 1901; *m* Gerrards Cross, 14 de febrero de 1986). Compositor y maestro inglés. Asistió a la Reading University (1920-1921) y al RCM (1921-1925), donde estudió composición con Holst y contrapunto con R. O. Morris. Inicialmente se ganó el sustento como maestro de escuela, repetidor y periodista musical, escribiendo reseñas para *The Monthly Musical Record*. Durante la segunda

Guerra Mundial trabajó como pianista, para después instalarse en Oxford como profesor del Worcester College (1947-1968) y maestro de composición de la Guildhall School of Music. En 1948 se convirtió al catolicismo romano (dedicó su *Octava sinfonía* al paleontólogo jesuita francés Teilhard de Chardin) y se interesó en el budismo y el taoísmo.

Sus primeras cuatro sinfonías aparecieron en rápida sucesión entre 1937 y 1941, estableciendo su reputación como uno de los compositores más importantes de su generación. La sinfonía constituyó todo un símbolo del interés de Rubbra por el pensamiento orgánico y el contrapunto. Por otra parte, su preferencia por la polifonía y las densidades lineales derivaron de su amor por la música inglesa de los siglos XVI y XVII. Su *Quinta sinfonía* (1947-1948), para algunos su más refinado ensayo en el género, marcó el comienzo de un nuevo ciclo de siete sinfonías; la última terminada en 1979. Su inclinación natural por la polifonía se expresó con igual elocuencia en la música de cámara; la *Sonata para violín* no. 2 y el *Cuarteto* no. 1 (ambos de 1931), el *Trío* con piano no. 1 (1950) y el *Cuarteto* no. 2 (1952) constituyen buenos ejemplos de ello, mientras que las obras para voz, con y sin orquesta –la obra litúrgica *Missa in honorem Sancti Dominici* (1948), *Song of the Soul* (1953), *Inscape* (1964-1965) y la *Sinfonía sacra (Novena sinfonía)* de 1971-1972– reflejan su pensamiento religioso y su fascinación por el misticismo. Escribió también los libros *Holst: A Monograph* (1947) y *Counterpoint: A Survey* (1960).

JDI

📖 R. S. GROVER, *The Music of Edmund Rubbra* (Aldershot, 1993).

Rubinstein, Anton (Grigor'ievich) (*n* Vijvatintsi, distrito de Podolsk, 16/28 de noviembre de 1829; *m* Peterhof [hoy Petrodvorets], cr San Petersburgo, 8/20 de noviembre de 1894). Compositor y pianista ruso. Como pianista fue un niño prodigio que realizó extensos viajes por toda Europa. A los 19 años de edad fue nombrado pianista de la gran duquesa Elena Pavlovna, bajo cuyo patronazgo Rubinstein fundó la Sociedad Musical Rusa en 1859 y posteriormente, en 1862, el Conservatorio de San Petersburgo del que fuera director hasta 1867 y por segunda ocasión de 1887 a 1891.

Igual que su hermano Nikolai, Anton fue un maestro estimulante y exigente, reverenciado por Chaikovski quien fuera su discípulo en el conservatorio. Sus relaciones no fueron tan fluidas con los compositores de la escuela de San Petersburgo, Los *Cinco, quienes lo despreciaban por su origen germano-judío y se oponían

temperamentalmente al academicismo de la enseñanza en el conservatorio. En 1889 Balakirev se rehusó a asistir a la ceremonia de jubilación de Rubinstein y escribió una carta acusándolo de haber ejercido una influencia perniciosa en la música rusa. Los miembros de Los Cinco acostumbraban ponerle apodos como Tupinstein (en alusión a una palabra rusa que significa “lerdo”) y Dubinstein, que podría traducirse a “cabeza-cuadrada-stein”. Rubinstein respondía a estos ataques acusando a Los Cinco de hacer música “para aficionados”, provocando la furia de Musorgski quien a su vez condenó a Rubinstein de producir “cantidad en lugar de calidad”, y se refirió a su extensa *Sinfonía “Oceánica”* de Rubinstein (la *Sinfonía* no. 2, 1851, rev. en 1863 y 1880) como un “charco”.

Riñas artísticas de este tipo tendieron a oscurecer el valor de Rubinstein como compositor. Es verdad que se inclinaba por hacer piezas triviales a la carrera, como la popular *Melodía en fa* (1852); pero algunas de sus obras mayores ameritan un análisis más cuidadoso, en particular la *Quinta sinfonía* (1880), la colorida ópera nacionalista *Kupets Kalashnikov* (El mercader Kalashnikov; San Petersburgo, 1880) y, por encima de todas, su melodrama *El demonio* (San Petersburgo, 1875), la primera ópera rusa interpretada en Londres en ruso (1888). Esta ópera, con fuerte influencia de la *grand opéra* francesa, revela el talento lírico de Rubinstein, en especial la muy conocida aria del segundo acto, “En el océano del aire”, aunque en general sus personajes son excesivamente convencionales (véase también ÓPERA, 13).

Rubinstein compuso 20 óperas en total, algunas de ellas óperas sacras o, más bien, oratorios disfrazados. Compuso también una cantidad considerable de música para piano y de cámara, canciones y obras orquestales con cinco conciertos para piano. No obstante, se le recuerda principalmente por su labor como pedagogo; durante los años que trabajó en el Conservatorio de San Petersburgo logró elevar los niveles interpretativos de la música en Rusia.

GN

📖 C. DRINKER BOWEN, *Free Artist: The Story of Anton and Nicholas Rubinstein* (Nueva York, 1939/R). L. SITSKY, *Anton Rubinstein: An Annotated Catalogue of Piano Works and Biography* (Westport, CT, 1998).

Rubinstein, Artur (*n* Łódź, 28 de enero de 1887; *m* Ginebra, 20 de diciembre de 1982). Pianista estadounidense nacido en Polonia. Realizó sus estudios formativos con Joachim, Heinrich Barth y Bruch en Berlín, donde hizo su debut en 1900. Su primera aparición en los Estados

Unidos fue en 1906 y su debut en Londres en 1912. Poseedor de un extraordinario talento natural, Rubinstein practicaba poco y socializaba demasiado antes de imponerse la estricta disciplina de estudio que le permitiría convencer a la crítica estadounidense en 1937. Su vida profesional internacional se prolongó hasta la década de 1970 y, en colaboración camarística con Heifetz, Emanuel Feuermann, Szeryng y el Cuarteto Guarneri legó un inmenso número de grabaciones abarcando un repertorio muy amplio que incluyó las obras completas para piano de Chopin. El último de los grandes románticos, pero sin incurrir en manierismos, Rubinstein fue sin duda un pianista natural. En 1946 obtuvo la nacionalidad estadounidense. CF

📖 A. RUBINSTEIN, *My Young Years* (Londres, 1973); *My Many Years* (Londres, 1980). H. SACHS, *Arthur Rubinstein: A Life* (Nueva York, 1995; Londres, 1996).

Rubinstein, Nikolai (Grigor'ievich) (*n* Moscú, 2/14 de junio de 1835; *m* París, 23 de marzo de 1881). Pianista y compositor ruso. Igual que su hermano Anton, desde temprana edad obtuvo reconocimiento como pianista de cualidades excepcionales. Se convirtió también en una de las principales figuras de la vida musical de Moscú, fundando en esa ciudad una rama de la Sociedad Musical Rusa en 1860. Seis años después las clases de música de la sociedad dieron paso a la fundación del Conservatorio de Moscú del que Rubinstein fue director hasta su muerte.

Rubinstein mantuvo amistad cercana con Chaikovski, aunque su nombre ha quedado plasmado en la historia de la música por haber criticado el *Primer concierto para piano* de éste como una obra “sin valor e intocable”. No obstante, dirigió la primera presentación del concierto en Moscú (y más adelante se convirtió en un notable intérprete de la parte para piano solo), y también estrenó varias obras mayores de Chaikovski como *Eugene Onegin* (1879). Por otra parte, fue defensor de la música de Los Cinco, en particular ofreciendo el estreno de la fantasía *Islamey* de Balakirev.

La personalidad de Nikolai era más extrovertida que la de su hermano. En 1870 el propio Chaikovski lo encontró en Wiesbaden “perdiendo su último rublo en la ruleta”, y fue capaz de consumir una docena de ostiones en su lecho de muerte en París. Chaikovski compuso su *Trío para piano* en memoria de Rubinstein, en cuya dedicatoria escribió: “a la memoria de un gran artista”. GN

rúbrica musical (in.: *signature tune*). Cualquier canción o melodía de baile adoptada por un intérprete para su

identificación personal. En las décadas de 1920 y 1930, con la aparición de la radio, las orquestas de baile y de música ligera solían tocar su propia rúbrica musical al finalizar su actuación y en ocasiones antes de comenzar. La rúbrica musical se usaba también en los espectáculos de variedad para anunciar y acompañar la entrada de un intérprete destacado, práctica que hasta la fecha se conserva en algunos programas de televisivos de charlas y amenidades.

Desde de las décadas de 1940 y 1950 las rúbricas y los “temas musicales”, más que para identificar intérpretes individuales, han servido para la identificación de programas fijos de radio y series televisivas y cinematográficas. Pueden ser melodías populares conocidas (como *By the Sleepy Lagoon* de Eric Coates para *Desert Island Discs*), arreglos y reorquestraciones de temas clásicos (como *Barwick Green* de Arthur Wood para *The Archers*) o bien temas compuestos *ex profeso* (como el tema de Henry Mancini para la serie cinematográfica de “La pantera rosa”). -/JSN

Ruckers. Familia flamenca de constructores de clavecines y virginales. Hans (*n* c. 1545-1550; *m* 1598) fundó la empresa en Amberes y fue sucedido por sus hijos Joannes (1578-1642) y Andreas (1579-después de 1645) y su nieto Andreas (1607-antes de 1667). Construyeron virginales de seis tamaños, clavecines de un solo manual con doble juego de cuerdas y clavecines de dos manuales, independientes y no alineados, afinados con diferencia de un intervalo de cuarta. El sonido de los clavecines era resonante y ofrecía la posibilidad de contraste; se convirtieron en los instrumentos más preciados de los siglos XVII y XVIII. AL

📖 G. G. O'BRIEN, *Ruckers: A Harpsichord and Virginal Building Tradition* (Cambridge, 1990).

Rückpositiv (al., “positivo de espalda”; hol.: *rugpositief*). Órgano pequeño situado a espaldas del organista o de su asiento (véase CADERETA). El término se refiere también al segundo manual principal de los grandes órganos construidos entre 1400 y 1700. El tono del *Rückpositiv* era más dulce y delicado que el del gran órgano. LC

Ruddigore (*Ruddigore* [originalmente *Ruddygore*], o *The Witch's Curse*; “Ruddigore, o la maldición de la bruja”). Opereta en dos actos de Sullivan con libreto de W. S. Gilbert (Londres, 1887).

Rudel, Jaufre (*fl* 1120-1147). Trovador. Es probable que haya sido uno de los *lords* de Blaye y que participara en la segunda cruzada (1147). Cuatro de los seis poemas de Rudel que han sobrevivido tienen música. JM

Ruders, Poul (*n* Ringsted, 27 de marzo de 1949). Compositor danés. Integrante del Coro de Niños de Copenhague, posteriormente se graduó como organista en el Conservatorio de Copenhague; como compositor fue principalmente autodidacta. Sus obras pueden clasificarse en dos categorías: un estilo “gótico” muy general en el que combina elementos del minimalismo estadounidense, del expresionismo post serial y grotescas parodias de carácter y brillantez muy cercanas a Strauss; y un estilo sinfónico firme y más austero cuyo desarrollo acusa una fuerte influencia de Sibelius. Ruder es precursor de la técnica que ha denominado “micromorfosis”, con la que efectúa cambios elaborados sobre una serie melódica básica: la desolada y obsesiva *Segunda sinfonía* en un solo movimiento (1996) está elaborada casi en su totalidad con esta técnica. Más características del Ruders “gótico” son las obras *Corpus cum figuris* (1985), para orquesta de cámara, la *Primera sinfonía (Himmel-hoch jauchzen-zum Tode betrübt*, “Regocijo en los cielos-descenso a la muerte”, 1989) y la vigorosa ópera trágica *The Handmaid’s Tale* (2000), basada en la novela homónima de Margaret Atwood. SJ

Rue, Pierre de la. Véase LA RUE, PIERRE DE.

ruff. Uno de los rudimentos ornamentales de la técnica de ejecución de tambor de costado cuya notación se ilustra abajo. La ejecución apretada de las notas de adorno, comenzando con cualquier mano, es esencial para la técnica correcta del toque militar. SM

IDID
DIDI



Ruffo, Vincenzo (*n* Verona, c. 1508; *m* Sacile, cr Venecia, 9 de febrero de 1587). Músico de iglesia y compositor italiano. Recibió su preparación y pasó gran parte de su vida profesional en Verona, donde se convirtió en maestro de música de la Accademia Filarmonica y *maestro di cappella* de la catedral. Su puesto más importante fuera de Verona fue como *maestro di cappella* de la Catedral de Milán en 1563-1572. Prolífico compositor de música litúrgica, durante sus años en Milán se concentró en el desarrollo del estilo declamatorio, reflejo del interés postridentino por la inteligibilidad de las palabras. Sus numerosos madrigales, todos compuestos antes de 1563, están vinculados con las actividades de la Accademia Filarmonica. JM

Rugby. Obra orquestal de Honegger (1928), segunda de sus *Mouvements symphoniques*.

Ruggiero (it.). Línea armónica de bajo característica, popular en Italia a finales del siglo XVI y en el XVII, que sirve como base para una serie de variaciones instrumentales (Ej. 1). Es posible que originalmente se haya usado como un patrón armónico sobre el que un cantante podía improvisar una melodía para entonar poesía; esta relación serviría para respaldar la teoría de que el nombre deriva de la primera palabra de uno de los versos del poema épico de Ariosto *Orlando furioso*, “Ruggier, qual sempre fui”. Con el tiempo, el *Ruggiero* se consolidó como un tipo de *bajo obstinado para canciones y danzas. Frescobaldi fue uno de los muchos compositores que escribieron variaciones sobre el *Ruggiero*; posteriormente, en el siglo XVII, apareció también en la música vocal tanto para voz sola como de conjunto.

Ej. 1



Ruggles, Carl [Charles] (Sprague) (*n* East Marion, MA, 11 de marzo de 1876; *m* Bennington, VT, 24 de octubre de 1971). Compositor estadounidense. Durante su adolescencia tocó en orquestas de teatro y tomó clases particulares con John Knowles Paine. En 1907 viajó a Winona, Minesota, para enseñar y dirigir y no fue sino hasta aproximadamente 1912 que se inició en la composición con seriedad. A partir de 1917 dividió su tiempo entre Vermont y Nueva York donde se asoció con Varèse, entre otros. Trabajó lentamente en un número reducido de composiciones, todas atonales, en las que desplegó una intensidad visionaria dentro de un espacio reducido. Sus dos obras orquestales mayores, *Men and Mountains* (1924) y *Sun-Treader* (1931-1932), despliegan temas serios y viriles equilibrados con fluidos brotes de polifonía. Igualmente característica es la radiante obra *Angels* para ensamble de metales (1921). Ruggles no compuso nada nuevo después de 1947 cuando dedicó toda su energía creativa a la pintura. PG

📖 M. J. ZIFFRIN, *Carl Ruggles: Composer, Painter, and Storyteller* (Chicago, 1994).

ruhig (al.). “Pacífico”.

Ruinen von Athen, Die (Las ruinas de Atenas). Música incidental de Beethoven, op. 113 (1811) para un drama de August von Kotzebue presentado en la noche inaugural del teatro alemán en Budapest (1812). La música consiste en una obertura, coros, un aria y una marcha turca (adaptada de sus variaciones para piano op. 76).

ruiseñor, El (*Solvey; Le Rossignol*). Ópera (cuento lírico) en tres actos de Stravinski con libreto de Stepan Mitusov, basado en el cuento de Hans Christian Andersen (París, 1914). A solicitud de Diaghilev, Stravinski arregló música para el segundo y el tercer actos como una partitura de ballet, *Chant du rossignol* (París, 1920); el año anterior había sido ejecutada como concierto y ahora se le conoce más como poema sinfónico.

Rule, Britannia! Canción de Arne de su *masque Alfred*, con texto de James Thomson y David Mallett (Cliveden, 1740). *Alfred* no se presentó en Londres sino hasta 1745, año en que la inminencia de la rebelión contribuyó a que “Rule, Britannia!” provocara estallidos de fervor patriótico entre el público. En 1746 Handel usó la melodía en su *Occasional Overture*. Beethoven escribió una serie de variaciones para piano con la melodía (1803) y la usó en su *Wellingtons Sieg* (1813). Aparece también en el *anthem* de Attwood *O Lord, grant the king a long life*. Wagner y Alexander Mackenzie usaron la melodía para componer oberturas.

Rumania. En el mundo de la música en general Rumania es más conocida por pianistas como Dinu Lipatti y Clara Haskil, o directores como George Georgescu y Constantin Silvestri, que por sus compositores. El propio George Enescu tuvo mayor reputación internacional por su labor como maestro, director e intérprete que por sus composiciones; sus mejores obras, como el *Octeto* para cuerdas, la extremadamente romántica *Tercera sinfonía* y la conmovedora ópera *Oedipe*, en la actualidad son poco conocidas fuera de Rumania. No obstante, los logros individuales de Enescu situaron a Rumania en el panorama general de la música europea, alzando su voz distintiva, síntesis única y original de influencias europeas y aspectos nacionales surgidos de la gran riqueza de su música litúrgica y folclórica.

1. Música folclórica e historia antigua; 2. Nacionalismo y etapas posteriores.

1. Música folclórica e historia antigua

La música folclórica rumana es tan antigua y variada como la historia del país. Con la derrota del rey dacio Decebalus (101-106) por el emperador Trajano, el país

se convirtió en colonia romana y las múltiples invasiones sucesivas de los godos, tártaros, hunos y otros no lograron opacar sustancialmente su herencia y carácter latinos. Si bien tuvo influencias lingüísticas de sus invasores y pueblos vecinos (Turquía y Grecia), el rumano es una lengua romance con injerencia obvia en el carácter de su música folclórica. Conjuros, lamentos, danzas rituales y canciones han sido transmitidas de generación en generación preservando una notoria continuidad en sus detalladas características melódicas y rítmicas. A comienzos del siglo XX, este rico repertorio fue explotado por Bartók y Enescu. Compositores más recientes, como Mihail Jora (1891-1971), Marcian Negrea (1893-1973) y Sabin Drăgoi (1884-1968) siguieron recurriendo sustancialmente a esta herencia folclórica.

Igual que en Rusia, Serbia y Bulgaria los ritos cristianos antiguos en Rumania tuvieron profundas influencias de las tradiciones orientales del Imperio Bizantino; a partir del siglo IV, el repertorio de la música litúrgica de la Iglesia ortodoxa rumana se expandió y se desarrolló. El legado de Enescu a este repertorio es considerable, mientras que la modalidad, las inflexiones microtonales y los *glissandos* del canto influyeron también en compositores más jóvenes como Paul Constantinescu (1909-1963), notablemente en su *Patimile și Invierea Domnului* (Pasión y resurrección de nuestro Señor).

Mientras que las provincias de Moldavia y Wallachia permanecieron fieles a las antiguas tradiciones campesinas, Transilvania entró en contacto directo con los desarrollos armónicos occidentales. En esta época se incorporaron salmos de origen rumano en colecciones italianas y alemanas. Los nombres de compositores rumanos comenzaron a aparecer en el siglo XVI, junto con una serie de obras recopiladas por Ioan Căianu (1627-1687) que mostraban afinidades estilísticas con la música litúrgica del Renacimiento temprano de Europa Occidental. El *Psaltichi românească* (Salterio rumano) de Filothei Sân Agăi Jipei (1713) significó otro paso importante hacia la noción de una música local en el uso de elementos vernáculos, impulsando una tradición en la música litúrgica que se prolongó hasta los siglos XIX y XX en obras de compositores como Anton Pann (1796-1854) y Dimitrie Suceveanu (1816-1898), y continuada por Gavriil Musicescu (1847-1903) y Dumitru Kiriac-Georgescu (1866-1928).

2. Nacionalismo y etapas posteriores

A comienzos del siglo XIX Rumania respondió a la creciente ola de sentimiento nacionalista que se diseminó

a través de Europa Oriental. Las agrupaciones musicales extranjeras se fueron reemplazando gradualmente con intérpretes rumanos y se estableció un marco institucional para la enseñanza y la interpretación de la música occidental. En 1833 la Sociedad Filarmónica inició sus actividades en Bucarest y, tres años más tarde, se fundó una Escuela Filarmónica (que posteriormente se convirtió en el conservatorio estatal) en Iași, la capital de Moldavia. Óperas de Mozart y Rossini se presentaron con frecuencia en la primera mitad del siglo, aumentando gradualmente el repertorio con óperas cómicas o vodeviles rumanos de Alexandru Flechtenmacher (1823-1898) y grandes óperas de Ion Wachmann (1807-1863). El establecimiento en 1885 de la Ópera Rumana en Bucarest estimuló todavía más el entusiasmo por la composición operística. Entre los prominentes compositores rumanos del romanticismo tardío destacan: Mauriciu Cohen-Linaru (1849-1928), discípulo de Bizet y César Franck; Ciprian Porumbescu (1853-1883) cuya muerte prematura le impidió alcanzar su pleno desarrollo como compositor; y Eduard Caudella (1841-1924), quien fuera maestro de George Enescu.

El propio Enescu demostró ser de vital influencia como inspiración y modelo estilístico para sus contemporáneos y sucesores, sin demeritar la labor docente en el Conservatorio de Bucarest desarrollada por Alfonso Castaldi (1874-1942), músico nacido en Italia. Entre los discípulos más notables de Castaldi estuvieron Alfred Alessandrescu (1893-1959), Mihail Andricu (1894 o 1895-1974), Ion Nonna Otescu (1888-1940) y Dimitrie Cuclin (1885-1978). La síntesis folclórica alcanzada y legada por Enescu estuvo respaldada por el sistema político socialista instaurado después de la segunda Guerra Mundial, etapa de reestructuración total de la vida musical rumana con la formación de un sindicato de compositores (1920), sociedades filarmónicas estatales, casas de ópera y academias.

En la década de 1960 una nueva generación de compositores inspirados por los desarrollos en Polonia comenzó a responder con tendencias más progresivas en un lenguaje musical de la posguerra. Los compositores más destacados de esta generación fueron Anatol Vieru (1926-1998), Pascal Bentoiu (*n* 1927), cuya ópera *Hamlet* obtuvo reconocimiento en Rumania y el extranjero; Tiberiu Olah (*n* 1928), cuyo poema sinfónico *Columna infinită* es una interpretación sonora de la conocida escultura de Brâncuși; y Cornel Țăranu (*n* 1934), compositor de *Incantați* y de la fascinante y evocativa *Sinfonia brevis*. Desde la revolución demo-

crática de 1989 ha destacado una nueva generación encabezada por Octavian Nemescu (*n* 1940), Adrian Iorgulescu (*n* 1951) y Doina Rotaru (*n* 1951). No obstante, a pesar de las nuevas libertades imperantes, los músicos rumanos han tenido una difícil adaptación en el clima competitivo del mundo poscomunista donde han desaparecido por completo los subsidios estatales.

MG/JS

📖 T. ALEXANDRU, *Muzica populară românească* [Música folclórica rumana] (Bucarest, 1975; trad. al in., 1980). B. KOTLYAROV, *George Enesco: His Life and Times* (Neptune City, NJ, 1984). A. E. PENNINGTON, *Music in Medieval Moldavia* (Bucarest, 1985).

Rusalka. 1. Ópera en tres actos de Dvořák con libreto del escritor checo Jaroslav Kvapil (i) basado en *Undine* de Friedrich de la Motte Fouqué (Praga, 1901).

2. Ópera en cuatro actos de Dargomizhski con libreto propio basado en el poema homónimo de Aleksandr Pushkin (San Petersburgo, 1856).

Rusia. 1. Introducción; 2. Antes de Glinka; 3. Desarrollos de comienzos del siglo XIX; 4. Años de consolidación; 5. La época soviética; 6. La época possoviética.

1. Introducción

Es imposible hacer un estudio de la historia musical de Rusia hasta la declinación del comunismo en 1991 sin tomar en cuenta los obstáculos y tropiezos que se han interpuesto constantemente en el camino de sus compositores nacionales. Estos obstáculos existieron desde tiempos muy antiguos y, al comparar la vida musical de 1700 en Rusia con la de la mayoría de los otros países europeos, salta a la vista de inmediato que la música rusa se encontraba todavía en una etapa de desarrollo muy inferior; el país no contaba con compositores de talla internacional y tampoco existía una verdadera tradición instrumental.

Si bien esta situación obedece a razones múltiples y variadas, la principal culpable seguramente fue la Iglesia ortodoxa rusa. Alrededor del año 988 de nuestra era, el cristianismo bizantino se convirtió en la religión oficial de Rusia y a partir de entonces se prohibieron todos los instrumentos musicales en las iglesias (aún en la actualidad), así como también se desalentaba su uso en otros contextos. Aunque los músicos itinerantes, conocidos como *skomorokhi*, cultivaban el arte de ejecutar instrumentos folclóricos y el canto de música folclórica, igual que en otros países, la Iglesia triunfó en impedir que tocaran en todos los contextos fuera de los más provinciales; como resultado, su influencia fue insignificante.

La Iglesia ortodoxa rusa evidentemente no prohibió la música *per se*, y a lo largo de los años se desarrolló un estilo de canto eclesiástico altamente distintivo, inicialmente monofónico, después polifónico (en el siglo XVI) y, a partir de finales del siglo XVII, se desarrolló un estilo policoral con influencias de compositores como Andrea y Giovanni Gabrieli filtradas a través de Polonia. Pero si toda esta música sacra condujo a una rica tradición coral, lo hizo en detrimento de la música instrumental pues los músicos rusos no tuvieron oportunidades para desarrollar sus capacidades en esta dirección. Como consecuencia, los compositores extranjeros no tenían incentivos para trabajar en Rusia aun cuando hubiera alguien con las posibilidades de contratarlos.

2. Antes de Glinka

Cuando en 1682 Pedro el Grande se convirtió en zar (en un reinado que se prolongó hasta 1725) implementó la occidentalización total de Rusia con la apertura de su bien conocida “ventana a Europa”. La ambición de Pedro era crear una de las cortes más refinadas y cultas de Europa. Una corte de estas características requería evidentemente de una nueva y espléndida ciudad, por lo que edificó rápidamente San Petersburgo en una región pantanosa virgen. Una corte sin músicos era impensable, pero la falta de músicos locales significaba que Pedro debía buscar en el extranjero y, a partir de 1711 empleó músicos de Alemania para capacitar a sus bandas militares. La música instrumental floreció en la corte bajo la forma de fanfarrias y música de fondo para eventos de Estado y música de danza en las reuniones sociales del zar.

Pedro tenía poco interés en la música, aparte de considerarla un medio para introducir un cierto grado de sofisticación en la inculta sociedad rusa y una fórmula para impresionar a los dignatarios extranjeros. Por otra parte, la emperatriz Ana (1730-1740) respaldó un rango mucho más amplio de actividades musicales y abrió las puertas de Rusia para el trabajo de músicos italianos y alemanes. Parte de la música instrumental más antigua compuesta allí data de esa época, incluyendo 12 sonatas para violín (1738) de Luigi Madonis (c. 1690-c. 1770) y otras 12 de Giovanni Verocai (c. 1700-1745). Moscú y San Petersburgo tenían teatros activos y Rusia tuvo su primera probada de ópera con *Calandro* (1726) de Giovanni Ristori (1692-1753), interpretada por una compañía italiana en 1731, y *La forza dell'amore e dell'odio* (1734) de Francesco Araia. Ana nombró a Araia *maestro di cappella* en 1735, puesto que

conservó hasta 1759; y en 1755 compuso la primera ópera con texto en ruso, *Cephalus y Procris*, con libreto de Aleksandr Sumarokov (1718-1777).

Uno de los muchos compositores italianos llegados a San Petersburgo a raíz del auge de Araia fue Galuppi quien, como director del coro de la capilla de la corte (1765-1768), ejerció enorme influencia en la música sacra rusa enseñando a los compositores rusos más importantes del siglo XVIII, Maksim Berezovski (1745-1777) y Dmitri Bortnianski (1751-1825). En 1784 Giuseppe Sarti (1729-1802), compatriota de Galuppi, asumió la dirección de la ópera italiana en San Petersburgo y como maestro de Stepan Davidov (1777-1825) ejerció influencia en la ópera local de Rusia. En 1811 Stepan Degtyariov (1766-1813), otro alumno de Sarti, compuso el primer oratorio ruso, *Minin i Pozharsky, ili Osvobozhdeniye Moskvyy* (Minin y Pozharski, o la liberación de Moscú).

La imprenta musical comenzó formalmente en la década de 1730, floreciendo más adelante en el mismo siglo con impresores como Gerstenberg y Dittmar. La educación musical tuvo una organización más formal a partir de 1757, año en que la emperatriz Isabel (quien reinó de 1741 a 1762) estableció la Academia de las Artes entre cuyas actividades estaba contemplada la música. Entre los maestros de la academia estuvieron los compositores rusos Ivan Khandoskin (1747-1804) y Yevstigney Fomin (1761-1800). Foming fue uno de los representantes característicos de una creciente generación de promisorios compositores rusos jóvenes pues, igual que muchos otros (como Berezovski y Bortnianski) fue enviado a Italia para completar su formación musical. De tal manera Rusia comenzaba a producir compositores talentosos que, educados a la manera italiana, componían en el estilo italiano y raramente mostraban signos de sus orígenes rusos.

En el reinado de Catalina II (1762-1796) se experimentó un cambio de énfasis de la ópera italiana a la *opéra comique* francesa. Comenzaron a surgir también óperas rusas locales, que a menudo usaban las melodías recopiladas en las primeras colecciones de música rusa que comenzaban a aparecer en ese tiempo. Notables entre éstas fueron *Sobraniye russkikh prostikh pesen s notami* en cuatro volúmenes (Colección de canciones rusas sencillas con música, 1776-1795) de Vasili Trutovski (c. 1740-c. 1810), y la importante *Sobraniye narodnikh russkikh pesen s ikh golosami* (Colección de canciones folclóricas rusas con sus partes vocales, 1790) de Ivan Prach (c. 1750-c. 1818). Estas canciones fueron

usadas por compositores rusos y extranjeros como base de variaciones instrumentales y, más importante aún, en las primeras sinfonías rusas, como las tres “sinfonías nacionales à grand orchestre” –la “Ucraniana”, la “Rusa” y la “Polaca”– del compositor y pianista bohemio Arnošt Vančura (c. 1750-1802) publicadas en 1798. Aunque no había nacido en Rusia, Vančura formó parte del personal de los teatros imperiales de San Petersburgo y tocó en un conjunto de cámara de la corte.

Catalina II, si bien era libretista competente, no era música, pero comprendía la importancia social de emplear un número considerable de músicos; miembros prominentes de la aristocracia rusa la emularon en éste y muchos otros gestos. Durante su reinado Catalina mandó construir el Teatro Petrovski de Moscú en 1780 (que se convertiría en el Teatro Bol’shoi, aunque en el ínterin se incendió en dos ocasiones) y el Teatro Hermitage (1783-1787) en el palacio de invierno de San Petersburgo. La familia aristocrática Sheremetev patrocinó una orquesta de 43 ejecutantes y la familia Vorontsov una de 38 músicos y 16 “aprendices musicales” que interpretaba música de Pleyel, Stamitz y Haydn, entre otros.

De tal manera, en escasos 50 años Rusia había evolucionado de un trasfondo cultural prácticamente carente de toda música de arte, excepto por la música litúrgica ortodoxa, a una sociedad rebotante de talento musical e instituciones artísticas. No obstante, la mayor parte del talento era extranjero o bien con fuerte influencia de maestros extranjeros y sus estilos, lo que constituía un obstáculo para el desarrollo de un estilo ruso genuino. No fue sino hasta la generación siguiente que los músicos rusos comenzaron a encontrar una voz propia.

3. Desarrollos de comienzos del siglo XIX

La música orquestal y de cámara en Rusia había progresado de manera sorprendente en comparación con su situación en 1700, pero los principales adelantos musicales en Rusia a comienzos del siglo XIX fueron en el terreno operístico. La historia convencional menciona a Glinka como el primer compositor ruso que compuso óperas (y, de hecho, música de cualquier tipo) en un estilo idiosincrático ruso, pero en realidad el camino fue iniciado nuevamente por un músico italiano. Catterino Cavos llegó a Rusia en 1799 y en poco tiempo destacó como director y compositor de óperas. Sus primeras contribuciones fueron números adicionales para una adaptación realizada en 1804 del *Singspiel* de

Ferdinand Kauer titulado *Das Donauweibchen* (en ruso *Dneprovskaya Rusalka*). A esta aportación siguió una serie de óperas compuestas bajo una vena rusa, siendo las más notables *Il’ya bogatir’* (1807) en cuatro actos e *Ivan Susanin* (compuesta en 1815 y estrenada en 1822) en dos actos, basada en la misma historia usada posteriormente por Glinka en *Una vida para el zar*. Aunque la “Susanin” de Cavos es en cierto modo menos patriótica que la versión de Glinka (en la versión de Cavos, Susanin es rescatado de los polacos por el ejército ruso en lugar de ofrecer su “vida por el zar”), la ópera está compuesta al estilo patriótico y no es coincidencia que haya aparecido poco después de la victoria rusa sobre Napoleón en 1812, como también el ballet de Cavos oportunamente titulado *Opolcheniye, ili Lyubov k otechestvu* (La guardia nacional, o el amor por la patria, 1812).

Glinka compuso su versión de la leyenda de Ivan Susanin después de una visita a Italia (1830-1833), durante la cual tuvo, al parecer, una sobredosis de música de Bellini y Donizetti. Su famosa declaración de que la nostalgia por su patria y su desagrado por el frívolo estilo italiano le inspiraron “un deseo de componer música en ruso”, fue seguida poco después por los primeros esbozos de *Una vida para el zar*. A pesar de ser un matrimonio algo inestable entre la ópera italiana y el estilo musical folclórico ruso, la obra tuvo gran éxito y fue considerada punto de inicio de un nuevo amanecer de la música rusa. A ésta siguió en 1842 la única otra ópera compuesta por Glinka, *Ruslan y Lyudmila*, basada en un texto del mayor poeta de Rusia, Aleksandr Pushkin. Menos exitosa que *Una vida para el zar*, el lenguaje musical de *Ruslan* se adelantó muchos años a su tiempo y proporcionó el marco estilístico y dramático de muchas óperas futuras en Rusia, en particular de Rimski-Korsakov.

Aunque en el siglo XIX la ópera era el foro para las ideas más importantes del desarrollo de la música rusa, los compositores rusos no despreciaron otras áreas y crearon una serie de obras instrumentales encomiables. Aleksandr Aliab’iev fue notable por sus graciosos cuartetos de cuerda, mientras que la sinfonía estuvo representada por las obras de Michał Wielhorski (1788-1856), amigo tanto de Glinka como de Beethoven. Glinka nuevamente estableció los prototipos formales y estilísticos para futuros compositores rusos con su fantasía orquestal *Kamarinskaya* (1848) basada en dos melodías folclóricas rusas. En una famosa declaración Chaikovski llamó a esta obra la “bellota” que dio origen al “roble” completo de la música rusa; mucha razón tenía, pues

la técnica novedosa de “fondo cambiante” ideada por Glinka ejerció influencia profunda en la manera en que los compositores rusos posteriores abordaron el desarrollo formal y temático. La técnica consiste en la presentación de una melodía que permanece esencialmente sin cambios a través de una serie de repeticiones (alrededor de 70 en el caso de *Kamarinskaya*), mientras que el acompañamiento, la orquestación y otros aspectos musicales evolucionan y se desarrollan constantemente.

Los compositores comenzaron también a ampliar el repertorio de la música rusa para piano y la canción. Bajo la influencia de Chopin y Field, compositores como Aleksandr Guriliov (1803-1858) e Ivan Laskovski (1799-1855) compusieron una serie de refinadas obras para piano, entre las que destacan el *Nocturno en si bemol* y la *Balada en fa#* de Laskovski, obvias precursoras de la obra pianística de Balakirev y Chaikovski. La composición de canciones se difundió ampliamente también a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. El “padre de la canción rusa” (*romans*) fue Nikolay Titov (1800-1875), cuyas cerca de sesenta canciones fueron inclusiones comunes en varias colecciones de la década de 1820 en adelante; Aleksandr Varlamov (1800-1848) y Andrei Esaulov (c. 1800-1850) también aparecieron con frecuencia en estas colecciones.

Evidentemente es difícil que la música florezca sin un entorno interpretativo adecuado. Como contribución a la música instrumental un grupo de acaudalados músicos aficionados, entre los que estuvieron Michał Wielhorski y su hermano Mateusz (1794-1866), fundó la Sociedad Filarmónica de San Petersburgo en 1802. La casa de los hermanos Wielhorski en San Petersburgo se convirtió en un centro de actividades musicales a partir de 1826 y recibió la visita de compositores como Liszt, Berlioz y Schumann. Ahí se interpretaba música extranjera junto con obras nuevas de compositores rusos; los Wielhorski consolidaron estas actividades musicales en 1850 con la fundación de una vibrante Sociedad de Conciertos.

Otra importante nueva área de actividades en Rusia a comienzos del siglo XIX fueron los primeros escritos serios sobre música. Dos nombres fueron particularmente prominentes. Aleksandr Ulibishev (1794-1858) recibió su educación musical en Alemania (su padre era el embajador ruso en Dresde) y escribió los primeros estudios rusos sobre Mozart (Moscú, 1843) y Beethoven (Leipzig y París, 1857); mantuvo amistad y fue defensor del joven Balakirev. El príncipe Vladimir Odoievski

(1804-1869), durante un tiempo subdirector de la Biblioteca Pública Imperial, fue conocido principalmente por sus historias y sus estudios filosóficos *Ruskiye noch* (Noches rusas, 1844), pero sus escritos críticos sobre música contribuyeron sensiblemente a la promoción de la obra de Haydn, Mozart, Weber, Berlioz y Wagner. Odoievski fue quien impulsó a Glinka a escribir *Una vida para el zar*, que posteriormente calificó como “un elemento nuevo del arte” que inauguró “el periodo de la música rusa”.

4. Años de consolidación

A lo largo del siglo XIX los músicos rusos siguieron enfrentando obstáculos considerables para su desarrollo, como la censura estatal y un nivel oficial más bajo que el de cualquier otra profesión artística; no obstante, “el periodo de la música rusa” había comenzado. En la segunda mitad del siglo XIX emergió la primera generación verdaderamente profesional de compositores rusos nativos, aunque muchos músicos aficionados talentosos siguieron desempeñando un papel importante, como demostró plenamente el grupo de Los *Cinco (en ruso “Moguchaya Kuchka”, “puñado de intrépidos” o, literalmente, “unos pocos audaces”).

Uno de los acontecimientos más trascendentes en el crecimiento de la música rusa fue la fundación del Conservatorio de San Petersburgo en 1862, sueño materializado del compositor y pianista Anton Rubinstein. Tres años antes él mismo había fundado la Sociedad Musical Rusa; más adelante, en 1866, se formó el Conservatorio de Moscú bajo la dirección de su hermano Nikolay. Otra institución musical, la Escuela Libre de Música, se fundó en San Petersburgo en 1862, ésta a cargo de Balakirev y del director de coro Gavriil Lomakin (1812-1885). Los conservatorios, la Sociedad Musical y la Escuela Libre de Música ofrecían conciertos públicos y educación musical, contribuyendo notablemente a elevar los niveles interpretativos y compositivos de Rusia.

Existe la idea generalizada de que el conservatorio y la escuela libre de música fueron instituciones implacablemente opuestas: la primera una institución germana, académica y reaccionaria; la segunda una organización progresista y exclusivamente rusa. Esta visión es sin duda tan simplista como errónea. Evidentemente existió un vehemente antagonismo entre las principales personalidades de las dos instituciones. Balakirev y sus allegados más cercanos, en particular el crítico Vladimir Stasov (1824-1906), resintieron el éxito de

Rubinstein y el propio Balakirev al parecer protestó por el origen judío de éste. Existían también profundas divergencias musicales entre ellos. Balakirev y los miembros del grupo de Los Cinco contaban con una educación musical muy limitada, nutriéndose principalmente de discusiones y análisis de sus propias obras y de la música de los compositores occidentales modernos, aunque dichas discusiones generalmente consistían en duras críticas por parte de Balakirev. Por otra parte, el conservatorio recurría a métodos de enseñanza tomados de los conservatorios alemanes y su plantilla docente estaba conformada principalmente por profesores traídos del extranjero. El grupo de Los Cinco defendía la creación de un estilo musical ruso “auténtico”, mientras que el conservatorio se enfocaba más en los convencionalismos educativos tradicionales de la música de arte occidental. Estas diferencias fueron subrayadas y exageradas por la prensa, en particular por Stasov cuyos comentarios sobre Los Cinco generalmente tomaban tintes de desprestigio personal.

No obstante, los vínculos entre estas facciones aparentemente opuestas fueron mayores de lo que se reconocía en su tiempo. Rubinstein incursionó también en el estilo nacionalista en su *Quinta sinfonía* y abordó el lenguaje folclórico nacional en la ópera *El mercader Kalashnikov* (las dos de 1880). Por otra parte, Rimski-Korsakov solía trabajar sobre esquemas sinfónicos alemanes, sobre todo en sus sinfonías *Primera* y *Tercera* (1865 y 1876, respectivamente); sus óperas, si bien despliegan una esencia rusa meticulosamente trabajada, contienen una dosis justa de rondós, fugas y *arias da capo* apenas disfrazadas. Incluso en la música de Balakirev se manifiestan fuertes sugerencias de procedimientos formales alemanes, como el *Scherzo* de su *Primera sinfonía* (1864-1897) en el que elementos melódicos orientales se funden con una estructura formal tradicional de Occidente. Asimismo, Nikolai Rubinstein defendió enérgicamente la música de Balakirev en Moscú, ofreciendo el estreno de su fantasía para piano *Islamey*. La idea de que no existieron vínculos creativos entre Moscú y San Petersburgo es tan difícil de sostener como la supuesta falta de influencia recíproca entre los compositores del “conservatorio” y Los Cinco.

Conforme progresó el siglo se desarrolló un amplio rango de estilos de composición distintivos. Para la década de 1880 era posible encontrar en Rusia un número considerable de personalidades musicales distintivas y originales. Mientras que en la música de periodos anteriores resulta difícil identificar una obertura de

Aliab'iev o una canción de Titov, en esta nueva época es posible identificar si una obra es de Chaikovski, Rimski-Korsakov, Borodin, Musorgski o prácticamente de cualquier compositor ruso importante nacido después de 1840. Por encima de todo, es fácil determinar si una obra rusa pertenece a este periodo o a uno posterior. Todo enfrentamiento entre facciones opuestas, como era el caso entonces, se desarrollaba más en los artículos polémicos de la crítica que entre los involucrados. César Cui promovió continuamente la causa de sus colegas de San Petersburgo (aunque sus opiniones fueron siempre impredecibles), mientras que los críticos de Moscú, en especial Hermann Laroche, respaldaron a Chaikovski y arremetieron contra los compositores de San Petersburgo. Como navegando entre los dos grupos estaba el compositor y crítico Aleksandr Serov, quien se las ingeniaba siempre para ofender a todo mundo; él compuso dos de las óperas más populares de la década de 1860: *Judith* (1863) y *Rogneda* (1865).

Con el desarrollo y la consolidación de la educación musical y la expansión de las ediciones de impresores como Jürgenson y Belyaiev, la música rusa continuó prosperando hasta entrado el siglo XX. Una nueva generación emergió bajo la firme influencia de Rimski-Korsakov. Los conservatorios formaron a muchos de los compositores que ocuparían un lugar permanente en el repertorio, como Rajmaninov, Scriabin, Prokofiev, Miaskovski y Shostakovich. Pero estos últimos tres nombres conducen al umbral de una nueva era de la música rusa en que los obstáculos e impedimentos para la creatividad libre, que habían comenzado a desmoronarse, se erigieron nuevamente aunque bajo formas muy distintas.

5. La época soviética

Los sentimientos revolucionarios fermentados en Rusia durante muchos años habían logrado afectar hasta cierto punto la vida musical, propiciando la renuncia de Rimski-Korsakov al Conservatorio de San Petersburgo en apoyo a los estudiantes que respaldaban el levantamiento de 1905. En 1917 se llevó a cabo la decisiva Revolución de Octubre y se instauró el comunismo.

Esto tuvo varias implicaciones directas en la vida musical del país. En primer lugar algunos compositores emigraron: Rajmaninov salió de Rusia en 1917, Prokofiev en 1918 (aunque regresó tiempo después); Stravinski, quien para entonces se encontraba en el extranjero, decidió permanecer en Occidente. Dentro de la misma Rusia se gestaron cambios importantes.

Se nacionalizaron editoriales, conservatorios y casas de ópera que antes habían estado bajo el patronazgo imperial y, como un reflejo del valor otorgado a la ópera por el régimen comunista, se fundaron nuevos estudios estatales de ópera. En 1918 Konstantin Stanislavski (1863-1938) fundó uno de estos estudios en el Teatro Bol'shoi y, en 1919, Vladimir Nemirovich-Danchenko (1858-1943) abrió uno en el Teatro de las Artes de Moscú; en 1941 las dos instituciones se fusionaron para formar el Teatro de Música Stanislavski-Nemirovich-Danchenko, donde se estrenó un número considerable de óperas importantes.

En el ámbito de la música orquestal también se llevaron a cabo nuevos desarrollos: en 1922 se formó en Moscú la orquesta sinfónica colectiva Persimfans (acrónimo de “Primer Ensamble Sinfónico de Moscú Soviético”), que sobrevivió hasta 1932 bajo su política democrática de tocar sin director. A los compositores les fueron impuestas formas de expresión compatibles con la atmósfera revolucionaria prevaleciente, surgiendo una nueva generación de compositores rusos –Kabalevski, Shaporin, Shebalin, Miaskovski, Shostakovich y muchas figuras menores– que estaba obligada a componer “himnos a Lenin” y sinfonías programáticas sobre los conflictos de la industria del acero.

Coexistieron dos tendencias de pensamiento sobre la manera en que podía expresarse la revolución en la música. Por una parte estaba la Asociación de Músicos Proletarios de Rusia (RAPM), grupo socialista de línea dura fundado en 1923 que abogaba porque la música soviética se expresara en un lenguaje musical directo y simple. En la atmósfera generada por esta organización, se llevó a cabo uno de los experimentos más extraordinarios de los primeros años posrevolucionarios: la retitulación de óperas bien conocidas y su adaptación a libretos nuevos. De tal manera, *Tosca* (con cambio de la acción a París en 1871) se convirtió en *La batalla por la comuna*, *Les Huguenots* se transformó en *Los decembrinos* (en alusión al movimiento revolucionario de comienzos del siglo XIX) y *Una vida para el zar* de Glinka fue nombrada *La hoz y el martillo*. Afortunadamente, esta garrafal intromisión con los clásicos tuvo escasos simpatizantes.

Por otra parte estaba la Asociación de Música Contemporánea (ASM), organización más visionaria fundada también en 1923, bajo cuyos auspicios se presentaron en la Unión Soviética obras de Schoenberg, Berg, Webern y Stravinski. El principal vocero de la ASM, el compositor y crítico Boris Asaf'iev, exhortó a los com-

positores soviéticos a ampliar sus horizontes artísticos y a liberarse del aburrido conservadurismo que tanta mella había hecho en la música soviética. Como respuesta a sus comentarios, compositores como Nikolai Roslavets experimentaron con el serialismo dodecafónico y Shostakovich recurrió a densidades sonoras complejas y disonancias extremas en su ópera *La nariz* (1930). Otro concepto que prevalecía en la época era que la música orquestal debía “tener algún significado”, lo cual tuvo como resultado obras como la *Sinfonía “Agrícola”* (1923) de Aleksandr Kastal'ski (1856-1926) y el fragmento orquestal de Aleksandr Mosolov, popular durante un tiempo, *La fundición de acero* (1926-1928).

Para comienzos de la década de 1930, la ASM y la RAPM se disolvieron y el 23 de abril de 1932 el partido comunista emitió un comunicado anunciando que todas las actividades musicales quedaban bajo control de la Unión de Compositores, dirigida por el partido. Más importante aún, se formuló el concepto de *realismo socialista, cuyos preceptos permanecieron como lineamientos generales para los compositores soviéticos, y sus “méritos” habrían de manifestarse en dos famosos incidentes. Primero en 1936 el editorial de *Pravda* “Sumbur vmesto muziki” (Caos en lugar de música) declaró que *Lady Macbeth de Mtsekn* de Shostakovich, aunque inicialmente proclamada por Samuil Samosud como “la obra de un genio”, dejaría de ser considerada una obra dentro de la tradición del real socialismo. Más adelante en 1948 el asesor de las artes de Stalin, Andrei Zhdanov, arremetió contra prácticamente todo compositor soviético por supuestamente apartarse del real socialismo e inclinarse por el *formalismo (véase también MURADELI, VANO; KHRENNIKOV, TIJON NIKOLAIEVICH; SHOSTAKOVICH, DMITRI).

A la muerte de Stalin en 1953 el clima artístico se volvió menos represivo bajo el régimen de Khrushchev. Obras de Shostakovich anteriormente prohibidas por las autoridades se celebraban ahora como obras maestras y su influencia se diseminó y perduró hasta después de su muerte en 1975. Para mediados de la década de 1960, compositores como Edison Denisov, Sofia Gubaidulina y Alfred Schnittke, sacando provecho de su relativa libertad recién adquirida, habían abrazado el modernismo; la reputación de la música rusa contemporánea comenzó a extenderse una vez más fuera de las fronteras del país. La tendencia modernista continuó a lo largo de la década de 1970 hasta los primeros años de la década de 1980, aunque algunos compositores, notablemente Galina Ustvol'skaia, comenzaban a incli-

narse por temas y cuestiones religiosas y neorrománticas que caracterizarían la época posoviética.

El área en que la Rusia soviética hizo contribuciones internacionales extraordinarias fue en la interpretación. Los conservatorios fundados por los Rubinstein en Moscú y San Petersburgo (o Leningrado, como se llamó durante la época comunista) prosperaron, formando artistas de la talla de los pianistas Vladimir Ashkenazy y Dmitri Alexeiev, ejecutantes de cuerdas como David Oistrakh y Mstislav Rostropovich y cantantes como Yelena Obraztsova y Yevgeni Nesterenko. A ese respecto la situación se había invertido: Pedro el Grande importó músicos de Occidente, pero los verdaderos beneficios se cosecharon en la propia Europa Occidental.

6. La época posoviética

La caída del régimen comunista en diciembre de 1991 tuvo un profundo impacto psicológico en la música de Rusia. De pronto, los compositores se vieron libres de las restricciones ideológicas y la política de censura que les había sido impuesta a lo largo de su historia nacional y, por vez primera, eran libres de elegir prácticamente cualquier tema o medio para su expresión musical. Muchas obras desconocidas que habían sido prohibidas durante la época comunista tuvieron su estreno en Rusia; sorprendentemente, la primera presentación pública en Rusia de las *Vísperas* de Rajmaninov (una composición de 1915), obra tan popular en Occidente, no se llevó a cabo sino hasta finales de la década de 1980.

La música coral sacra similar a la compuesta por Rajmaninov es el área que quizá ha tenido el crecimiento más notable en la era posoviética. Compositores como Vladimir Martínov (*n* 1946) en Moscú y Viacheslav Rimsha en San Petersburgo comenzaron a explorar la música de la Iglesia ortodoxa antigua bajo lenguajes musicales más modernos. Este desarrollo estuvo encabezado por Martínov quien, habiendo comenzado como compositor de vanguardia, apenas ahora descubría sus verdaderas posibilidades en esta área que explotaba la nostalgia por el estilo eclesiástico antiguo. Otros compositores han continuado revitalizando las tradiciones de la música religiosa ortodoxa rusa, entre los que destaca Vladislav Uspenski (*n* 1937), cuyas *Vísperas* se estrenaron en San Petersburgo en 1990.

En su historia antigua, Rusia se caracterizó por la casi total ausencia de música secular, fuera de los géneros folclóricos, por imposición directa de la Iglesia ortodoxa. La era soviética presenció exactamente lo

opuesto, la negación de toda manifestación religiosa y una generación completa creció prácticamente sin conocimiento alguno de las grandes obras sacras rusas o extranjeras. En la actualidad, los obstáculos, las ideologías y la censura han dejado de existir y la música sacra nuevamente ocupa un lugar en la sociedad rusa. Ciertamente existen obstáculos de otro tipo, como el limitado financiamiento estatal para los conservatorios y otras instituciones musicales, y una declinación general en la infraestructura artística del país; no obstante, por primera vez los compositores rusos pueden recurrir a cualquier aspecto de su legado nacional y expresarlo musicalmente de manera libre, abierta y sin temor a represalias. GN/SM

📖 G. ABRAHAM, *Studies in Russian Music* (Londres, 1935). M. D. CALVOCORESSI y G. ABRAHAM, *Masters of Russian Music* (Londres, 1936). G. ABRAHAM, *On Russian Music* (Londres, 1939); *Eight Soviet Composers* (Londres, 1943). G. R. SEAMAN, *History of Russian Music, from its Origins to Dargomyzhsky* (Oxford, 1967). S. D. KREBS, *Soviet Composers and the Development of Soviet Music* (Londres, 1970). B. SCHWARZ, *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1970* (Londres, 1972). N. P. BRILL, *History of Russian Church Music* (Bloomington, IN, 1980). R. C. RIDENOUR, *Nationalism, Modernism, and Personal Rivalry in 19th-Century Russian Music* (Ann Arbor, MI, 1981). R. TARUSKIN, *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s* (Ann Arbor, 1981). L. SITSKY, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900-1929* (Westport, CT, 1994). R. TARUSKIN, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays* (Princeton, NJ, 1997).

Ruslan y Lyudmila. Ópera en cinco actos de Glinka con libreto de Valerian Fiodorovich Shirkov (con contribuciones menores de otros) basado en el poema homónimo de Aleksandr Pushkin (1820) (San Petersburgo, 1842).

“rusos”, **Cuartetos.** Nombre de seis *Cuartetos de cuerdas* op. 33 (1781) de Haydn. Su nombre se debe a que ediciones posteriores llevan una dedicatoria para el gran duque Pavel Petrovich, quien visitara a Haydn en Viena en el año de 1781. Se les conoce también con nombres como *Gli scherzi*, porque sus minuets se titulan “Scherzo” y, como *Cuartetos “de la dama” (Jungfernquartette)*, porque en la portada de la edición de Hummel de 1782 aparece una figura femenina.

Russo, William (Joseph) (*n* Chicago, 25 de junio de 1928; *m* Chicago, 11 de enero de 2003). Compositor estadounidense. Estudió letras inglesas en la Roosevelt University de Chicago (1951-1955) y tomó clases particulares

de composición con John J. Becker (1953-1955) y Karel Jirák (1955-1957). Desde 1947 ha participado en varias orquestas de *jazz* (entre éstas la London Jazz Orchestra, 1962-1965) como trombonista, director y compositor. Su producción incluye numerosas obras para banda de *jazz*, cantatas de *rock*, varias óperas y dos sinfonías. Escribió también *Composing for the Jazz Orchestra* (Chicago, 1961) y *Jazz: Composition and Orchestration* (Chicago, 1968). PG

Russolo, Luigi (*n* Portogruaro, 30 de abril de 1885; *m* Cerro di Laveno, Varese, 6 de febrero de 1947). Compositor, inventor y pintor italiano. Una de las figuras que encabezaron el movimiento *futurista dirigido por el poeta Filippo Tommaso Marinetti, que abogaba por una nueva estética acorde con la nueva era de las máquinas. Con mayores estudios de pintura que de música Russolo publicó en 1913 un manifiesto llamado *L'arte di rumore* (El arte del ruido), proponiendo que la música no debía limitarse a los instrumentos y la notación convencionales y que debía recurrir a todos los medios posibles de producción de sonido. Inventó varios instrumentos que producían ruidos diversos sin altura definida, ofreciendo conciertos de demostración en Milán, Génova y Londres en 1913-1914; para dichos instrumentos escribió obras con títulos como *Encuentro de automotores y aeroplanos*. Después de la guerra hizo nuevos inventos, como el versátil *rumorarmonio* demostrado en París con algunas composiciones de su hermano Antonio.

En los años finales de su vida, transcurridos entre España e Italia, Russolo perdió interés en la música y retomó la pintura. Sus instrumentos fueron destruidos durante la segunda Guerra Mundial y se han perdido prácticamente todas sus composiciones. No obstante, su pensamiento ejerció influencia significativa en compositores posteriores como Varèse, Cage y los precursores de la **musique concrète*. ABUR

Rust, Friedrich Wilhelm (*n* Wörlitz, 6 de julio de 1739; *m* Dessau, 28 de febrero de 1796). Compositor y violonista alemán. Después de estudiar en Alemania e Italia se instaló en Dessau donde en 1775 fue nombrado director musical de la corte en reconocimiento a su contribución a la vida musical de la ciudad. Su inmensa producción, representativa de la transición al clasicismo, incluye obras escénicas, muchas obras vocales sustanciales, alrededor de 100 *Lieder* y música para teclado. Fue también un activo maestro. SH

Ruy Blas. Obertura op. 95 de Mendelssohn (1839), compuesta para una representación en Alemania del drama homónimo de Victor Hugo (1838).

RV. Abreviatura de *Ryom-Verzeichnis usada como pre-fijo de los números de las obras de Vivaldi, bajo la clasificación del catálogo *temático de Peter Ryom.

Ryba [Poisson, Peace, Ryballandini, Rybaville], **Jakub Jan** (*n* Přeštice, 26 de octubre de 1765; *m* Rožmitál pod Trémsinem, 8 de abril de 1815). Compositor, maestro, director de coro y teórico checo. Autor del tratado *Los primeros principios generales del arte completo de la música* (publicado en 1817). Su vasta producción está conformada por sinfonías, conciertos, música de cámara y vocal de la que solamente ha sobrevivido un cierto número de obras sacras. Fue de los primeros compositores checos que escribieron canciones para voz sola con textos en su lengua nativa en lugar de la alemana. Su *Misa* checa de Navidad, una compilación de textos al estilo folclórico, usa de manera eficaz canciones folclóricas checas (*pastorelas navideñas); es una de las obras checas de su época más frecuentemente interpretadas. JSM

Ryom. Abreviatura del catálogo *temático normal de las obras de Vivaldi elaborado por el erudito danés Peter Ryom (Leipzig, 1974; suplemento publicado en Poitiers, 1979). Las obras de Vivaldi suelen citarse con el número de referencia de Ryom (aunque en ocasiones se usa también la abreviatura RV, que se refiere a la clasificación Ryom-Verzeichnis).

Rysanek, Leonie (*n* Viena, 14 de noviembre de 1926; *m* Viena, 7 de marzo de 1998). Soprano austriaca. Estudió en Viena con Alfred Jeger y cantó en Innsbruck y Saarbrücken antes de hacer su debut en Bayreuth en 1951 en el papel de Sieglinde (en *Die Walküre*), interpretación que la consolidó inmediatamente como una de las sopranos wagnerianas más refinadas de la posguerra (aunque jamás interpretó papeles más exigentes, como Isolde y Brünnhilde). En la Ópera Estatal de Baviera interpretó en 1953 a la emperatriz en *Die Frau ohne Schatten*, primera de una serie de extraordinarias caracterizaciones de Strauss, destacando en personajes como Chrysothemis (en *Elektra*) y Helena (en *Die ägyptische Helena*). En 1954 se incorporó a la Ópera Estatal de Viena.

En 1959 Rysanek conquistó Nueva York por sorpresa al ser requerida para sustituir de emergencia a Maria Callas en el papel de Lady Macbeth; desde entonces se mantuvo como una de las sopranos predilectas de la Metropolitan Opera, apareciendo frecuentemente en el repertorio italiano y, tiempo después, interpretando magistralmente los papeles de Kostelnička (en *Jenůfa*) y Ostrud (en *Lohengrin*). Hacia el final de sus 40 años

como cantante interpretó papeles dramáticos de mezzo-soprano. Cantante actriz con fuerza avasalladora, fue famosa por la belleza voluptuosa de su tono, en particular en los registros altos, y por la intensidad emotiva de sus interpretaciones. TA

📖 P. DUSEK y P. SCHMIDT, *Leonie Rysanek: 40 Jahre Operngeschichte* (Hamburgo, 1990).

ryūteki. La mayor de las flautas traveseras de bambú japonesas denominadas *gagaku; tiene siete perforaciones digitales.

Rzewski, Frederic (Anthony) (n Westfield, MA, 13 de abril de 1938). Compositor y pianista estadounidense. Estudió con Randall Thompson y Claudio Spies en

Harvard (1954-1958) y con Oliver Strunk en Princeton (1958-1960). Pasó la mayor parte de la década siguiente en Europa. Ofreció el estreno de la obra de Stockhausen, *Klavierstück X* (1962), y fue miembro fundador de Música Electrónica Viva, grupo de compositores intérpretes con sede en Roma. Su trabajo con el grupo adquirió fuertes tintes políticos (*Coming Together*, 1972) y continuó bajo la misma línea al cambiar a un estilo diferente en el que hizo coincidir elementos de vanguardia con la gran tradición del piano virtuoso (*The People United will Never be Defeated!*, 1975). A partir de mediados de la década de 1970 ha repartido su tiempo entre Europa y los Estados Unidos. PG

S

S. 1. Abreviatura de *segno* (véase *AL SEGNO*; *DAL SEGNO*), **subito* o **sinistra*.

2. Abreviatura de *soprano o **superius*.

3. Abreviatura de Schmierer; véase *BWV*.

Saariaho, Kaija (Anneli) (*n* Helsinki, 14 de octubre de 1952). Compositora finlandesa. Estudió con Paavo Heininen en la Academia Sibelius de Helsinki y, junto con el director Esa-Pekka Salonen y el compositor Magnus Lindberg, fue cofundadora del conjunto de música nueva Korvat Auki! (¡Oídos abiertos!). Continuó sus estudios en Friburgo y en el estudio del IRCAM de París. Aunque tuvo una inclinación temprana por el modernismo poserial, después adoptó un estilo más ecléctico: “Todo es permisible, siempre y cuando impere el buen gusto”. Muchas obras de Saariaho incorporan medios electrónicos, aunque cada vez más recurre al lenguaje orquestal sinfónico convencional, como en las obras orquestales pareadas, *Du cristal y ... à la fumée* (1990). Su logro más notable es la ópera *L'Amour de loin* (2000) muy elogiada por su refinada belleza y sorprendente calidez lírica. SJ

sable, Danza del. Movimiento del ballet **Gayané* de Khachaturian.

sacabuche (in.: *sakbut*). “*Trombón”.

saccadé (fr.). “Sacudido”, es decir, muy acentuado, en particular un golpe de arco.

Sacchini, Antonio (Maria Gaspare Gioacchino) (*n* Florencia, 14 de junio de 1730; *m* París, 6 de octubre de 1786). Compositor de ópera italiano. Después de estudiar en el Conservatorio di S. Maria di Loreto en Nápoles, se embarcó en una prolífica vida profesional como compositor de ópera para los principales teatros de Venecia, Roma, Florencia y Nápoles. En 1769 fue nombrado director del conservatorio veneciano dell’Ospedaletto y en 1770 viajó por Alemania donde obtuvo grandes ingresos. A partir de 1772 Sacchini pasó dos años en Londres donde fue muy celebrado por su talento lírico.

Con dificultades financieras debido a su excesivo gusto por el lujo, Sacchini se trasladó a París donde gozó del apoyo incondicional de María Antonieta. Se convirtió en rival de Piccinni a quien, no obstante, admiraba cordialmente. Sus óperas francesas se asemejan a las de Piccinni en cuanto a su marcada intención dramática, pero superan a las de su rival en suavidad melódica; la orquestación es más ligera y recurre más libremente a formas musicales breves y trucas. Su última obra completa, *Oedipe à Colone*, fue rechazada temporalmente en Fontainebleau, decepción que probablemente precipitó su muerte. En 1787 la obra se representó en la Ópera de París y se convirtió en la ópera más exitosa de su tiempo, permaneciendo en el repertorio con más de 500 representaciones hasta la década de 1820. DA/JR

sacra, música. 1. Introducción; 2. Canto cristiano; 3. Polifonía.

1. Introducción

La música tuvo una rápida aceptación entre los primeros cristianos como un componente esencial del rito. Se hacen referencias a su uso en el Nuevo Testamento, así como en fuentes tan antiguas como la carta de Plinio el joven al emperador Trajano que contiene una alusión a la práctica cristiana de cantar “himnos a Cristo, llamándolo Dios”. Y del siglo IV en adelante en los escritos patrísticos hay cada vez más referencias al canto de salmos. Sin embargo, no toda la música de la primera era cristiana fue de un carácter sobriamente religioso: algunas formas, en particular las que involucraban instrumentos, estaban asociadas con el paganismo o la magia, o con otras actividades capaces de despertar las más bajas pasiones; éstas fueron atacadas con vehemencia por los padres de la Iglesia. En consecuencia, desde los tiempos más antiguos surgieron discusiones sobre el lugar de la música en la liturgia y la vida cristiana.

Los santos Atanasio, Agustín y Jerónimo estuvieron entre los que tendían a considerar la música litúrgica bajo una luz un tanto equívoca, por una parte como ayuda indispensable en los ritos y, por la otra, como distracción potencialmente peligrosa para el feligrés que debía tolerarse sólo bajo condiciones de cuidadoso control. En distintos momentos este control ha involucrado la exclusión de instrumentos, la limitación del canto cristiano a la salmodia bíblica, la formación de repertorios canónicos de textos y melodías y la delegación de la guía en asuntos musicales a individuos particulares dentro de la asamblea, o por el contrario, la abolición de tales ministerios litúrgicos a favor del canto exclusivamente congregacional.

Las formas de la música sacra y su aplicación han sido similarmente diversas: los obispos de orientación pastoral de la antigüedad tardía y los reformadores protestantes introdujeron la música para fomentar la participación congregacional; las autoridades civiles y eclesiásticas han apoyado la interpretación de música elaborada en el contexto de un ceremonial impresionante para proyectar imágenes de poder y religiosidad; y los monjes han cantado los salmos en curso como un ejercicio contemplativo. La música litúrgica también tiene un importante componente teológico. El verdadero salmo de ciertos repertorios de canto llano, por ejemplo, enumera la tipología bíblica asociada con festividades particulares, mientras que los repertorios himnódicos a menudo cumplen funciones no sólo devocionales sino también homiléticas y hermenéuticas que ofrecen explicaciones teológicas de las tipologías arriba mencionadas.

2. *Canto cristiano*

La historia de la música sacra durante el primer milenio de la existencia de la cristiandad es esencialmente análoga a la historia del canto llano, en la que texto y música tienen una relación particularmente íntima. Aun después del surgimiento de formas cultivadas de polifonía, el canto llano siguió siendo durante largo tiempo el medio principal para la celebración de la liturgia común, y lo sigue siendo hasta el presente en muchas de las iglesias cristianas orientales. El canto llano cristiano ofrece adaptaciones melódicas de complejidad variable para los textos del Ordinario y el Propio de sus ritos relacionados que pueden consistir en salmodias y otros textos de las escrituras o en himnos libremente compuestos. Las melodías de los cantos individuales, concebidas para su interpretación por solis-

tas, coros o congregaciones, pueden clasificarse estilísticamente como silábicas, neumáticas o melismáticas.

Las tradiciones principales del canto cristiano pueden agruparse de acuerdo con el lenguaje y el rito litúrgico de la siguiente manera:

(a) Canto *armenio: el canto llano de la Iglesia apostólica armenia no calcedonia.

(b) Canto copto: el canto llano transmitido oralmente de la Iglesia copta no calcedonia de Egipto, cantado en una mezcla de copto (egipcio demótico), griego y, con cada vez más frecuencia, árabe.

(c) Canto etíope: el canto llano transmitido oralmente de las Iglesias no calcedonias de Etiopía y Eritrea, cantado en “ge’ez”.

(d) Canto siríaco: este término comprende hoy tres tradiciones litúrgico-musicales que cubren múltiples jurisdicciones eclesiásticas; la Iglesia siria oriental (que incluye la Iglesia “nestoriana” de Oriente, así como las iglesias caldea y malabar en unión con Roma); la Iglesia siria occidental (que comprende la Iglesia ortodoxa siria no calcedonia, los protestantes de Mar Thomas y los uniatos de Siria-Antioquía y Malankar); y la maronita.

(e) Canto latino: los cantos *beneventinos, “gálicos” y *romanos antiguos son los repertorios latinos más importantes que fueron suprimidos de manera permanente como resultado de la imposición del canto romano en su recensión franca (es decir, el canto gregoriano). El canto *mozárabe sufrió inicialmente la misma suerte, pero fue parcialmente restaurado en Toledo en el siglo XV, mientras que el canto ambrosiano ha sobrevivido en la diócesis de Milán hasta nuestros días. A pesar de intentos ocasionales de homogeneización persistió una considerable variedad en el canto llano latino hasta el inicio del siglo XX, cuando los monjes de *Solesmes publicaron ediciones uniformes basadas en manuscritos medievales. Véase también CANTO LLANO.

(f) Canto *bizantino: el canto llano del rito bizantino, utilizado en su forma heredada en distinta medida por las modernas iglesias ortodoxas de Albania, Alejandría, Antioquía, Chipre, Bulgaria, Constantinopla, Grecia, Jerusalén y Rumania, así como los uniatos melquitas. Hay dialectos occidentales del canto bizantino en las islas jónicas, en el sur de Italia y en Córcega.

(g) Canto eslavo: la mayoría del canto llano eslavo litúrgicamente pertenece al rito de Bizancio, donde se originaron también los estratos más antiguos de sus melodías y su notación musical: la tradición perdida del canto “Kondakarion” está relacionada con las tra-

diciones corales del rito catedralicio de la gran iglesia Hagia Sofía y el antiguo canto *znamenniy* (cantar “con signos”) fue registrado en neumas paleobizantinos de “Coislin”. Mucho después de que los bizantinos desarrollaron una notación para indicar con precisión la sucesión de intervalos de una melodía, el canto *znamenniy* siguió siendo registrado en neumas arcaicos no diastemáticos, permitiendo así que el significado de sus signos y las melodías que transmitían divergieran significativamente de sus prototipos griegos. Suplementado por el virtuosístico canto *demestvenniy* (probablemente del término ruso para “capiscol”) en el siglo XVI, el repertorio *znamenniy* se estabilizó al inicio del siglo XVII a través de la adición de signos que permitían la notación exacta de las alturas. Los nuevos repertorios “kiev”, “búlgaro” y “griego” del canto ruso creados durante el siglo XVII fueron registrados directamente en pentagramas de notación occidental. Este periodo vio también el surgimiento de tradiciones variantes en Ucrania, Cárpatos-Rusia y Galizia, conocidos colectivamente como canto “cárpatos-rusyn”. El canto llano serbio moderno es un híbrido más reciente en el que el canto bizantino ha sido transformado por una variedad de influencias. Excepcionalmente, la tradición oral del canto glagolítico de Croacia y Eslovenia consiste en música para el rito romano en traducción litúrgica eslava.

3. Polifonía

El ascenso de las formas cultivadas de la polifonía sacra en la Europa medieval ocurrió contra un fondo de prácticas polifónicas y heterofónicas no escritas asociadas con la ejecución del canto llano, vestigios de las cuales aún sobreviven en Córcega y otras comunidades en la periferia de la música de arte occidental. Algunas de estas prácticas transmitidas oralmente, especialmente el uso de notas pedal y el canto en consonancias paralelas perfectas, fueron extensiones lógicas de los sistemas modales organizados en tetracordos en los que el concepto de la equivalencia de octavas fue extendido también a la cuarta y a la quinta. Conocidas colectivamente como *organum*, fueron descritas por teóricos antiguos del canto llano occidental incluyendo los autores anónimos de los tratados *Enchiriadis* (siglo IX) y *Summa musice* (siglo XIII).

En el Tropario de Winchester de principios del siglo XI aparece una polifonía en notación para uso litúrgico con extensos pasajes en movimiento contrario, la cual asume una forma más desarrollada con pasajes melismáticos en fuentes de Aquitania que datan de finales del

siglo XI hasta el XIII. La colección antigua más influyente de polifonía artística fue el libro parisino **Magnus liber organi* (siglo XII tardío-siglo XIII temprano), que contiene ciclos litúrgicos de *organa* y *clausulae* floridos basados en cantos llanos a solo de la misa y el oficio, así como *conductus* y motetes paralitúrgicos. Su compilación fue atribuida a *Léonin por Anonymous IV quien a su vez adjudicó su aumento con piezas para tres y cuatro voces a un cierto *Pérotin.

La aparición en Francia al inicio del siglo XIV de las innovaciones rítmicas y métricas que los historiadores identifican con el término **Ars Nova* provocó que el papa Juan XXII publicara su edicto *Docta sanctorum* de 1324-1325, donde denunciaba a la escuela moderna por “preferir sus nuevas invenciones a los antiguos cantos de la Iglesia” y por producir “una multitud de notas tan confusas que el elegante ascenso y el decoroso descenso de la melodía del canto llano... son oscurecidos por completo”. Sin embargo, en realidad los compositores continentales de polifonía artística ignoraron en general los textos litúrgicos hasta más tarde en el siglo y, en cambio, se concentraron en motetes y canciones seculares. Incluso entonces –para cuando Machaut ya había producido su importante *Misa de Notre Dame* y otros compositores estaban escribiendo adaptaciones de números individuales o pares del Ordinario de la misa– las ocasiones más solemnes en la capilla papal de Aviñón al final del siglo XIV continuaron celebrándose con monofonía.

La inundación de la liturgia latina con polifonía artística esperó hasta los siglos XV y XVI, cuando compositores como Josquin y Palestrina escribieron numerosos Ordinarios cíclicos de misa, así como numerosas adaptaciones de otros textos litúrgicos cuya diseminación fue facilitada por la invención de la imprenta musical. Durante el mismo periodo el uso litúrgico del órgano y otros instrumentos también quedó firmemente establecido. Sin embargo, el canto llano y la polifonía improvisada de varios tipos siguió siendo de uso común, particularmente fuera de las capillas mantenidas por la élite social. También se expresó la religiosidad popular a través de repertorios de canciones devocionales paralitúrgicas en latín o en lengua vernácula.

El destino de las tradiciones musicales establecidas en las nuevas iglesias de la *Reforma dependió en buena medida de la visión de sus respectivos fundadores sobre la utilidad de la música en la liturgia cristiana. Lutero mantuvo la tradición musical recibida casi intacta, complementándola con adaptaciones vernáculas

e himnodia congregacional. Por otra parte, Juan Calvino restringió el canto a la interpretación congregacional de salmos métricos. La Iglesia anglicana osciló entre estos dos extremos hasta que el anglicanismo adoptó ambos modelos simultáneamente: en algunos colegios y catedrales se preservó la música elaborada, mientras que la música parroquial anglicana en general se redujo al canto de los salmos métricos. Sin embargo, la Contrarreforma hizo relativamente poco en respuesta para cambiar el curso de la música sacra católica. Después del Concilio de Trento, que también había hecho algunas recomendaciones generales promoviendo la pureza y la inteligibilidad en la música sacra, se produjeron nuevos libros para los servicios, los cuales suprimían ciertas adiciones al rito romano (incluyendo casi todo el repertorio de secuencias).

En las iglesias que siguieron promoviendo la música de arte los siglos XVII y XVIII se vieron marcados por la canonización de las formas de polifonía imitativa del siglo XVI (el *stile antico*) a la par de, y en ocasiones en combinación con, nuevos estilos de música vocal concertada. La música luterana floreció a medida que sus compositores hicieron un uso cada vez más sofisticado de corales en sus cantatas, pasiones y obras para órgano. También en esta época la música occidental se infiltró en Rusia a través de Polonia y Ucrania, inspirando a músicos rusos y ucranianos como Nikolai Diletski (*m* después de 1680) y Vasili Titov (*c.* 1650-*c.* 1715) a aplicar técnicas occidentales en la composición de música litúrgica ortodoxa. Se inició así el proceso de occidentalización musical que finalmente marginó el canto llano ruso y los estilos polifónicos nativos basados en él.

Durante el medio siglo posterior a la muerte de J. S. Bach en 1750, el nivel musical en el luteranismo declinó rápidamente frente al racionalismo y el pietismo triunfantes de la Ilustración. Mientras, las formas concertadas de la música sacra católica se acercaron cada vez más a la música operística e instrumental contemporánea. Quizá esto no fue del todo inapropiado porque la religiosidad popular había dado mayor énfasis a la adoración de la hostia en ritos paralitúrgicos, como la bendición del sagrado sacramento, que a su recepción personal relegando así la celebración de la misa al reino del espectáculo religioso.

La reconsideración general del pasado inmediato posterior al colapso de la Ilustración en las conflagraciones de la Revolución francesa y las Guerras Napoleónicas estuvo marcada en varias denominaciones por los esfuerzos de reevaluar el presente musical y litúrgico a

la luz del pasado más distante. El rescate que Mendelssohn hizo en 1829 de la *Pasión según san Mateo* de Bach presagió el posterior trabajo académico y práctico de los protestantes para recobrar estratos más antiguos de su tradición. El movimiento *ceciliano promovió la renovación de la música sacra católica mediante el reemplazo de adaptaciones “teatrales” con polifonía imitativa en el estilo de Palestrina, mientras que los monjes benedictinos de Solesmes presidieron en cuanto a la restauración de las versiones medievales de las melodías gregorianas. Ambos movimientos fueron reconocidos oficialmente por Pío X en su **motu proprio* de 1903. En Inglaterra el movimiento de Oxford y sus ramas musicales promovieron la recuperación de la herencia católica del anglicanismo y la diseminación de los estilos litúrgicos catedralicios a las parroquias (véase MÚSICA LITÚRGICA PARROQUIAL ANGLICANA; HIMNO, 4). En el siglo XIX tardío la nueva escuela rusa rechazó los lenguajes italianos y germanos de Bortnianski y L'vov. Redescubierto por académicos y compositores, el canto llano ruso sirvió como base para las *Vigilias nocturnas de Chaikovski y Rajmaninov.

Aquellos que buscaban la renovación de la liturgia cristiana mediante el estudio y el rescate de documentos antiguos, un grupo que llegó a incluir a algunos calvinistas, a la larga unieron fuerzas por sobre las fronteras eclesiásticas para formar un movimiento litúrgico ecuménicamente incluyente. Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XX hubo conflictos con los tradicionalistas cuando algunos músicos y estudiosos de la liturgia comenzaron a abogar por el reemplazo de la música de arte en la liturgia con formas radicalmente aculturadas de música “pastoral”. Ejemplos de esto último incluyen estilos “étnicos”, “folclóricos” y comerciales (como por ejemplo la “música de alabanza”) de canto sacro.

BS/ALI

📖 R. A. LEAVER y J. A. ZIMMERMANN (eds.), *Liturgy and Music: Lifetime Learning* (Collegeville, MN, 1998).

sacra rappresentazione (it., “representación sacra”). En Italia durante los siglos XV y XVI se refería a un drama religioso representado con música. Fue un género precursor de la ópera y el oratorio.

Sacراتي, Francesco (*n* Parma, baut. 17 de septiembre de 1605; *m* ?Módona, 20 de mayo de 1650). Compositor italiano. Fue uno de los primeros compositores en escribir para las casas públicas de ópera de Venecia en la década de 1640. Su *La finta pazzia* (La loca fingida, 1641), de la cual recientemente fue descubierta una versión, fue una de las óperas más populares de su tiempo.

Llevada a París por Torelli en 1645, fue una de las primeras óperas italianas representadas en Francia. Es posible que Sacrati haya contribuido en la música que ha sobrevivido de la última ópera de Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*. DA/TC

Sacre du printemps, Le. Véase CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA, LA.

sacros, modos. Véase MODO, 2.

Sacher, Paul (*n* Basilea, 28 de abril de 1906; *m* Basilea, 26 de mayo de 1999). Director suizo. Precursor de la música nueva, trabajó con muchos de los compositores más importantes del siglo XX. Estudió dirección con Weingartner en el Conservatorio de Basilea y en 1926 fundó la Orquesta de Cámara de Basilea, especializada en música contemporánea y alejada por completo del repertorio clásico. Las obras comisionadas y los estrenos dirigidos por Sacher superan las 80 composiciones, entre las que destacan *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartók, *Die Harmonie der Welt* de Hindemith, *Metamorfosis* de Strauss, el *Concierto en re* de Stravinski y obras de Britten, Henze y Tippett. A partir de 1941 tuvo a su cargo la dirección del Collegium Musicum de Zürich. En 1933 fundó la Schola Cantorum Basiliensis, dedicada a la investigación y la interpretación de la música antigua. JT

Sachs, Hans (*n* Nuremberg, 5 de noviembre de 1494; *m* Nuremberg, 19 de enero de 1576). Poeta alemán. Gran zapatero, Sachs viajó por Alemania hasta instalarse en Nuremberg donde se convirtió en miembro honorable del gremio de los *Meistersinger*. Se le han acreditado más de seis mil *Lieder* (poemas y música), junto con obras teatrales de Shrovetide y varios dramas morales. Acérrimo defensor de Lutero y la Reforma, se le recuerda principalmente por su impactante representación en la ópera *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner. DA/BS

Sadko. Ópera en tres o cinco actos de Rimski-Korsakov con libreto propio y de Vladimir Stasov y Vladimir Bel'ski tomado de *Sadko bogatiy gosti* y otras baladas y leyendas antiguas (Moscú, 1897). En 1867, Rimski-Korsakov había compuesto un poema sinfónico con el mismo título.

Saeverud, Harald (Sigurd Johan) (*n* Bergen, 17 de abril de 1897; *m* Siljustøl, cr Bergen, 27 de marzo de 1992). Compositor noruego. Estudió en la Academia de Música de Bergen (1915-1920) y más adelante en la Hochschule für Musik de Berlín, donde también estudió dirección con Clemens Krauss (1935). Durante sus años de estudiante en Bergen comenzó a trabajar en la primera de sus

nueve sinfonías; de regreso en Noruega continuó con la composición a la vez que se ganaba el sustento como crítico y maestro de piano. Su producción sinfónica e instrumental reflejó el impacto de la invasión nazi de Noruega en 1940, manifestando su rabia en obras como la *Sinfonía dolorosa* (no. 6, 1942) y *Kjempevisen-slåtten* (Canto revoltoso, 1942, inicialmente para piano y más tarde orquestada). La música incidental de Saeverud para *Peer Gynt* (1947) de Ibsen recibió grandes elogios. Su música en general, que acusa la marca distintiva del lenguaje folclórico noruego, es ágil y vital; su contrapunto es limpio y sus armonías son vigorosas, aunque llegan a convocar momentos de energía considerable, sus partituras denotan un agrio sentido del humor. Su hijo es el compositor Ketil Hvoslef (*n* 1939). MA

sainete. Tipo de ópera cómica española en un acto de finales del siglo XVIII equivalente a la *opera buffa*, aunque su carácter jocoso se asemeja más a una farsa dramática. Entre los compositores notables del género destacan Antonio Soler y Blas de la Serna (c. 1751-1816).

Saint François d'Assise (San Francisco de Asís; *Scènes franciscains*, Escenas franciscanas). Ópera en tres actos de Messiaen con libreto propio (París, 1983).

Saint-Saëns, (Charles) Camille (*n* París, 9 de octubre de 1835; *m* Argel, 16 de diciembre de 1921). Compositor francés. Pocas semanas antes de su nacimiento falleció su padre, por lo que fue criado por su madre y su abuela. Comenzó a estudiar piano a los tres años de edad y después tomó clases con Camille Stamaty. Ofreció un concierto en la Salle Pleyel a los 10 años de edad, interpretando un programa con el *Concierto en sib* K450 de Mozart y el *Tercer concierto para piano* de Beethoven. En 1848 ingresó al Conservatorio de París y en 1851 ganó el *premier prix* de órgano y comenzó sus estudios de composición con Halévy. Sorprendentemente, no logró ganar el *Prix de Rome* ni en 1852, cuando Gounod aludió a "su falta de experiencia", ni en 1864, época en la que sus mordaces comentarios y gustos modernistas enfadaban a muchos personajes del "Establishment" musical. Al terminar sus estudios en el conservatorio ocupó diversos puestos como organista hasta que lo obtuvo en la iglesia de la Madeleine (1857-1876). Sus improvisaciones en el órgano tuvieron gran fama y algunas formaron parte de sus obras publicadas, como el movimiento final de su *Tercera sinfonía* (1886).

A los 30 años de edad, Saint-Saëns había compuesto cuatro de sus cinco sinfonías (de hecho, la *Tercera* es en realidad la última, pues dos de ellas no se publicaron en vida del compositor), dos de sus tres conciertos

para violín y el *Primer concierto para piano* (1858) que constituyó la primera incursión en el género por parte de un compositor francés. Había compuesto también música de cámara, entre la que destaca el exquisito *Trío para piano en fa* (1863), y más de 30 canciones. Berlioz, en una carta de 1864, ya se refería a Saint-Saëns como “un gran artista”. No obstante, no fue sino hasta las décadas de 1870 y 1880 que alcanzó la cúspide de su expresión artística con obras como la *Primera sonata para violonchelo* y el *Primer concierto para violonchelo* (1872), el *Cuarto concierto para piano* (1875), el *Tercer concierto para violín* (1880) y, sobre todo, con un grupo de cuatro poemas sinfónicos, los primeros escritos por un compositor francés siguiendo el modelo de Liszt: *Le Rouet d’Omphale* (1871), *Phaëton* (1873), *Danse macabre* (1874) y *La Jeunesse d’Hercule* (1877). Las melodías memorables, la sólida construcción formal y la brillante orquestación de todas estas obras orquestales sentaron un nuevo modelo de música francesa y sirvieron de inspiración a muchos compositores jóvenes como Ravel.

Después de la *Tercera sinfonía*, dedicada a la memoria de Liszt, parte del fuego expresivo parece haberse extinguido en la música de Saint-Saëns, aunque compuso muchas obras atrayentes y efectivas. Se convirtió en viajero empedernido inclinado siempre por lo exótico, lo que resulta evidente en obras como la *Suite algérienne* y la *Jota aragonesa* (1880), la *Havanaise* para violín y orquesta (1887) y dos obras para piano y orquesta: *África* (1891) y el espléndido y vigoroso *Quinto concierto para piano* (1896) cuyo *Andante* central, se dice, está basado en una canción de amor nubia que el compositor oyó durante un viaje por el Nilo y tiene de acompañamiento el croar de las ranas y el canto de los grillos. Por otra parte, conforme el nuevo siglo avanzaba, se sentía cada vez más bajo el influjo de la historia y en particular del advenimiento del llamado Impresionismo musical. Una de sus principales *bêtes noires* fue Debussy. Saint-Saëns pertenecía al jurado del Institut que condenó las tendencias impresionistas del joven compositor en 1887; canceló sus vacaciones de verano en 1902 para permanecer en París y asistir al estreno del *Pelléas*, comentando irónicamente “cosa desagradable esa del *Pelléas*”; en 1915, después de revisar la partitura de *En blanc et noir*, le advirtió a Fauré que era vital “cerrarle las puertas del Institut a un individuo capaz de escribir atrocidades semejantes”. Al final de su vida, su reacción en contra de la politonalidad de la suite sinfónica de Milhaud, *Protée*

(1919), fue: “por fortuna, Francia cuenta todavía con manicomios para locos como éste”. A la vez, sus propias composiciones reflejaban un estilo nuevo de simplicidad y lucidez, como las tres *Sonatas* para oboe, clarinete y fagot con piano (todas de 1921), en las que fórmulas del siglo XVIII adquieren giros nuevos y sorprendentes.

Como era de esperarse de un brillante pianista, durante toda su vida Saint-Saëns compuso para su instrumento, pero esta parte de su producción ha tenido muy poca repercusión. Sólo el *Étude en forme de valse* promovido por Cortot sigue atrayendo a pianistas con la agudeza para desplegar su técnica de la mano izquierda. El fracaso que Saint-Saëns lamentó más profundamente fue en el género operístico. *Samson et Dalila* (Weimar, 1877) se ha logrado sumar al repertorio pero con grandes dificultades. De sus otras 11 óperas, *Enrique VIII* (Ópera de París, 1883) ha destacado en tiempos recientes gracias a la fuerza del personaje protagónico, a la refinada escena de amor del segundo acto y al espléndido cuarteto del acto final. A raíz de la fría acogida de *Les Barbares* en la Ópera de París (1901), tras la cual Debussy comentó que más le valdría a Saint-Saëns concentrarse en su nueva vocación de explorador, decidió confiar sus tres últimas óperas a la sede más amable de Monte Carlo.

Saint-Saëns fue conocido por sus opiniones ingeniosas y nada mesuradas, y ciertamente se volvió más malhumorado con la edad. Contrajo matrimonio en 1875, pero después de la muerte de sus dos hijos acusó de negligencia a su esposa, la abandonó y jamás se volvió a casar. A partir de 1861 dio clases durante cuatro años en la École Niedermeyer; Fauré, quien fuera su discípulo en esta institución, terminó por convertirse en uno de sus amigos más cercanos. Entre sus muchas amistades estuvieron además Pauline Viardot, Bizet, Rossini, Sarasate y Paderewski. En 1871 fue uno de los fundadores de la Société Nationale de Musique a la que renunció en 1886, cuando Franck y sus discípulos organizaron un golpe institucional para exigir la apertura a la interpretación de música no francesa. Elegido como miembro del Institut en 1881, oportunidad que no desperdició para expresar en su discurso de aceptación: “La lógica podrá imperar en los teatros, pero ¿puede alguien decir qué es lo que motiva a los directores de teatro?”. Entre sus intereses eruditos estaban los instrumentos musicales griegos, la astronomía y la música de Rameau cuyas obras completas editó para Durand a partir de 1895.

El carácter de Saint-Saëns, igual que su ejecución pianística, era por lo general tan brillante como frío. Sin embargo, incluso una audición despreocupada de *Samson et Dalila* o del *Cuarto concierto para piano* nos revela que la pasión y la imaginación corrían también por sus venas. El siglo XX, en su desprecio por las obras “bien hechas”, jamás logró entenderlo; pero por encima de estos excesos musicales, aún queda mucho que decir sobre un compositor que vivió bajo el precepto de su tía abuela de “evitar toda exageración y luchar a toda costa por mantener la entereza y la salud intelectual”.

RN

📖 J. HARDING, *Saint-Saëns and his Circle* (Londres, 1965).

R. SMITH, *Saint-Saëns and his Organ* (Stuyvesant, NY, 1992).

Saint-Simonians (sansimonianos). Seguidores de un movimiento social y filosófico francés fundado a mediados de la década de 1820 que propugnaba por la cooperación fraternal y la reorientación social hacia las clases más desposeídas. Tomó su nombre del socialista francés, el conde de Saint-Simon (1760-1825). El movimiento fue uno de los primeros en recurrir a la música para la propagación de sus ideas, principalmente canciones y estribillos. Contó entre sus primeros adherentes con Berlioz y Liszt, quienes más adelante se desilusionaron. En 1833 Félicien David viajó a Egipto con muchos sansimonianos huyendo de las persecuciones del gobierno, donde recopiló temas tradicionales que posteriormente usó en su ópera *Le Désert* (1844). SH

Saite (al.). “Cuerda”.

Sakamoto, Ryuichi (n Nakano, Tokio, 17 de enero de 1952).

Compositor, ejecutante de teclado y director japonés. Estudió en Tokio con especialidad en música electrónica y étnica. Fue cofundador de la agrupación *techno-pop* Yellow Magic Orchestra y ha trabajado con músicos de *rock* y de música del mundo (*world music*). Sakamoto tiene influencias no sólo de la música clásica europea sino también del minimalismo, la *musique concrète*, el *jazz* y la música tradicional asiática. A nivel internacional se le conoce principalmente por sus partituras cinematográficas como *Merry Christmas Mr Lawrence*, en la que protagonizó un papel estelar (1983), *The Last Emperor* (1987), *The Handmaid's Tale* (1990), *The Sheltering Sky* (1990) y *Snake Eyes* (1998). ABUR

sakbut (in., “sacabucho”). Nombre inglés usado para el *trombón hasta el siglo XVIII.

Sakuntala. Ópera en tres actos de Weingartner con libreto propio basado en el drama de Kalidasa, *Abhijñanasakuntala* (c. 400 a. C.) (Weimar, 1884). Alfano compuso una

ópera en tres actos sobre el mismo tema (Bologna, 1921) y Goldmark escribió una obertura, *Sakuntala* (1865).

Salieri, Antonio (n Legnago, 18 de agosto de 1750; m Viena, 7 de mayo de 1825). Compositor italiano. Huérfano a los 15 años, fue adoptado por un aristócrata veneciano. Más adelante conoció a quien se convertiría en su “segundo padre”, Florian Gassmann, con quien viajó a Viena en 1766. A la muerte de Gassmann en 1774, Salieri lo sucedió en la dirección de la ópera italiana, en parte gracias al apoyo de José II. Su vida profesional se centró en la *opera buffa* o *dramma giocoso* al estilo veneciano, género en el que fue precursor de Mozart a quien antecedió también en la composición de conciertos para piano. Entre sus óperas tempranas destacan un *intermezzo*, una ópera ballet basada en *Don Quijote* y una ópera en el nuevo estilo de Gluck, *Armida* (cuyo modelo no fue *Alceste* sino *Telémaco*). Varias de sus comedias, como *La fiera di Venezia* (1772) y *La locandiera* (1773), ameritarían ser revividas.

Después del establecimiento de la ópera alemana en Viena, ocasión para la que compuso *Der Rauchfangkehrer* (El deshollinador, 1781), Salieri produjo varias óperas en Italia y viajó a París, en parte como discípulo de Gluck y en parte acreditado como su posible sucesor. De hecho, después del éxito de la presentación de su ópera *Les Danaïdes* (1784), se reveló al público que se trataba de una obra compuesta en su totalidad por Salieri y no de una colaboración con Gluck, como se había anunciado en un principio. Salieri regresó a Viena para trabajar en una colaboración infructuosa con Lorenzo Da Ponte (*Il ricco d'un giorno*, “Rico por un día”, 1784) y otra triunfal con G. B. Casti en la ópera irónica *La grotta di Trofonio* (1785), cuyas escenas mágicas burlescas se anticiparon a *Don Giovanni*. Su segunda ópera parisina, *Les Horaces*, resultó demasiado seria para el público, no así *Tarare*, ópera brillante con texto de Beaumarchais, que tras su enorme éxito, Da Ponte adaptó para presentarla en Viena con el título *Axur re d'Ormus*. Curiosamente Da Ponte escribió más libretos de ópera para Salieri que para Mozart; el libreto de su colaboración en *La cifra* (1789), precursora de *Così fan tutte*, en un principio estaba destinado para Salieri, pero éste, incluso habiendo compuesto dos números, en 1791 renunció al libreto que Mozart aceptó para componer *La clemenza di Tito*.

No existen pruebas de la enemistad entre Salieri y Mozart y mucho menos sobre la creencia difundida de que Mozart haya sido envenenado por su contemporáneo, más exitoso éste que el joven compositor, pero

con menos talento. Salieri compuso *Falstaff* en 1799, pero poco después abandonó el género escénico para entregarse a la música sacra (que incluye un *Réquiem* refinado) y dedicarse a la docencia. Tuvo como discípulos a Beethoven, Schubert y Liszt.

📖 J. A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera* (Chicago, 1998).

salmo (it.). “*Salmo”.

salmo (del gr. *psalmos*). Canto sacro en el estilo de los que conforman el libro de salmos del Antiguo Testamento. La forma poética de los salmos bíblicos se caracteriza por un paralelismo estructural del verso dividido en dos cláusulas mediante una cesura central fuerte o débil, expresando un mismo pensamiento o una idea semejante. Un ejemplo es cuando la segunda cláusula establece la conclusión de la primera, ya sea al oponer una antítesis contrastante, reafirmar la idea con otras palabras o llevar el pensamiento a un punto climático.

La palabra *psalmos*, usada inicialmente por los traductores de los versos hebreos de la *Septuaginta* (versión griega del Antiguo Testamento), significa literariamente pulsar las cuerdas de un instrumento musical. Este testimonio, respaldado por numerosas referencias bíblicas y talmúdicas, indica que la entonación levítica de los salmos en los tres templos judíos de Jerusalén se practicaba con acompañamiento instrumental.

Además de los salmos diarios del Propio de la misa, los ritos del templo incluían salmos especiales como el *Hallel* (Salmos 113-118), entonados en ocasiones de duelo, y los “salmos de ascensión (o grados)” (Salmos 120-134), que supuestamente corresponden a los 15 escalones que conducían al patio interior del templo.

BS/ALI

salmodia. El término se refiere a la entonación de salmos y otros cantos en las tradiciones judía y cristiana. La entonación del libro de los salmos, por tradición adjudicada a David, junto con otros textos salmódicos similares formaba una parte importante de las prácticas litúrgicas y paralitúrgicas judías observadas en el templo de Jerusalén. Poco se sabe sobre su música, pero fuentes contemporáneas y posteriores indican que la salmodia del templo usaba acompañamiento instrumental en la entonación coral, responsorial o a una voz sola a cargo de los levitas, músicos masculinos de la tribu sacerdotal de Leví con derechos hereditarios. Antes de la supresión total de los ritos en el templo provocada por el saqueo romano del año 70 de nuestra era, la salmodia no parece haber sido una práctica indispensable de las reuniones en la sinagoga. En algún

momento posterior al siglo IV de nuestra era, las formas no sacrificiales del rito judío practicadas en la sinagoga implicaron una salmodia vocal pura sin acompañamiento instrumental, como una expresión de duelo por la pérdida del templo. Nunca sistematizadas, las prácticas salmódicas de la diáspora judía fueron en extremo diversas y manifiestas en diversos grados de relación con las tradiciones musicales de las culturas nobles donde se asentaron.

Un testimonio sustancial de la entonación de salmos bíblicos en el rito cristiano aparece en el siglo III de nuestra era. Se observaban dos prácticas distintas: los cristianos urbanos continuaron la tradición judía del canto de salmos relacionados temáticamente con ocasiones fijas, mientras que las prácticas monacales en sus inicios adoptaron la recitación secuencial de los 150 salmos a manera de meditación. En el siglo IV, el prestigio espiritual del monasticismo contemporáneo y el deseo de los prelados cristianos de salvaguardar sus congregaciones de los “salmos compuestos” con intención doctrinaria (es decir la himnodia no perteneciente a las escrituras), precipitó la incorporación de la salmodia a la liturgia cristiana. En vez de la recitación austera verso a verso (es decir, directa) practicada por los monjes reclusos en el desierto, los cristianos urbanos desarrollaron métodos melódicos interesantes (silábicos, neumáticos y melismáticos) de prácticas responsoriales y antifonales con la participación de solistas, coros y las propias congregaciones a las que se invitaba a participar en la repetición de un refrán al término de cada verso (*ephymnion* o *aktroteleutaion*).

Aun cuando algunos elementos de esta salmodia denominada catedralicia sobreviven en diversos ritos modernos, los patrones de la salmodia cristiana de la antigüedad tardía sufrieron modificaciones sustanciales durante la Edad Media. En parte debido a la monastización de la liturgia, el carácter antifonal de muchos cantos se opacó mediante la supresión de los versos o de la repetición de sus refranes correspondientes. Este proceso se acentuó con el aumento de vastos repertorios de himnos y tropos nuevos. Determinados cantos salmódicos fueron también objeto de un tratamiento puramente musical, sea en polifonía (en el mundo latino occidental) o en *kalophonia* (en el mundo bizantino oriental).

La promoción de la entonación salmódica sin acompañamiento instrumental promovida por Juan Calvino en su reforma del rito condujo directamente a la publicación de paráfrasis métricas vernáculas como el Salterio

de Ginebra de 1562 y el *Bay Psalm Book* protestante de 1640. Un método popular de entonación de salmodia métrica practicada en Inglaterra y los Estados Unidos en el siglo XVII, que ha permanecido vigente hasta el siglo XX en congregaciones analfabetas, fue la práctica responsorial “anticipada” en la que un solista anticipa los versos inmediatamente antes de la intervención congregacional. -/ALI

salmodia antifonal. En su sentido estricto y original, canto de textos salmódicos con alternancia de coros o solistas, y el aumento de uno o más refranes (*antiphona*) después de cada verso. Después de la desaparición de los refranes en el rito romano, el término se aplicó también a la interpretación en **alternatim* de salmos y cánticos. ALI

salmodia directa. El canto de un salmo sin ninguna adición textual u otra alteración, como oposición a la salmodia antifonal y responsorial (véase ANTÍFONA; RESPONSORIO), por ejemplo la salmodia que cantan los monjes benedictinos en las Completas.

salmodia responsorial. Práctica antigua de interpretación de un texto salmódico en que al término de cada verso se entona un refrán congregacional o coral.

salmodiar (in.: *intoning, monotoning*). Cantar sobre una sola nota, como lo hacen los clérigos en algunas partes de las liturgias romanas, anglicanas y otras. Véase también ENTONACIÓN, I.

salmos métricos. Véase HIMNO, 3; SALMODIA.

salmos penitenciales. Aunque la expresión se refiere en esencia a cualquier texto penitencial del salterio bíblico, en el contexto cristiano occidental se refiere a un grupo particular de siete salmos (los números 6, 31, 37, 50, 101, 129 y 142 de la Vulgata). En el rito romano medieval se recitan después del Laudes durante los viernes de Cuaresma, mientras que en el *Book of Common Prayer* inglés indica que debe recitarse el grupo completo el Miércoles de Ceniza. En el uso devocional privado forman parte importante de la sección del Libro de Horas. Lassus incluye los siete textos en su *Psalmi Davidis poenitentiales* de 1560. -/ALI

Salomé. Ópera en un acto de Richard Strauss basada en el drama homónimo de Oscar Wilde (1893) en traducción alemana de Hedwig Lachmann (Dresde, 1905).

Salomon, Johann Peter (n Bonn, baut. 20 de febrero de 1745; m Londres, 28 de noviembre de 1815). Violinista, empresario de conciertos y compositor alemán. En 1758 se convirtió en músico de la corte en Bonn y algunos años después fue nombrado director musical del príncipe Heinrich en Rheinsberg. Para 1781 se

encontraba de visita en Londres y decidió instalarse en la ciudad, donde inicialmente destacó como violinista virtuoso y poco después como empresario de conciertos. En las décadas de 1780 y 1790 organizó una serie de conciertos por suscripción y encontró la manera de convencer a Haydn para visitar Londres en dos ocasiones: 1791-1792 y 1794-1795. Entre las obras compuestas por Haydn para ser interpretadas en Londres, la mayor parte para los conciertos de Salomón, se cuentan las 12 *Sinfonías “Londres”* y los *Cuartetos de cuerdas* opp. 71 y 74. Salomon fue uno de los miembros fundadores de la Philharmonic Society de 1813. Su producción musical comprende obras escénicas y música para violín. PL

“*Salomon*”, *Sinfonías*. Véase “LONDRES”, *SINFONÍAS*.

Salón México. Obra orquestal de Copland (1933-1936).

Toma su nombre de un salón de baile popular de la Ciudad de México que Copland visitó en 1932. La obra contiene melodías populares mexicanas.

salón, música de. Música compuesta específicamente para ser interpretada en un contexto doméstico y no para la sala de conciertos, la iglesia o el teatro. En su sentido más general abarca la mayor parte de la música de cámara y para instrumentos solos, pero por lo general denota composiciones de poca exigencia técnica (sobre todo durante los siglos XIX y XX) y de carácter ligero destinadas al entretenimiento privado. JBE

salsa. Música de baile latinoamericana del siglo XX. Con orígenes en los géneros del mambo y el chachachá cubanos, la salsa fue desarrollada en Nueva York por inmigrantes cubanos y puertorriqueños en las décadas de 1960 y 1970. Adaptación del paso de baile básico del chachachá, la salsa suele ser un ritmo más rápido y vivo. La mayor parte de las piezas de salsa tiene la estructura en dos partes característica del son cubano; amalgama elementos rítmicos y musicales de África Occidental y de América Latina que datan de comienzos de 1900. JH

saltando, saltato (it.). “Saltando”, “saltado”; término usado en la técnica de arco de los instrumentos de cuerda, que significa **sautillé*.

saltarello (it. moderno: *salterello*). Danza viva de origen español e italiano. Se caracteriza por su compás ternario y los saltos que conforman los pasos del baile. En el siglo XVI solía ejecutarse como “danza posterior” (al.: *Nachtanz*; in.: *afterdance*) a la *pavana o el **passamezzo*; su música es muy semejante a la **galliard*. Mendelssohn tituló “Saltarello” al movimiento final de su *Sinfonía “Italiana”*.

salterio. 1. Se refiere a una traducción de los 150 salmos bíblicos hebreos para uso litúrgico y devocional cristiano. Algunos salterios contienen refranes adicionales usados para la salmodia antifonal y apéndices con cánticos y otros escritos sacros. La distribución del texto bíblico en 150 salmos puede dividirse en dos enfoques: el correspondiente a la traducción griega de los siglos III y II a. C., conocida como *Septuaginta* o Biblia Alejandrina, de la que derivan todos los salterios litúrgicos latinos, incluyendo las versiones en latín antiguo y vulgar; y el que corresponde al texto hebreo masoreta, establecido finalmente entre los siglos VI y X de nuestra era, seguidos por la mayoría de las biblias protestantes, incluyendo la versión oficial. El salmo 9 en la *Septuaginta* corresponde a los salmos 9 y 10 de la versión masoreta, mientras que los salmos 146 y 147 se integran en el salmo 147. En consecuencia, la numeración de la versión masoreta de los salmos comprendidos entre los números 10 y 146 de la *Septuaginta* es un dígito superior (esta es la numeración que se utiliza en este *Diccionario*). La numeración siria corresponde a la masoreta antes de la unificación de los salmos 114 y 115, después de lo cual coincide con la de la *Septuaginta*.

Los primeros monjes cristianos adoptaron completo el libro de los salmos como vehículo principal para la oración que, con el tiempo, llevó a la creación de varios métodos de recitación cíclica dentro del contexto del rito común. Mientras que en las vigilias monásticas primitivas se observaba la recitación de los 150 salmos en el curso de una sola noche, posteriormente se crearon patrones que los distribuyeron en el Oficio Divino a lo largo de varios días.

Los monjes romanos del siglo VI recitaban el salterio una vez a la semana con los salmos repartidos entre los oficios de Vísperas, Vigilia (Maitines) y Laudes. La Regla de san Benedicto redujo la salmodia variable asignada a estos tres servicios al suprimir del ciclo sucesivo los salmos que se cantaban en partes fijas del Oficio Divino y al incluir las “horas menores” diarias en el esquema de distribución de los mismos. En la Iglesia católica romana, el sistema de Benedicto se usó universalmente hasta 1971, año en que el salterio quedó repartido a lo largo de cuatro semanas con modificaciones ocasionales, entre las que destacaron las impuestas por el cardenal Quiñones, Pío V y Pío X. Esta distribución del ciclo se había implementado con anterioridad durante la reforma inglesa de Cranmer, cuyo *Book of Common Prayer* repartía el salterio entre los oficios de Maitines y Vísperas en el curso de un mes. Por

otra parte, el salterio palestino usado en los ritos de la Iglesia ortodoxa moderna sigue recitándose semanalmente durante la mayor parte del año litúrgico. Sus 20 largas secciones o *kathismata*, cada una dividida en tres *staseis*, se distribuyen entre las Vísperas y el Ortos en un ciclo que comienza en la tarde del sábado. La salmodia variable se aumenta a las “horas menores” durante la Cuaresma, con lo que el salterio se recita dos veces por semana.

La reforma protestante y el invento de la imprenta estimularon la proliferación de traducciones métricas del salterio en lenguajes modernos. Aunque usado principalmente en los ritos públicos calvinistas, el uso doméstico de salterios métricos adquirió tanta popularidad que se extendió incluso a la ortodoxia rusa. ALI

2. *Cítara que se toca pulsando las cuerdas sea con un plectro o con los dedos (en lugar de percutirse con baquetas como la *dulcema). Consiste en una caja acústica plana con cuerdas hechas generalmente de alambre; éstas van sujetas de un extremo a las clavijas y del otro a un clavo terminal, extendiéndose a lo largo de la tapa superior. El instrumento se ha fabricado con formas diversas: triangular o trapezoidal, con forma de “cabeza de puerco” (un trapecoide con “cachetes” cóncavos que se conoce en Italia con el nombre de *strumento di porco*), con forma de ala o de arpa y con forma rectangular. El salterio doble tiene dos juegos de cuerdas, uno en la tapa superior y otro en la inferior. El salterio medieval triangular se conocía también con el nombre de “rota” o “rotte”.

El salterio se usó ampliamente en Europa desde los siglos X y XI hasta aproximadamente 1500, pero el salterio doble siguió en uso en la época barroca en algunas partes de Alemania e Italia. El *qānūn* que se usa en Medio Oriente, el norte de África, Turquía y algunas regiones de Asia, también conocido desde el siglo X, continúa siendo un instrumento común. A partir del siglo XX se ha modificado con el aumento de pequeñas palancas que se elevan contra la parte inferior de las cuerdas para producir intervalos microtonales. En Japón y Corea, instrumentos como el **koto* y el **kayagūm* cuentan con puentes cuya altura permite producir una amplia gama de tonos al presionar el segmento libre de las cuerdas, es decir, el que no se pulsa. JMO

Salut d'amour (*Liebesgruss*; “Saludo de amor”). Pieza de Elgar originalmente para piano solo (1888) y orquestada en 1889; posteriormente fue arreglada para violín y piano, entre muchas otras combinaciones instrumentales.

Salvation Army bands. Véase BANDA DE METALES.

Salve regina. Véase ANTÍFONAS DE LA VIRGEN MARÍA.

Salzedo [Salzédó, Salcedo], **Carlos** (Léon) (*n* Arcachón, 6 de abril de 1885; *m* Waterville, ME, 17 de agosto de 1961). Arpista y compositor estadounidense nacido en Francia. Después de realizar estudios en Bordeaux y París, se trasladó a Nueva York como arpista principal de la Metropolitan Opera (1909-1913). Más adelante formó el Trío de Lutèce y después el Salzedo Harp Ensemble. A partir de 1921 editó una revista sobre música nueva y fue miembro fundador del International Composers' Guild. En 1924 aceptó la invitación para dirigir el nuevo departamento de arpa del Curtis Institute de Filadelfia. Como compositor se mantuvo al día con los nuevos desarrollos musicales; su música denota una evolución del impresionismo francés a un estilo más seco. CF

📖 D. OWENS, *Carlos Salzedo: From Aeolian to Thunder* (Chicago, 1992).

Sallinen, Aulis (*n* Salmi, 9 de abril de 1935). Compositor finlandés. Uno de los principales compositores finlandeses de su generación, al término de sus estudios con Aarre Merikanto y Joonas Kokkonen en la Academia Sibelius se integró a la Radio de Finlandia (1960-1970) y después enseñó armonía y contrapunto en la Academia (1963-1976). Atrajo la atención con *Mauermusik* para orquesta (1962), una protesta por la construcción del muro de Berlín. Aunque inicialmente mostró un breve interés por las técnicas seriales, en su estilo de madurez predomina la tonalidad; en la década de 1970 se inclinó cada vez más por las formas tradicionales. En su *Primera sinfonía* (1971) Sallinen experimenta con una estructura en un movimiento único y una atmósfera general sólida y persuasiva. La *Tercera sinfonía* (1975), obra oscura, energética y evocativa que despliega también una sólida consciencia de la naturaleza, denota raíces en la obra tardía de Sibelius y en el mundo sonoro de Britten, pero bajo un sello personal muy distintivo. Si bien Sallinen, igual que su contemporáneo un poco mayor, Einojuhani Rautavaara, ha demostrado un interés continuo por la sinfonía (en 1990 compuso su *Sexta sinfonía*, "From a New Zealand Diary"), la ópera ha cobrado mucha fuerza en su interés creativo. A raíz del éxito de su primera ópera, *Ratsumies* (El jinete; Savonlinna, 1975) con libreto del poeta Paavo Haavikko, Sallinen volcó su energía en la música escénica produciendo hasta ahora: *Punainen viiva* (La línea roja; Helsinki, 1978), *Kuningas lähtee Ranskaan* (El rey avanza sobre Francia,

1984) –comisión conjunta de la Ópera Real, Covent Garden, la BBC y el Savonlinna Festival–, *Kullervo* (Los Ángeles, 1992) y *Palatsi* (El palacio; Savonlinna, 1995).

RLA

Sammartini. Familia italiana de músicos. Dos de sus miembros fueron compositores y ejecutantes distinguidos. Existe cierta confusión en cuanto a las obras que pertenecen a cada uno. **Giuseppe** (Francesco Gaspare Melchiorre Baldassare) **Sammartini** (*n* Milán, 6 de enero de 1695; *m* Londres, noviembre de 1750) fue un oboísta virtuoso. En la década de 1720 era integrante de la orquesta de Milán, donde Quantz pudo escucharlo y admirar su talento. Visitó Londres c. 1728, donde se convirtió en oboísta del King's Theatre y tomó parte activa en la vida de conciertos de la ciudad. Más adelante entró al servicio del príncipe de Gales. Burney describió su tono como espléndido, cercano al tono de la voz humana. Compuso algunos *concerti grossi* interesantes siguiendo el modelo de Handel pero en un lenguaje más actualizado.

Como compositor, Giuseppe Sammartini fue opacado por su hermano, **Giovanni Battista Sammartini** (*n*?Milán, c. 1700; *m* Milán, 15 de enero de 1775), quien trabajó durante la mayor parte de su vida en varias iglesias de Milán. Destacó como una de las principales figuras en el desarrollo temprano de la sinfonía, inicialmente un poco a la manera de Vivaldi, para desarrollar después un estilo personal en el que encontramos la apoteosis de gracia y elegancia del estilo *galante*. Es posible que haya sido maestro de Gluck, en quien sin duda ejerció gran influencia, y Mozart aprendió mucho de él durante su estancia en Milán en 1770. El príncipe Esterházy conservaba copias de dos sinfonías suyas y, aunque Haydn se refirió a él como un "hacedor de garabatos", existe una marcada semejanza de estilo entre ambos compositores. DA/RP

sampling (in., "sample"). 1. Se refiere al análisis de los sonidos en los *sintetizadores digitales. En los sintetizadores comerciales se usan las técnicas de sampleo para la creación de voces o sonidos distintivos de cada marca comercial. En lugar de partir de principios básicos para la generación de sonidos, breves muestras sonoras de instrumentos acústicos y otras fuentes productoras de sonido adecuadas se digitalizan, se editan y se almacenan en el banco de memoria donde están disponibles para su posterior resintetización. PM

2. Proceso iniciado a finales de la década de 1970 por los DJ en la mezcla de música *dance* con discos de vinilo, que se ha convertido en una forma común de pres-

tamo de fragmentos para la música popular que hace uso de medios electrónicos.

📖 M. RUSS, *Sound Synthesis and Sampling* (Oxford, 1996).

Samson. Oratorio de Handel compuesto en 1743; su texto es una adaptación de Newburgh Hamilton del poema *Samson Agonistes* de Milton y de otros poemas.

Samson et Dalila. Ópera en tres actos de Saint-Saëns con libreto de Ferdinand Lemaire basado en el texto bíblico de Libro de los Jueces, 14-16 (Weimar, 1877).

Samstag aus Licht (Sábado de luz). Ópera en un saludo y cuatro escenas de Stockhausen con libreto propio (Milán, 1984); corresponde al “segundo día” del ciclo **Licht*. “**san Antonio**”, *Variaciones de*. Véase VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE HAYDN.

San Juan Crisóstomo. Véase JUAN CRISÓSTOMO.

San Juan en la árida montaña. Véase NOCHE EN LA ÁRIDA MONTAÑA.

San Pablo (*Paulus*). Oratorio, op. 36 (1836) de Mendelssohn para soprano, contralto, tenor y bajo solistas, coro y orquesta con texto de Julius Schubring basado en *Las actas de los apóstoles*.

sanctorale (lat., “santoral”; de *sanctus*, “santo”). En el rito católico romano es el ciclo litúrgico anual basado en las celebraciones de los santos.

Sanctus (lat., “Santo”). Himno antiguo que se canta en la Iglesia unida, oriental y occidental. Forma parte del Ordinario de la **misa católica romana* y se entona durante la Eucaristía. En puestas en música de canto llano, el Sanctus y el Benedictus forman una unidad continua, pero en las misas polifónicas y en composiciones más recientes el Benedictus es por lo general un “movimiento” independiente. En la liturgia anglicana a partir de 1552 el Sanctus fue retenido sin el Benedictus, el cual fue restituido con las reformas litúrgicas del siglo XX (véase COMMON PRAYER, BOOK OF).

Sandrin [Regnault, Pierre] (*n* ?Saint Marcel, cr París, c. ?1490; *m* ?Italia, después de 1561). Compositor francés. Ocupó varios cargos eclesiásticos en Francia y en la década de 1540 entró al servicio de la corte real, aunque en la década siguiente pasó algunos años en Roma a cargo de la música del cardenal Ippolito d'Este. La última noticia que se tiene de Sandrin data de 1561 en Roma. Sandrin fue uno de los compositores de *chansons* más conocidos del siglo XVI. Su pieza más notable, *Doulce memoire*, es una obra atractiva en la vena de una pavana melancólica y fue arreglada infinidad de veces para laúd y otros instrumentos. Rore y Lassus la usaron como base de misas. DA

sanft, sanftmütig (al.). “Suave”, “sutil”; “suavemente”, “con sutileza”.

sanglot (fr., “sollozo”). En el siglo XVIII, nombre de una **apoyatura descendente*, usada por lo general en la entonación de palabras de dolor.

Sanguine Fan, The. Ballet en un acto de Elgar con argumento de Ian Lowther basado en un diseño a la sanguina (crayón rojo) dibujado en un abanico por Charles Conder. Se representó por primera vez como drama en pantomima (Londres, 1917) a beneficio de las víctimas de la guerra y, más adelante, escenificado como ballet bajo el título *L'Éventail* con coreografía de Ronald Hynd (Londres, 1976).

sansa. Véase MBIRA, KALIMBA, LIKEMBE.

Santa Cecilia. Véase CECILIA.

Santa María, Tomás de (*n* Madrid, c. 1510; *m* Ribadavia, 1570). Compositor y teórico español. Fraile de la orden dominica, en 1563 radicaba en el monasterio de Santo Domingo en Guadalajara. Su *Libro llamado Arte de tañer fantasía* (Valladolid, 1565; escrito en 1557) que trata sobre las habilidades requeridas para improvisar una fantasía, habla sobre rudimentos de teoría musical, técnica de teclado y práctica interpretativa (abarca digitación, ornamentación y variantes rítmicas), como también de composición (incluyendo técnicas armónicas e imitación); contiene piezas breves para teclado a manera de ejemplos. OR

Santos, Joly Braga. Véase BRAGA SANTOS, JOLY.

sanza. Véase MBIRA, KALIMBA, LIKEMBE.

sarabande (fr., “zarabanda”; al.: *sarabande*; in.: *saraband*; it.: *sarabanda*). Danza popular de finales del siglo XVI al XVIII. En su forma instrumental aparece como uno de los movimientos principales de la **suite barroca*, por lo general a continuación de la *courante*. Igual que la **chaconne*, es una danza originaria de América Latina (donde era una danza cantada con acompañamiento de castañuelas y guitarras) que llegó a España en el siglo XVI. En este periodo la danza era rápida y viva, en compás alternado de 3/4 y 6/8 (sesquiáltero) y tenía reputación de danza lasciva. El padre Mariana (1536-1624), en su *Tratado en contra de los entretenimientos públicos*, se refiere a ella como “un baile y cantar tan vulgar en sus palabras y tan fea en sus meneos, que es capaz de incitar sentimientos lascivos incluso en las personas más decentes”. En 1583 Felipe II prohibió la danza en España, aunque ello no impidió su florecimiento.

A comienzos del siglo XVII la danza llegó a Italia en la época en que se tiene noticia sobre las primeras *sarabandes* en notación de tablatura para guitarra española.

Pronto se diseminó a Francia, donde formó parte del *ballet de cour* y otros espectáculos teatrales; se incorporó también al salón de baile y precisamente en este contexto evolucionó en una forma de danza más lenta y majestuosa, en tiempo ternario con un marcado acento en el segundo tiempo por lo general con valor de puntillo. Esta forma de *sarabande* aparece en la obra de muchos compositores franceses, como Chambonnières, los Couperin, D'Anglebert y Rameau; también fue el estilo favorecido por compositores alemanes como Bach (por ejemplo en la *Suite inglesa* no. 2 en la menor donde aparece acompañada de un *double*), Forberger, Pachelbel y Handel.

En Inglaterra se conocieron los dos tipos de *sarabande*, la italiana y la francesa, usados por compositores como Purcell (quien la colocó como movimiento final de la suite) y Blow, entre otros. Thomas Mace la describió como “una danza con el compás ternario más breve pero... más juguetona y ligera que la *corantes*; por lo general de dos tipos” (*Musick's Monument*, 1676). La *sarabande* resurgió en el siglo XX en manos de compositores como Debussy (en la suite *Pour le piano*), Satie (*Trois sarabandes*) y Vaughan Williams (en *Job*, la “*masque de baile*”).

-/JBE

sārāngī. *Cordófono con arco del sureste asiático. En la música clásica del norte de la India y Pakistán y en la música tradicional de Rajastán se usa como acompañamiento para cantos o danzas, o ambas. El término se usa en un sentido más general para referirse a diferentes instrumentos de arco de la región. El *sārāngī* tiene el mástil corto y su cuerpo está tallado en madera de *tun* y cubierto con piel de cabra. El *sārāngī* clásico moderno tiene tres cuerdas principales de tripa de cabra, hasta 36 cuerdas simpáticas de alambre o de acero (o combinados) y entre dos y cuatro puentes. El ejecutante se sienta en el piso con las piernas cruzadas y apoya el instrumento contra el hombro izquierdo. Las cuerdas se pisan con las uñas de los dedos de la mano izquierda; el arco se sujeta con la mano derecha con la palma hacia arriba. Mediante la técnica de tocar varias notas con un mismo dedo, se produce un sonido semejante al *portamento* vocal característico de la música india.

El *sārāngī* de Rajastán se asemeja al instrumento clásico, pero con cuatro cuerdas principales (la segunda no se pisa y sirve como bordón) y menos cuerdas simpáticas. El estilo de arco tiende a un ritmo más marcado para compensar la falta de tambores y otros instrumentos de acompañamiento rítmico en su música.

LC

Sarasate (y Navascués), **Pablo** (Martín Melitón) **de** (*n* Pamplona, 10 de marzo de 1844; *m* Biarritz, 20 de septiembre de 1908). Violinista y compositor español. Ofreció su primer concierto a los siete años de edad y estudió en Madrid con Rodríguez; más adelante ingresó al Conservatorio de París para estudiar con Delphin Alard (1856). Posteriormente inició una muy exitosa vida profesional como violinista de concierto, viajando extensamente por Europa y por el norte y el sur del continente americano. Sarasate fue notable por la pureza clásica de su estilo, la belleza de tono y la naturalidad de su ejecución. Inspiró la composición de muchas obras concertantes sustanciales como la *Symphonie espagnole* de Lalo, el *Concierto para violín* no. 2 y la *Scottish Fantasy* de Bruch, y el *Rondo capriccioso* y los *Conciertos para violín* nos. 1 y 3 de Saint-Saëns. Sus composiciones propias, inspiradas en la música popular de su tierra natal, comprenden fantasías, romances y transcripciones diversas, de las que *Zigeunerweisen*, *Jota aragonesa* y los cuatro libros de danzas españolas permanecen en el repertorio violinístico.

WT/CW

Sargent, Sir **Malcolm** (*n* Ashford, Kent, 29 de abril de 1895; *m* Londres, 3 de octubre de 1967). Director, pianista y compositor inglés. Siendo organista parroquial de Melton Mowbray, organizó y dirigió conciertos corales. Estudió piano con Benno Moiseiwitsch. Su talento llegó a oídos de Henry Wood, quien lo contrató en 1921 para hacer su debut como director orquestal con la orquesta del Queen's Hall. En 1929 Sargent obtuvo financiamiento para establecer los Courtauld-Sargent Concerts, con la intención de ofrecer conciertos bien preparados dentro de un amplio repertorio; estos conciertos consolidaron su reputación. Ofreció los estrenos de obras de Walton (*Belshazzar's Feast*), Holst y Vaughan Williams. Tuvo a su cargo la dirección de las orquestas de Hallé, de la Liverpool Philharmonic y de la BBC Symphony. Sargent fue defensor de las óperas de Gilbert y Sullivan. Hecho caballero en 1947, de 1948 a 1967 alcanzó el pináculo de su fama como director principal de los Promenade Concerts de la BBC, con lo que brindó nuevas dimensiones de popularidad a la música en Inglaterra. Muy aclamado en el repertorio coral y autor de muchos arreglos orquestales, la facilidad de palabra y fluido discurso de Sargent lo hicieron destacar como locutor.

JT

📖 C. REID, *Malcolm Sargent: A Biography* (Londres, 1968, 2/1973).

sarod. Instrumento de cuerdas pulsadas del norte de la India, derivado del **rabāb* afgano. El mástil y el cuerpo

están tallados de una sola pieza de madera; la caja de resonancia está dividida en dos partes al nivel de la cintura y lleva una cubierta de piel a manera de tapa. El mástil y la parte superior del resonador tienen sobrepuesto un diapason metálico. La parte inferior del resonador es casi hemisférica. El *sarod* tiene entre 8 y 10 cuerdas que se pulsan con los dedos, dos de ellas con funciones de bordón, y alrededor de 15 cuerdas simpáticas. Algunos modelos cuentan con un resonador pequeño adicional hecho de calabaza, madera o metal y fijo a la altura del clavijero. JMO

sarrusófono (in.: *sarrusophone*). Instrumento de metal y lengüeta doble inventado en 1856 por el director de bandas P. A. Sarrus para competir con los *saxofones de Adolphe Sax; inicialmente fue fabricado por P. L. Gautrot. Los instrumentos que componen la familia del sarrusófono son: sopranino en *mib*, soprano en *sib*, alto en *mib*, tenor en *sib*, barítono en *mib*, bajo en *sib*, contrabajo en *mib* y alto-contrabajo en *sib*. En estos instrumentos, con excepción de los más pequeños, el tubo se dobla hacia atrás sobre sí mismo, lo que reduce su tamaño. Los sarrusófonos son más útiles al exterior que los vientos de madera y en algunas bandas italianas se siguen usando. El *contrebasse à anche* (contrabajo de lengüeta) tiene una apariencia semejante pero un sistema de digitación distinto. JMO

Sarti, Giuseppe (n Faenza, baut. 1 de diciembre de 1729; m Berlín, 28 de julio de 1802). Compositor italiano. Excepto por algunos periodos de actividad en su nativa Italia (sobre todo en Venecia y Milán) trabajó principalmente en las cortes de Dinamarca (1753-1765 y 1768-1775) y Rusia (a partir de 1784). Intrigas en la corte provocaron su despido de Copenhague y lo desprestigliaron en San Petersburgo. A comienzos de la década de 1790 se exilió en Ucrania. A raíz de la próspera escuela de música que fundó allí, Catalina la Grande lo mandó llamar a su capital para fundar el conservatorio estructurado bajo el modelo italiano. Murió en Berlín durante una visita a su hija.

Sarti fue uno de los compositores de ópera italiana más exitosos de las décadas de 1770 y 1780. Su *opera seria* *Giulio Sabino* (1781) tuvo más de 20 representaciones y su *opera buffa*, *Fra i due litiganti* (1782), más de 30 en vida del compositor. Haydn dirigió seis operas suyas en Eszterháza y Mozart citó fragmentos de *Fra i due litiganti* en *Don Giovanni*. Las *opere serie* tempranas de Sarti son metastasianas, pero en la década de 1770 asimiló las influencias de la ópera “reformada” de Gluck, Traetta y Paisiello. La mayor parte de sus óperas cómicas

antecedieron la boga posterior de ensambles múltiples y finales ampliados; su popularidad descansó en sus cautivantes arias de gran fuerza dramática. DA/TRJ

Sartorio, Antonio (n Venecia, 1630; m Venecia, 30 de diciembre de 1680). Compositor italiano. En la década de 1660 se estableció como compositor de ópera veneciana. En 1666 se convirtió en *Kapellmeister* de la corte italiana del duque de Brunswick-Lüneburg en Hanover, donde permaneció hasta 1675, realizando viajes frecuentes a Italia para asistir a las presentaciones de sus óperas. En 1676 fue nombrado *vicemaestro* de San Marcos en Venecia. Las óperas de Sartorio capturaron la exigencia popular de abundancia de arias líricas, a expensas del recitativo dramático característico del viejo estilo del discípulo de Monteverdi, Cavalli. Destacó en especial por sus lamentos en tiempo ternario sobre un bajo obstinado y un lenguaje armónico agresivo, como también por sus arias con *obbligato* de trompeta. De su música litúrgica sobrevive una publicación única de salmos (1680). PA

Sarum Use (in., “uso o rito del Sarum”). La liturgia, el rito y la manera de interpretar el canto llano en la Catedral de Salisbury desde la época medieval hasta la Reforma. A finales de la Edad Media, el “uso” o rito del Sarum fue adoptado también por las diócesis de York, Lincoln, Hereford y Bangor, entre otras. Los libros del Sarum proporcionaban a los reformistas el material principal para el libro de rezos inglés (*Book of Common Prayer*), a pesar de la enérgica condena por el “número y dureza” de sus reglas. La música litúrgica inglesa siguió usando versiones de canto llano del Sarum en obras como antífonas votivas, himnos y versiones de las Lamentaciones de Jeremías y del *Magnificat*. -/ALI

Sáry, László (n Győr, 1 de enero de 1940). Compositor húngaro. Estudió con Endre Szervánszky en la Academia de Música Liszt. Más adelante asimiló las ideas de Boulez, Stockhausen, Cage, Christian Wolff y los minimalistas sistemáticos estadounidenses. En 1970, como cofundador del Estudio de Música Nueva de Budapest, exploró las posibilidades de la improvisación grupal y la composición colectiva. Sáry ha ejercido influencia al promover la improvisación en la enseñanza musical. Compositor prolífico dentro de un amplio rango de combinaciones orquestales, instrumentales y vocales, muchas de sus obras son variables en cuanto a número de ejecutantes, partitura y duración. ABUR

Satie, Erik (Alfred Leslie) (n Honfleur, 17 de mayo de 1866; m París, 1 de julio de 1925). Compositor francés. De padre francés y madre escocesa, vivió en Honfleur

con sus abuelos y un tío excéntrico entre los cuatro y los 12 años de edad, importante etapa formativa en la que recibió sus primeras clases de piano. Después se mudó a París para vivir con su padre y estudiar en el conservatorio (1879-1886) donde no fue merecedor de ningún premio y se le describía como un estudiante “talentoso pero indolente”. A sus primeras composiciones pertenecen las tres *Gymnopédies* (1888) y tres *Gnossiennes* (1890) para piano, piezas evocativas del mundo antiguo mediante recursos estilísticos de simplicidad absoluta, monotonía repetitiva y armonías modales muy originales que dejaron sentir su influencia en su amigo Debussy. Desplegó recursos similares al servicio de la exótica secta de los rosacruces, cuyos misterios celebró austeramente en piezas como el “Ballet cristiano” *Uspud* (1892) y las *Danses gothiques* para piano (1893). La *Messe des pauvres* para órgano o piano (1895) es una obra más ortodoxa en cuanto a la temática, más no en cuanto al estilo. Toda esta música temprana es la más notoria por haber sido escrita en la época en que Wagner era la figura dominante en París.

Durante este periodo Satie se ganaba el sustento como pianista de café en Montmartre, contribuyendo al repertorio del medio con canciones y valeses breves. En 1898 optó por mudarse al suburbio industrial de Arcueil-Cachan, donde vivió voluntariamente en la pobreza por el resto de su vida. Comenzó a escribir obras con títulos bizarros, como *Trois pièces en forme de poire* para piano a cuatro manos (1903), serie de siete piezas de simplicidad infantil que representa un resumen de toda su música desde 1890 conformada por piezas originales y canciones populares de la época. Reconociendo que sin una sólida técnica contrapuntística le sería imposible progresar, se inscribió a la Schola Cantorum (1905-1912) para estudiar con d’Indy y Roussel. Si bien la influencia directa de la Schola no fue significativa, su nuevo manejo interpretativo del coral y la fuga es notorio en los compases iniciales de *Parade*.

En 1911 Ravel interpretó algunas de las piezas tempranas para piano de Satie, y Debussy dirigió su propia orquestación de dos de las *Gymnopédies* (1888). Motivado por el éxito de estas empresas, Satie comenzó a componer con mayor abundancia y produjo series de pequeñas piezas instrumentales con títulos absurdos: *Embryons desséchés* para piano (Embriones desechables, 1913) y *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)* para violín y piano (Cosas vistas a derecha e izquierda [sin gafas], 1914) son dos ejemplos representativos. A

menudo, como ocurre en la serie para piano *Sports et divertissements* (1914), el intérprete debe confrontar indicaciones como “ármese de clarividencia” y “con el último cabo de su pensamiento”, comentarios que de ninguna manera son para leerse en voz alta.

En tiempos de la primera Guerra Mundial una nueva generación de compositores franceses comenzó a identificarse con el arte modesto y satírico de Satie. Descubierta en 1915 por Jean Cocteau, los elogios volcados en su manifiesto *Le Coq et l’arlequin* (1918) contribuyeron a diseminar su influencia en el grupo de *Les *Six*. Cocteau y Satie colaboraron en el ballet *Parade* (1917), partitura absolutamente anticonvencional en cuanto a su forma discontinua, su material repetitivo y la incorporación a la orquesta de una máquina de escribir, un revólver y otros instrumentos insólitos. A esta obra siguió la cantata *Socrate* (1919) donde la humildad creativa es llevada casi al límite. Un año después Satie participó en una exhibición de arte con una “música de mobiliario”, con la intención de que fuera ignorada, prototipo de la música ambiental o *muzak* de hoy. De la misma manera, su propuesta musical para el entreacto de la película de René Clair con el ballet dadaísta *Relâche* (1924), anticipó los métodos de compositores posteriores de música para cine. El mayor mérito de Satie quizá haya sido la incorporación de música de salón, canciones populares conocidas y otras técnicas en la llamada música seria. Investigaciones recientes han revelado que en muchas de las canciones populares incorporadas en su música, en especial las que cantaban los soldados durante la primera Guerra Mundial, Satie solía adaptar textos de un tono moral tan turbio que provocaba escalofríos, en lo que también se adelantó a épocas posteriores.

PG/RN

📖 J. COCTEAU, *Le Coq et l’arlequin* (París, 1918; trad. al in. 1921). N. WILKINS (ed.), *The Writings of Erik Satie* (Londres, 1980). O. VOLTA (ed.), *Satie Seen through his Letters* (Londres, 1989, 2/1994). R. ORLEDGE, *Satie the Composer* (Cambridge, 1990, 2/1992). S. M. WHITING, *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall* (Oxford, 1999).

Satyagraha. Ópera en tres actos de Glass con libreto propio y de Constance DeJong basado en el *Bhagavad Gita* (Rotterdam, 1980).

Satz (al.). El término se usa normalmente para denotar un “movimiento”, en una sonata o una sinfonía, por ejemplo. Puede significar también “tema” o “sujeto”; *Hauptsatz* (literalmente “tema de la cabeza”) se refiere al

tema principal o primer sujeto; *Seitensatz* o *Nebensatz* es el segundo sujeto. *Satz* puede significar además frase o periodo, estructura, estilo o textura; *freier Satz*, “estilo libre”. *Schlussatz* es final o coda.

Sauer, Emil (George Conrad) **von** (*n* Hamburgo, 8 de octubre de 1862; *m* Viena, 27 de abril de 1942). Pianista alemán. Estudió en Moscú con Nikolai Rubinstein y después con Liszt. Realizó extensas giras, forjando una larga vida profesional que duró de 1882 a 1936. Asimismo enseñó en la Academia de Viena, editó música (la obra completa para piano de Brahms) y métodos de enseñanza. Poseedor de una técnica formidable, destacaba por su interpretación elegante y refinada. CF

Sauguet, Henri [Poupard, Jean-Pierre] (*n* Bordeaux, 8 de mayo de 1901; *m* París, 21 de junio de 1989). Compositor francés. Estudió en Canteloube y una vez instalado, en París en 1922 (por consejo y con el apoyo de Milhaud), con Koechlin. Sin embargo, el aprendizaje más importante lo obtuvo como miembro de la École d'Arcueil, un grupo de discípulos de Satie; Sauguet adoptó la estética natural sin pretensiones de Satie. Cambiando su nombre a “Henri Sauguet”, se ganó el sustento como compositor para cine, teatro y radio. Su música incidental para *Ondine* de Jean Giraudoux es uno de sus máximos logros. Entre sus obras más serias destacan ballets como *La Chatte* (1927) y *Les Forains* (1945), óperas y toda una variedad de piezas orquestales que despliegan un encanto simple y natural. PG/RLS

Saúl. Oratorio de Handel (1739) con texto de Charles Jennens.

Saul og David. Ópera en cuatro actos de Nielsen con libreto de Einar Christiansen (Copenhague, 1902).

sautillé (fr.; al.: *Springbogen*; it.: *saltando, saltato*). Golpe de arco corto que se toca a la mitad del arco para provocar un rebote ligero. La técnica consiste en un movimiento de muñeca para cada nota, a diferencia del *jeté* o golpe **ricochet* en los que el arco, una vez puesto en movimiento, rebota de manera natural. -/DMI

Sāvītri. Ópera de cámara en un acto de Holst con libreto propio sobre un pasaje del *Mahābharata* (Londres, 1916).

Savoy Operas (Óperas Savoy). Nombre con el que se conocen las óperas de Gilbert y Sullivan debido a que, a partir de *Iolanthe* (1882), todas se estrenaron en el Savoy Theatre de Londres.

Sawer, David (Peter) (*n* Stockport, 14 de septiembre de 1961). Compositor inglés. Sus estudios en la York University y con Mauricio Kagel en Alemania ayudaron a reforzar su interés por la música teatral. Obtuvo un éxito

significativo con una obra de 50 minutos para radio, *Swansong* (1989), que trata sobre un Berlioz moribundo y su visión de una utopía musical. Sawyer ha producido también una serie de obras instrumentales acabadas en la que destacan *The Melancholy of Departure* (1990) para piano, *Byrnan Wood* para orquesta (Proms de la BBC, 1992) y *Tiroirs* (1997) para orquesta de cámara. Su ópera *From Morning to Midnight* (ENO, 2001) está basada en una obra del dramaturgo expresionista Georg Kaiser. AW

Sax, Adolphe [Antoine-Joseph] (*n* Dinant, 6 de noviembre de 1814; *m* París, 4 de febrero de 1894). Fabricante de instrumentos de viento belga. Hijo del principal fabricante de instrumentos de viento en Bruselas, Charles-Joseph Sax (1791-1865). Estudió clarinete en el Conservatorio de Bruselas y comenzó a fabricar clarinetes en el taller de su padre. Se trasladó a París en 1842 e instaló un taller (con ayuda de Berlioz). En 1845 patentó el **saxhorn* y un año después el **saxofón*. A partir de 1845 tuvo prácticamente el monopolio de las bandas militares francesas, lo que provocó enorme antagonismo con los fabricantes parisinos competidores quienes se unieron para protestar enérgicamente por sus ínfulas de originalidad y entablaron muchas demandas en su contra. No obstante, Sax continuó patentando mejoras a sus instrumentos e inventando otros más. Entre 1858 y 1871 se desempeñó como profesor de saxofón en el Conservatorio de París. AB/AL

📖 M. HAINE, *Adolphe Sax: Sa vie, son oeuvre, ses instruments de musique* (Bruselas, 1980). W. HORWOOD, *Adolphe Sax (1814-1894): His Life and Legacy* (Baldock, Herts., 1980-1983).

saxhorn (in.). Familia de instrumentos de metal con tubo cónico y válvulas inventados por Adolphe Sax en 1842-1845. Abarcan desde el registro soprano hasta el contrabajo, afinados alternadamente en *mib* y *sib*. Todos los *saxhorns* tienen forma de “tuba” recta hacia arriba. El **tenor horn* en *mib* y el barítono en *sib* conforman el registro medio de la **banda* de metales inglesa. La longitud del tubo de los *saxhorns* no es tan grande como en la familia de la **tuba* y su sonido no tiene el cuerpo grueso de la tuba; sin embargo, en algunas partes del mundo no se hace gran distinción entre el *saxhorn* barítono y el **eufonio* o tuba tenor, con registro semejante pero tubo más ancho. JMO

saxofón. Instrumento de viento que combina el sistema de boquilla con lengüeta simple de los vientos de madera como en el **clarinete*, con el sistema de llaves y el tubo metálico del **oficleido*. Adolphe Sax lo inventó

alrededor de 1840 buscando inicialmente la creación de un instrumento bajo; posteriormente desarrolló una familia instrumental completa abarcando todos los registros desde soprano hasta bajo, alternando sucesivamente las afinaciones en *mib* y *sib* para las bandas militares, y en *fa* y *do* para las orquestas. Los instrumentos graves de las dos categorías nunca han gozado de gran popularidad y el único usado con cierta frecuencia ha sido el saxofón tenor en *do*, llamado también “C melody”, que puede usarse para tocar partes de violonchelo y líneas vocales sin necesidad de transportar.

El tubo cónico y ancho del saxofón le permite producir sobregudos a la octava, como el oboe. Su sistema de digitación, mucho más simple que el del clarinete, produce sobregudos a la doceava y por lo mismo requiere de digitaciones diferentes en cada octava. La anchura del pabellón y el diámetro grande de las perforaciones digitales dan al instrumento un sonido vigoroso y puro, de enorme valor para las bandas militares, las bandas de *swing* y las *big-bands* de baile.

Excepto en Francia, los saxofones se han explotado relativamente poco en la orquesta. El entusiasmo mostrado por Berlioz y sus colegas por el instrumento fue una de las razones que persuadieron a Sax para trasladarse de Bruselas a París. Los cuartetos y otros conjuntos de cámara con saxofones gozan de prestigio y popularidad considerables, y la mayor parte del repertorio “clásico” para saxofón ha sido compuesto para dichos conjuntos. Si bien el saxofón tardó un tiempo en ser aceptado en el *jazz*, género que en un principio se inclinaba por el clarinete, posteriormente los saxofones soprano, alto, tenor y barítono han sido populares como instrumentos solistas en diferentes momentos y estilos de música popular, desde el *jazz* al estilo Nueva Orleans hasta la música de *rock*. En las orquestas de *jazz*, como también en las bandas de *swing* y de baile, el trío de dos instrumentos contralto y uno tenor ha conformado el bloque básico de la sección de saxofones, con el aumento de un segundo tenor y un barítono en las bandas más grandes.

Otros tamaños de saxofón son también relativamente comunes, como el sopranino y el bajo en *sib*; los instrumentos más pequeños que el sopranino son mucho menos frecuentes. El saxofón contrabajo en *mib*, que alcanza un semitono inferior al contrabajo de cuerda, suele fabricarse sólo bajo pedido. JMO

📖 R. INGHAM (ed.), *The Cambridge Companion to the Saxophone* (Cambridge, 1998).

Saxton, Robert (Louis Alfred) (n Londres, 8 de octubre de 1953). Compositor inglés. Asesorado por Britten en su juventud, entró a estudiar con Elisabeth Lutyens, Berio, Robin Holloway y Robert Sherlaw Johnson. Ha sido maestro en Inglaterra y los Estados Unidos y en 1999 sucedió a Sherlaw Johnson como profesor de composición en Oxford. *Reflections of Narciss and Goldmund* (1975) y *Piccola musica per Luigi Dallapiccola* (1981) fueron dos de sus partituras de juventud más impactantes, obras que demostraron su oído refinado en el manejo de texturas y su habilidad para el trazo de diseños formales orgánicos con un despliegue gradual. En la década de 1980 y comienzos de 1990 compuso varias obras orquestales sustanciales (entre ellas el *Concierto para orquesta* de 1984 y el *Concierto para violín* de 1989), algunas obras vocales y la ópera *Caritas* (Opera North, 1991). Desde entonces ha trabajado con formas menores aunque, como queda demostrado con *A Yardstick to the Stars* (1994) para piano y cuarteto de cuerdas, su enfoque conceptual y su energía creadora siguen bien encauzadas. AW

Saygun, A(hmed) Adnan (n Izmir, 7 de septiembre de 1907; m Estambul, 6 de enero de 1991). Compositor y etnomusicólogo turco. De joven se desempeñaba como maestro de escuela y después fue enviado a París por el presidente Atatürk. A su regreso a Turquía trabajó un breve periodo como director y comenzó sus investigaciones sobre la música tradicional de su país. Compartió con Bartók uno de sus viajes de campo a Anatolia. A través de sus enseñanzas en los conservatorios de Ankara y Estambul, Saygun ejerció influencia considerable en la vida musical turca. Su música, en la que combina influencias folclóricas con técnicas de la música europea occidental, comprende el oratorio *Yunus Emre* (1946), óperas, sinfonías y otras obras orquestales, así como música de cámara, coral y para piano. ABUR

saz. Término turco y persa para referirse a cualquier instrumento musical. Por lo general es el nombre genérico de los laúdes con mástil largo y trastes característicos de Turquía, el Cáucaso, el norte de Irán y las regiones vecinas. El instrumento se encuentra también en las tradiciones musicales musulmanas de Bosnia-Herzegovina y Albania. Su cuerpo piriforme es de madera y tiene varias cuerdas de metal dobles o triples que se tocan con un plectro. El número de cuerdas y el tamaño del instrumento varía dependiendo de la región; en Azerbaiyán, por ejemplo, existen varios tamaños: pequeño (50-70 cm), mediano (80-100 cm) y

grande (120-150 cm). El *saz* se usa para acompañar canciones tradicionales y el repertorio épico del *ashug* o músico-poeta del Cáucaso; también se toca en conjuntos de hasta 15 y 20 músicos o en combinación con otros instrumentos folclóricos.

El término *saz* se ha aplicado también a otros tipos de instrumentos musicales. En Irán y Afganistán se usa para referirse a la *sorna*, un tipo de oboe que se acompaña siempre con un tambor denominado *dohol*. LC

Scala di seta, La (La escalera de seda). Ópera en un acto de Rossini con libreto de Giuseppe Maria Foppa basado en el libreto de F.-A.-E. de Planard sobre la obra de Pierre Gaveaux, *L'Échelle de soie* (1808) (Venecia, 1812).

scaling (in., “escala dimensional”, “talla”). 1. En relación con los tubos del órgano el término se refiere a la proporción entre el diámetro o anchura y la longitud del tubo. Si los tubos de una misma hilera de órgano fueran todos del mismo diámetro, la calidad del tono variaría considerablemente entre el tubo más corto y el más largo. Por lo mismo, el diámetro de cada uno de los tubos de una misma fila debe graduarse de acuerdo con su talla. Para que el timbre varíe, cada hilera tiene proporciones diferentes para las mismas tallas de tubos.

2. En los instrumentos de teclado, relación entre la longitud sonora de la cuerda y la altura que produce.

Scandello, Antonio (*n* Bérghamo, 17 de enero de 1517; *m* Dresde, 18 de enero de 1580). Compositor y ejecutante de corneta y sacabuche italiano. Renombrado ejecutante, en 1549 se incorporó a la Hofkapelle de Dresde. Pocos años después se convirtió al protestantismo y en 1568 sucedió a Matthaeus Le Maistre como *Kapellmeister*. Destacado por su *Pasión según san Juan* (1561), primera versión responsorial compuesta en Alemania que adoptó el lenguaje polifónico en las partes individuales de los personajes, y por su partitura similar, *Historia de la resurrección* (antes de 1573), modelo en el que Schütz basó su versión de 1623. BS

Scaramouche. Suite para dos pianos de Milhaud compuesta en 1937 y basada en su propia música incidental para la obra teatral de Molière *Le Médecin volant* (El médico volador), representada en el Théâtre Scaramouche de donde la obra toma su título.

Scarlatti. Familia italiana de compositores y músicos. Todo lo que se sabe de la vida temprana y la preparación musical de (Pietro) **Alessandro** (Gasparo) **Scarlatti** (*n* Palermo, 2 de mayo de 1660; *m* Nápoles, 22 de octubre de 1725) es que a los 12 años de edad fue enviado a vivir con sus parientes en Roma. Su primera ópera, producida en 1679, tuvo un éxito excepcional y para 1680

había sido nombrado *maestro di cappella* de la reina Cristina de Suecia, entusiasta patrona de las artes radicada en Roma desde muchos años atrás. Se desempeñó también como *maestro* de S. Gerolamo della Carità. En 1681 visitó Austria y en 1684 se trasladó a Nápoles como *maestro* del virrey. Nápoles no era entonces un centro de actividad operística importante y más de la mitad de las óperas representadas en la ciudad entre 1684 y 1702 fueron de Scarlatti. En ese año de 1702 viajó a Florencia pero, al no hallar un puesto asalariado, pronto se trasladó a Roma donde en 1703 se convirtió en *maestro* asistente de S. Maria Maggiore y tres años después fue promovido a *maestro*, componiendo oratorios y cantatas para patronos aristocráticos como el cardenal Ottoboni. La demanda operística en Roma era escasa y dos obras suyas compuestas para Venecia fracasaron, dando como único resultado la publicación de un poema satírico sobre su persona. En 1708 las dificultades financieras lo obligaron a aceptar una invitación para ocupar su antiguo puesto en Nápoles, donde permaneció por el resto de su vida salvo por otro breve periodo en Roma entre 1718 y 1721.

La música de Scarlatti fue altamente valorada por sus contemporáneos, aunque hacia el final de su vida algunos músicos jóvenes al parecer lo veían como un “grandioso viejo” algo anticuado. El repertorio de Scarlatti que ha sobrevivido sobrepasa las 70 óperas y 600 cantatas que conforman lo más importante de su obra. Sus óperas son notables por el don melódico, el variado despliegue de estilos y expresiones en las arias y por el uso de una orquesta con maderas y metales además de cuerdas. También estableció la sinfonía en tres movimientos como la obertura operística común. Fue uno de los últimos grandes compositores de cantatas para voz sola; la mayoría de estas obras son para soprano y cuerdas bajo el patrón formal establecido por él de dos arias precedidas por un recitativo y se encuentran entre lo más refinado del periodo. No existen testimonios que confirmen que haya sido un maestro importante y de influencia.

(Giuseppe) **Domenico Scarlatti** (*n* Nápoles, 26 de octubre de 1685; *m* Madrid, 23 de julio de 1757) fue hijo de Alessandro Scarlatti, quien pretendió ejercer un control estricto sobre su vida personal y profesional desde mucho antes de que alcanzara la edad adulta. Nada se sabe de su vida y preparación tempranas, pero en 1701 fue nombrado organista de la capilla real de Nápoles donde su padre era *maestro*. Al año siguiente acompañó a Alessandro a Florencia, donde quizá conoció al

notable constructor de instrumentos de teclado Bartolomeo Cristofori, pero muy pronto regresó a Nápoles en lugar de acompañar a su padre a Roma. Con la creencia de que Nápoles no tenía nada que ofrecer a un músico tan talentoso, en 1705 Alessandro lo envió a Venecia, sin embargo, no se han descubierto aún detalles sobre los cuatro años que permaneció en esa ciudad. En 1709, desafiando al parecer los deseos de su padre, Domenico entró al servicio de la reina polaca Maria Casimira exiliada en Roma; también fue nombrado *maestro di cappella* de la Basilica Giulia en 1713 y al año siguiente del embajador portugués en el Vaticano. Durante este periodo en Roma frecuentó los conciertos semanales ofrecidos por el cardenal Ottoboni, donde conoció a figuras destacadas como Corelli y Handel (supuestamente participó en una competencia de ejecución de teclado con el segundo) y forjó una amistad duradera con el músico inglés Thomas Roseingrave quien contribuyó considerablemente a popularizar su música en Inglaterra.

En 1717 Scarlatti se vio obligado a emprender acciones legales para independizarse del control de su padre. Dos años más tarde dejó Italia con destino a Portugal, donde se convirtió en *mestre* de la capilla patriarcal. Una de sus obligaciones era dar clases a la infanta Maria Barbara quien era una talentosa ejecutante de teclado. En 1728 la infanta se mudó a Madrid para desposar al príncipe de la corona española Fernando, y Scarlatti la acompañó como parte de su séquito musical. Pasó el resto de su vida a su servicio y fue hecho caballero de la Orden de Santiago en 1738. Los reportes que existen sobre su supuesta visita a Austria, Francia e Inglaterra se refieren en realidad a otros músicos con el mismo nombre, posiblemente parientes suyos.

Aunque comenzó su vida profesional como compositor de ópera napolitana, la reputación póstuma de Scarlatti ha descansado casi por completo en su producción de más de 500 sonatas para teclado, todas compuestas después de su traslado a Portugal. Entre éstas hay obras de un solo movimiento en forma binaria, algunas agrupadas en pares. Son obras inmensamente originales e innovadoras, no sólo por sus exigencias técnicas —que incluyen recursos como cruzamiento de manos, octavas simultáneas con ambas manos y trinos en partes intermedias— sino por su audaz tratamiento armónico y moduladorio. Muchas de ellas acusan la influencia del folclor andaluz y de las técnicas guitarrísticas españolas y ejercieron considerable influencia en el desarrollo de un lenguaje clavecinístico par-

ticular, en especial en Inglaterra donde tuvieron gran popularidad.

Giuseppe Scarlatti (*n* Nápoles, c. 1718 o 18 de junio de 1723; *m* Viena, 17 de agosto de 1777), sobrino de Domenico Scarlatti, a partir de 1739 emprendió la profesión de compositor de ópera en varias ciudades italianas, entre ellas Roma, Florencia y Venecia; es posible que haya visitado a su tío en España en 1752, año en el que se presentó una de sus óperas en Barcelona. A partir de 1757 vivió principalmente en Viena, donde entabló amistad con Gluck, trabajando como compositor de música de ballet para el Kärntnertheater y quizá más adelante al servicio del príncipe Schwarzenberg. Sus óperas, que muestran un talento particular para las melodías simples y llamativas, estuvieron entre las mejores compuestas por italianos en Viena en ese tiempo. WT/ER

📖 R. KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti* (Princeton, NJ, 1953, 3/1968). D. J. GROUT, *Alessandro Scarlatti: An Introduction to his Operas* (Berkeley, CA, 1979). M. BOYD, *Domenico Scarlatti, Master of Music* (Londres, 1986).

scat singing (in.). En el jazz se refiere a un estilo de articulación de una melodía con sílabas sin sentido y otros efectos vocales característicos introducido por Louis Armstrong y otros cantantes. La agrupación francesa de los Swingle Singers usaron esta técnica para la interpretación vocal de música instrumental. PGA

Scelsi, Giacinto (*n* La Spezia, 8 de enero de 1905; *m* Roma, 9 de agosto de 1988). Compositor italiano. Miembro de una familia aristocrática, recibió educación privada y en la entreguerra estudió en Suiza y Viena. A partir de 1951 vivió recluso en Roma. Sus obras tardías reflejan la influencia de la música y el pensamiento orientales, en especial del Tíbet, y son notables por concentrarse en los elementos musicales a un nivel casi microscópico, lo que les da la calidad de la meditación trascendental. Sus *Cuatro piezas para orquesta* (1961), cada una basada en una sola nota, centran la atención en el tratamiento del ritmo, la dinámica, el ataque, el color y en inflexiones microtonales de la altura. Muchas de sus obras están escritas en una sola línea, como es el caso de la mayor parte de las piezas del ciclo vocal *Canti del Capricorno* (1962-1972), pero en otras, como el *Cuarteto de cuerdas* no. 4 (1964), bloques de texturas estáticas o con movimiento muy lento son creadas mediante armonías microtonales, *glissandos* y trinos. La música de Scelsi se interpretó con mucha frecuencia en sus últimos años de vida y su influencia se dejó sentir en compositores como Ligeti y Franco Donatoni.

ABUR

scena (it.). En ópera se refiere a un episodio extenso que consiste en una secuencia vagamente construida a partir de secciones relacionadas (como introducción, recitativo, arioso, una o más arias), por lo general para un cantante solista y con intención predominantemente dramática. En los siglos XVIII y XIX la palabra se usó como título de episodios dramáticos compuestos específicamente para ser interpretados en concierto por cantantes solistas, más bien en el estilo de una cantata, que eran por lo general versiones de extractos de libretos operísticos o de otros textos dramáticos; *Ah, perfido!* de Beethoven es un ejemplo característico del género.

scenari (in.; it.; fr.: *scénario*, “guión”, “argumento”). Sinopsis del libreto de una obra teatral o una ópera que se describe a los personajes, el número de escenas, los lugares en que se desarrollan los principales momentos dramáticos y los climas musicales, así como otros elementos.

Sciarrino, Salvatore (*n* Palermo, 4 de abril de 1947). Compositor italiano. Talentoso en la infancia en muchas áreas del arte, empezó a componer a los 12 años de edad y en 1962 tuvo su primera presentación pública. En 1969 se trasladó a Roma, donde su música pronto atrajo la atención, y siguió su propio camino autodidacta. Ha sido maestro en Milán, Florencia, Bolonia y Palermo. Igual que Nono, tiene un impulso vital por la innovación. Su enorme producción abarca música vocal, orquestal, incidental y de cámara, mucha influida por su interés por la música antigua (por ejemplo el ballet *Morte a Venezia* de 1991 basado en Bach) y por la canción popular estadounidense (*Blue Dream*, 1980). Como muchas de sus piezas mayores de concierto, las obras escénicas de Sciarrino parten de formas convencionales e incursionan en lo surrealista; éstas incluyen *Aspern* (1978; basada en Henry James), los montajes *Cailles en sarcophage* (1979; con la incorporación de íconos y canciones estadounidenses) y *Vanitas* (1981; una “anamorfosis gigante” de la canción *Stardust* de Hoagy Carmichael), dos obras tomadas de Jules Laforgue (*Lohengrin*, 1983; *Perseo e Andromeda*, 1991) e *Infinito nero* (1998). Es autor de muchas transcripciones y arreglos. AL

📖 N. HODGES, “A volcano viewed from afar: The music of Salvatore Sciarrino”, *Tempo*, 194 (1995), pp. 22-24.

sciolto, scioltamente (it.). “Libre”, “sin limitaciones”, “con inventiva”.

Scipione (Escipión). Ópera en tres actos de Handel con libreto de Paolo Antonio Rolli basado en la obra de Antonio Salvi, *Publio Cornelio Scipione* (1704), a su vez basada en *Historiarum ab urbe condita libri* (Londres, 1726).

scordatura (it., “desafinación”; al.: *Umstimmung*, *Verstimmung*; fr.: *discordé*, *discordable*, *discordant*). Término usado comúnmente en relación con los instrumentos de cuerdas pulsadas y con arco, en especial laúdes y violines, que se refiere a una afinación en la que una o más cuerdas se afinan a alturas distintas de las normales. El propósito de la *scordatura* es facilitar la ejecución de ciertos pasajes o piezas permitiendo a la mano alcanzar notas determinadas, en especial en cuerdas dobles. El recurso puede dar brillantez al tono gracias a la vibración simpática de las cuerdas. Biber aprovechó este recurso en varias obras para violín.

La *scordatura* se usa también para extender el rango del instrumento hacia la región grave, por ejemplo descendiendo la afinación de la cuerda más grave de la viola o el violonchelo de *do a si* o *sib*, o de la cuerda de *mi* del contrabajo a *do*. Este tipo de afinación era conocido entre los laudistas y guitarristas franceses como *avallé* o *ravallé* y entre los alemanes como **Abzug*. La afinación correspondiente aparece indicada siempre al comienzo del primer pentagrama de la música y las notas escritas suelen estar transportadas, es decir que cuando el ejecutante coloca los dedos en la posición indicada, el sonido corresponde a las notas reales requeridas por la *scordatura*. Los ejecutantes de *viola da gamba* raramente usaron la *scordatura*, excepto los ejecutantes ingleses de la **viola de lira* del siglo XVII que usaban muchas afinaciones distintas y no tenían una estandarizada. JMO

score (in.). “*Partitura”.

scorrendo, scorevole (it.). “Fluyendo”; un **glissando*.

Scotch snap [*Scotch catch*] (in.). Recurso rítmico en el que antes de una nota con puntillo, y no después aparece una nota de menor valor, por ejemplo: ♪♪. en lugar de ♪.♪.

Recurso característico de la danza escocesa *strathspey*, se encuentra también en algunas canciones escocesas y en las melodías a imitación de la música escocesa tan populares en los *pleasure gardens* londinenses del siglo XVIII. Sin embargo, este ritmo no aparece en ninguna canción escocesa anterior al siglo XVIII.

El “Scotch snap” aparece en canciones francesas del siglo XVI como un recurso de la **musique mesurée* y, al parecer, era igualmente común en la interpretación de las **notes inégales* del siglo XVII. Se usaba con frecuencia también en la música italiana del siglo XVII, conocido con el nombre de *stile lombardo* (estilo lombardo). Sammartini y J. C. Bach quienes trabajaron en Milán, la capital de Lombardía, incorporaron este

recurso rítmico en su música. La figura de puntillo invertida fue usada también por algunos compositores ingleses del siglo XVII como Purcell, pues coincide con la acentuación de la lengua inglesa.

Scott, Cyril (Meir) (*n* Oxtton, Cheshire, 27 de septiembre de 1879; *m* Eastbourne, 31 de diciembre de 1970). Compositor, pianista y escritor inglés. Perteneciente al llamado Grupo de *Frankfurt, estudió con Iwan Knorr en el Conservatorio Hoch (1895-1898). En los albores del siglo XX estableció una reputación dentro de la modernidad con la *Suite Heroica* y la *Primera sinfonía* (ambas de 1900), su *Cuarteto para piano* (1901) y su *Segunda sinfonía* (arreglada después como *Three Symphonic Dances*) dirigida por Henry Wood en 1903. Apodado el “Debussy inglés”, compuso canciones y obras para piano en un estilo impresionista para el consumo popular. Produjo varios ballets, la ópera en un acto *The Alchemist* (1917), la ópera completa *Maureen O'Mara* (1946), el oratorio *Hymn of Unity* (1947) y varias piezas orquestales. Si bien son obras poco conocidas que han quedado en el olvido, el *Concierto para piano* (1915), quizá su obra más lograda, es digno de ser rescatado. Entre sus otros intereses se cuentan la literatura (tradujo las obras de Stefan George), la filosofía hindú, el ocultismo y varios temas médicos. Publicó poesía y varios libros, como *The Philosophy of Modernism* (1917) y su autobiografía, *My Years of Indiscretion* (1924). MK/JDI

📖 A. E. HULL, *Cyril Scott, Composer, Poet and Philosopher* (Londres, 1918, 3/1921).

Scotto. Familia italiana de impresores musicales y compositores. El miembro más destacado fue Girolamo Scotto (c. 1505-1572), quien asumió la dirección de los negocios editoriales de la familia en Venecia en 1539. La familia tenía vínculos con Andrea *Antico e imprimió su última publicación musical; también tuvo relación con la prolífica imprenta de *Gardano. El fundador de la compañía, Ottaviano Scotto (*m* 1498), fue muy conocido por la impresión de misales; los miembros de la familia que le siguieron, incluyendo a otro Ottaviano (c. 1495-c. 1568) y Girolamo, trabajaron más sobre el repertorio secular aunque su producción de libros de motetes no era nada despreciable. JWA

Scriabin, Aleksandr Nikolaievich (*n* Moscú, 25 de diciembre de 1871/6 de enero de 1872; *m* Moscú, 14/27 de abril de 1915). Compositor ruso. Desde su nacimiento pareció estar predestinado a sus tendencias mesiánicas, pues nació el mismo día que Jesucristo en el calendario occidental, aunque no en el juliano vigente en Rusia antes de la Revolución. Heredó el instinto musical de su

madre, talentosa discípula del gran Theodor Leschetizki. A la muerte de ésta, cuando Scriabin contaba con sólo un año de edad, quedó al cuidado de un padre militar indiferente sin imaginación y de la opresora figura femenina de su tía Lyubov.

Desde temprana edad manifestó síntomas de neurosis que limitaron su capacidad para emprender lo que hubiera sido su preparación como oficial de mando en una escuela militar, no obstante, demostró un sorprendente talento musical. Desde los seis años de edad era capaz de tocar al piano prácticamente cualquier música que oyera interpretar una sola vez y a los 11 ya mostraba las cualidades distintivas de delicadeza y pasión interpretativa que más adelante se volverían legendarias. Su precocidad, igual que la de Rajmaninov, apenas un año menor que él, fue bien encauzada por su brillante maestro Nikolai Zverev. En el Conservatorio de Moscú estudió con Sergei Taneiev, cuya técnica rigurosa le proporcionó una base sólida para sus posteriores extravagancias musicales, y con el director y pianista Vasili Safonov, quien bautizara a su protegido con la etiqueta poco provechosa aunque acertada de “el Chopin ruso”.

El sobrenombre constituyó un justo aunque arrollador juicio de la primera etapa de Scriabin como compositor de música para piano. Sus primeros preludios, *études* y mazurcas quizá no poseen la individualidad del joven Rajmaninov, quien coronó sus estudios en el conservatorio con un éxito que le fuera negado a Scriabin, lo que desafortunadamente bastó para echar por tierra la animosidad de juicio de su tutor de composición, Arenski. En su primera gran incursión musical, el *Concierto para piano*, Scriabin reveló ingenuidad encantadora y candor de juventud. Sus dos ambiciosas primeras sinfonías –no. 1 en *mi* mayor con coro (1890-1891) y no. 2 en *do* menor (1897-1903)– resultaron menos interesantes que el curso emprendido en las primeras sonatas: la *Sonata* no. 1 en *fa* menor (1892) termina con un lento movimiento fúnebre que anticipó por un año el final de la *Sexta sinfonía* de Chaikovski en un impulso creador descrito por el propio Scriabin como “el acontecimiento más importante de mi vida”, que resultó en un daño irreversible en la mano derecha por exceso de práctica. Sin embargo, esta lucha contra el destino típicamente rusa resultó ser sólo temporal; la vena melódica transparente que fluye en los movimientos primero y tercero de su *Tercera sonata* (1897) es mucho más representativa del camino que su música parecía estar adoptando.

Scriabin continuaba su búsqueda de nuevas maneras de expresar sus turbulentas pugnas espirituales, sus conflictos emocionales –manifiestos en la separación de su esposa Vera y en la infinidad de amoríos con los que atormentaba constantemente a su nueva pareja, Tat'yana Schloezer– y su encauzamiento bajo la forma de “drama divino” que demandaba a gritos una forma expresiva más refinada. El primer gran paso hacia adelante vino con la *Tercera sinfonía, Bozhestvennaya poema* (El poema divino), de 1902-1904. Algunas de las consecuencias más absurdas que se desprenden del pensamiento subyacente a esta obra quedaron plasmadas en sus cuadernos de notas. Durante el año siguiente Scriabin siguió adelante con un cambio de panorama al cambiar la rutina de la vida en Moscú por la paz y la quietud de Suiza, gracias al generoso apoyo de su benefactor, el comerciante y editor Mitrofan Belyaiev. Encontramos aquí muchas de sus reflexiones megalomaniacas: “Soy Dios”; “Deseo ser la luz más radiante, el máximo (y único) sol. Quiero irradiar mi luz por todo el universo... deseo tomar el mundo como un hombre toma a una mujer”; “Creo la historia cuando creo el futuro. Todo es mi deseo, mi sueño y soy consciente de ello”. La teosofía de Madame Blavatsky, que descubrió a comienzos de 1905 y a la que en muy escasas ocasiones hizo referencia en sus cartas, simplemente dio voz y forma a ciertos aspectos ilusorios de su pensamiento.

Lo creado por Scriabin a lo largo de los siguientes años fue una obra maestra, *Poema êkstaza* (Poema del éxtasis); su estreno en 1909 en Moscú marcó el inicio de una manía por Scriabin en Rusia. Serge Koussevitzky se convertía ahora en otro de los directores de su tierra natal que defendían apasionadamente su música y encontró otro ferviente seguidor en el intérprete Modest Altschuler, radicado en Nueva York. Ahora que Rajmaninov se consolidaba como el heredero relativamente conservador de Chaikovski, el camino que abrieron su *Poema del éxtasis* y las sonatas de su etapa intermedia parecían marcar el único cauce a seguir. Prokofiev, con 18 años de edad, y su amigo Nikolai Miaskovski se sumaron a los entusiastas; pero el tiempo trajo consigo un relativo desencanto y Prokofiev, más adelante, escribió sobre estos años de juventud en su larga autobiografía que “Scriabin básicamente buscaba hallar un nuevo orden armónico. Los principios que encontró eran muy interesantes, pero en grado de complejidad fueron como una piedra colgada al cuello, dificultando la inventiva en el ámbito melódico y, principalmente, el movimiento de las voces”.

Hay algo de cierto en estas palabras, pero Scriabin, como se sostiene a menudo, no aplicó ninguno de sus descubrimientos armónicos con rigidez mecánica. Cierto es que rechazó la armonía convencional basando muchos de sus acordes aparentemente irresolubles en intervalos ajenos a la mayor parte de la música occidental oída hasta entonces; entre éstos, el intervalo de cuarta aumentada o tritono, por largo tiempo conocido como “el tritono del diablo” por su exótica concordancia inestable y usado por los compositores rusos desde que Glinka lo hiciera en *Ruslan y Lyudmila* para denotar el miedo por lo sobrenatural. Críticos y estudiosos citan con frecuencia el “acorde misterioso” de cuartas sobrepuestas en *Prometei, poema ognya* (Prometeo, el poema de fuego, 1909-1910), como si se tratara del fundamento de toda su música posterior, sin embargo, en todas las sorprendentes sonatas tardías que siguieron a *Prometeo* emprendió caminos nuevos. Cada sonata toma su material de un *cluster* de notas cada vez más denso, tratado bajo procedimientos que se pensaron indescifrables hasta que un crítico soviético delineó, acorde por acorde, el embriagante viaje introspectivo de Scriabin hacia una nueva música que bien podría colocarse paralelo al desarrollo del sistema dodecafónico de Schoenberg. *Prometeo* ha alcanzado un grado mayor de notoriedad por el papel que juega un *tastiera per luce* (teclado ligero u órgano de color), cuya función es proyectar en una pantalla un juego de luces de colores creado por el propio esquema armónico (véase COLOR Y MÚSICA).

Mientras tanto, las ambiciones de vida de Scriabin se volvían cada vez más extravagantes. Su adhesión a los principios espirituales de los yoguis indios y de las religiones orientales –sumando a su universo personal el principio de la resurrección y la disolución eternas–, un camino admirable en sí, estaba destinado a la creación de *Misteriya*, una obra multimedia de concepto apocalíptico que abraza el pensamiento de la India. Lo inalcanzable se reveló más pronto de lo esperado, pues la práctica de yoga fracasó en su promesa de longevidad tan anhelada y Scriabin murió en 1915 por envenenamiento de sangre.

Vinculada por mucho tiempo con el misticismo tan de moda en la primera década del siglo XX, la música de Scriabin fue rechazada por los ideólogos soviéticos que discutían en torno a las implicaciones de su mensaje. La incorregible faceta mística del pensamiento ruso, que recibió un nuevo impulso en la era posoviética, explica en parte el resurgimiento del interés por la música de

Scriabin en su tierra natal. Sin embargo, a nivel mundial, la paradoja de su vida y su obra persiste aun entre los más fervorosos seguidores de los adelantos musicales que defienden la inventiva armónica de su música. Los conceptos subyacentes a su música pueden ser objeto de burla, pero las notas y los sonidos de las sonatas y las obras orquestales tardías no han perdido un ápice de su facultad de despertar emociones. DN

📖 B. DE SCHLOEZER, *Alexander Skryabin* (Berlín, 1923; trad. al in. de N. Slonimsky con el título *Alexander Scriabin: Artist and Mystic*, Berkeley, CA, 1987). F. BOWERS, *Scriabin* (Palo Alto, CA, 1969, 2/1970); *The New Scriabin: Enigma and Answers* (Nueva York, 1973). H. MACDONALD, *Skryabin* (Londres, 1978). J. BARKER, *The Music of Alexander Scriabin* (New Haven, CT, 1986). R. TARUSKIN, "Skryabin and the superhuman", *Defining Russia Musically* (Princeton, NJ, 1997).

scroll (in.). "Voluta".

Sculthorpe, Peter (Joshua) (n Launceston, Tasmania, 29 de abril de 1929). Compositor australiano. Estudió en la Universidad de Melbourne (1947-1950) y con Edmund Rubbra y Egon Wellesz en Oxford (1958-1960). En 1963 fue nombrado profesor en la Universidad de Sydney. Uno de los primeros compositores australianos que abrazó el contexto de la música del oriente asiático, en especial la música balinesa, desde mediados de la década de 1960 ha creado una enorme producción musical con obras importantes como *Sun Music I-V* para orquesta (1965-1969) y 11 cuartetos de cuerdas. PG

Schaeffer, Bogusław (n Lwów [hoy L'viv, Ucrania], 6 de junio de 1929). Compositor, teórico y maestro polaco. Como autor de libros sobre técnicas compositivas contemporáneas ha estado al frente de la experimentación de la vanguardia musical polaca y, como compositor, ha irrumpido en nuevos horizontes dentro de las áreas de la notación, las prácticas interpretativas (en especial la improvisación) y la línea divisoria entre la música teatral y el drama directo. Es un compositor prolífico con más de cuatrocientas obras que abarcan todos los géneros, incluyendo la música electroacústica. Representativa de su espíritu exigente, ecléctico e iconoclasta es la pieza para piano en una sola página *Non-stop* (1960), cuya interpretación puede durar desde seis minutos hasta ocho horas continuas. Partituras posteriores suelen ser más relajadas a través del uso destacado de lenguajes de música ligera y *free jazz*. ATH

📖 K. SZWAJGIER, *Bogusław Schaeffer: 50 Jahre Schaffen* (Salzburg, 1994).

Schaeffer, Pierre (n Nancy, 14 de agosto de 1910; m París, 19 de agosto de 1995). Compositor y escritor francés. Preparado en el mundo de las ciencias, fue precursor de la **musique concrète*, estilo compositivo en cinta magnetofónica que usa tanto sonidos musicales como los producidos por cualquier fuente sonora, natural o mecánica. En 1942 fundó en París un grupo para la investigación de este estilo musical, transmitiendo por radio sus primeros resultados en 1948 y colaborando con Pierre Henry en la obra *Symphonie pour un homme seul* en 1950. Más adelante, aunque a partir de 1968 enseñó composición electrónica en el Conservatorio de París, abandonó la composición musical para dedicarse a escribir obras teóricas y novelas. ABUR

Schafe können sicher weiden. Véase SHEEP MAY SAFELY GRAZE.

Schafer, R(aymond) Murray (n Sarnia, ON, 18 de julio de 1933). Compositor canadiense. Estudió composición con John Weinzweig en el Royal Conservatory de Toronto (1945-1955). Después se trasladó a Europa donde trabajó como periodista. En 1961 regresó a Canadá y en 1965 fue nombrado músico residente de la Simon Fraser University de British Columbia. Su variada producción, que incluye obras dramáticas mayores, piezas orquestales y música coral, revela su profundo interés por los lenguajes y las mitologías del mundo antiguo. Ha ejercido influencia también con su labor proselitista contra la contaminación ambiental sonora y como iniciador de nuevos conceptos de educación musical. Destacan entre sus escritos *The Composer in the Classroom* (Toronto, 1965), *Ear Cleaning* (Toronto, 1967), *The New Soundscape* (Toronto, 1969), *When Words Sing* (Toronto, 1970), *The Book of Noise* (Vancouver, 1970, 2/1973) y *The Tuning of the World* (Nueva York, 1977), como también estudios sobre la música de Ezra Pound y E. T. A. Hoffmann. PG

📖 S. ADAMS, R. Murray Schafer (Toronto, 1983).

schalkhaft (al.). "Picaresco".

Schall (al.). "Sonido".

scharf (al.). "Penetrante", "afilado"; como *scharf betont*, "dicho enfáticamente".

Scharwenka, (Franz) Xaver (n Samter [hoy Szamotuły], 6 de enero de 1850; m Berlín, 8 de diciembre de 1924). Pianista, maestro y compositor polaco-alemán educado por Kullak en Berlín, donde hizo su debut pianístico en 1869. En 1874 se embarcó en muchas giras de conciertos por toda Europa y los Estados Unidos. En 1877 estrenó su obra más exitosa, el *Concierto para piano en si bemol menor*. En 1888 fundó su propio conservato-

rio en Berlín y en 1891 abrió una filial en Nueva York. Sus abundantes composiciones para piano reflejan su virtuosismo vital y extravagante. Su hermano (Ludwig) **Philipp Scharwenka** (*n* Samter, 16 de febrero de 1847; *m* Bad Neuheim, 16 de julio de 1917) fue también compositor, maestro y pianista virtuoso. JW

Schauspieldirektor, Der (“El empresario”). Ópera en un acto de Mozart con libreto de Gottlieb Stephanie el joven (Schönbrunn, 1786).

Schéhérazade. Véase SHEHERAZADE.

Scheidemann, Heinrich (*n* Wöhrden, cr Hamburgo, c. 1596; *m* Hamburgo, 1663). Organista y compositor alemán. Su padre era organista y lo envió a estudiar durante tres años con Sweelinck en Ámsterdam. Alrededor de 1625 asumió el puesto de su padre en la Catharinenkirche de Hamburgo y fue muy solicitado como consejero para la construcción de órganos.

Scheidemann fue un compositor de música para órgano importante y de enorme influencia. Sus obras más logradas son arreglos corales en los que la melodía recibe diversos tratamientos diferentes: de manera sencilla como canto firme, como tema para armonización y adornos y, ocasionalmente, como base para una larga fantasía. Su estilo compositivo para el órgano barroco fue ampliamente imitado por compositores jóvenes como su discípulo Reincken. DA

Scheidt, Samuel (*n* Halle, baut. 3 de noviembre de 1587; *m* Halle, 24 de marzo de 1654). Compositor alemán. En Halle prestó sus servicios como organista de la corte, como *Kapellmeister* y, en 1627-1630, como *director musicus*. A una edad muy temprana (posiblemente a los 16 años) se convirtió en organista de la Moritzkirche y, unos cinco años más tarde, viajó a Ámsterdam para estudiar con Sweelinck. En 1618 se unió a Schütz y Michael Praetorius en Magdeburgo en la labor de introducir un repertorio musical modernizado en la catedral. Al año siguiente, con los mismos colegas y Johann Staden, visitó Bayreuth para la inauguración de un nuevo órgano en la Stadtkirche. En 1625 una incursión de las tropas imperiales afectó severamente las actividades de la capilla real y, durante algún tiempo, las posibilidades de Scheidt para publicar e interpretar su música se vieron seriamente limitadas.

Se le conoce principalmente por su obra en tres volúmenes, *Tabulatura nova* (Hamburgo, 1624), una colección de piezas para teclado (principalmente para órgano) que comprende, en los primeros dos volúmenes, cánones, fantasías, fugas y variaciones; y en el tercero, puestas en música basadas en canto llano para los

oficios de la Misa y las Vísperas del rito luterano “alto”. Lo “novedoso” de la colección radica en su adopción del sistema italiano de *partitura* (en la que cada parte aparece escrita (tabulada) en un pentagrama separado para mayor claridad de lectura), en lugar de la notación en tablatura para órgano común en Alemania en esos días. Su única otra obra para órgano solo, *Görlitzer Tablaturbuch* (c. 1653), que comprende 100 “canciones sacras y salmos”, probablemente fue compuesta ya sea para la interpretación en **alternatim* de versos himnódicos por el coro o la congregación, o simplemente como acompañamiento del canto congregacional. Como regla las melodías corales carecen de adornos y aparecen en la línea superior, mientras que las partes inferiores de soporte están enriquecidas con recursos contrapuntísticos.

Con su música vocal sacra, Scheidt contribuyó profusamente al repertorio con influencia italiana prevalente durante el periodo barroco temprano en la Alemania luterana, aunque de manera más conservadora que Schütz y Schein. Sus volúmenes principales contienen motetes policorales (*Cantiones sacrae*, 1620), piezas sacras al gran estilo veneciano para voces solas, coro e instrumentos (*Concertus sacri*, 1622) y piezas concertadas menores para entre dos y seis voces y continuo (el cuarto volumen, *Neue geistliche Concerte*, 1631-1640). Algunas de las obras de esta última categoría tratan sobre temas bíblicos de carácter casi dramático, como el diálogo de Pascua a cuatro voces *Es gingen drei heiligen Frauen* (Allá iban cuatro mujeres santas), pero la mayoría son versiones corales en secciones múltiples con variantes de dotación, textura y acomodo de las voces entre las diferentes estrofas, diseño que se anticipa a la cantata coral de épocas posteriores. En el prólogo del segundo volumen de los *Concerte* el compositor menciona que varias de las piezas fueron originalmente escritas para dotaciones mucho mayores y que las presiones de la guerra lo obligaron a reducir las. No obstante, en 1644 o 1645 publicó una serie de 70 *Symphonien auff Concerten-Manier* para cuerdas que probablemente servían como preludios de sus obras vocales cuando las tonalidades coincidían, con lo que lograba reivindicar parte de su riqueza original. BS

📖 F. BLUME, *Protestant Church Music: A History* (trad. al in., Londres, 1974).

Schein, Johann Hermann (*n* Grünhaim, cr Annaberg, 20 de enero de 1586; *m* Leipzig, 19 de noviembre de 1630). Compositor alemán. Junto con sus contemporáneos Schütz y Scheidt, jugó un papel de primordial

importancia en la introducción en Alemania de las nuevas técnicas italianas de la *seconda pratica* de Monteverdi, en particular el tratamiento libre de la disonancia y los saltos melódicos y el uso de voces solistas con instrumentos obligados y apoyo de continuo para realzar la interpretación del texto. A pesar de su mala salud y los trágicos acontecimientos de su vida (la muerte prematura de su primera esposa y la muerte en la infancia de siete de los nueve hijos de sus dos matrimonios), Schein tuvo una vida inmensamente productiva. Después de dos años en la Schulpforta estudió leyes en la Universidad de Leipzig y posteriormente se dedicó a la enseñanza privada de música en Weissenfels, donde conoció a Schütz y posiblemente a Scheidt también. En 1615 fue nombrado *Kapellmeister* de la corte ducal en Weimar y, al cabo de sólo 15 meses obtuvo el puesto de *Kantor* en Santo Tomás en Leipzig, puesto (posteriormente ocupado por Kuhnau y Bach) que ocupó hasta su muerte prematura a los 44 años de edad.

La música instrumental representa sólo una pequeña parte de la producción de Schein, no obstante, su *Banchetto musicale* (Leipzig, 1617) tiene una importancia especial pues, quizá por primera vez en la historia, sus 20 colecciones de danzas para cofre de violas están arregladas a manera de suite, compartiendo material temático. Sus obras vocales sacras despliegan una variedad de estilos característicos del periodo: polifonía tradicional (para entre cinco y 12 partes) en su *Cymbalum Sionium* (1615); madrigales sacros a cinco voces y continuo, en su mayoría con textos del Antiguo Testamento, en su *Fontana d'Israel* o *Israelis Brunnlein* (Leipzig, 1623); y versiones concertadas de corales y textos bíblicos "a la manera italiana acostumbrada en estos tiempos" en su *Opella nova* (dos volúmenes, Leipzig, 1618, 1626). La colección última contiene un vívido retrato de la escena de la Anunciación, *Maria, gegrüßet seist du, Holdselige*, en la cual sinfonías a cuatro trombones y órgano proporcionan un impresionante telón de fondo para las tímidas palabras de la virgen (una soprano) y las trascendentales afirmaciones del arcángel Gabriel (un tenor).

Poeta compositor comparable al laudista inglés Thomas Campion, Schein fue autor de sus propios textos en alemán, en el estilo pastoral del periodo, para sus colecciones seculares más extensas: la *Diletti pastorali* o *Hirten-lust* (Leipzig, 1624), considerada la primera colección de madrigales con continuo publicada en Alemania; y la *Musica boscareccia* (en tres volúmenes, Leipzig, 1621, 1626, 1628), una serie de encantadoras

villanellas alemanas de alabanza al amor y la camaradería, arregladas a tres voces solas (SSB) pero con muchas alternativas de dotación que pueden ser desde un ensamble (Corpus) instrumental hasta una voz sola y continuo. Entre sus últimas obras destaca su *Cantional, oder Gesangbuch* (Leipzig, 1627), una extensa colección coral que más adelante sería apreciada y usada por largo tiempo en el rito luterano.

BS

📖 D. PAISEY, "Some occasional aspects of Johann Hermann Schein", *British Library Journal*, 1 (1975), p. 171.
B. SMALLMAN, "Johann Hermann Schein as poet and composer", *Slavonic and Western Music: Essays for Gerald Abraham*, ed. M. H. BROWN y R. J. WILEY (Ann Arbor, MI, 1985), pp. 33-48.

Schelle, Johann (*n* Geising, Turingia, baut. 6 de septiembre de 1648; *m* Leipzig, 10 de marzo de 1701). Compositor alemán. Después de ser niño cantor de la capilla de la corte en Dresde se convirtió en *Kantor* de la pequeña ciudad de Eilenburg y, en 1677, de la Thomasschule en Leipzig. Compuso algunas interesantes piezas concertantes, precursoras de las cantatas de Bach, basadas en melodías himnódicas.

DA

Schenk, Johann Baptist (*n* Wiener Neustadt, 30 de noviembre de 1753; *m* Viena, 29 de diciembre de 1836). Compositor austriaco. Estudió en Viena con Wagenseil. Autor de muchas obras para los teatros vieneses, en 1796 obtuvo su máximo éxito con *Der Dorfbarbier* (El barbero del pueblo). Ingeniosa y hábil composición, despliega brío melódico y un sentido de caracterización que la distingue de otras obras escritas en una vena semejante; muestra también un interés en el desarrollo de escenas vinculadas. La obra mantuvo su popularidad durante un cuarto de siglo y se sigue interpretando ocasionalmente. Con esta y otras obras, Schenk contribuyó de manera importante al desarrollo del *Singspiel* vienés.

JW

Scherchen, Hermann (*n* Berlín, 21 de junio de 1891; *m* Florencia, 12 de junio de 1966). Director alemán. Tocó la viola en la Orquesta Filarmónica de Berlín, fue autodidacta en lectura de partituras y dirección y colaboró con Schoenberg en el estreno de *Pierrot lunaire* en 1911. Poco después hizo su debut como director con dicha obra. En 1914 se convirtió en director de la Orquesta de Riga. Cinco años más tarde fundó la Neue Musikgesellschaft y el periódico de izquierda, *Melos*. En 1922 reemplazó a Furtwängler en los Conciertos del Museo de Frankfurt y se convirtió en director de la orquesta suiza Winterthur Musikkollegium, con la que en 1943 estrenó las *Variaciones para orquesta* op. 30 de

Webern. Opositor del nazismo, en 1933 se trasladó a Suiza donde asumió la dirección de la Orquesta de la Radio de Zurich. Al término de la guerra ofreció los estrenos de obras mayores de Dallapiccola, Dessau y Henze y, en 1954, creó en Gravesano el Estudio de Investigaciones Electroacústicas. JT

scherzando, scherzante, scherzevole, scherzevolmente (it.). “Juguetonamente”, “humorísticamente”.

scherzetto [scherzino] (it.). *Scherzo breve.

Scherzi, Gli. Véase CUARTETOS “RUSOS”.

scherzo (it., “broma”, “juego”). Pieza o movimiento rápido y ligero por lo general en tiempo ternario. Como el *minueto, al que reemplazó hacia finales del siglo XVIII como el tercer movimiento tradicional de formas musicales mayores como la sinfonía y el cuarteto de cuerdas, suele estar en forma ternaria, con una sección intermedia contrastante o trío (véase TRÍO, 2). El término se aplicó por primera vez en el siglo XVII a la música vocal, como en los *Scherzi musicali* de Monteverdi (1607 y 1632); sin embargo, a partir del Barroco tardío se usó principalmente en la música instrumental. Existen ejemplos, generalmente en tiempo binario y sin sección de trío, compuestos por Bach (*Partita en la menor*) y Haydn (último movimiento de su *Sonata para piano* Hob. XVI: 9).

Haydn fue el primer compositor que incluyó un movimiento marcado como “Scherzo”, en lugar de un minueto, en sus cuartetos de cuerdas (motivo por el que los *Cuartetos* del op. 33 de 1781 se conocen con el nombre de “Gli scherzi”), pero Beethoven fue quien estableció definitivamente el *scherzo* como una alternativa genuina para sustituir al minueto: todas sus sinfonías, excepto la primera y la octava, tienen *scherzos* en lugar de minuetos. Sus *scherzos* casi siempre son muy rápidos, suelen incorporar efectos rítmicos (como ritmos yuxtapuestos) y con frecuencia revisten al movimiento con un humor crudo, casi salvaje. Schumann, Schubert y Brahms siguieron el ejemplo de Beethoven en sus sinfonías, mientras que los *scherzos* de Mendelssohn (como en el *Octeto* de la música incidental para *Sueño de una noche de verano* y en los cuartetos de cuerdas) y Berlioz (el *Scherzo* de la “Reina Mab” de *Roméo et Juliette*) son delicados y casi etéreos en su carácter y su orquestación. Algunos compositores de finales del siglo XIX, como Dvořák y Chaikovski, recurrieron a formas de danza nacionales como la **furiant* y la **dumka* para sus *scherzos*, mientras que Mahler en algunos casos recurrió a danzas austriacas o en su lugar a elementos grotescos.

Los cuatro *Scherzos para piano* de Chopin están en tiempo ternario rápido. Entre los ejemplos de *scherzos* orquestales independientes destacan el poema tonal de Saint-Saëns, *Danse macabre*, *L'Apprenti sorcier* de Dukas y el *Scherzo fantastique* de Stravinski. WT

scherzoso, scherzosamente (it.). “Juguetón”, “juguetonamente”.

Schicksalslied (Canción del destino). Obra coral op. 54 (1868-1871) de Brahms sobre un poema de Hölderlin.

Schillinger, Joseph (Moiseievich) (n Kharkiv, 19/31 de agosto de 1895; m Nueva York, 23 de marzo de 1943). Maestro y compositor estadounidense nacido en Ucrania. Estudió en el Conservatorio de Petrogrado (San Petersburgo) (1914-1918) y se desempeñó como maestro, director y compositor en Ucrania (*October* para piano y orquesta, 1927). En 1928 se trasladó a los Estados Unidos donde se dedicó a la enseñanza de su propio sistema de composición sobre el que escribió libros como *The Schillinger System of Musical Composition* (Nueva York, 2 vols., 1941, 1946) y *The Mathematical Basis of the Arts* (Nueva York, 1948). Entre sus discípulos estuvieron George Gershwin y Earle Brown. PG

Schillings, Max von (n Düren, 19 de abril de 1868; m Berlín, 24 de julio de 1933). Compositor y director alemán. Estudió en Bonn y Munich y trabajó en Bayreuth como director escénico (desde 1892) y director coral (desde 1902). Fue principalmente un compositor de obras dramáticas; sus óperas tempranas, *Ingwelde* (1894), *Der Pfeifertag* (El día del flautista, 1899) y *Moloch* (1906) son obras derivadas del estilo wagneriano. *Mona Lisa* (1915), su obra escénica más exitosa, refleja la influencia de Puccini y combina de manera muy efectiva elementos del posromanticismo alemán con elementos de verismo italiano. Asistente del *Intendant* de Stuttgart (1908-1918), posteriormente fue nombrado *Intendant* de la Staatsoper de Berlín (a partir de 1919) y presidente de la Academia Prusiana de las Artes (desde 1932) donde supervisó el despido de Schoenberg y Schreker. La decisión de concentrarse en la dirección y la administración durante los años finales de su vida profesional se reflejó en la disminución de su producción musical. Conservador en exceso durante los años de la República de Weimar, era admirado por los nazis. Poco antes de su muerte Hitler le extendió la autorización para reorganizar la vida musical alemana. TA

▣ C. M. GRUBER, “Max von Schillings, an almost forgotten composer”, *Opera*, 34 (1983), pp. 963-968.

Schirmer, E. C. Editorial estadounidense de música. Fundada en Boston en 1921 por Ernest Charles Schirmer (1865-1958), no está relacionada con G. *Schirmer.

Schirmer, G. Editorial estadounidense de música. Gustav Schirmer (1829-1893) emigró de Alemania a Nueva York en 1837 y en 1854 asumió el cargo de administrador de la Kerksieg & Bruesing Company; cambió su nombre por G. Schirmer cuando en 1866 se convirtió en dueño de la editorial. En 1901 se estableció un taller de impresión y grabado y se formó una red nacional de compañías afiliadas, entre ellas la Associated Music Publishers. La Schirmer Library of Musical Classics (inaugurada en 1891) es quizá la parte mejor conocida de un catálogo que incluye libretos de ópera, un amplio rango de obras vocales e instrumentales y la música de muchos de los principales compositores estadounidenses como Barber, Menotti, Carter, Corigliano, Adams, Harbison y Tan Dun. En 1915 Schirmer empezó a publicar *The Musical Quarterly*, importante revista de musicología. Como parte del Music Sales Group desde 1986, Schirmer se encarga de la publicación de los catálogos de Chester Music, Edition Wilhelm Hansen, Novello y Unión Musical Española; es el impresor estadounidense de los principales compositores rusos. HA

Schlag (al.). 1. “Golpe”.

2. “Tiempo” (en el sentido de “tres tiempos por compás”, etc.); véase TIEMPO, 1.

Schlägel (al.). “Baqueta”.

Schleifer (al.). Véase SLIDE, 2.

schleppen (al.). “Arrastrar”; *nicht schleppend*, “sin arrastrar”.

Schlick, Arnolt (*n* ?Heidelberg, *c.* 1460; *m* ?Heidelberg, después de 1521). Organista y compositor alemán. Ciego durante la mayor parte de su vida, viajó extensamente por Alemania y los Países Bajos como intérprete virtuoso y consejero sobre órganos. En sus propias palabras, tocó “para emperadores, reyes, electores, príncipes y otros nobles espirituales y temporales”. Su *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (Speyer, 1511) es una importante fuente de información sobre la construcción de órganos en la época. Publicó también composiciones para órgano. JM

Schlummerlied (al., “canción para dormir”). Canción de arrullo o **berceuse*.

Schluss (al.). 1. “Final”, “conclusión”; *Schlussatz*, “último movimiento”, “coda”; *Schlusszeichen*, indicación para terminar una pieza, es decir, doble barra.

2. “Cadencia”.

Schlüssel (al.). “Clave”.

schmachtend (al.). “Languideciendo”.

schmeichelnd (al.). “Lisonjeramente”, “con adulación”.

Schmelzer, Johann Heinrich (*n* Scheibbs, *c.* 1623; *m* Praga, 1680). Violinista y compositor austriaco. Desde 1665 estuvo al servicio de la corte de los Habsburgo en Viena como compositor oficial de música de baile y en Praga, adonde la corte se trasladó en 1679, como *Kapellmeister*. Murió al año siguiente, víctima de la peste. Se le conoce por sus obras de música de cámara, principalmente sus trío sonatas a dos violines y continuo (o violín y viola), pero también por sus seis *Sonatae unarum fidium* (1664), la publicación más antigua de una colección para violín solo anterior a las sonatas de violín publicadas por Biber en 1681. Su enorme producción incluye también *sepolcri* (breves oratorios de la Pasión) y alrededor de 200 obras sacras más. DA/BS

schmerzlich (al.). “Doloroso”, “con pesar”.

schmetternd (al.). “Fragoroso”, en especial en la ejecución del corno.

Schmidt, Franz (*n* Pressburg [hoy Bratislava], 22 de diciembre de 1874; *m* Perchtoldsdorf, *cr* Viena, 11 de febrero de 1939). Compositor, maestro, violonchelista y pianista austriaco. Después de recibir lecciones tempranas en Pressburg, tomó clases particulares con Leschetizky en Viena y, a partir de 1890, con Bruckner, Fuchs y Hellmesberger en el Conservatorio de Viena. Violonchelista de la Orquesta de Ópera de la Corte (1896-1911), enseñó el instrumento en la Gesellschaft der Musikfreunde (1901-1908). Activo además como concertista de piano, dio clases de piano (a partir de 1914) y composición (desde 1922) en la Staatsakademie de Viena, de la cual fue director a partir de 1925. Fue director también de la Musikhochschule (1927-1931).

Si bien la vida profesional de Schmidt se centró principalmente en la enseñanza y la administración, encontró tiempo para componer: produjo dos óperas, el oratorio apocalíptico *Das Buch der sieben Siegeln* (El libro de los siete sellos, 1938), una cantidad considerable de música de cámara y obras para piano y órgano, como también la música orquestal que le trajo notoriedad pública. Muy conocidas son sus cuatro sinfonías y sus *Variaciones sobre un tema de Beethoven* y el *Concierto para piano* (1934), ambas obras para la mano izquierda y orquesta compuestas para Paul Wittgenstein. Con su maestría en la técnica de las variaciones y su rico estilo romántico, su música orquestal refleja influencias de Brahms, Reger y, sobre todo, Bruckner; no obstante, su lenguaje está firmemente arraigado en las tradiciones clásicas. La primera ópera de Schmidt, *Notre Dame* (1914, basada en Victor Hugo), en la que amalgama elementos

de la música de Bruckner y Bach en un contexto teatral, permanece en el repertorio austriaco. Schmidt fue galardonado con el premio Beethoven de la Academia Prusiana de Berlín, prueba de la alta estima de que gozaba entre sus contemporáneos. JN/TA

📖 N. TSCHULIK, *Franz Schmidt: A Critical Biography* (Londres, 1980). H. TRUSCOTT, *The Music of Franz Schmidt* (Londres, 1984). T. B. CORFIELD, *Franz Schmidt, 1874-1939: A Discussion of his Style* (Nueva York, 1989).

Schmieder. Abreviatura de Schmieder-Verzeichnis (en ocasiones abreviado también con la letra S) empleada como prefijo del número de las obras de J. S. Bach en el *catálogo temático estándar de Wolfgang Schmieder. *BWV es la abreviatura más común en la actualidad.

Schmitt, Florent (n Blâmont, Meurthe-et-Moselle, 28 de septiembre de 1870; m Neuilly-sur-Seine, 17 de agosto de 1958). Compositor francés. Estudió con Massenet, Fauré y otros en el Conservatorio de París entre 1889 y 1900, año en que ganó el *Prix de Rome*. Durante la década siguiente produjo muchas de sus obras más importantes como una audaz versión del Salmo 47 para soprano, coro, orquesta y órgano (1904); un extenso *Quinteto para piano* (1902-1908) y el ballet *La Tragédie de Salomé* (1907) cuyos ritmos enérgicos se anticipan en cierto modo a *La consagración de la primavera*. Schmitt fue un maestro de la orquestación brillante. En sus años de madurez siguió componiendo prolíficamente, produciendo abundante cantidad de música para piano, mucha de la cual él mismo orquestó, además de trabajar como pianista y crítico musical.

PG/RLS

Schnabel, Artur (n Lipník, 17 de abril de 1882; m Axenstein, 15 de agosto de 1951). Pianista estadounidense nacido en Austria. Discípulo de Leschetizky, hizo su debut en 1890 demostrando sus cualidades de músico profundamente reflexivo. Hasta 1933 radicó en Berlín donde se asoció con artistas como Flesch, Casals, Emanuel Feuermann, Hindemith, Szigeti, Fournier y Primrose. Durante este periodo desarrolló y grabó sus renombradas interpretaciones de la obra pianística de Beethoven y también enseñó en la Academia de Berlín. La translúcida claridad que le imprimió a Beethoven, el lirismo que explotó en Schubert y la mesurada profundidad de su concepto mozartiano fueron los valores que definieron su estatura como virtuoso visionario y creativo al estilo de la escuela antigua. Adoptó la nacionalidad estadounidense en 1944. CF

📖 C. SAERCHINGER, *Artur Schnabel* (Londres, 1957). A. SCHNABEL, *My Life and Music* (Londres, 1961). K. WOLFF,

The Teaching of Artur Schnabel (Londres, 1972). J. HUNT, *Giants of the Keyboard* (Londres, 1994).

Schneider, Friedrich (n Alt-Waltersdorf, cr Zittau, 3 de enero de 1786; m Dessau, 23 de noviembre de 1853). Compositor y maestro alemán. Al término de sus estudios en la Universidad de Leipzig ocupó varios puestos en la ciudad, entre ellos el de organista de la Thomaskirche (1812), director de la Singakademie (1816) y director musical del teatro de la ciudad (1817). Se cree que su interpretación del *Concierto para piano no. 5* de Beethoven en 1811 fue el estreno mundial de la obra. Dirigió más de ochenta festivales de música en Alemania (1820-1851) y perteneció a muchas sociedades musicales. Su enorme producción incluye el popular oratorio *Das Weltgericht* (1820) y muchas otras obras vocales e instrumentales. SH

schnell, schneller (al.). “Rápido”, “más rápido”.

Schneller (al.). *Mordente invertido.

Schnittke, Alfred (Garriievich) (n Engel's, 24 de noviembre de 1934; m Hamburgo, 3 de agosto de 1998). Compositor ruso. Nacido como ciudadano ruso en el seno de una familia judía alemana, absorbió en su música la triple herencia cultural. Entre 1946 y 1948 su familia vivió en Viena donde Schnittke recibió sus primeras lecciones musicales, toda una iniciación en la gran tradición musical austrohúngara. En 1953 ingresó al Conservatorio de Moscú donde estudió composición con Yevgeni Golubev. Durante sus días de estudiante Shostakovich y Mahler fueron sus influencias principales. Durante la época del deshielo impulsada por Jruschev las partituras de Schoenberg y de Stravinski se volvieron accesibles y Schnittke emprendió un estudio profundo de la técnica serial. Aunque su obra de titulación era un oratorio monumental más bien tradicional, *Nagasaki* (1958), la Unión de Compositores igualmente la criticó por considerarla demasiado modernista.

Schnittke bien pudo retroceder para convertirse en un compositor soviético oficialmente aceptado, pero su trascendental reunión con Nono en 1963 y su subsiguiente estudio de la vanguardia occidental lo condujeron a darle la espalda a cualquier prospecto de seguridad en su vida profesional. Mientras perseguía la creación de un lenguaje musical personal a través de una serie de obras de cámara en la década de 1960, se ganó el sustento como compositor de música para cine. Debido a la fluidez que requieren los múltiples estilos en la música para cine, su enfoque de la composición se transformó en “serio”, como él mismo explicó en su

ensayo “Tendencias poliestilísticas en la música moderna” (1971). Su inclinación por el “poliestilismo” quedó demostrada poco después en una obra mayor, su *Primera sinfonía* (1972), que incluye *pastiches* de Bach, música soviética de marcha y citas de Beethoven, Chopin y Grieg como también improvisación jazzística en una sección e improvisación libre colectiva en otra, todo reunido en una atmósfera musical intensamente dramática. La incertidumbre oficial sobre los límites permisibles de la práctica musical condujeron a la prohibición de los ensayos para una premier planeada en Moscú, cancelada en el último momento y transferida, con una considerable pérdida de prestigio, a Gor’kiy, hoy Nizhniy Novgorod.

A pesar de estos obstáculos, la fama de Schnittke se diseminó paulatinamente y, a partir del comienzo de la década de 1980, su nombre se consolidó en el mundo occidental. Su poliestilismo jamás se vio reducido a una fórmula: el *Concerto Grosso no. 1* (1977), en el que densas texturas seriales se combinan con el motivo B-A-C-H y una ingeniosa melodía de tango, es mucho menos difuso y teatral que la *Primera sinfonía*. El *Quinteto para piano* (1976) difiere de estas dos obras en la fusión perfectamente integrada de las citas o *pastiches* musicales a la estructura de la música. Algunas de sus obras están revestidas de un fuerte sentido de la historia, como su *Tercera sinfonía* (1981), que evoca la tradición sinfónica alemana desde Bach hasta Kagel y coloca al propio autor al final. La religiosa *Cuarta sinfonía* (1984) concilia cantos gregorianos y ortodoxos, corales luteranos y cantilación judía.

Schnittke sufrió un ataque cardíaco en 1985, pero su productividad no mermó en absoluto: completó varias obras escénicas importantes, entre ellas el ballet *Peer Gynt* (1986) y las óperas *Zhizn’s idiotom* (La vida con un idiota, 1992), *Gesualdo* (1995) e *Historia von D. Johann Fausten* (1995), todas ellas estrenadas fuera de Rusia. Las obras de este periodo son particularmente tensas, reflejo de la batalla del compositor con la muerte y de su enfoque cristiano. Murió en 1998 a causa de un segundo ataque cardíaco. JWAL

📖 A. IVASHKIN, *Alfred Schnittke* (Londres, 1996).

Schobert, Johann (*n* ?Silesia, c. 1735; *m* París, 28 de agosto de 1767). Compositor y clavecinista silesiano. A comienzos de la década de 1760 se instaló en París, donde trabajó para el príncipe de Conti y se convirtió en un célebre ejecutante de teclado. Su muerte prematura se debió a la ingestión de hongos venenosos. Era una figura muy respetada y gustada, cuyas composiciones

imaginativas dejaron sentir su influencia en la vida musical de su tiempo. Mozart era un admirador de su música, sobre todo de la *Sonata en re* mayor op. 3. Es posible encontrar indicios de la música de Schobert en las sonatas parisinas e inglesas de Mozart, como también en sus primeros conciertos para piano. La producción de Schobert incluye varias colecciones de sonatas para teclado con acompañamiento de violín, cinco conciertos para teclado y una *opéra comique* que no tuvo éxito. -/SH

Schoeck, Othmar (*n* Brunnen, Suiza, 1 de septiembre de 1886; *m* Zurich, 10 de marzo de 1957). Compositor suizo. Estudió en el Conservatorio de Zürich (1905-1907) y con Reger en el Conservatorio de Leipzig (1907-1908). Posteriormente trabajó como acompañante y director coral en Zürich (1909-1917) y como director de los Conciertos Sinfónicos de St Gallen (1917-1944). Compuso abundante cantidad de canciones siguiendo el estilo de Hugo Wolf con poesía de Goethe, Joseph von Eichendorff, Nikolaus Lenau y otros poetas. Su producción incluye también varias óperas (*Penthesilea*, Dresde, 1927, rev. 1928; *Vom Fischer un syner Fru*, Dresde, 1930; *Massimilla Doni*, Dresde, 1937; *Das Schloss Dürande*, Berlín, 1943), conciertos y algunas piezas de música de cámara. Aunque no se dedicó a la enseñanza, su ejemplo fue importante para la siguiente generación de compositores suizo-alemanes. PG

Schoenberg, Arnold (véase la página siguiente).

schola cantorum (lat., “escuela de cantores”). Agrupación coral medieval romana, cuya organización aparece descrita en los *Ordines romani* del siglo VIII, que se encargaba de proporcionar la música para las ceremonias y los servicios papales. Una etapa clave en la transmisión del canto romano ocurrió cuando algunos de sus miembros viajaron desde Roma para instruir a cantores francos. A finales de la Edad Media, la *schola cantorum* romana se transformó en el coro de la capilla papal. El término se usa a menudo en la actualidad para referirse al cuerpo coral de una escuela coral, pero en un sentido real y más amplio se refiere tanto a los lugares de estudio como al entrenamiento coral. -/ALI

Schola Cantorum. Institución educativa fundada en París en 1894 por d’Indy, Charles Bordes y el organista Alexandre Guilmant, con el fin de abrigar la continuación de la tradición musical litúrgica. El currículum tenía una fuerte inclinación por lo antiguo y por la musicología, con énfasis en el estudio de las obras del Barroco tardío y el Clasicismo temprano, el canto gregoriano y la polifonía renacentista. Más que la origi-

(continúa en la página 1354)

Arnold Schoenberg

(1874-1951)

El compositor austrohúngaro Arnold Franz Walter Schoenberg nació en Viena el 13 de septiembre de 1874 y murió en Los Ángeles el 13 de julio de 1951.

Una de las figuras más importantes y trascendentes de la música del siglo XX, Schoenberg fue un revolucionario recalcitrante cuya obra precursora del *atonalismo y el *serialismo debe comprenderse bajo el contexto de un compromiso de por vida con la tradición austroalemana, en particular con la música de Mozart, Beethoven y Brahms. Este compromiso no fue producto de su educación, pues Schoenberg no tuvo una preparación formal en teoría y composición y no fue sino hasta después de los 20 años de edad que obtuvo algún provecho de las enseñanzas de su amigo y cuñado Alexander Zemlinski. Su inclinación por la tradición era más bien la lealtad de un hombre que había crecido tocando el violín y el violonchelo en cuartetos de cuerdas y que siempre se esforzó por emular la calidad del pensamiento musical de la música de cámara del pasado.

Primeros años

Los primeros esfuerzos compositivos de Schoenberg se remontan a su infancia, pero no fue sino hasta alrededor de los 15 años que consideró sus obras dignas de ser publicadas. Incluso el *Cuarteto de cuerdas en re mayor* (1897), una fascinante pieza relajada reminiscente de Dvořák y Smetana, no se imprimió sino hasta después de su muerte ya que jamás estuvo cómodo con aquello que fuera delicado, de segunda mano o carente de valor. De acuerdo con la alta perspectiva moral de sus propias responsabilidades, los dones y las reflexiones interiores del artista implicaban la obligación de manifestar veracidad y disciplina; era su tarea revelar su yo interior y crear algo que no traicionara los logros de sus predecesores. Consideraba que dichos logros habían sido minados por el tratamiento armónico casual común a finales del siglo XIX, por lo que en sus primeras obras publicadas, *Verklärte Nacht* para sexteto de cuerdas (1899) y *Pelleas und Melisande* para orquesta (1902-1903), incorporó las innovaciones armónicas de Wagner y Richard Strauss en formas meticulosamente trabajadas. Ambas obras son poemas sinfónicos

narrativos con argumentos musicales consistentes. En el caso de *Pelleas*, en la que hace una somera narración de la historia de la ópera contemporánea de Debussy, la música toma la forma de una sinfonía en un solo movimiento, rica en conexión temática y en desarrollo contrapuntístico derivados tanto de Brahms y Reger como de Strauss.

A partir de este punto, el estilo de Schoenberg se desarrolló rápidamente. En su primer *Cuarteto de cuerdas* (1904-1905) y su *Primera sinfonía de cámara* (1906), cuatro movimientos sinfónicos se funden en un todo continuo y se manifiesta el tenso esfuerzo de desplegar una armonía más cromática mediante un prodigioso tratamiento motivico y polifónico; ante la amenaza de su material disonante, la música lucha en contra de la desintegración y la incoherencia.

Obras atonales

Este procedimiento no podía extenderse indefinidamente, por lo que en 1908 Schoenberg irrumpió en el atonalismo, abandonando el intento de ajustar armonías atonales dentro de formas tonales. Para esto tal vez tuvo un aliciente en los dos talentosos discípulos recientemente adquiridos, Alban Berg y Anton Webern, aunque es importante notar que raramente basó sus enseñanzas en sus nuevos conceptos compositivos. Para él, la enseñanza era una vocación, al igual que la composición, aun cuando en ocasiones seguramente se supeditaba a necesidades económicas; igual que la composición, la enseñanza implicaba la gran responsabilidad de proporcionar a sus estudiantes un sólido conocimiento de su herencia musical y ayudar a cada uno a encontrar su propia personalidad.

Esta búsqueda interior, aplicada a sí mismo, es lo que llevó a Schoenberg al atonalismo, como también su percepción de que la historia de la música lo impulsaba esa dirección. Sus obras atonales tempranas, en particular las *Cinco piezas orquestales* (1909) y el “monodrama” *Erwartung* (también de 1909; escenificado en 1924), parecen un producto del subconsciente. Despliegan una fan-

tástica variedad de armonías, ritmos y colores, presentados en un intenso nivel emocional que justifica el término “expresionista” (véase EXPRESIONISMO). *Erwartung*, por ejemplo, es una ópera en un acto con un solo papel para soprano que explora las sensaciones más profundas del terror, el remordimiento y la esperanza que una mujer siente en la búsqueda del amante que la ha abandonado en un oscuro bosque. *Pierrot lunaire* (1912), cuyo recurso teatral de un recitador y un pequeño ensamble la hace ser una de las obras más accesibles de Schoenberg, habita en el mundo nocturno de lo macabro y lo irónico, magnificando su rareza con el recurso del **Sprechgesang* por parte del recitador, un tipo de emisión vocal que descansa entre el discurso y el canto. La despiadada introspección de estas obras no podría haberse logrado sin el atonalismo, pero sería erróneo suponer que la atonalidad necesariamente presupone una expresión atormentada. Muchas de las canciones y piezas para piano atonales de Schoenberg despliegan un tono más enardecido. La obra más ambiciosa de este periodo es el oratorio religioso *Die Jakobsleiter* (1917), que trata sobre el tema característico de la firmeza moral como el pedregoso e inevitable camino hacia la perfección del alma. Su composición fue interrumpida cuando Schoenberg fue llamado para prestar su servicio en la guerra y, como muchos proyectos posteriores, jamás completó la obra.

Serialismo

Durante los años siguientes, Schoenberg comenzó a trabajar la técnica serial de composición como una manera de poner orden en la atonalidad. La falta de otro marco armónico coherente le había advertido, desde 1908, no escribir música completamente desarrollada; sus obras atonales o bien son cortas (las *Seis pequeñas piezas para piano* de 1911 son particularmente breves) o de lo contrario se supeditan a un texto que les proporciona continuidad. Pero el serialismo le brindó la posibilidad de regresar a las formas temáticas a la manera antigua, como la *Suite para piano* (1921-1923) que echa una mirada retrospectiva a las suites para piano del periodo barroco, o el *Quinteto de viento* (1923-1924) que tiene los acostumbrados cuatro movimientos de una obra de cámara clásica. Extendió las posibilidades de la técnica en una sucesión de obras abstractas mayores: las *Variaciones para orquesta* (1926-1928), los *Cuartetos* de cuerdas *Tercero* y *Cuarto* (1927, 1936), los *Conciertos para violín* (1935-1936) y piano (1942). En estas obras Schoenberg halló, con flexibilidad y recursos crecientes, procedimientos seriales análogos para los recursos de modulación y desarrollo, elementos fundamentales y característicos de

las formas tonales. Aunque su trabajo se desarrolla dentro de una tradición y no fuera de ésta, como Stravinski y Poulenc, la música delata un cierto sentido de *neoclasicismo. El control del compositor sobre estas obras seriales contrasta notablemente con la extravagancia emocional y técnica de la música atonal.

Uno puede comprender de inmediato por qué Schoenberg no logró mantener la expresión propia y sin reservas de obras como las *Cinco piezas orquestales*. Es posible, además, que sintiera la necesidad de retomar el contacto con el público que había rechazado violentamente sus obras atonales; de ahí su retorno a los modelos formales viejos y también su experimentación con modos expresivos más ligeros. Entre sus composiciones seriales tempranas destacan dos piezas en el estilo divertimento, la *Serenata* (1920-1923, no del todo serial) y la *Suite* para septeto instrumental (1924-1926), como también la ópera cómica *Von heute auf morgen* (Frankfurt, 1930). En otra ópera, *Moses und Aron* (1930-1932; escenificada en Zurich, 1957), encontramos a Schoenberg regresando a un tema religioso: el problema de comunicar una visión de Dios. Moisés, el visionario, carece de los medios mientras que Aaron es capaz de comunicar la visión con palabras, aunque sólo como un recurso de compromiso y subterfugio como cuando adopta una actitud complaciente ante la construcción del Becerro de oro. Este era en gran medida el mismo problema de Schoenberg: cómo expresar su visión con integridad absoluta; significativamente, la ópera quedó inconclusa.

Los años en los Estados Unidos

En 1933, con el ascenso del nazismo al poder, Schoenberg renunció al puesto de maestro que había mantenido desde 1926 en la Academia Prusiana de Berlín e hizo un retorno formal a la fe judía de sus raíces, retrospección que ya se había gestado en *Moses und Aron* y en otras obras (en su juventud se había convertido al protestantismo). Emigró a los Estados Unidos y aceptó un puesto docente en la Universidad de California en Los Ángeles, donde vivió por el resto de su vida. Durante estos años finales retomó intermitentemente la composición tonal, como en *Tema y variaciones* para banda de concierto (1943). Logró también un acercamiento entre el serialismo y la tonalidad en la *Oda para Napoleón Bonaparte* para recitador y quinteto de piano (1942), transponiendo el rencor expresado por Byron en contra de Hitler. *Un sobreviviente de Varsovia* para recitador, coro masculino y orquesta (1947) fue otra apasionada respuesta a los acontecimientos contemporáneos. Para este tiempo, no obstante, el pensamiento de Schoenberg se volvía cada vez más introspectivo. En sus últimas piezas ins-

trumentales, el *Trio de cuerdas* (1946) y la *Fantasia para violín y piano* (1949), hizo un cierto retorno al nerviosismo salvaje del periodo atonal, mientras que su proyecto final fue una serie de *Salmos modernos* (1950) basados en el tema de la búsqueda de Dios. Sólo puso en música uno de ellos y de manera incompleta, interrumpiendo el trabajo justamente en las palabras “Y yo sigo rezando”. PG

nalidad, perseguía una sólida formación técnica; los únicos graduados de esta institución que pudieron compararse con los mejores estudiantes del Conservatorio fueron Magnard, Roussel, Déodat de Séverac y Pierre de Bréville.

Scholes, Percy A(lfred) (*n* Headingley, Leeds, 24 de julio de 1877; *m* Vevey, 31 de julio de 1958). Músico erudito, crítico y autor inglés, primer editor de este *Diccionario*. Se convirtió en una figura prominente dentro del movimiento de apreciación musical y emprendió la campaña para mejorar el gusto musical del público inglés (véase APRECIACIÓN DE LA MÚSICA). Inicialmente maestro de música y organista, Scholes impartió conferencias de extensión universitaria a partir de 1905 y formó la Home Music Study Union en 1907. Se desempeñó como crítico de *Queen* (1912-1913), *Evening Standard* (1913-1920) y *The Observer* (1920-1925), y como editor musical de *Radio Times* (1926-1928). Realizó transmisiones radiofónicas regulares como crítico musical de la BBC entre 1923 y 1928. Autor de más de treinta libros sobre música, como *The Puritans and Music* (1934) y estudios sobre Burney (1948) y Hawkins (1953), a Scholes se le conoce principalmente por el diccionario *The Oxford Companion to Music* (1938), originalmente escrito por él solo. MP

Schöne Müllerin, Die (La bella molinera). Ciclo de canciones, D795 para voz masculina y piano compuesto por Schubert en 1823 con 20 poemas (1821) de Wilhelm Müller.

Schoolmaster, The (*Der Schulmeister*). Sobrenombre que recibe la *Sinfonía* no. 55 en *mi* bemol mayor de Haydn (1774), llamada así porque, al parecer, la figura rítmica con puntillo del movimiento lento parece sugerir el dedo impositivo de un maestro.

Schöpfung, Die. Véase *CREACIÓN, LA*.

Schöpfungsmesse. Véase “*CREACIÓN*”, *MISA DE LA*.

Schott. Editorial alemana de música. Fundada en Mainz en 1780 por el clarinetista Bernhard Schott (1748-1809), además de la publicación de obras de compositores asociados con la corte de Mainz, editó partituras para piano

▣ J. RUFER, *The Works of Arnold Schoenberg* (Nueva York, 1963). C. ROSEN, *Arnold Schoenberg* (Nueva York, 1975). A. SCHOENBERG, *Style and Idea*, ed. L. BLACK (Londres, 1975). H. H. STUCKENSCHMIDT, *Arnold Schoenberg* (Londres, 1977). C. DAHLHAUS, *Schoenberg and the New Music* (trad. al ing., Cambridge, 1987). W. FRISCH (ed.), *Schoenberg and his World* (Princeton, NJ, 1999).

y arreglos de óperas populares, entre las que destacan las primeras partituras de piano de las óperas de Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* (1785) y *Don Giovanni* (1791). Sus hijos, Johann Andreas (1781-1840) y Johann Joseph (1782-1855), desarrollaron el catálogo y absorbieron otras editoriales floreciendo a lo largo del siglo XIX con el nombre informal de “B. Schott’s Söhne”.

A lo largo de su historia, Schott ha establecido asociaciones importantes con los principales compositores como Beethoven (a partir de 1824 con la publicación de su *Missa solemnis*, la *Novena sinfonía* y algunos de sus últimos cuartetos para cuerdas) y Wagner (a partir de 1859 con la publicación de *Der Ring des Nibelungen*, *Die Meistersinger von Nürnberg* y *Parsifal*). A lo largo del siglo XX continuó vinculado a muchos de los compositores más notables desde Hindemith, Orff, Stravinski y Tippett hasta Henze, Ligeti, Penderecki y Takemitsu; asimismo, se ha asociado con compositores de las nuevas generaciones como Bryars, Casken, Goehr, Hosokawa, Martland, Müller-Siemens y Turnage.

Schott ha publicado muchas obras musicológicas importantes como *Musik-Lexikon* de Riemann, el catálogo temático de Hoboken de las obras de Haydn y el *Werk-Verzeichnis* de Wagner. Las obras mayores en preparación incluyen autores como Hindemith, Schoenberg, Schumann, Chaikovski, Wagner y Weber. Los archivos de Schott, que incluyen la correspondencia epistolar de Beethoven y muchos otros compositores, lograron sobrevivir prácticamente intactos a la segunda Guerra Mundial y hoy se conservan en la Stadtbibliothek de Mainz.

La filial londinense de la editorial se estableció en 1835; en 1914 se independizó, pero en 1985 la dirección pasó nuevamente a Mainz. Habiendo desempeñado un papel trascendental en el resurgimiento de la flauta de pico en el siglo XX, Schott se sigue especializando en publicaciones educativas. Su catálogo se ha ampliado considerablemente en años recientes con la adquisición de *Ars Viva* (1946), Ernst Eulenburg (1957), Furstner (1981), Panton International (1998) y Hohner (1998). HA

Schottische (al., “escocesa”). Danza de ronda semejante a la *polca, aunque más lenta. En ocasiones se integra con otra danza la **écossaise* pero, a pesar de la semejanza que guardan los nombres, su único parecido es que las dos tienen tiempo binario. Tras su aparición en Inglaterra a mediados del siglo XIX, la *Schottische* recibió el nombre de “polca alemana”. En la década de 1840 se introdujo en París una versión denominada *Schottische bohème* o *polka tremblante*. -/LC

Schrammel. Estilo de música ligera popular característico de las *Heurigen*, tabernas vienesas para beber vinos nuevos. El nombre deriva de los hermanos violinistas Johann Schrammel (1850-1893) y Joseph Schrammel (1852-1895), quienes formaron un cuarteto con otros dos amigos que ejecutaban el clarinete y la guitarra. La tradición por ellos establecida continuó con la sustitución del clarinete por el acordeón de piano, aunque en la década de 1960 hubo un resurgimiento de la instrumentación original. Los hermanos escribieron mucha de la música que interpretaban; la marcha de Johann, *Wien bleibt Wien* (1887), se convirtió en un clásico. PGA/ALA

Schreker, Franz (n Múnich, 23 de marzo de 1878; m Berlín, 21 de marzo de 1934). Compositor, director y maestro austriaco. Estudió con Roberto Fuchs en el Conservatorio de Viena de 1892 a 1900, año en el que obtuvo un éxito notable con una versión del Salmo 116 para coro femenino. Su primera ópera, *Flammen* (Llamas), se estrenó en Viena en 1902. Un año antes había comenzado a trabajar en la ópera *Der ferne Klang* (El sonido distante) con libreto propio, pero abandonó temporalmente el proyecto debido a que su argumento erótico, en parte autobiográfico, provocó un escándalo entre muchas de sus amistades. El turbio periodo de silencio compositivo que siguió terminó en 1908 con el exitoso estreno del ballet *Der Geburtstag der Infantin* (El cumpleaños de la infanta). En ese mismo año asumió la dirección del Coro Filarmonico con el que impulsó la música nueva. Asimismo, en 1908 retomó la composición de *Der ferne Klang* completando la partitura en 1910, aunque debieron transcurrir dos años más antes de su triunfal estreno en Frankfurt. Con su erotismo extravagante, su fusión de simbolismo y expresionismo y su cromatismo tonal extremo, la obra marca la consolidación del estilo musical de Schreker. La influencia de la obra temprana de Schoenberg en ocasiones se hace muy evidente en su música (más adelante, Schreker dirigió el estreno de *Gurrelieder*) y, aunque jamás siguió el camino atonal de Schoenberg, la crítica contemporánea lo consideró un “progresista” extremo.

Gracias al éxito obtenido con *Der ferne Klang*, Schreker fue designado profesor de composición del Conservatorio de Viena en 1912. Su ópera siguiente, *Das Spielwerk und die Prinzessin* (El juguete y la princesa, 1913), inicialmente no tuvo éxito. En 1918 produjo *Die Gezeichneten* (Los marcados), la más explícitamente sexual de todas sus óperas (su heroína, con la “marca” de un corazón débil, muere de placer después de experimentar su primer orgasmo), y en 1921 consolidó su éxito con *Der Schatzgräber*. En ese mismo año fue nombrado director de la Musikhochschule de Berlín, donde vivió el resto de su vida. Krenek, Hába y Goldschmidt estuvieron entre sus discípulos y Zemlinski y Hindemith ocuparon puestos docentes durante su administración.

Schreker era judío, por lo que los años finales de su vida estuvieron marcados trágicamente por el surgimiento del antisemitismo nazi. Bajo presión, se vio obligado a cancelar su ópera *Christophorus* durante los ensayos de 1931. Su ópera siguiente, *Der Schmied von Ghent* (El herrero de Ghent) provocó agitación entre los nazis en 1932. En 1933 Schreker fue cesado de su puesto de profesor, acontecimiento que al parecer precipitó el repentino ataque cardíaco que terminó con su vida un año después. Aunque su obra, proscrita bajo el régimen de Hitler, gozaba de enorme popularidad en el mundo de habla germana durante la entreguerra, no alcanzó un reconocimiento internacional serio sino hasta la década final del siglo XX cuando *Der ferne Klang* se incorporó al repertorio de varias casas de ópera del mundo. El resurgimiento del interés por la **Entartete Musik* ha contribuido a una mayor apreciación de su obra. Hoy en día Schreker está reconocido entre los compositores posrománticos más refinados. TA

📖 C. HAILEY, *Franz Schreker (1878-1934): A Cultural Biography* (Cambridge, 1993).

schrittmässig, schrittweise (al.). “Al paso”, es decir, **andante*.

Schröder-Devrient, Wilhelmine (n Hamburgo, 6 de diciembre de 1804; m Coburgo, 26 de enero de 1860). Soprano alemana. Estudió con Giuseppe Mozatti y Aloys Miexsch. En 1821 hizo su debut como Pamina en el Kärntnertheater de Viena y, al año siguiente, interpretó a Ágata en *Der Freischütz* bajo la dirección del compositor. En ese mismo año obtuvo renombre internacional con su potente interpretación de Leonora en *Fidelio*. A partir de entonces fue muy solicitada como intérprete de Doña Ana, Eurynthe, Norma, Roméo y Desdémona (en el *Otello* de Rossini) cantando en Dresde, Londres y París. Wagner, entusiasmado con sus facul-

tades como cantante y actriz dramática, creó tres papeles para ella, como Senta (*Der fliegende Holländer*, 1843) y Venus (*Tannhäuser*, 1845). JT

Schubert, Franz (véase la página siguiente).

Schulhoff, Erwin [Ervín] (n Praga, 8 de junio de 1894; m Wülzburg, 18 de agosto de 1942). Compositor y pianista checo. Por consejo de Dvořák, estudió en el Conservatorio de Praga (1904-1906) y más tarde en Viena (1906-1908), Leipzig (1908-1910) y Colonia (1911-1914). También tomó clases con Debussy y Reger. Después de prestar su servicio militar en la primera Guerra Mundial regresó a Alemania donde se convirtió en miembro de los artistas de vanguardia de la República de Weimar, entablando amistad con Paul Klee y Georg Grosz, entre otros. Un proyecto de colaboración con el dadaísta Tristan Tzara para un ballet, no se concretó. Entre 1919 y 1920 organizó conciertos en Dresde para promover las obras de la Segunda Escuela Vienesa. Regresó a Praga como maestro en 1929. Su ópera *Plameny* (Llamas), versión surrealista de la leyenda de Don Juan, se escenificó en Brno en 1932.

Como pianista Schulhoff fue un astuto defensor de la música nueva (destacando con la interpretación de muchas de las obras de Hába) así como del jazz, elementos que combinaba en su propia música con ritmos dinámicos muy impactantes, notablemente en sus seis sinfonías. Schulhoff fue miembro de la orquesta de jazz del Teatro de Praga (1935-1938) y trabajó también para la Radio Checa en Brno. Comunista comprometido, adoptó la nacionalidad soviética en protesta por el tratado de Munich en 1938. Más adelante fue arrestado por el régimen nazi y encerrado en un campo de concentración donde murió. Su música quedó en el olvido en la época inicial de la posguerra, pero revivió a finales del siglo XX gracias al resurgimiento del interés por la **Entartete Musik*. TA

📖 J. BEK, *Erwin Schulhoff: Leben und Werk* (Hamburgo, 1994).

Schulmeister, Der. Véase MAESTRO DE ESCUELA, EL.

Schultze, Norbert (n Brunswick, 26 de enero de 1911; m Bad Tölz, 14 de octubre de 2002). Compositor alemán. Estudió música y teatro en Colonia y Munich. Trabajó como compositor y actor de cabaret en Munich y después como director de ópera en Heidelberg y Darmstadt y en una compañía discográfica. A partir de 1953 tuvo su propia empresa de ediciones musicales. Schultze compuso varias obras escénicas, como *Schwarzer Peter*, una “ópera para jóvenes y viejos” (Hamburgo, 1936). Compuso también música ligera, en ocasiones bajo seudó-

nimos, entre la que destaca la canción *Lilli Marleen*, popular tanto en Inglaterra como en Alemania durante la segunda Guerra Mundial. ABUR

Schulz, Johann Abraham Peter (n Lüneburg, 31 de marzo de 1747; m Schwedt an der Oder, 10 de junio de 1800). Compositor y teórico alemán. Estudió con Kirnberger en Berlín y a partir de 1768 viajó extensamente por Europa al servicio de la princesa polaca Sapiieha Woiwodin. A su regreso a Berlín en 1773 produjo óperas para teatros locales y a partir de 1780 trabajó también como compositor de la corte en Rheinsberg. En 1790-1795 radicó en Copenhague como *Kapellmeister* de la corte y director del Teatro Real; posteriormente siguió trabajando en Berlín y Rheinsberg. Schulz es mejor conocido por su *volkstümliche Lieder*, música sencilla al estilo popular con versos de poetas como Goethe y Klopstock. -/TRJ

Schuller, Gunther (Alexander) (n Nueva York, 22 de noviembre de 1925). Compositor y director estadounidense. Aunque nació en una familia musical, tuvo una formación principalmente autodidacta. Comenzó su vida profesional como cornista principal de la Cincinnati Symphony en 1943, después formó parte de la orquesta de la Metropolitan Opera (1945-1959) y posteriormente se distinguió como compositor, director, maestro, editor, presentador de radio y productor discográfico. Dio clases en la Manhattan School of Music (1950-1963) y en Yale (1964-1967), fungiendo también como presidente del New England Conservatory (1966-1977). De 1963 a 1984 estuvo asociado con el Berkshire (hoy Tanglewood) Music Center.

La música de Schuller refleja influencias diversas de Schoenberg, Babbitt y los vanguardistas europeos y a menudo se enmarca en lo que él ha denominado “third stream” o “tercera corriente”, estilo entre el jazz y la música clásica. *Seven Studies on Themes of Paul Klee* (1959), una de sus muchas partituras orquestales, revela una viva inventiva instrumental. Sus libros muestran sus múltiples pasiones musicales, entre ellos *Horn Technique* (Nueva York, 1962, 2/1992), *Early Jazz* (Nueva York, 1968) y *The Compleat Conductor* (Nueva York, 1997), un estudio exhaustivo sobre la interpretación de piezas maestras mayores en docenas de grabaciones. PG

Schuman, William (Howard) (n Nueva York, 4 de agosto de 1910; m Nueva York, 15 de febrero de 1992). Compositor estadounidense. Estudió en la Columbia University y en la Juilliard School con Roy Harris quien ejerció en él fuerte influencia y lo ayudó a promover su vida profesional al presentarle a Koussevitzky. Pronto

(continúa en la página 1360)

Franz Schubert

(1797-1828)

El compositor austriaco Franz Peter Schubert nació en Viena el 31 de enero de 1797 y murió en esa misma ciudad el 19 de noviembre de 1828.

El único de los grandes compositores nacido en Viena, Schubert fue también el único que no alcanzó reconocimiento internacional en vida. Su muerte prematura es sólo una explicación parcial y los motivos principales de esta negligencia del mundo por su genio se deberán buscar más bien en su carácter, tímido en primer plano y completamente indiferente al arte como un medio para alcanzar el prestigio individual. No tuvo el talento ni la inclinación para personificar al intérprete virtuoso y le disgustaba la rutina impuesta por un empleo regular. Jamás viajó a otras capitales europeas y no contó con el apoyo de músicos perceptivos que reconocieran el valor de su música y la promovieran en el extranjero. Por otra parte, la democratización del gusto y el desarrollo de las ediciones musicales, junto con el clima político no liberal de su tiempo, planteaban una vida difícil para un compositor independiente, forma de vida profesional de la que Schubert quizá fue el primer representante auténtico. Durante su corta vida dependió exclusivamente de los ingresos esporádicos que recibía de patronos y admiradores, de la publicación de sus canciones y composiciones para teclado (que no comenzó sino hasta que tenía 24 años), así como de alumnos y conciertos ocasionales. Excepto por uno o dos años, jamás alcanzó una seguridad económica estable. Por otra parte, la idea de que vivió como un bohemio en la pobreza absoluta es sólo un mito popular.

Primeros años

Schubert fue el cuarto hijo sobreviviente de la familia de un asistente escolar de Moravia y una servidora doméstica de Silesia que se conocieron y contrajeron matrimonio en un suburbio de Lichtental. Franz recibió lecciones de piano y violín de su padre y sus hermanos y más adelante aprendió a tocar la viola. Tomó algunas clases de contrapunto con Michael Holzer, organista de la iglesia local, pero su educación musical sería comenzó cuando tenía 11 años de edad gracias a una beca coral para estudiar en el Colegio Imperial (el Konvikt o seminario religioso). Ahí, bajo

la supervisión del organista de la corte Wenzel Ruzicka y el *Kapellmeister* Antonio Salieri, sus talentos pronto salieron a la luz.

De Salieri heredó los hábitos notacionales conservadores y la admiración por la música de Gluck, así como una relativa indiferencia por la música de Mozart y Beethoven que más adelante se disiparía. El logro más impresionante de estos años fueron los cuartetos de cuerdas escritos en 1812. Incluso antes, en 1811, hizo su primer intento en la ópera, pero abandonó la puesta en música de *Der Spiegelritter* (El jinete de la mirada de vidrio) de Kotzebue después del primer acto. Las primeras canciones fueron aun anteriores, ambiciosamente diseñadas en las versiones tipo cantata de Zumsteeg con textos de Schiller.

Schubert salió del Konvikt en 1813 y declinó la oferta de un subsidio que lo habría ayudado a continuar con su educación. En lugar de ello pasó un año preparándose como maestro para después volver a su hogar como maestro de la escuela de su padre. Siguió un periodo de creatividad inagotable que resulta difícil de creer. En el curso de apenas tres años compuso cinco sinfonías, cuatro misas, tres cuartetos de cuerdas, tres sonatas para piano, seis óperas y alrededor de 300 canciones o más. Este caudal de obras musicales, ninguna de ellas interpretada en público ni retribuida económicamente, sentó los cimientos de su grandeza futura. Las tres sinfonías, por ejemplo, anticipan a su manera tanto los métodos estructurales como el motor rítmico contagioso de su "*Gran*" sinfonía en *do* mayor, aunque su lenguaje permanece vinculado a sus raíces del siglo XVIII. En los cuartetos de cuerdas encontramos digresiones líricas que presagian al Schubert maduro.

No obstante, el mayor logro de estos años fue una producción extraordinaria de canciones inspiradas en textos, misma que abrió el camino para el desarrollo de la *Lied* romántica. Su descubrimiento de *Fausto* de Goethe en 1814 derivó en su primera obra maestra indiscutible, *Gretchen am Spinnrade* (Margarita en la rueda), pronto seguida por otras como *Nähe des Geliebten* (Cercanía del amado),

Heidenröslein (La rosa silvestre) y *Erlkönig* (El rey de los elfos). La sensibilidad poética evocada por Goethe en el joven compositor inspiró su exploración de la obra de Hölty, Claudius, Uz, Jacobi y muchos otros. La noción de Schubert como “creador” de *Lieder* difícilmente se puede sustentar, pero es incuestionable que él transformó el género en una nueva forma artística y lo llevó a revelar su enorme potencial.

En 1816 esta primera etapa de trabajo parece caer en un plano de inmovilidad; su maestría musical es innegable y uniforme, pero sigue lejos de merecer el calificativo de schubertiana. En su lugar, obras como las tres *Sonatas* (publicadas como *Sonatinas*) para violín y piano (D384, 385 y 408), la *Sinfonía* no. 5 en *si* bemol y los movimientos de concierto para piano y cuerdas (*Adagio* y *Rondó* D487) y para violín y cuerdas (*Rondó en la* D438), muestran la gracia y la lucidez mozartianas. La identidad formal y discursiva es total. Lo mismo puede decirse de canciones como *Ins stille Land* (Tierra de paz), *Litanei* y *Orpheus*. En esta misma época la primera relación amorosa de Schubert con Therese Grob se precipitó a un final infeliz. Hubo profundas consecuencias emocionales, cuando menos por parte de Schubert y Therese, quizá bajo consejo materno al no ver en la relación una perspectiva favorable pronto encontró otra pareja para contraer matrimonio. La cuestión de la homosexualidad de Schubert, tema largamente discutido por los estudiosos del siglo XX, permanece aún sin resolver.

El camino a la independencia

Para el otoño de 1816, la urgencia de escapar del arduo trabajo del salón de clases se había vuelto irresistible. Después de un infructuoso intento por obtener un puesto como maestro en Laibach (Ljubljana) Schubert decidió probar suerte con Franz von Schober, hombre joven con contactos artísticos y tendencias hedonistas, y se mudó al centro de la ciudad. A lo largo de los seis años siguientes su reputación aumentó gradualmente en Viena y en centros provinciales como Linz, Steyr y Graz. A comienzos de 1817 le presentaron a J. M. Vogl, barítono principal del teatro de la corte, quien se entusiasmó con sus canciones y contribuyó notablemente a la difusión de su nombre. En 1818 comenzaron las interpretaciones ocasionales de sus composiciones orquestales en conciertos públicos. Horizontes más amplios y nuevas oportunidades se abrieron para el compositor. Schubert pasó la segunda mitad de 1818 en la ciudad húngara de Zseliz como tutor musical de la familia de Johann Karl, conde de Esterházy, en un entorno semifeudal muy apartado del salón de clases. En 1819 acompañó a Michael Vogl a sus vacaciones anuales en Steyr (lugar natal

de Vogl), donde la vista inicial de las montañas de la Alta Austria significaron un importante estímulo.

El efecto liberador de estas experiencias puede percibirse en su música. Las canciones de 1817 van desde la perfección lírica de *An die Musik* (A la música) y *Die Forelle* hasta la fuerza dramática de *Memnon*, *Ganymede* y *Gruppe aus dem Tartarus* (Escena del Tártaro). La introspección filosófica y las vivas imágenes de éstas y otras canciones le deben mucho a su amigo Johann Mayrhofer, poeta cuya visión de la vida como una especie de antecámara de la “tierra feliz” influyó notablemente en Schubert e inspiró muchas de sus canciones más refinadas. En 1817 se deja sentir también un interés renovado por Beethoven, en especial en la serie de *Sonatas para piano* (varias inconclusas), siendo las más conocidas las *Sonatas en la menor* (D537), *mi bemol* (D568) y *si* (D575), y el *Dúo en la* para violín y piano (D574). Impresionado con la fuerza y musicalidad de las óperas de Beethoven y Rossini en su primera representación en Viena, Schubert rindió tributo con la *Sinfonía* no. 6 en *do* a estos compositores que ejercieron una influencia secundaria importante en su estilo más maduro.

El *Quinteto en la* para piano y cuerdas (La trucha), terminado en el otoño de 1819, es la primera obra instrumental que puede considerarse completamente schubertiana en espíritu y lenguaje, aunque sólo represente uno de los aspectos de su personalidad musical. El origen de la obra en el divertimento queda claramente implícito con la presencia del contrabajo (instrumento poco común en la música de cámara del periodo clásico), la inclusión de un quinto movimiento y la transparencia estructural de la pieza; asimismo, una calma reflexiva colorea constantemente la atmósfera dancística en lo que se podría considerar la manifestación pura del misticismo natural de Schubert.

Años de madurez

A su regreso de Zseliz Schubert recibió una comisión para escribir un *Singspiel* cómico en un acto para el Kärntnertheater. *Die Zwillingbrüder* (Los hermanos mellizos) llegó al escenario en junio de 1820 y tuvo un modesto *succès d'estime*. Dos meses más tarde, *Die Zauberharfe* (El arpa mágica), drama mágico con música, se presentaba en el Theater an der Wien con ocho funciones consecutivas. Los defensores de la ópera alemana comenzaron a congregarse en torno a Schubert para contrarrestar el interminable dominio de los italianos, mientras que Schubert y Schober emprendieron la composición de una ópera enteramente cantada, *Alfonso und Estrella*. Con la obra aún sin terminar la administración de estos dos teatros de la corte había pasado a manos del empresario teatral italiano

Domenico Barbaia y Schober se retiraba del escenario, dejando el proyecto a la deriva; todo esfuerzo posterior para producir la obra fracasó.

En 1823, Schubert recibió el encargo de escribir *Fierrabras*, una historia de amor y guerra durante las Cruzadas, teniendo como libretista a Josef Kupelwieser, el administrador del teatro. En esta ocasión el derrumbe del proyecto fue ocasionado por intrigas al interior del teatro que condujeron a la renuncia de Kupelwieser. En compensación, Kupelwieser encontró patrocinio para que Schubert escribiera los interludios musicales para el “gran drama romántico” *Rosamunde* de Helmina von Chézy. En diciembre de 1823 la obra llegó al escenario; la exquisita música tuvo una buena acogida, pero el argumento era tonto y opacó la obra que no superó las dos representaciones.

Los años de 1820 a 1823 fueron así la infructuosa búsqueda del éxito operístico; no obstante, de esos años salió también una serie de obras vocales e instrumentales de brillantez y originalidad impactantes. La puesta en música de poemas de Goethe, Friedrich von Schlegel, Matthäus von Collin y Rückert revela un nuevo empuje dramático y una introspección poética. Las canciones a varias voces incluyen la versión por siempre popular del Salmo 23 y la música con los versos de Goethe *Gesang der Geister über den Wassern* (Canción de los espíritus de las aguas), para voces masculinas y orquesta. La *Misa en la bemol*, completada en 1822, es la más schubertiana de sus seis misas.

Curiosamente su obra más original quedó inconclusa. El movimiento de cuarteto compuesto en diciembre de 1820 revela un enorme adelanto respecto a los cuartetos de cuerdas de su juventud, pero quedó interrumpido a la mitad del bosquejo del movimiento lento. El oratorio dramático *Lazarus* (febrero de 1820) es una sorprendente obra visionaria en que la alternancia habitual entre recitativo y aria ha sido reemplazada por un arioso fluyendo en un acompañamiento orquestal continuo; el fragmento es sustancial y su música brillante y tentadora.

Más enigmático todavía es el caso de la *Sinfonía “Inconclusa”*. Los dos movimientos existentes constituyen la declaración personal más dramática del *lacrimae rerum* de la literatura sinfónica. Existen esbozos del *Scherzo* junto con dos páginas de su orquestación y hay motivos para pensar que esbozó también un movimiento final, orquestado un año después cuando surgió el apremiante compromiso para componer la música de *Rosamunde*. De ser así, el no haber terminado la sinfonía tal vez pudo deberse a una especie de “bloqueo compositivo” que le impidió terminar el *Scherzo*; emprender otros proyectos (que parecían tentarlo constantemente) era una mejor manera de cana-

lizar el tiempo y la inspiración para después retomar la obra bajo circunstancias diferentes, pero nunca lo hizo y el hecho de haber mandado los dos movimientos terminados a Josef Hüttenbrenner en septiembre de 1823, sugiere que el propio Schubert sabía de su valor aunque por el momento no tuviera manera de concluir la sinfonía.

Los años finales

Si, como parece probable, la *Sinfonía “Inconclusa”* fue resultado de una crisis emocional de la vida de Schubert, bien podría tener alguna relación con su enfermedad. Hacia finales de 1822 o comienzos del año siguiente, comenzó a mostrar síntomas de una enfermedad venérea, muy probablemente sífilis. Su estado de salud, que había sufrido un rápido deterioro durante la primera mitad de 1823, comenzó a mejorar lentamente. En 1824 retomó una vida más o menos normal, pero la evidencia sugiere que los brotes de enfermedad y las migrañas que lo aquejaron por el resto de sus días tal vez pudieron ser inducidos por una hipcondria crónica. De tal modo el invierno de 1822-1823 propició una seria crisis en los compromisos de Schubert, cuando su reputación se encontraba en su mejor momento; el extraordinario éxito de *Erlkönig* en un concierto público de marzo de 1821 había impulsado la publicación de sus canciones y, con ello, una independencia económica, pero el fracaso de sus expectativas operísticas y el colapso de su salud marcaron el final de su breve éxito en vida.

Durante sus últimos años Schubert, quien jamás fue abiertamente sociable, se sumergió en el estilo de vida promedio de la Viena de Metternich. En esa época sus aspiraciones también cambiaron de dirección. Abandonando su esperanza en el éxito escénico, decidió concentrarse en formas musicales más prestigiadas, aunque fuera de moda, como la sonata, el cuarteto de cuerdas y la sinfonía. A los cinco años finales de su vida pertenecen la “*Gran Sinfonía* en *do* mayor, tres admirables cuartetos de cuerdas, dos tríos de piano, dos ciclos de canciones, las canciones con poemas de Heine y Rellstab, sus obras para teclado más acabadas –para piano solo y dos pianos– y la más ambiciosa de sus misas.

Por su relación con estas obras maestras algunos acontecimientos relativamente menores sirven como referencia. El encuentro con Schuppanzigh a comienzos de 1824 motivó a Schubert a proyectar una serie de tres cuartetos maduros. A su retorno de Zseliz en 1824 surgió una especie de *amitié amoureuse* entre Schubert y la condesa Karoline Esterházy, hecho importante porque al parecer inspiró sus obras más refinadas para dos pianos; la mejor de

éstas, la *Fantasia* en *fa* menor de enero-abril de 1828, fue dedicada a la condesa.

Las largas vacaciones del verano de 1825 que pasó con Vogl en las montañas fue un interludio feliz, bien documentado en todo excepto en el detalle más importante, la identidad de la sinfonía que Schubert bosquejó en Gmunden y Gastein, que alguna vez se creyó perdida pero ahora se reconoce como la “*Gran*” Sinfonía en *do* mayor. La mayor obra “pública” de Schubert y comparable en dimensiones y concepto a las sinfonías de Beethoven, pero de carácter lírico, esta sinfonía constituye la primera expresión del repertorio sinfónico de la doctrina romántica de integración de lo humano y la naturaleza. Schubert jamás pudo oír la obra que, incluso después de su estreno en Leipzig en 1839 bajo la dirección de Mendelssohn, debió esperar largo tiempo para alcanzar el sitio que hoy ocupa en el repertorio cotidiano.

Los máximos logros del compositor de canciones también correspondieron a estos años. La grandeza de los ciclos de canciones *Die schöne Müllerin* (La bella molinera, 1823) y *Winterreise* (Viaje invernal, 1827) se debe también en gran medida al poeta y editor de Dresde, Wilhelm Müller, cuya incursión en la tradición de la canción popular correspondió a la perfección con las necesidades de Schubert. Con ritmos fuertes y lenguaje evocativo, estas canciones expresan la relación amorosa con la muerte característica del romanticismo que nutre el espíritu de muchas de las mejores obras de Schubert; en sus manos, la pulsión de muerte tiende siempre a la vida. Los dos grupos de canciones con versos de Heine y Rellstab, aunque no constituyen un ciclo en el sentido estricto, amplían mucho más las cualidades dramáticas e impresionistas inherentes a la *Lied*.

Las composiciones de su último año, en especial la *Fantasia* en *fa* menor, las tres últimas sonatas para piano y el incomparable *Quinteto de cuerdas* en *do*, son obras “privadas” que parecen abrazar el pensamiento de un compositor a quien Lizst llamó “le plus poète que jamais”. El diagnóstico de su enfermedad terminal fue “typhus abdominalis”, al parecer una especie de fiebre tifoidea que bien pudo ser una secuela de la enfermedad que él sabía era

incurable. De ser así, la calidad visionaria de estas últimas obras, su perspectiva y carácter, reflejan el destino de un hombre que se sabía desahuciado.

La espontaneidad y claridad de la música de Schubert conmueven tanto al experto como al público en general. Manejaba muchos estilos diferentes. Se ha dicho atinadamente que tenía un estilo para cada uno de los poetas que musicalizaba y su música a menudo recuerda a otros compositores; no obstante, la palabra “schubertiano” es un adjetivo indispensable. Su sensibilidad poética le permitió otorgar un peso emocional completamente nuevo a las fórmulas conocidas como la alternancia mayor-menor, los cambios enarmónicos y la secuencia tónica-sexta alemana-tónica, introduciendo nuevas tensiones armónicas entre la tónica y sus relaciones más distantes. Al momento de su muerte el compositor estaba listo para el desarrollo estilístico, como lo demuestran los bosquejos de su visionaria “*Décima*” sinfonía, obra en la que trabajó durante sus semanas finales. La tan gustada imagen de Schubert como un alma creadora infantil e intuitiva que no sentía la necesidad de recurrir al pensamiento elaborado de Beethoven o a la innovación, ya había sido confrontada en pasajes de obras anteriores con recursos contrapuntísticos intrincados como el palindromo y la “escritura al espejo”, aunque no se reconoció sino hasta finales del siglo XX. La fusión de una aguda conciencia intelectual con la pureza de expresión poética es de hecho lo que otorga a la voz schubertiana madura su tan particular originalidad. JRE/BN

📖 R. CAPELL, *Schubert Songs* (Londres, 1928; nueva ed. rev., M. Cooper, 1973). A. EINSTEIN, *Schubert* (Londres, 1951/R1971). M. J. E. BROWN, *Schubert: A Critical Biography* (Londres, 1958). P. RADCLIFFE, *Schubert Piano Sonatas* (Londres, 1967). J. A. WESTRUP, *Schubert Chamber Music* (Londres, 1969). J. REED, *Schubert: The Final Years* (Londres, 1972). H. GÁL, *Franz Schubert and the Essence of Melody* (trad. al ing., Londres, 1974). B. NEWBOULD, *Schubert and the Symphony: A New Perspective* (Londres, 1992). E. N. MCKAY, *Franz Schubert* (Oxford, 1996). B. NEWBOULD, *Schubert: The Music and the Man* (Londres, Berkeley y Los Ángeles, 1997).

llegó a la primera fila de los compositores estadounidenses y su cantata secular *A Free Song* ganó el premio Pulitzer de música en 1943. Alcanzó también un papel destacado como administrador, director de publicaciones en G. Schirmer y presidente de la Juilliard School (1945-1962) y, más adelante, como presidente fundador del Lincoln Center (1962-1969).

La música de Schuman maneja el sabor melódico estadounidense, el impulso robusto y el contrapunto de Harris, pero es más sofisticada y de líneas más pulcras. Consciente de pertenecer a la cultura artística estadounidense, fue sensible a la expresión de los artistas de su país (*In Praise of Shahn* para orquesta, 1969), a los paisajes (*New England Triptych*, 1956) y a la cultura popular

como en su única ópera *The Mighty Casey* (1953), revisada como la cantata *Casey at the Bat* (1976). Sus obras mayores pertenecen a los géneros abstractos de la sinfonía (compuso 10 de las que eliminó las dos primeras; la *Quinta* es para cuerdas) y del cuarteto de cuerdas (escribió cinco). Otras obras comprenden *Conciertos para piano* (1938), violín (1947) y violonchelo (*A Song of Orpheus*, 1961); obras corales y una espléndida orquestación personal de *Variations on "America"* de Ives.

PG

Schumann, Clara (Josephine) (*n* Leipzig, 13 de septiembre de 1819; *m* Frankfurt, 20 de mayo de 1896). Pianista y compositora alemana. Hija del maestro de piano Friedrich Wieck y Marianne Wieck (de apellido Tromlitz y después Bargiel), también cantante y pianista de calidad profesional. Sus padres se divorciaron cuando ella contaba con seis años de edad, para quedar bajo el cuidado y la educación musical de su padre. Aunque estricto y astuto para explotar económicamente el talento de su hija, Wieck fue un entusiasta impulsor de la vida profesional de Clara como pianista y compositora. Sus giras de infancia le dieron fama en toda Europa y sus interpretaciones despertaron la admiración de los músicos prominentes de la época, entre ellos Liszt y Mendelssohn.

Alrededor de los 15 años de edad su vida se complicó al iniciar una relación con otro de los discípulos de su padre, Robert Schumann, a quien posteriormente desposó en 1840 al cabo de un agrio episodio en el que su padre perdió el caso ante la corte. Su vida profesional se volvió más esporádica, pero sus apariciones fueron triunfales y continuó realizando giras ocasionales por el extranjero. Después de la declinación y muerte de Schumann, retomó su vida artística con agotadoras y largas giras internacionales. En Inglaterra fue particularmente aclamada y continuó tocando hasta que una enfermedad la obligó a parar. Editó las obras de su esposo y tocándolas contribuyó a colocarlas en el repertorio. Fue defensora también de la música de Brahms quien, a partir de 1854, se convirtió en su más cercano confidente. Además de tener discípulos privados, en 1844 dio clases en el Conservatorio de Leipzig y a partir de 1878 fue directora del departamento de piano del Conservatorio Hoch en Frankfurt. Junto con Liszt se le puede considerar una de las principales maestras de piano de su tiempo.

Las composiciones de Clara Schumann consisten principalmente en piezas para piano y canciones, aunque compuso también un *Concierto para piano* (1836) y un *Trío para piano* (1846), considerado este último su

obra maestra. Las obras para piano solo se dividen en piezas tempranas de estilo virtuoso ligero y piezas más serias compuestas durante los años de su matrimonio. Entre las más notables están las *Variaciones sobre un tema de Robert Schumann* y los *Tres romances* (ambas de 1853). Sus canciones también están diestramente trabajadas. Después de la muerte de su esposo, abandonó la composición.

GH

📖 N. B. REICH, *Clara Schumann: The Artist and the Woman* (Londres, 1985). G. NEUHAUS (ed.) y P. OSTWALD (trad.), *The Marriage Diaries of Robert and Clara Schumann* (Londres, 1994).

Schumann, Robert (véase la página siguiente).

Schusterfleck (al., "parche de zapatero", "rosalía"). Nombre peyorativo de una secuencia (véase SECUENCIA, 1) en la que cada repetición se presenta en un grado de la escala superior al precedente.

Schütz, Heinrich (*n* Köstritz [hoy Bad Köstritz], cr Gera, octubre de 1585; *m* Dresde, 6 de noviembre de 1672). Compositor alemán. Figura principal de la música alemana del siglo XVII, fue productivo en prácticamente todos los géneros compositivos excepto la música para instrumentos solos. Su música secular es importante; no obstante, su reputación como el primer compositor alemán de verdadera talla internacional descansa en su abundante producción de música vocal sacra. Junto con Michael Praetorius y sus contemporáneos inmediatos, Schein y Scheidt, desempeñó un papel crucial en la introducción de los nuevos estilos italianos del periodo a su tierra natal y sentó gran parte del impulso inicial del periodo barroco en Alemania.

En 1598, cuando Schütz contaba apenas con 13 años de edad, el conde Moritz de Hessen-Kassel visitó su posada familiar y, cautivado con la voz del niño, lo contrató como niño cantor de su capilla y le proporcionó los medios para su educación en el Gymnasium de Kassel. Más adelante en 1609, cuando Schütz se encontraba estudiando leyes en la Universidad de Marburgo, una nueva intervención del conde le permitió iniciar un importante periodo formativo con Giovanni Gabrieli en Venecia. A su regreso en 1613 retomó su puesto anterior en Kassel y fue nombrado organista segundo con un salario modesto. Poco tiempo después, durante una visita a Dresde con su patrono, sus capacidades musicales llamaron la atención del elector Johann Georg I de Sajonia quien, al cabo de largas disputas con el conde, logró adquirir sus servicios de manera permanente, designándolo más adelante como *Kapellmeister* principal de su capilla real, puesto que ocupó por el resto de su vida profesional.

(continúa en la página 1366)

Robert Schumann

(1810-1856)

El compositor alemán Robert Schumann nació en Zwickau, Sajonia, el 8 de junio de 1810 y murió en Endenich, cerca de Bonn, el 29 de julio de 1856.

Primeros años y matrimonio

Una de las principales figuras del periodo romántico temprano, Schumann nació en una ciudad de provincia en el seno de una familia culta de clase media; su padre fue vendedor de libros y editor. En este entorno Schumann pudo desarrollar sólidos intereses literarios y adquirir firmes conocimientos de la cultura literaria alemana y extranjera. A lo largo de su infancia y juventud, la música y las letras se conjugaron en la inspiración de obras poéticas y dramáticas producidas ininterrumpidamente bajo formas compositivas menores, principalmente piezas para piano y canciones. Su talento como intérprete fue igualmente evidente. Comenzó a estudiar el piano a los siete años con el organista de la iglesia local y pronto se interesó por la improvisación.

En 1820 Schumann ingresó al Gymnasium de la ciudad donde continuó su educación dentro de la línea tradicional de la época, misma que complementó de manera individual a través de la lectura ferviente. Uno de sus entusiasmos tempranos fue Schiller seguido por las novelas protorrománticas de Jean Paul, seudónimo del escritor Johann Paul Friedrich Richter, quien siguió siendo su escritor predilecto durante su vida adulta, ejerciendo con su creatividad literaria una profunda influencia en su sensibilidad artística inclinada hacia los temas fantásticos. Schumann se familiarizó con las obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Weber. Poco antes de la muerte de Weber en 1826 el padre de Schumann había entablado pláticas con el compositor para que fuera maestro de su hijo. En 1819 Schumann asistió a un concierto del prominente pianista y compositor Ignaz Moscheles en Karlsbad, experiencia formativa que lo motivó a considerar la carrera de pianista profesional.

A la muerte del padre en 1826 su madre tomó las riendas de su educación y, a pesar del inequívoco impulso creador de su hijo, lo convenció de emprender la carrera de leyes como una alternativa más práctica para su futuro. Así, en 1828 Schumann ingresó a la Universidad de Leipzig

aunque sin entusiasmo ni compromiso alguno. Se dice que no asistió a una sola clase y, a través de su propio diario, se sabe que la lectura y el piano ocuparon la mayor parte de su tiempo. Otras de sus aficiones fueron el champán y los puros; años más tarde, el alcohol le acarrearía problemas ocasionales. Su nuevo interés artístico del momento era la música de Schubert, cuya muerte en noviembre de ese año lo sumió en un llanto incontenible toda una noche. Más significativo todavía fue el inicio de sus estudios pianísticos serios en agosto de 1828 con el principal pedagogo de la ciudad, Friedrich Wieck, quien supo percibir el sobresaliente talento y debió lidiar con la inconsistente disciplina del joven Schumann, aspecto en el que contrastaba notablemente con la hija de Wieck, Clara, quien a los nueve años demostraba talento de niña prodigio.

Al cabo de un año en Leipzig, Schumann logró persuadir a su madre para cambiarse a la Universidad de Heidelberg, institución más afín a su persona, aunque su rendimiento académico no mejoró sustancialmente. En sus vacaciones del verano de 1829 viajó a Suiza e Italia donde sucumbió brevemente bajo el embrujo de la ópera italiana; sin embargo, de mayor influencia fue la experiencia de oír al gran violinista virtuoso Nicolò Paganini en Frankfurt en abril de 1830.

Ese año Schumann finalmente optó por dedicarse a la música. De regreso en Leipzig, le suplicó a su madre que hablara con Wieck para que hiciera una evaluación objetiva de su potencial en la música. Wieck expresó sus dudas en cuanto a la dedicación de su alumno pero aseguró que, con el esfuerzo necesario, Schumann podría llegar a ser un destacado pianista en sólo tres años. Acordaron juntos un periodo de prueba de seis meses. Poco después Schumann escribió su primera composición publicada, una serie de variaciones sobre un tema derivado del nombre "Abegg", aparentemente el primer indicio de su inclinación por introducir claves ocultas en su música, aspecto recurrente en muchas de sus piezas posteriores. En 1831 comenzó sus lecciones formales de armonía y contrapunto

con un director de la ciudad, Heinrich Dorn, y en 1832 publicó su op. 2, *Papillons* para piano.

Sin embargo, las ambiciones pianísticas de Schumann se toparon con un impedimento permanente cuando comenzó a sentir dolencia en los dedos índice y medio de la mano derecha, debido quizá al uso de un invento mecánico para fortalecer sus manos; la dolencia siguió su curso posiblemente a causa de envenenamiento de la sangre con mercurio, efecto colateral del tratamiento contra la sífilis. Mientras tanto, la composición avanzaba rápidamente con otras series de piezas breves para piano y el primer movimiento de una sinfonía. Una actividad paralela fue el periodismo. En abril de 1834 se publicó el primer número de *Neue Zeitschrift für Musik* bajo la dirección editorial de Schumann cuyos artículos aparecieron con seudónimos que, en conjunto, formaron la “Davidsbündler”, una alianza imaginaria de luchadores a favor de la verdad musical que emprendían una guerra abierta en contra de los filisteos.

En 1834 Schumann se enamoró de Ernestine von Fricken, discípula de Wieck cuyo padre le proporcionara el tema para sus *Études symphoniques*. Ella era originaria de la ciudad de Asch, nombre que Schumann codificó en su suite para piano *Carnaval* que rinde tributo, entre otras figuras musicales, a Paganini y Chopin como también a Clara Wieck y al propio Schumann en dos personajes contrastantes, Florestan y Eusebius, representando sus respectivos temperamentos dinámico y reflexivo. Referencias personales como éstas condimentaron las partituras de este periodo temprano de Schumann.

Para agosto de 1835 el interés de Schumann por Ernestine declinó y comenzó a sentirse atraído por Clara quien contaba entonces con 16 años y era nueve años menor que él. Aunque sus composiciones crecieron en número y calidad, Schumann seguía siendo desconocido fuera del círculo en que se desenvolvía y Wieck lo consideraba un pobre prospecto para yerno. Se opuso enérgicamente a la relación y, ante la firme negativa de los jóvenes a terminar la relación, Wieck rompió relaciones con su discípulo. Respecto a su vida profesional los años siguientes se caracterizaron por una creciente producción de imaginativas obras para piano como *Kreisleriana*, la *Fantasia* op. 17 (ambas de 1837) y *Faschingsschwank aus Wien* (Broma de carnaval en Viena, 1838), por su intento frustrado de establecerse en la capital austriaca y por el inicio de una importante amistad con Mendelssohn quien llegara a Leipzig para tomar en sus manos la vida musical de la ciudad. En el aspecto personal fueron años llenos de amargura, con catorce ocasiones en la corte que Wieck no supo ma-

nejarse y perdió. Finalmente Schumann y Clara Wieck contrajeron matrimonio el 12 de septiembre de 1840.

Años de madurez

El matrimonio significó para Schumann una estabilidad emocional y doméstica en la que cimentó sus logros siguientes. La relación no dejó de tener tensiones pues, como pianista de talla internacional, Clara seguía siendo una figura más conocida aunque en ocasiones sacrificara sus intereses profesionales para atender sus obligaciones como madre y las composiciones de su esposo; pero, en esencia, fue un matrimonio feliz y el estímulo de Clara le permitió crecer como compositor.

Durante 1840, el año de su matrimonio, Schumann volcó decididamente su energía creadora en la canción, componiendo más de la mitad de su producción en el género, incluyendo una serie de ciclos notables como *Myrthen* (Mirtos), *Frauenliebe und –leben* (Vida y amor de mujer), *Dichterliebe* (El amor del poeta) y otros con poemas de Eichendorff y Heine. En 1841 dio un giro hacia la música orquestal. El movimiento de su *Sinfonía* no. 1 en *si* bemol “Primavera”, compuesto años atrás, fue dirigido por Mendelssohn en un concierto ofrecido por Clara en marzo; en mayo siguieron los otros tres movimientos, la *Obertura*, el *Scherzo* y el *Finale*. Compuso la *Phantasie* para piano y orquesta (que más adelante se convertiría en el primer movimiento del *Concierto para piano*) y comenzó una nueva sinfonía (años después publicada como *Sinfonía* no. 4 en *re* menor). La vida familiar de la pareja se enriqueció con el nacimiento de una hija en septiembre, la primera de siete hijos que sobrevivieron.

La siguiente área que abordó fue la música de cámara en 1842. Después del estudio minucioso de obras de Haydn y Mozart, Schumann compuso tres *Cuartetos de cuerdas* a los que siguieron poco después un *Quinteto para piano*, un *Cuarteto para piano* y una serie de *Phantasiestücke* para trío con piano. El año siguiente comenzó con un revés, una crisis emocional severa y debilitante cuyos efectos se prolongaron durante varios meses. Schumann había sufrido crisis similares periódicamente desde años atrás debidas quizá a un mal congénito, pues su padre había padecido también “trastornos nerviosos” y su hermana menor, Emilie, se había suicidado en 1826. Durante sus crisis, el propio Schumann temía llegar también al suicidio o sufrir un colapso mental irreversible. Se ha especulado mucho sobre el origen de estos ataques y su posible relación con la enfermedad que finalmente lo arrastró a la muerte. Años después, internado en un manicomio, confesó a sus médicos que en 1831 había contraído la sífilis.

Afortunadamente en 1843 Schumann logró trascender con un nuevo género, el oratorio. *Das Paradies und die Peri*, basado en un poema oriental de Thomas Moore, se estrenó en diciembre en Leipzig con éxito inmediato. Pronto interpretado en todas partes, esta pieza poco conocida en la actualidad llevó el nombre de Schumann al reconocimiento internacional y perduró en el gusto general durante toda su vida.

En 1844, Clara decidió solucionar las finanzas familiares con una gira de conciertos por Rusia. Aunque poco convencido e intranquilo Schumann la acompañó y, como consecuencia, sufrió un nuevo ataque que lo obligó a retirarse por completo del periodismo. Su principal logro compositivo de ese año fue el inicio de una obra coral y orquestal basada en el *Fausto* de Goethe, en la que trabajaría durante toda una década antes de alcanzar la forma de *Escenas del "Fausto" de Goethe* en 1853. Ese año la familia Schumann se trasladó de Leipzig a Dresde pues, después de que Mendelssohn dejara la ciudad, su puesto como director del conservatorio no le fue otorgado a Schumann sino al compositor danés Niels Gade. La próspera casa de ópera de Dresde ofrecía posibilidades promisorias en un género en el que Schumann tenía puesta la mira desde tiempo atrás.

Las principales composiciones de los dos años siguientes fueron orquestales: amplió la *Phantasie* en un movimiento para piano y orquesta de 1841 con un *intermezzo* y un movimiento final para conformar un concierto de piano completo, estrenado inevitablemente por Clara en diciembre de 1845 y completó la *Segunda sinfonía*. A pesar de su estado mental irregular, durante 1847 Schumann emprendió la composición de una ópera sobre el tema de *Genoveva* basado en los dramas tempranos de Ludwig Tieck y Friedrich Hebbel, y compuso dos *Tríos para piano*. Después de completar *Genoveva* en 1848, que no se estrenó sino hasta 1850 en Leipzig con una acogida indiferente, Schumann concentró su atención en el drama de Byron *Manfred*, para el que compuso música incidental en su mayor parte a manera de melodrama. Si bien 1849 estuvo marcado por periodos continuos de inestabilidad y depresión, Schumann incrementó considerablemente su productividad con la creación de más de veinte obras.

No obstante, sus ingresos no eran lo suficientemente adecuados para una familia numerosa. Con el apoyo de Clara en abril de 1850 aceptó un puesto como director musical en Düsseldorf para el que, visto en retrospectiva, no era la persona más indicada. Su falta de tacto en las relaciones sociales y su inestabilidad mental propiciaron que la calidez inicial con los músicos locales se enfriara a tal punto

que su despido en 1853 se volvió imperativo. Sin embargo, su capacidad compositiva no sufrió merma alguna; entre las obras más logradas del periodo destacan la *Tercera sinfonía "Renana"* y el *Concierto para violonchelo* (ambas de 1850), la versión final de la *Cuarta sinfonía* (1851) junto con varias oberturas y dos cantatas del mismo año, una *Misa* y un *Réquiem* (ambas de 1852).

La aparición en el umbral del hogar de los Schumann del joven de 20 años Johannes Brahms significó el último interludio de felicidad en la vida de Schumann. Alabó la genialidad del recién llegado en su contribución final al *Neue Zeitschrift für Musik* con un artículo titulado "Nuevos caminos". Brahms significaría un importante apoyo para Clara durante los difíciles años que se avecinaban. A comienzos de 1854 la condición de Schumann empeoró alarmantemente; el 26 de febrero pidió ser internado en un manicomio y, al día siguiente, intentó suicidarse arrojándose al Rin. El 4 de marzo ingresó a un nosocomio en Endenich, cerca de Bonn, donde permaneció más de dos años. Afectado por el deterioro gradual de su condición, murió de neumonía a los 46 años de edad.

La música de Schumann

Los conocedores de la obra de Schumann coinciden en las cualidades sobresalientes de su música para piano y sus canciones. Hasta hace relativamente poco tiempo sus logros en otros géneros jamás recibieron el reconocimiento que realmente merecen. Se ha discutido también sobre la calidad de sus obras tardías, consideradas en general inferiores a su música anterior (digamos hasta mediados de la década de 1840); su enfermedad progresiva ha sido señalada como una de las causas de esta aparente declinación. No obstante, en años recientes estos puntos de vista se han suavizado considerablemente, en parte gracias a la frecuente interpretación y grabación de sus obras tardías y, en el caso de su obra orquestal, por el interés creciente en las prácticas interpretativas del pasado y, en concreto, de la música de mediados del siglo XIX.

La música para piano de Schumann se ha defendido por sí sola. Como pianista altamente preparado, supo captar el carácter y el potencial del instrumento tan bien como cualquier otro de los grandes de su generación; su entusiasmo de juventud por el instrumento se tradujo en el medio expresivo natural del compositor maduro. Esto explica en parte la alta calidad de su escritura pianística, hábilmente trabajada dentro de su idiosincrasia personal. Aunque sus contemporáneos la consideraron una música recargada, reconocieron su fuerza expresiva y dieron el valor merecido a sus melodías líricas y exquisitas texturas

variadas. Incluso los elementos más simples, como las abundantes referencias a figuras reales o imaginarias de la mitología personal del compositor, provocaron admiración y confusión.

Las piezas de carácter con nombres extravagantes forman una parte importante de las obras publicadas de Schumann, mientras que las obras más sustanciales en géneros absolutos como la sonata, son escasas. Incluso en obras que no tuvieron intenciones abiertamente programáticas los estudiosos han encontrado claves ocultas, citas y otros elementos discursivos extramusicales (como en la *Fantasia* op. 17); no obstante, la veracidad y el significado de dichas referencias sigue siendo un tema polémico. Schumann hizo una contribución importante al repertorio pianístico para los jóvenes estudiantes con *Album für die Jugend* (Álbum de la juventud, 1848), *Tres sonatas para los jóvenes* (1853) y varios dúos. *Kinderszenen* (Escenas de la infancia, 1838), aunque trata sobre el tema de la infancia está claramente destinado para intérpretes y oyentes adultos.

Las canciones de Schumann destacan principalmente por la calidad notable de los textos seleccionados; el gusto de juventud por la buena literatura continuó durante su vida adulta. La variedad es también enorme y mucho más amplia de lo que los 20 o 30 ejemplos más conocidos suelen sugerir; los *Poemas de Mary Stuart* (1852) o las piezas individuales de *Spanisches Liederspiel* para cuarteto vocal (1849) difieren por completo en atmósfera de sus canciones románticas anteriores. Su percepción literaria se tradujo en un equilibrio perfecto entre las palabras y la música en la *Lied* alemana anterior a Hugo Wolf, y su identificación íntima con el piano condujo a la creación de acompañamientos de enorme originalidad y expresividad, particularmente en los preludios y posludios de sus canciones; los posludios suelen exponer una especie de síntesis de los sentimientos expresados en los versos.

Mucha de la producción de música de cámara de Schumann no ha recibido la atención que merece. Aparte de los conocidos *Cuarteto* y *Quinteto* para piano (ambos de 1842) se encuentran obras refinadas para cuarteto de cuerdas y trío de piano que, apenas en tiempos recientes, se han integrado al repertorio. Asimismo, en relación con el deseo de Schumann de elevar el nivel del repertorio de la música doméstica, existen piezas notables para clarinete, oboe,

violonchelo (todas de 1850) y viola (1851), todas con acompañamiento de piano.

Las primeras obras orquestales de Schumann aparecieron después de sus sólidos logros en la música para piano y la canción. Él mismo confesó que la orquestación era un arte difícil de dominar; esta declaración, junto con su fracaso como director, ha nutrido la idea de que su obra orquestal está entre lo menos logrado de su producción. Durante décadas se consideró que su orquestación era defectuosa y que requería correcciones para su interpretación (Gustav Mahler editó versiones propias de las cuatro sinfonías de Schumann). El gusto excesivo por la duplicación de líneas instrumentales en efecto empaña la textura, pero estas críticas son sin duda excesivas. Sus sinfonías reflejan muy lejanamente la gran tradición beethoveniana de heroísmo y humanismo, no obstante constituyen logros sustanciales; las cuatro sinfonías junto con la obra orquestal *Obertura, Scherzo y Finale* (1841) revelan una inventiva musical de elevada hechura y consistencia.

La música coral de Schumann es menos conocida, aunque la creciente familiarización con obras como *Escenas de "Fausto" de Goethe* (una de las versiones musicales más ambiciosas y fieles al trasfondo emotivo del poema) y *El paraíso y los Peri*, colorido "oratorio para personas felices" (palabras de Schumann) han demostrado de manera convincente el valor de esta parte de su producción. Otra obra muy poco apreciada es la única ópera de Schumann, *Genoveva*, que durante mucho tiempo se consideró modelo representativo de "ópera mala" de un gran compositor. Nuevamente, la aparición de grabaciones y montajes escénicos recientes ha demostrado la calidad de la obra y su concepción original del efecto dramático musical.

La idea de que las obras tardías de Schumann fueron producto de una mente trastornada por la enfermedad se ha derrumbado, aunque es innegable que en ellas se perdió una parte de la transparencia espontánea de su obra de juventud. No obstante también reflejan logros importantes del compositor experimentado, como sus estudios sobre la música de Bach que le permitieron salvar el reto constante de superar sus logros de otros tiempos. GH

📖 A. WALKER (ed.), *Robert Schumann: The Man and his Music* (Londres, 1972). R. TAYLOR, *Robert Schumann: His Life and Work* (Londres, 1982). J. DAVERIO, *Robert Schumann: Herald of a 'New Poetic Age'* (Nueva York y Oxford, 1997).

En 1619 Schütz desposó a Magdalena Wildeck, quien murió apenas seis años después dejando dos hijas que el compositor confió a la abuela materna de las niñas. Poco después regresó a Venecia donde aprendió, posiblemente de Monteverdi en persona, las nuevas técnicas compositivas que se habían desarrollado allí desde su primera visita. A su regreso llegó acompañado por Francesco Castelli, violinista de Mantua con cuyas habilidades pensaba revitalizar la obra de la capilla de Dresde; pero sus planes, igual que los de muchos músicos alemanes de la época, sufrieron constantes tropiezos a causa de la Guerra de los Treinta Años. En 1633 y 1642, Schütz hizo dos largas visitas a Copenhague para proporcionar la música (hoy perdida) para los grandes eventos teatrales celebrados en la ciudad con motivo de dos bodas reales. Durante sus años finales regresó a Weissenfels en retiro parcial, pero finalmente volvió a Dresde, donde la muerte lo sorprendió el 6 de noviembre de 1672 y recibió unos funerales colmados de honores en el pórtico de acceso a la Frauenkirche.

La mayor parte de la obra de Schütz está contenida en 13 colecciones impresas publicadas a lo largo de su vida bajo supervisión personal. La colección primera es un volumen con 19 madrigales italianos compuestos en 1611 al término de sus estudios en Venecia con Gabrieli. El atrevido estilo armónico y la escritura vocal dramática de estas piezas denotan inequívocamente las técnicas de Monteverdi en sus libros de madrigales tercero y cuarto. Las otras colecciones consisten en música sacra y ofrecen ejemplos de todas las formas compositivas principales del periodo. Los textos provienen en su mayor parte de la Biblia luterana; la lengua latina, aunque era común entonces, aparece exclusivamente en dos de las colecciones mayores, *Cantiones sacrae* (1625) y el primer volumen de *Symphoniae sacrae* (1629). La influencia de Gabrieli es evidente en *Psalmen Davids* (1619), una serie de 26 versiones policorales de salmos alemanes con voces e instrumentos a la manera monumental veneciana. Esta exuberante dotación fue usada nuevamente en sólo una colección posterior, el tercer volumen de *Symphoniae sacrae* (1650) donde la escritura dramática vocal e instrumental realza relatos bíblicos muy conocidos como la parábola del tributo monetario y la conversión de san Pablo en su camino a Damasco.

Explora la polifonía coral (con continuo opcional) en *Cantiones sacrae* (1625) cuyos textos latinos, muchos de carácter místico, reciben un profundo tratamiento expresionista. Un volumen paralelo de 1648, *Geistliche*

Chor-music, contiene 29 motetes alemanes (a cinco, seis y siete voces) en los que Schütz demuestra de manera impactante su diestro manejo de las técnicas contrapuntísticas antiguas introducidas a la corriente central de la música alemana por los discípulos de Lassus. Gran parte del intenso carácter alemán de esta música, particularmente luterano, derivó de la relación íntima entre el estilo musical, los ritmos y las cadencias e inflexiones de la lengua alemana. En el prólogo Schütz hace hincapié en que los compositores alemanes jóvenes deben adquirir una base sólida dentro del contrapunto vocal puro antes de emprender la composición de estilos más modernos con continuo.

Un interés particular se asocia con *Musikalische Exequien*, su mayor obra fúnebre compuesta en 1636 para las exequias mortuorias del príncipe Heinrich Posthumus de Reuss. La obra consta de tres secciones: una elaborada misa de difuntos para voces solistas y coro, basada en los textos de las escrituras y los corales elegidos por el príncipe para su epitafio; un motete a doble coro con versos del Salmo 73 para la oración fúnebre y una viva yuxtaposición del *Nunc dimittis* cantada por un coro “a un lado del órgano”, y “Benditos sean los muertos” y otros textos bíblicos entonados “a la distancia” por un segundo coro a tres voces que simboliza “ángeles acompañando el alma del difunto”. Las monodias y obras concertantes cortas están representadas por dos colecciones de *Kleine geistliche Konzerte* (1636, 1639) y por los dos primeros volúmenes de *Symphoniae sacrae* (1629, 1647). Los modestos requisitos de interpretación de los conciertos sacros quizá reflejan las restricciones impuestas por la guerra en Dresde, pero es igualmente probable que la exploración de este género en miniatura fuera producto del sólido progreso que el género alcanzara en Europa desde la época de Viadana. Las *Symphoniae sacrae*, como el título sugiere, despliegan recursos instrumentales más ricos y mayor diversidad de instrumentación. En la segunda colección Schütz rindió su más profundo homenaje a Monteverdi al rendir un tributo al compositor en el prólogo, adoptar el **stile concitato* y, lo que fue verdaderamente impactante, al basar una de sus puestas en música (*Es steh Gott auf* SWV356) en dos de sus madrigales italianos.

Sólo una de las “historiae” de Schütz (retratos musicales de narraciones bíblicas dramáticas) fue publicada completa en vida del compositor, la *Historia de la Resurrección* (1623), bella versión de un texto de Pascua recopilado de los cuatro evangelios. La *Historia de Navidad* (1664), la más abiertamente popular en estilo

de todas sus obras, inicialmente se publicó incompleta con sólo la parte del Evangelista; relacionada con las *Siete últimas palabras en la cruz* (c. 1645) y las pasiones según san Mateo, san Lucas y san Juan (c. 1664-1666), la obra ha sido parcialmente reconstruida en tiempos recientes a partir de fuentes manuscritas. En estas últimas obras y otras como la pieza litúrgica *Zwölff geistliche Gesänge* (1657) y su “canto del cisne”, versión extensa del Salmo 119 para coro doble (1671), los cambios experimentados en el lenguaje musical del compositor a lo largo de su larga vida profesional son evidentes. La audaz armonía y el atrevido expresionismo de sus años tempranos habían cedido paso a un nuevo carácter moderado y tendente a la objetividad y la tranquilidad filosófica, revelando formas de pensamiento comparables a las de Bach y Beethoven en sus últimos periodos creativos. BS

📖 H. J. MOSER, *Heinrich Schütz: sein Leben und Werk* (Kassel, 1936, 2/1954; trad. al in. 1959). D. ARNOLD, “Schütz’s Venetian Psalms”, *Musical Times*, 113 (1972), 1071-1073.

B. SMALLMAN, *Schütz* (Oxford, 1999).

schwach, schwächer (al.). “Débil”, “más débil”, es decir, suave.

Schwanengesang (Canto del cisne). Colección de canciones para voz y piano de Schubert, D957 (1828), con siete poemas de Ludwig Rellstab, seis de Heinrich Heine y uno de Johann Gabriel Seidl. Tobias Haslinger la publicó póstumamente como un “ciclo” con este título.

Schwantner, Joseph (n Chicago, 22 de marzo de 1943). Compositor estadounidense. Estudió en el Chicago Conservatory y en la Northwestern University; a partir de 1970 comenzó a dar clases en la Eastman School. Como compositor residente de la St Louis Symphony (1982-1985) desarrolló una formidable habilidad para la escritura orquestal y usó una variedad de técnicas compositivas de finales del siglo XX dentro de un discurso tradicional. Sus obras en este género incluyen conciertos para piano (1988) y percusión (1992), ciclos de canciones y evocaciones poéticas. Otras de sus obras son para banda, ensamble de cámara mixto (*Distant Runes and Incantations* para seis ejecutantes, 1987) y solistas instrumentales. PG

schweigen (al.). “Permanecer en silencio”; *schweigt* significa lo mismo que **tacet*; *Schweigezeichen* significa figura de silencio.

Schweigsame Frau, Die (La mujer callada). Ópera en tres actos de Richard Strauss con libreto de Stefan Zweig basado en el drama de Ben Jonson *Epicoene* (1609) (Dresde, 1935).

Schweinitz, Wolfgang von (n Hamburgo, 7 de febrero de 1953). Compositor alemán. Estudió en el Conservatorio Estatal de Hamburgo con Ligeti, en el centro de investigaciones cibernéticas de la Stanford University y en Roma. Ha contribuido en diversos géneros tradicionales como la canción con el ciclo *Papiersterne* (1981), la música religiosa de grandes dimensiones con una *Misa* (1984) y la ópera con *Patmos* basada en el Libro de las Revelaciones (Munich, 1990). Su música reciente es más experimental en cuanto a su exploración de los fenómenos acústicos y la percepción: *Franz & Morton* (1996), por ejemplo, es un trío para piano desarrollado en su totalidad con armónicos con una duración de poco más de hora y media. ABUR

Schweitzer, Albert (n Kaysersberg, 14 de enero de 1875; m Lambaréné, Gabon, 4 de septiembre de 1965). Organista, teólogo y filósofo alsaciano. A través de sus estudios tempranos con Eugen Münch entró en contacto con la música de Bach y continuó el desarrollo de su técnica organística en París con Widor. Estudió la historia del órgano y su construcción (sus órganos preferidos fueron los franceses) y produjo sus escritos más significativos de música entre 1905 y 1913, época en la que era también teólogo practicante y profesor en Estrasburgo. En 1905 apareció en francés la primera edición de su importante estudio sobre Bach y la interpretación de su música. Pasó los últimos 50 años de su vida en África donde estableció un hospital y una colonia para leprosos; regresó ocasionalmente a Europa para obtener fondos y ofrecer recitales de órgano. CF

📖 A. SCHWEITZER, *J. S. Bach* (trad. al in., Londres, 1911/R). G. MARSHALL y D. POLING, *Schweitzer: A Biography* (Londres y Nueva York, 1971). M. MURRAY, *Albert Schweitzer, Musician* (Brookfield, VT, 1994).

schwer (al.). “Doliente”, “pesante”, “difícil”; *schweremütig, schwermutsvoll*, “con espíritu doliente”.

Schwertsik, Kurt (n Viena, 25 de junio de 1935). Compositor, cornista y pianista austriaco. Estudió en la Academia de Música de Viena con Josef Marx y Karl Schiske y trabajó como cornista orquestal. Como compositor pertenece a la llamada tercera escuela de Viena que, como una reacción en contra del vanguardismo, se ha inclinado por la tonalidad y ha incorporado elementos de música romántica y popular. Schwertsik ha escrito óperas y operetas como *Das Märchen von Fanferlieschen Schönefüßchen* (La maravillosa historia de Fanferlitzzy pies de sol; Stuttgart, 1983), ballets, música orquestal y de cámara y varios ciclos de canciones para interpretarlos con su esposa. ABUR

schwindend (al.). “Muriendo”, es decir, disminuyendo el sonido, lo mismo que **diminuendo*.

schwungvoll (al.). “Muy activo”, “vigoroso”.

sdruciolando (it.). “Deslizando”. En la ejecución del arpa, un **glissando*.

Se la face ay pale. *Chanson* a tres voces de Dufay, compuesta probablemente en la década de 1430. Más adelante usó la parte del tenor como canto firme de una misa a cuatro voces. David Lang basó en esta melodía su obra *Face so Pale* para seis pianos (1992).

Sea Drift. Obra de Delius para barítono, coro y orquesta (1903-1904) sobre un extracto de *Out of the Cradle Endlessly Rocking* de Walt Whitman.

Sea Interludes, Four. Véase *FOUR SEA INTERLUDES*.

Sea Pictures (Cuadros del mar). Ciclo de canciones op. 37 (1897-1899) de Elgar, para contralto y orquesta, con poemas de Roden Noel, Caroline Alice Elgar, Elizabeth Barrett Browning, Richard Garnett y Adam Lindsay Gordon.

sea shanty. Véase *SHANTY*.

Sea Symphony, A (Una sinfonía del mar). Primera sinfonía de Vaughan Williams para soprano y barítono solistas, coro y orquesta; su texto está tomado de poemas de Walt Whitman. Compuesta entre 1903 y 1909 Vaughan Williams hizo varias revisiones de la obra, la última en 1923.

sean-nós (irlandés, “estilo antiguo”). Varios estilos y repertorios de canto considerados los más antiguos de Irlanda. La interpretación del *sean-nós* suele estar asociada con espacios pequeños e íntimos más que con escenarios grandes, con la narración descriptiva más que con la declamación dramática y con una intrincada ornamentación vocal. PW

Searle, Humphrey (*n* Oxford, 26 de agosto de 1915; *m* Londres, 12 de mayo de 1982). Compositor inglés. Estudió en Oxford, en el RCM y con Webern en Viena. Maestro, autor y productor de la BBC (1938-1940, 1946-1948), su música es serial, más cercana a Schoenberg que a Webern, y está impregnada de una retórica romántica que revela su interés en Liszt. Entre otras obras compuso tres óperas (una de ellas es *Hamlet*, Hamburgo, 1968) y cinco sinfonías. PG/AW

 R. M. SCHAFER, *British Composers in Interview* (Londres, 1963).

Šebor, Karel (Richard) [Schebor, Carl] (*n* Brandys nad Labem, 13 de agosto de 1843; *m* Praga, 17 de mayo de 1903). Compositor y director checo. A los 11 años de edad ingresó al Conservatorio de Praga para estudiar violín y composición. En 1865 tuvo éxito considerable

con su primera ópera, *Templáři Moravě* (Los templarios en Moravia), la primera ópera con texto original en checo representada en el Teatro Provisional después de *El juguétón* de Škroup. Sus óperas siguientes, *Drahomíra* (1867) y *Nevěsta husitská* (La novia husita, 1868) tuvieron también una buena acogida, pero el fracaso de su ópera “fantástica-romántica” *Blanka* (1870) marcó el inicio de un declive en su vida profesional. Además de cinco óperas compuso música de cámara, oberturas, canciones, música coral y cuatro sinfonías. JSM

sec, sèche (fr.). “Seco”; término usado por los compositores franceses, en particular Debussy, para indicar que la nota o el acorde debe tocarse y soltarse de inmediato.

sección rítmica. Véase *RHYTHM SECTION*.

secco (it.). “Seco”, es decir, **staccato*. Véase también RECITATIVO.

secuencia real. Véase *SECUENCIA*, 1.

Second Mrs Kong, The (La segunda Sra. Kong). Ópera en dos actos de Birtwistle con libreto de Russell Hoban (Glyndebourne, 1994).

second-time bar (in.). Véase *SEGUNDA CASILLA*; *DOBLE BARRA*.

seconda pratica. Véase *PRIMA PRATICA*, *SECONDA PRATICA*.

seconda volta (it.). “Segunda vuelta”, es decir “segunda casilla”; véase *DOBLE BARRA*.

Secret Theatre (Teatro secreto). Obra para 14 instrumentos de Birtwistle (1984).

secuencia. 1. Repetición más o menos exacta de una melodía en otra altura, superior o inferior. Si la repetición sólo implica la melodía, con nueva armonía, se denomina secuencia melódica, y si la repetición melódica es seguida también en la armonía, se llama secuencia armónica. Si la repetición se lleva a cabo sin abandonar la tonalidad original, lo que implica necesariamente que algunos de los intervalos se agrandan o se acortan un semitono, se denomina secuencia tonal. Si, con el fin de conservar los mismos intervalos, se cambia de tonalidad, el nombre que recibe es “secuencia real” (para conocer los conceptos “tonal” y “real”, véase *FUGA*). Las secuencias que son reales en algunas repeticiones y tonales en otras (lo que se hace en ocasiones para evitar que la modulación sea excesiva) se denominan secuencias mixtas.

Una secuencia que es la repetición exacta en otra tonalidad (como una secuencia armónica real) se llama en ocasiones *rosalia*, nombre derivado de la canción popular italiana *Rosalía mia cara* que comienza de esta manera. PS

2. Himno latino, por lo general con versos pareados cuya música se repite siguiendo el patrón A(A) BB CC DD y así sucesivamente. Del siglo IX al XVI en muchas iglesias católicas romanas las secuencias se cantaban en la misa de los días festivos después del aleluya, pero su uso declinó rápidamente a raíz de la censura del *Concilio de Trento (1542-1563). Las secuencias jamás se han usado en la liturgia papal de donde se tomó el modelo.

Los orígenes del género son inciertos. No se ha podido establecer si las melodías más antiguas se cantaban originalmente sin palabras o si tenían texto, como tampoco si dichas melodías formaban parte de los aleluyas festivos de la época o si se incorporaron al aleluya en una época posterior.

Una secuencia típica hasta el siglo XI tiene entre seis y 12 pares de líneas, cada uno de diferente extensión; los versos pueden ser cuantitativos o acentuales, con o sin rima. Las melodías difieren notablemente del canto gregoriano, con cadencias fuertes a menudo conducidas a partir de la nota inferior a la final y cada línea con la tendencia a tener su propia tesitura. En el Ej. 1 los primeros cuatro versos de una secuencia popular para la virgen María ilustran estos aspectos.

Sin embargo, algunas secuencias no muestran estas características por carecer de la estructura poética; originalmente eran *jubili* entonados cuando el aleluya se repetía después de sus versos. En esto se asemejan a varias aleluyas del repertorio de canto romano antiguo que sólo han sobrevivido bajo esta forma. Más adelante recibieron textos bajo el principio de una sílaba por cada nota.

Nuestra primera fuente de la secuencia con largos versos pareados indica que originalmente tenían texto.

*Notker, un monje de St Gallen en Suiza, menciona a un monje de Jumièges (en el Sena, al norte de París) que, huyendo de las devastaciones de los nórdicos, llevó a St Gallen un libro que contenía algunas secuencias con texto. Éstas inspiraron a Notker a componer sus propios textos para completar en 884 su “himnario”, nombre con el que tituló su colección.

Se conocen alrededor de 150 melodías y cerca de 400 textos que abarcan desde ese periodo hasta finales del siglo X, provenientes de todas las regiones de Europa. Los textos despliegan una amplia variedad de estilos: los de Notker están en un latín sofisticado con fuerte contenido teológico y no son particularmente melosos; el estilo menos elevado de los textos franceses está plagado de exclamaciones laudatorias y referencias, quizá alegóricas, a instrumentos musicales; en los textos de Winchester abundan las palabras misteriosas y sonoramente cultas.

Durante los siglos XI y XII hubo un cambio gradual en el estilo de los textos y, por lo tanto, también en la música. Los textos con versos de acentuación regular, con líneas pareadas de la misma longitud, se pusieron de moda y la rima regular se volvió común. El inicio de una secuencia para St Thomas de Canterbury (*m* 1170) muestra el grado de transformación alcanzado en el siglo XII (Ej. 2).

Los textos en el nuevo estilo aparecieron por primera vez al norte de Francia; muchos ejemplos tempranos son atribuidos a Adam, monje de St Victor de París (*fl* 1160-1170). La producción se incrementó inmensamente; se estima que hacia el final de la Edad Media se habían compuesto más de cinco mil secuencias, muchas de las cuales jamás se han editado en tiempos modernos. DH/ALI

Ej. 1

Au - re - o flo - re pri - mae ma - tris E - vae flo - rens ro - sa pro - ces - sit Ma - ri - a.
O - ri - tur ut lu - ci - fer in - ter a - stra de - co - ra - ta po - lo - rum si - de - ra.

Ej. 2

Spe mer - ce - dis et co - ro - ne ste - tit Tho - mas in a - go - ne ad mor - tem o - be - di - ens.
Mor - te Chri - stum i - mi - ta - tus fi - de fir - mus et fir - ma - tus fir - mo gres - su gra - di - ens.

Fu - rit fu - ror mi - li - ta - ris ut vir sa - cer sa - cris a - ris im - mo - le - tur hos - ti - a.
Quem oc - ci - dunt ut sci - en - tes in - tro - du - cunt ne - sci - en - tes ad e - ter - na gau - di - a.

secuencia tonal. Véase SECUENCIA, 1.

secuenciador. Aparato o sistema que almacena y recupera las funciones de control nota-por-nota de un *sintetizador. Puede estar integrado a un sintetizador, conformar una unidad externa independiente o ser una simulación en programa computarizado; transmite la información entre uno o más sintetizadores mediante el sistema *MIDI. PM

secundario, acorde de séptima. Acorde de *séptima sobre un grado de la escala distinto del quinto o dominante.

Sechter, Simon (n Friedberg, 11 de octubre de 1788; m Viena, 10 de septiembre de 1867). Teórico, compositor, director y organista austriaco. En 1810 inició su labor docente en el Instituto para la Ceguera de Viena donde permaneció hasta 1825. Su fama como maestro, principalmente del Conservatorio de Viena desde 1851, superó su reputación como organista y compositor (se dice que compuso varios miles de obras). En 1828 Schubert lo buscó para tomar clases, pero sólo recibió una poco antes de su muerte. De los muchos discípulos distinguidos de Sechter el más notable fue Bruckner quien estudió con él de 1855 a 1861. JW

Sederunt principes. Canto a cuatro voces (*organum quadruplum*) de Pérotin, gradual compuesto para la iglesia de San Esteban c. 1200.

Seefried, Irmgard (n Köngetried, Baviera, 9 de octubre de 1919; m Viena, 24 de noviembre de 1988). Soprano alemana. Estudió en el Conservatorio de Augsburgo y debutó en Aquisgrán en 1939 donde permaneció en la compañía hasta 1943. En 1944 se incorporó a la Ópera Estatal de Viena donde hizo su debut como Eva (en *Die Meistersinger von Nürnberg*) e interpretó con éxito rotundo el papel de la compositora en *Ariadne auf Naxos* como parte de las celebraciones del octagésimo aniversario del nacimiento de Strauss. Debutó en Londres en el papel de Fiordiligi (en *Così fan tutte*) durante la visita de la compañía a Covent Garden en 1947. Desde 1946

hasta su retiro en 1971 participó regularmente en el Festival de Salzburgo.

Con su voz brillante y sensual Seefried fue una extraordinaria intérprete de Mozart y Strauss, aunque también se desarrolló notablemente en el repertorio modernista donde destacó en el papel de Marie en *Wozzeck* y cantando los estrenos mundiales de *Motets* (1951) de Hindemith y *Arioso* (1964) de Henze. Una de las mejores cantantes de *Lieder* de todos los tiempos, era incomparable interpretando a Schubert y Wolf. TA

Seeger, Ruth Crawford. Véase CRAWFORD SEEGER, RUTH. **Seejungfrau, Die** (La sirena). Poema tonal (1902-1903) de Zemlinski basado en Hans Christian Andersen.

Seele (al.). “Conmovedor”, “con alma”; por asociación, se ha usado también para referirse al alma de los instrumentos de cuerdas con arco.

segno (it.). “Signo”. Véase AL SEGNO; DAL SEGNO.

Segovia, Andrés (n Linares, Granada, 21 de febrero de 1893; m Madrid, 2 de junio de 1987). Guitarrista español. Después de su debut en Granada en 1908 realizó giras por toda España, por América Latina en 1916, París y Berlín en 1924, Londres en 1926 y los Estados Unidos en 1928. Su vida como concertista profesional se prolongó por 75 años y también realizó una intensa labor como maestro. Además de revivir mucha música olvidada y transcribir obras para guitarra, trabajó de cerca con Falla e inspiró a compositores como Sor, Ponce, Castelnuovo-Tedesco, Villa-Lobos, Turina y Roussel a escribir obras para él. Su virtuosismo despertó el interés del público por la guitarra que, hasta entonces, no era un instrumento que se hubiese tomado con merecida seriedad. A través del desarrollo de una técnica excepcional para la mano derecha imprimió delicados matices colorísticos a su formidable estilo de ejecución. CF

📖 A. SEGOVIA, *An Autobiography of the Years 1893 to 1920* (trad. al in., Nueva York, 1976). G. WADE, *Segovia:*

A Celebration of the Man and his Music (Londres, 1983).
G. WADE y G. GARNÓ, *A New Look at Segovia: His Life, his Music* (Pacific, MO, 1996).

Segreto di Susanna, II (Susannens Geheimnis; “El secreto de Susana”). Ópera en un acto de Wolf-Ferrari con libreto de Enrico Golisciani (Munich, 1909).

segue (it.). “Sigue”; indicación para continuar con la siguiente sección o movimiento sin interrupción; *segue la coda*, “sigue la coda”; *segunte, siguiendo*, “siguiente”, “siguiendo adelante”. El término también puede ser una indicación para “continuar del mismo modo”, es decir, continuar con un patrón que aparece primero escrito en su totalidad y después abreviado. Los DJ o presentadores usan “segue” como sustantivo y como verbo cuando dos o más canciones o piezas instrumentales (con cuando menos una relación atmosférica o tímbrica) se tocan sin interrupción.

seguidilla. Danza folclórica originaria de Castilla, probablemente de origen moro. Su tiempo es ternario rápido y alterna coplas (versos cantados por los bailarines) con pasajes musicales en guitarra y castañuelas. La seguidilla sigue siendo común en Andalucía. Albéniz usó la seguidilla en su música para piano y el ejemplo escrito por Bizet en el primer acto de su ópera *Carmen* ha sido muy criticado por su carácter atípico. -/JH

segunda inversión [acorde 6-4]. Distribución vertical de un acorde cuando, en lugar de la tónica, la quinta es la nota más grave que forma intervalos ascendentes de cuarta y sexta con las otras notas del acorde (de ahí el 6-4). Véase también INVERSIÓN, 1.

segunda casilla (in.: *second-time bar*). Véase DOBLE BARRA.

segundo sujeto. Primer tema o tema principal del segundo grupo temático de un movimiento en forma *sonata.

Sehnsucht (al.). “Añorando”; *sehnsüchtig, sehnsuchtsvoll*, “con añoranza”, “con nostalgia”.

Seiber, Mátyás (György) (*n* Budapest, 4 de mayo de 1905; *m* Cape Town, 24 de septiembre de 1960). Compositor inglés nacido en Hungría. Discípulo de Kodály en la Academia de Música de Budapest, al término de la primera Guerra Mundial se instaló en Alemania como músico orquestal, director y maestro de composición y jazz en el Conservatorio Hoch de Frankfurt. Entre las obras de este periodo destacan la bartokiana *Sonata da camera* para violín y violonchelo (1925) y el *Segundo cuarteto de cuerdas* (1934-1935) en el que usa la técnica serial de Schoenberg. Después de trasladarse a Londres en 1935, desarrolló un tratamiento *serial más personal con la reintroducción de triadas en un estilo musical fluido y

una ingeniosa inventiva rítmica. Las obras más refinadas de este periodo son el *Tercer cuarteto* o *Quartetto lirico* (1948-1951) y cantatas con textos de James Joyce (*Ulises*, 1946-1947), Goethe (*Fausto*, 1949) y Virgilio (*Cantata secularis*, 1949-1951).

Seiber se ganó el sustento en Inglaterra escribiendo música funcional y enseñando composición en clases privadas y en el Morley College. Como maestro y cofundador del Committee (más adelante Society) for the Promotion of New Music (Promoción de música nueva), ejerció una notable influencia en los compositores ingleses jóvenes. PG

seises. Nombre que recibían los niños cantores de las grandes catedrales del mundo de habla hispana desde el siglo XVI hasta el XIX. El nombre se debe a que por lo general eran seis niños. En días festivos y procesiones los seises por lo general también bailaban con acompañamiento de diversos instrumentos y castañuelas.

seisillo (in.: *sextuplet, sextolet*). Ejecución de seis notas en el tiempo de cuatro, sea como dos grupos de tres notas o tres de dos notas. El septillo se indica con un número “6” escrito encima o debajo del grupo de seis notas (véase Ej. 1).

Ej. 1



Seite (al.). “Lado”, como la página de un libro o el parche de un tambor; *seitenthema*, “segundo tema”, como en un movimiento en forma sonata.

Seixas, (José Antonio) Carlos de (*n* Coimbra, 11 de junio de 1704; *m* Lisboa, 25 de agosto de 1742). Compositor, clavecinista y organista portugués. En 1718 ocupó el puesto de organista en la Catedral de Coimbra y a partir de 1720 en la capilla real portuguesa. Como su colega Domenico Scarlatti, Seixas compuso sonatas para clavecín de enorme originalidad; aunque compuso algunas de ellas en un solo movimiento, en general conservó la forma de movimientos múltiples. Compuso también música para órgano, orquestal y sacra. La escasez de copias de su música quizá se deba al terremoto que azotó Lisboa en 1755. WT/LC

Selle, Thomas (*n* Zörbig, 23 de marzo de 1599; *m* Hamburgo, 2 de julio de 1663). Compositor alemán. Ocupó

puestos en la región noroccidental de Alemania antes de 1641, año en el que se instaló en Hamburgo como *Kantor* del Johanneum y director de la música pública de la ciudad. Sus composiciones comprenden alrededor de 280 obras sacras, entre ellas motetes con la indicación “ad imitationem Orlandi” que “parodian” obras de Lassus. Su segunda *Pasión según san Juan* (1643) es la primera que recurrió a instrumentos obligados, tanto como acompañamiento como para identificar personajes. BS

Semana Santa. En la tradición de la liturgia cristiana la semana que antecede a la Pascua, en la que se rememoran los acontecimientos de la Pasión y la Resurrección de Jesucristo. La Semana Santa comienza con el Domingo de Ramos y termina con la antigua tradición del Jueves Santo (la Eucaristía), el Viernes Santo (la Crucifixión) y el Sábado de Gloria. ALI

semel. Véase *GYMEL*.

Semele. Ópera en tres actos de Handel con libreto de William Congreve basado en la *Metamorfosis* de Ovidio (Londres, 1744).

semiópera. En los teatros ingleses de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, era un tipo de drama en el que los personajes principales (por lo general interpretados por actores) hablaban, mientras que los personajes menores (a menudo cantantes con preparación) cantaban y bailaban. El desarrollo de la semiópera sufrió la influencia de las *comédies-ballets* y las *tragédies lyriques* francesas, como también de la **masque* inglesa anterior, pero el género declinó con la creciente popularidad de la ópera italiana en Inglaterra a comienzos del siglo XVIII.

La primera semiópera, *The Tempest*, basada muy libremente en la obra de Shakespeare, fue producida en 1674. La música, compuesta por Matthew Locke, James Hart, Pelham Humfrey y otros, se centró en escenas determinadas ampliadas específicamente para explotar el potencial musical del drama. Las contribuciones de Purcell al género son las más conocidas, con obras como *Diocesiano* (1690), *King Arthur* (1691), *The Fairy Queen* (1692) y *The Indian Queen* (1695) para las que compuso la música completa. En estas obras los elementos musicales por lo general se limitan a secuencias particulares que guardan poca relación con el desarrollo de la trama y, en muchas maneras, se asemejan a la *masque* cortesana de tiempos anteriores. Después de la muerte de Purcell, la tradición de la semiópera continuó en manos de compositores como Jeremiah Clarke, Daniel Purcell y Richard Leveridge; todos ellos colaboraron para la música de *The Island Princess* (1699). JBE

semibreve (♩). Nota cuyo valor es la mitad de una breve y el doble de una mínima o blanca. En el sistema español recibe el nombre de redonda y en la terminología estadounidense se denomina “whole-note”. Véase REDONDA; NOTACIÓN, Fig. 6.

semidemisemi-quaver [*hemidemisemi-quaver*] (in.). Véase CUÁDRUPLE CORCHEA.

semifusa (lat.). Antiguo valor de nota del que deriva la figura de *doble corchea moderna (in.: *semiquaver*). Véase NOTACIÓN Fig. 6.

semiminima (lat.). Antiguo valor de nota del que deriva la figura de *negra moderna (in.: *crotchet*). Véase NOTACIÓN, Fig. 6.

semiótica [semiología]. La semiótica es la teoría general de la comunicación. Emplea “signos” (gr.: *sēmeion*, de donde deriva la palabra) agrupados en “textos” (que pueden incluir una partitura musical), cuya coherencia se logra mediante un “código”. Los dos teóricos que desarrollaron por primera vez estas ideas, cada uno por su parte, fueron el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1875-1913) y el filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce (1839-1914). Desarrollos posteriores ocurrieron principalmente en el área de la crítica literaria, notablemente por el escritor francés Roland Barthes, el escritor italiano Umberto Eco, el crítico estadounidense Paul de Man y el filósofo francés Jacques Derrida.

Se ha intentado aplicar la teoría semiótica a la música desde la década de 1970. Uno de los primeros exponentes fue el musicólogo francés Jean-Jacques Nattiez, quien desarrolló un sistema de análisis en el que la obra musical se divide o “segmenta” en unidades menores que se comparan entre sí sin asumir previamente si tienen o no significado o valor musical; en otras palabras, consideraciones como la función armónica, el modo o el género se excluyen deliberadamente desde el inicio. Las unidades se distribuyen en “tablas paradigmáticas” de elementos coincidentes, de donde se deducen las reglas generales de su uso. El proceso es, evidentemente, laborioso; el estudio más conocido derivado de éste es el ensayo de un centenar de páginas de Nattiez sobre *Density 21.5*, pieza de 60 compases para flauta sola de Varèse.

Los escritos de semiótica de la música más recientes han seguido caminos diversos. Uno es la investigación del significado de la música misma, de donde se desprenden dos problemas: primero, qué significa “signo” en la música; y segundo, a qué tipos de ideas u objetos “se refieren” estos signos para adquirir un significado. Estos conceptos se han abordado desde un punto de

vista técnico en obras como los estudios de Frits Noske sobre Mozart y Verdi (1977), el estudio de Robert Hatten sobre Beethoven (1994) y el estudio de Kofi Agawu sobre el estilo clásico (1991) también han sido abordados bajo un aspecto filosófico por escritores como Eero Tarasti (1994, 1996) y Raymond Monelle (1992, 1998).

La semiótica musical ha servido también para comparar obras musicales con otras formas de la expresión humana. La importancia de esta aplicación radica en que la descripción en términos generales de la comunicación musical facilita su comparación con otras artes (como la literatura) o con esferas no artísticas. Ejemplos de ello son el estudio de Tarasti sobre el mito en Wagner, Sibelius y Stravinski (1978); el de Robert Samuels sobre Mahler (1995) y el de Naomi Cummings sobre la *Pasión según san Mateo* de Bach (1997). RS

U. ECO, *A Theory of Semiotics* (Bloomington, IN, 1976).

J.-J. NATTIEZ, *Music and Discourse* (Princeton, NJ, 1990).

R. MONELLE, *Linguistics and Semiotics in Music* (Chur, 1992). D. LIDOV, *Elements of Semiotics* (Nueva York, 1999).

semiquaver (in.). Véase DOBLE CORCHEA.

Semiramide (Semiramis). Ópera en dos actos de Rossini con libreto de Gaetano Rossi basado en *Sémiramis* (1748) de Voltaire (Venecia, 1823). Tema de numerosas óperas, destacan las versiones de Porpora (1729), Vivaldi (1732), Hasse (1744), Gluck (1748), Galuppi (1749), Paisiello (1772), Salieri (1782), Meyerbeer (1819) y Respighi (1910), muchas de ellas basadas en el libreto de Pietro Metastasio.

semitono. El intervalo más corto de la música occidental; abarca medio tono.

semplice, semplicemente (it.). “Simple”, “con sencillez”.

sempre (it.). “Siempre”; como *sempre legato* que indica que todo el pasaje o movimiento se debe tocar con suavidad.

Senaillé, Jean Baptiste (n París, c. 1688; m París, 18 de octubre de 1730). Compositor francés. Hijo de uno de los integrantes de los *Vingt-Quatre Violons du Roi*, estudió el violín con G. A. Piani, a su vez discípulo de Corelli. Fue uno de los primeros en publicar sonatas para violín en París (1710, 1712); en 1713 sucedió a su padre en la corte. Su contemporáneo Louis-Antoine Dornel incluyó una pieza denominada “La Senaillé” entre las sonatas para violín que publicó en 1711. En 1716 Senaillé visitó Italia donde posiblemente estudió con T. A. Vitali en Módena. Regresó a París y de 1728 hasta su muerte se mantuvo como un intérprete popular en los Concert Spirituel. DA/JAS

Senfl, Ludwig (n Basilea, c. 1486; m Munich, 1542 o 1543). Músico de iglesia, compositor y editor nacido en Suiza.

Niño de coro en la infancia, de adulto se volvió cantor y copista musical de la Hofkapelle del emperador Maximiliano I. Probablemente estudió con Heinrich Isaac, compositor de la corte, y en 1513 sucedió al maestro en dicho puesto. Su relación con los círculos humanistas vieneses lo llevó a experimentar en la música los metros de la poesía clásica, con resultados que le merecieron amplio reconocimiento. A la muerte de Maximiliano en 1519, el establecimiento musical de la corte se disolvió y durante varios años Senfl tuvo dificultades para obtener otro puesto. En 1523 se incorporó a la Hofkapelle del duque Wilhelm de Baviera en Munich, donde permaneció hasta su muerte. Al parecer era simpatizante de la Reforma y sostuvo correspondencia con Martín Lutero. Como compositor de motetes y música litúrgica Senfl tuvo la influencia definitiva de Isaac, cuya música editó para su publicación, y de Josquin des Prez. Sus odas latinas a cuatro voces, en las que explora los metros clásicos en homofonía estricta, son obras más personales que se usaron ampliamente en las escuelas a lo largo del siglo XVI. Sus *Lieder* polifónicos incluyen arreglos de canciones populares. JM

sennet (in.). Instrucción escénica de las obras teatrales isabelinas que indica un tipo de fanfarria ejecutada por cornetas o trompetas antes de la entrada y la salida de los actores en el escenario. Véase también TROMPETA, 2; TUCKET.

sensibile (it.), **sensible** (fr.). *Sensible.

sensible (fr.: *sensible*; in.: *leading note*; it.: *sensibile*). Séptimo grado de una escala mayor o menor. Se encuentra un semitono abajo de la tónica y su nombre se debe a su marcada tendencia a “resolver” de manera ascendente hacia la tónica. En tonalidad menor, la sensible en ocasiones se vuelve bemol en los descensos melódicos y recibe el nombre de “sensible descendida”. Por encontrarse abajo de la tónica, a este grado se le llama también “subtónica”. Véase GRADO.

sentito (it.). “Sentido”, “con expresividad”.

senza (it.). “Sin”, por ejemplo *senza sordini*, “sin sordinas” en la ejecución de cuerdas y “sin pedal apagador o suave” en piano; *senza tempo, senza misura*, “sin tiempo estricto”, “sin medida estricta del tiempo”.

séparé (fr.). “Separado”; en la música francesa de órgano sin acopladores.

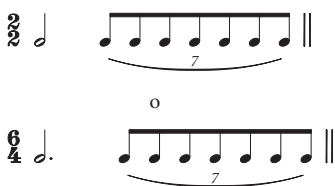
septeto. Conjunto de siete instrumentistas o, muy raramente, cantantes y la música escrita para dicho ensamble. El op. 20 de Beethoven para violín, viola, violonchelo, contrabajo, clarinete, corno y fagot es una dotación común, pero otras combinaciones han sido

usadas por Spohr, Hummel, Saint-Saëns y Ravel (*Introducción y Allegro* para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerdas).

Véase también CÁMARA, MÚSICA DE. JMO

septillo (in.: *septuplet, septimole, septolet*). Ejecución de siete notas en el tiempo de cuatro o seis. El septillo se indica con un número “7” escrito encima o debajo del grupo de siete notas (véase Ej. 1).

Ej. 1

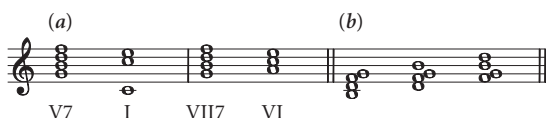


séptima, acorde de. Triada con una séptima agregada.

Véase SÉPTIMA DE DOMINANTE, ACORDE DE; SÉPTIMA DISMINUIDA, ACORDE DE.

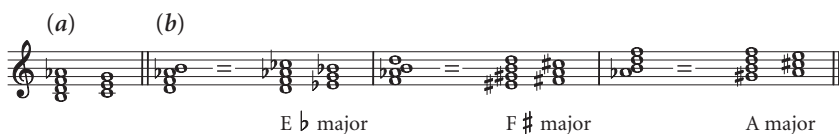
séptima de dominante, acorde de. Acorde de dominante con la séptima de la fundamental agregada (así, en *do* mayor el acorde es *sol-si-re-fa*). El acorde de séptima de dominante normalmente resuelve en el acorde de tónica o en el de superdominante (VI) descendiendo la séptima un semitono (Ej. 1a); puede utilizarse en posición de fundamental o en cualquiera de sus tres inversiones (Ej. 1b). Pueden hacerse más adiciones al acorde para producir los acordes de 9ª, 11ª e incluso 13ª.

Ej. 1



séptima de sensible, acorde de (in.: *half-diminished seventh chord*, “acorde semidisminuido”). El acorde de séptima disminuida es completamente disminuido; comprende tres intervalos de tercera menor que, superpuestos, abarcan el intervalo de séptima disminuida (por ejemplo *re-fa-lab-dob*). Por otra parte, un acorde

Ej. 1 (acorde de séptima disminuida)



de séptima de sensible comprende un intervalo de séptima menor formado con dos intervalos de tercera menor y uno de tercera mayor, por ejemplo *re-fa-lab-do*. El acorde de **“Tristán”* es de séptima de sensible y también puede denominarse “acorde de séptima secundario”, es decir, un acorde de séptima sobre un grado de la escala que no es el de dominante. AW

séptima de supertónica, acorde de. Véase SEXTA AUMENTADA, ACORDE DE.

séptima disminuida, acorde de. El acorde de séptima disminuida es común en el séptimo grado de la escala. Abarca el intervalo de séptima disminuida y está constituido por una sucesión de terceras menores (así, en *do* mayor el acorde es *si-re-fa-lab*). La séptima disminuida normalmente resuelve en el acorde de tónica (Ej. 1a); sin embargo, debido a que todos los intervalos del acorde son iguales, cualquiera de sus notas puede tratarse como la fundamental y se puede modular fácilmente a otras tonalidades (Ej. 1b; la modulación puede hacerse tanto a mayor como a menor). El acorde de séptima disminuida a menudo es considerado como acorde de novena de dominante sin fundamental (véase SÉPTIMA DE DOMINANTE, ACORDE DE).

Sequenza (Secuencia). Título usado por *Berio para una serie de obras virtuosas breves para instrumentos solos (flauta, arpa, trombón, oboe, etc.) cuya composición inició en la década de 1950. Algunas fueron desarrolladas en obras mayores: la *Sequenza VI* para viola (1967) fue extendida para convertirse en *Chemins II* (1967) para nueve instrumentos y *Chemins III* (1968) para gran orquesta; y la *Sequenza X* (1984) para trompeta fue transformada en *Kol-Od* (1996) para trompeta y ensamble.

Serafin, Tullio (n Rottanova di Cavarzere, cr Venecia, 1 de septiembre de 1878; m Roma, 2 de febrero de 1968). Director italiano. Al término de sus estudios de violín y composición en el Conservatorio de Milán, hizo su debut como director en Ferrara en 1898. Pronto se consolidó como un importante director de ópera, convirtiéndose en director principal de La Scala de Milán en 1909, donde introdujo un amplio repertorio nuevo. De 1924 a 1934 estuvo en la Metropolitan Opera de Nueva York y, de 1934 a 1943 fue director artístico de la

Ópera de Roma. Posteriormente fue muy solicitado en el ámbito internacional y respetado como un maestro del equilibrio, el estilo y la precisión de conjunto en la ópera. Tuvo una fuerte influencia en la trayectoria de los cantantes de ópera, asesorando a intérpretes como Rosa Ponselle, María Callas y Joan Sutherland. Sus interpretaciones fueron tan disciplinadas como dramáticas y, a lo largo de su longeva vida profesional, supo transmitir sus experiencias desde la época de Verdi hasta el mundo moderno. JT

Serbia. República localizada en el centro de la península balcánica que, junto con Montenegro, ocupa la región meridional de la otrora República Federal de Yugoslavia. Son pocos los registros de la música serbia de la Edad Media que sobrevivieron a las invasiones turcas. Los instrumentos retratados en los frescos del periodo ofrecen claves evidentes de las actividades musicales, mientras que las fuentes de música litúrgica, que en su mayor parte datan de finales de la Edad Media, denotan algunos caminos individuales dentro del contexto de la liturgia ortodoxa. La vida musical en Serbia comenzó su desarrollo en la segunda mitad del siglo XIX después de independizarse de Turquía. Inicialmente se dio prioridad a la música coral y las sociedades corales fundadas en la época se encargaban de proporcionar la música para las iglesias. La Sociedad Coral de Belgrado (Beogradsko Pevačko Društvo) se formó en 1853 y a lo largo de más de un siglo ha mantenido un alto nivel interpretativo de canto coral. Las composiciones de uno de sus directores, Stevan Mokranjac (1856-1914), sentaron las bases de un estilo nacional serbio cuya influencia se prolongó hasta la música serbia de la década de 1920.

La ópera tuvo un lento comienzo, en un principio opacada por el género del *Singspiel* serbio del que Davorin Jenko (1835-1914), serbio de nacimiento, fue un exponente notable. La primera ópera serbia fue *Nauranku* (Al alba, 1903) de Stanislav Binički. Tomó algún tiempo librarse de los manierismos de la escuela de Mokranjac y Binički; con la formación de Yugoslavia en 1918 Belgrado se convirtió en un centro cultural y musical importante. En 1920 se estableció una compañía de ópera permanente que pronto adquirió renombre por sus interpretaciones del repertorio ruso del siglo XIX. En la década de 1930, el pensamiento de Alois Hába y la escuela de Praga hallaron eco en los compositores de Belgrado, cuyas actividades colocaron los cimientos de una vida musical de gran diversidad en la ciudad después de 1945. GG

serenade. Véase SERENATA.

serenata (al.: *Serenade*, *Ständchen*; fr.: *sérénade*; in.: *serenade*; it.: *serenata*). 1. Género musical cuyo nombre deriva de la palabra italiana *sereno*. Originalmente el amante interpretaba la serenata al caer la tarde al pie de la ventana de su amada o para dar la bienvenida a un personaje importante, por lo general con acompañamiento de guitarra o algún otro instrumento pulsado. En el siglo XVIII la serenata era una pieza de música instrumental conformada por hasta 10 movimientos para pequeño ensamble con predominancia de instrumentos de viento. Existen reminiscencias de las connotaciones originales de la serenata y los instrumentos pulsados en las arias serenata de algunas óperas, como “Deh, vieni alla finestra” del acto tercero de *Don Giovanni*.

Compositores como Boccherini, Michael Haydn y Dittersdorf escribieron serenatas instrumentales. Los ejemplos de Mozart (llamados también *Finalmusik*, *notturmi* o casaciones) fueron por lo general comisiones para ocasiones importantes, como la *Serenata “Haffner”* K250/248b escrita en 1776 para una boda de la familia Haffner. La mayor parte de sus serenatas comienza o termina (o ambas cosas) con un movimiento tipo marcha enmarcando una pieza mayor en forma sonata, dos movimientos lentos en alternancia con minuetos, por lo general un movimiento más rápido como un rondó y un movimiento final muy rápido. Su instrumentación es variada: cuerdas y vientos (la *Serenata “Haffner”*); vientos solos (K361/370a, K375, K388/384a); cuarteto de cuerdas (*Eine kleine Nachtmusik*); y hasta doble o cuádruple orquesta (*Serenata notturna* K239 y *Notturmo* no. 8). Las únicas serenatas de Beethoven fueron piezas de cámara para trío de cuerdas (op. 8) y para flauta, violín y viola (op. 25).

En el siglo XIX compositores como Brahms, Dvořák, Chaikovski, Elgar (*Serenata para cuerdas*) y Strauss, entre otros, compusieron serenatas orquestales. Los compositores del siglo XX ampliaron libremente las posibilidades del género y produjeron obras diversas como la *Serenade to Music* de Vaughan Williams para 16 voces solistas y orquesta, el op. 24 de Schoenberg y la *Serenata para tenor, corno y cuerdas* de Britten. -/PL

2. Obra de grandes dimensiones tipo cantata para ser interpretada en la corte o la casa de una familia aristocrática en una ocasión especial. El tema de la serenata típica era pastoral, alegórico o mitológico e involucra por lo menos dos personajes. Con extensión entre una cantata y una ópera, la forma a menudo estaba dividida en secciones, cada una conformada por recitativos y arias; con puesta en música elaborada y vesti-

menta teatral, pero sin acción dramática. *Actis y Galatea* de Handel es un ejemplo conocido. Alessandro Scarlatti escribió 25 serenatas para sus diversos patronos y la forma fue ampliamente cultivada por los compositores de los siglos XVII y XVIII y en la corte imperial de Viena (por Fux y Caldara, entre otros).

Serenata notturna (Serenata nocturna). *Serenata* no. 6 en re mayor K239 (1776) de Mozart para dos grupos de cuerdas pequeños.

Serenata para tenor, corno y cuerdas. Ciclo de canciones op. 31 de Britten (1943); un prólogo y un epílogo para corno solo enmarcan la puesta en música de seis poemas sobre el tema de la tarde de Cotton, Tennyson, William Blake, el poema anónimo *The Lyke-Wake Dirge*, Ben Jonson y John Keats. La obra fue escrita para Peter Pears y Dennis Brain.

serenatella (it.). Diminutivo de *serenata.

serialismo. Técnica de composición en la que los elementos compositivos se apegan a un ordenamiento determinado en series (filas, hileras, grupos o juegos) de alturas, intervalos, duraciones y si se requiere, otros parámetros. Teóricos e historiadores tienden a diferenciar entre la técnica *dodecafónica o “de los 12 sonidos”, en la que el único parámetro sujeto a los principios seriales es la altura y los intervalos que de éstas derivan, y la música serial o “serialismo integral” en la que los procedimientos seriales se aplican también a otros parámetros compositivos, como el ritmo, el registro, la dinámica o intensidad y los aspectos formales.

El serialismo tuvo su origen en la técnica dodecafónica donde la disposición de las 12 notas de la escala cromática sigue un orden fijo que sirve para generar melodías y armonías y que se mantiene como elemento de cohesión a lo largo de toda la obra. Puesto que, cuando menos en teoría, todos los elementos de la serie se sujetan a una igualdad jerárquica, la música serial carece de tonalidad y aunque en muchos casos alturas determinadas adquieren una importancia análoga a la tónica y la dominante de la tonalidad, se descarta la distinción fundamental entre consonancias y disonancias, aspectos de los que dependen las estructuras armónicas tonales.

El pensamiento dodecafónico apareció en la década de 1920 en obras de *Schoenberg y de Josef Hauer, pero es el primero quien, a través de sus composiciones y enseñanzas, destaca como la figura más importante en la consolidación y la evolución del serialismo como recurso compositivo. En la forma inicial de Schoenberg la serie de alturas puede usarse de varias maneras distin-

tas. Concebida en un principio como una forma melódica específica, la técnica consiste en una secuencia o serie de alturas determinadas y relaciones interválicas derivadas cuyo orden es escogido por el compositor. La serie original se puede realizar a partir de cada una de las 12 notas de la escala cromática conservando sus relaciones interválicas, con lo que se obtienen 11 transposiciones de la forma principal (P). Además, las series se pueden realizar en orden retrógrado de la forma original, es decir en retrogradación (R), como también en inversión (I) y en inversión retrógrada (IR), dando un total de 48 formas para cada serie dodecafónica, considerando su transposición a partir de cualquier serie de 12 notas. Esto no implica que el compositor “debe” usar las 48 formas o buscar una igualdad jerárquica en el tratamiento de las formas elegidas. Por lo mismo, la elección del número de formas y su recurrencia estará determinada tanto por las relaciones entre las diferentes transposiciones con potencial compositivo como por las diferencias del orden implícito de las alturas.

Las obras seriales “clásicas” de las décadas de 1920-1950 de Schoenberg, *Berg y *Webern demostraron que el nuevo principio era perfectamente compatible con formas y texturas heredadas, desde la forma sonata y la forma rondó hasta procedimientos imitativos como el canon y la fuga, siempre y cuando no se pensaran como formas inherentes y vinculadas exclusivamente a la tonalidad.

Uno de los problemas más importantes que se plantearon los compositores seriales tempranos era si debían trabajar con más de una sola forma de la serie a la vez y, en caso de usar dos o más formas de manera simultánea, qué reglas aplicar a su combinación. A partir de sus obras de finales de la década de 1920 Schoenberg concibió un procedimiento para combinar dos formas de la serie, conocido desde entonces como principio “combinatorio” cuya regla consiste en que los primeros hexacordos de las dos formas se complementen, es decir que no haya duplicación de ninguna altura de las seis primeras notas de la serie original y de su forma complementaria (véase COMBINATORIEDAD). El Ej. 1 mues-

Ej. 1

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'P-0' and the bottom staff is labeled 'I-5'. Both staves show a sequence of notes in a specific order, illustrating the combinatorial principle. The notes are arranged in a way that demonstrates the relationship between the original series and its complement.

tra las series usadas por Schoenberg en su *Cuarteto de cuerdas no. 4*; esta relación entre una forma básica y su inversión a distancia de cinco semitonos superiores es el tipo de combinación usada por el compositor en repetidas ocasiones.

Varios compositores representativos –entre ellos *Stravinski, quien abordó las técnicas dodecafónicas poco después de la muerte de Schoenberg en 1951– adoptaron y desarrollaron técnicas seriales dodecafónicas propias basadas en los modelos de Schoenberg y Webern. Sin embargo, los compositores jóvenes más radicales de los años posteriores inmediatos a la segunda Guerra Mundial, consideraban que tanto Schoenberg como Webern se habían preocupado demasiado por encontrar justificaciones conciliadoras entre el potencial progresivo del método y la coherencia musical, buscando preservar analogías perceptibles con las formas y texturas de la música establecida. Para Babbitt en los Estados Unidos y Boulez y otros en Europa, el serialismo significó un nuevo principio genuino de organización compositiva para la creación de obras que rechazaron los modelos formales convencionales bajo procesos estructurados dentro de las posibilidades que una serie de 12 notas ofrece para gobernar todos los aspectos de la organización musical. Sin embargo, mientras Babbitt, al cabo de un *tour de force* compositivo en *Composition for Twelve Instruments* (1948), continuó desarrollando estructuras seriales más elaboradas y ramificadas a partir de sucesiones de 12 tonos, Boulez se fue alejando de la presentación estricta y literal del sistema desarrollado en el primer libro de sus *Structures* para dos pianos (1951-1952). Esto no significa que Boulez haya perdido todo contacto con el pensamiento serial en sus obras posteriores; es fácil apreciar cómo una partitura relativamente simple como *Messagesquise* para siete violonchelos (1976), basada en una serie de seis notas que “traduce” en notación alemana el apellido de Paul Sacher (*mib-la-do-sib-mi-re*), desarrolla transformaciones y rotaciones de la idea elemental en un estilo serial auténtico.

Muchos otros compositores de finales del siglo XX usaron uno de los procedimientos fundamentales del método serial de Schoenberg que consiste en que, una vez establecido el ordenamiento de la serie básica y sus transposiciones, inversiones y retrogradaciones las alturas correspondientes a cualquier segmento dado de dicha serie (por lo general el hexacordo, como en el caso de Schoenberg) pueden presentarse en el orden requerido por el contexto musical. De este principio surgió

la noción de *clases de altura organizadas a manera de una agrupación de elementos “sin orden fijo”, semejante a la organización de un modo, que ejerciera influencia considerable en la música de muchos compositores como Elliott Carter. Asimismo surgió la noción de plasmar la presentación abstracta de una serie y sus transformaciones en una tabla, cuadro o matriz que sirve como base de movimiento libre siguiendo líneas en sentido horizontal, diagonal o vertical dentro de la misma; este método ofreció un desarrollo diferente y no menos “flexible” del pensamiento serial “clásico” de Schoenberg. El Ej. 2 muestra el cuadro o “cuadrado mágico” que usó Maxwell Davies en su *Concierto Strathclyde no. 5* para violín, viola y cuerdas (1991). Las letras o notas de la matriz de este ejemplo, convertidas en números, sirven también para generar patrones rítmicos. En el caso de Davies las propiedades mágicas de los cuadrados mágicos son recursos adicionales que generan rasgos compositivos fundamentales muy específicos. La música de Davies suele acusar un estilo bastante cercano al de Schoenberg, pero es obvio que el tipo de principio serial usado genera obras de un carácter expresivo radicalmente distinto. Esta flexibilidad y adaptabilidad indica que el principio serial puede ocupar un lugar importante en el panorama musical ultraplural de comienzos del siglo XXI. AW

Ej. 2

	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨
①	F	A \flat	G \flat	C \flat	D \flat	E \flat	E	B \flat	C
②	A \flat	C \flat	A	D	E	F \sharp	G	C \sharp	D \sharp
③	G \flat	A	G	C	D	E	F	B	C \sharp
④	C \flat	D	C	F	G	A	B \flat	E	F \sharp
⑤	D \flat	E	D	G	A	B	C	F \sharp	G \sharp
⑥	E \flat	G \flat	E	A	B	D \flat	D	G \sharp	A \sharp
⑦	E	G	F	B \flat	C	D	E \flat	A	B
⑧	B \flat	C \sharp	B	E	F \sharp	A \flat	A	E \flat	F
⑨	C	D \sharp	C \sharp	F \sharp	G \sharp	B \flat	B	F	G

serie. Concepto musical que constituye el punto de partida de la composición serial o *serialismo, que consiste en una disposición ordenada de las 12 notas de la escala cromática.

serie armónica. Serie de frecuencias implícitas en el sonido y la música (véase ACÚSTICA, 5; OÍDO Y AUDICIÓN, 4); la serie armónica forma parte importante de la técnica de ejecución de los instrumentos de cuerda y de viento.

La serie 1, 1/2, 1/3, 1/4, etc. representa las divisiones de la longitud de una cuerda o bien de la columna de aire en el interior de un tubo en los instrumentos de viento. Los valores de frecuencia correspondientes y, por consiguiente, el tono musical, siguen a su vez la serie recíproca 1, 2, 3, 4, etc., puesto que el doble de la longitud de onda corresponde a la mitad de la frecuencia y así sucesivamente. Para demostrar estas series con música, la nota *do* (con dos líneas adicionales por debajo del pentagrama en clave de *fa*) se usa como modelo de fundamental o tónica. El Ej. 1 muestra la serie que se genera hasta el armónico número 24, ya que éste aparece en algunas obras para instrumentos de metal del siglo XVIII.

Ej. 1

♭ = bemol a cuarto de tono ‡ = sostenido a cuarto de tono

Con excepción de ciertos instrumentos de cuerda en los que los armónicos naturales se producen al tocar con el dedo la superficie de la cuerda en determinados puntos, se acostumbra designar con el número “2” al armónico de octava (como se aprecia en el Ej. 1); esta nomenclatura tiene la ventaja de empatar los números con sus intervalos correspondientes expresados con fracciones numéricas. Por ejemplo, las notas *do* 1, 2, 4, 8, etc., están separadas entre sí por un intervalo de octava, es decir en proporción de 1:2. Todo intervalo de la serie puede expresarse como una proporción de las dos notas implícitas; por ejemplo, el intervalo *sol-mi* (3:5) corresponde al intervalo natural de sexta mayor como también el intervalo *re-si* (9:15 = 3:5).

Conforme más se ascienda en la serie los intervalos sucesivos serán menores, de modo que en el Ej. 1 los intervalos que se encuentran entre los armónicos disminuyen progresivamente desde uno de octava (1:2) hasta aproximadamente tres cuartos de semitono (23:24).

Esto significa que la serie no corresponde a las notas de la escala musical en la que los intervalos se repiten idénticos en cada octava. En términos musicales prácticos, estas diferencias se compensan cuando se usan los sistemas de afinación conocidos como *mesotónico o de tono medio (in.: *mean-tone*) y de *temperamento igual (véase TEMPERAMENTO).

Las diferencias entre los intervalos de la serie armónica y la escala de temperamento igual pueden expresarse en cents (un cent equivale a 1/100 de semitono en el temperamento igual). Esto se muestra en la Tabla 1 partiendo nuevamente de la nota *do* por debajo del pentagrama en clave de *fa* y comenzando cada octava a partir de 0 cents. Estos valores calculados pueden variar en la práctica; por ejemplo, los armónicos (parciales) producidos por una cuerda en tensión pueden elevarse o volverse ligeramente más sostenidos en las frecuencias altas debido a la rigidez de la cuerda. AB/JBO

TABLA 1. Comparación de los intervalos de una escala de temperamento igual y su serie armónica (los valores en cents aparecen entre paréntesis)

Temperamento igual	Armónicos				
<i>do</i> (0)	1	2	4	8	16
<i>do</i> # (100)					17 (105)
<i>re</i> (200)				9 (204)	18
<i>mib</i> (300)					19 (298)
<i>mi</i> (400)			5 (386)	10	20
<i>fa</i> (500)					21 (471)
				11 (551)	22
<i>fa</i> # (600)					23 (628)
<i>sol</i> (700)		3 (702)	6	12	24
<i>sol</i> # (800)					
				13 (840)	
<i>la</i> (900)					
<i>sib</i> (1000)				7 (969)	14
<i>si</i> (1100)					15 (1088)
<i>do</i> (1200)					

serio, seria (it.). “Serio”; *serioso, seriosa, seriamente*, “con seriedad”. Véase también ÓPERA SERIA.

Serkin, Rudolf (n Eger, 28 de marzo de 1903; m Guilford, VT, 8 de mayo de 1991). Pianista estadounidense nacido en Austria. Estudió piano con Richard Robert y composición con Schoenberg en Viena. Una aparición con la

Orquesta de Cámara Busch en Berlín en 1920 impulsó su vida profesional; en 1935, se integró a la familia Busch tocando música de cámara con Adolf y Hermann. En 1938 se refugió en los Estados Unidos donde tuvo a su cargo el Marlboro Festival y dirigió el departamento de piano del Curtis Institute. Aunque no era un intérprete natural (pasaba por excéntrico, pues solía marcar el tiempo con el pie y cantar lo que iba tocando), con su modestia sincera desplegaba un estilo de ejecución atrevido, brillante y elocuente. CF

Sermisy, Claudin de (*n* c. 1490; *m* París, 13 de octubre de 1562). Músico de iglesia y compositor francés. Pasó la mayor parte de su vida profesional adulta al servicio de la casa real de Francia como miembro de la capilla y, más adelante, como director de coro. Es posible que haya presenciado la reunión de 1520 entre Francisco I y Enrique VIII en el “Field of the Cloth of Gold”. Está sepultado en la Sainte Chapelle, de la que fuera canónigo. A Sermisy se le conoce principalmente por sus abundantes *chansons*, exquisitas miniaturas que circularon internacionalmente en las impresiones precursoras de Pierre Attaingnant. La mayor parte de ellas a cuatro voces son piezas líricas, de un sentimentalismo amable y fácilmente adaptables al laúd y el teclado. Compuso además una cantidad considerable de música litúrgica con 13 misas, más de 70 motetes, un ciclo de versiones del *Magnificat*, música para la Semana Santa y una *Pasión según san Mateo* polifónica. DA/JM

Serocki Kazimierz (*n* Toruń, 3 de marzo de 1922; *m* Varsovia, 9 de enero de 1981). Pianista y compositor polaco. Uno de los principales exponentes de la vanguardia polaca desde mediados de la década de 1950 (fue fundador asociado del Festival de Otoño en Varsovia en 1956), mantuvo una postura profundamente modernista y expresionista basado en el poserialismo y extendió las técnicas instrumentales. Su música es predominantemente orquestal (*Frescos sinfónicos*, 1964; *Ad libitum*, 1973-1977) con un fuerte interés en las percusiones (*Continuum*, 1966) y las formas abiertas (*A piacere* para piano solo, 1963). Varias obras tardías exploran el potencial sonoro de la familia de la flauta de pico (*Concerto alla cadenza*, 1974), así como la transformación electrónica (*Pianophonie*, 1976-1978). ATH

Serov, Aleksandr Nikolaievich (*n* San Petersburgo, 11/23 de enero de 1820; *m* San Petersburgo, 20 de enero/1 de febrero de 1871). Compositor y crítico musical ruso. Realizó estudios privados de música y estudió en el Colegio de Jurisprudencia donde entabló amistad con Vladimir Stasov. Ocupó varios puestos administrativos

públicos que le dejaron tiempo libre para continuar sus actividades musicales. Su principal aportación como crítico fue para la revista *Sovremennik* en la que desató una fuerte polémica enfocada en ganar mayores adeptos a Wagner entre el público ruso; de hecho, se encontró con Wagner en varias ocasiones.

Serov no fue un compositor reconocido sino hasta después de los 40 años de edad cuando su primera ópera, *Yudif'* (Judith, 1863), tuvo una cálida acogida del público y la crítica. Su ópera siguiente, *Rogneda* (1865, basada en leyendas eslavas), gozó de mayor éxito que cualquier otra ópera rusa anterior. Su música ejerció influencia en Borodin y muy en especial en Musorgski, aunque el grupo de Los Cinco sostenía que en esencia era más meyerbeeriana que wagneriana y, por lo mismo, más retrospectiva que progresiva. La muerte lo sorprendió trabajando en su tercera y última ópera, *Vrazh'ya sila* (El poder del mal), en la que recurrió al lenguaje de la canción popular rusa; dejó la obra inconclusa. JWAL

serpent (fr). “Serpentón”. Instrumento de viento que consiste en un tubo de madera cónico que se ensancha hacia el extremo inferior siguiendo una forma sinuosa regular. Tiene seis perforaciones digitales y un codo metálico a manera de tudel con una boquilla circular de copa de tamaño semejante a la del trombón. Modelos posteriores llegaron a tener hasta 13 llaves. Concebido en un principio como instrumento bajo para el apoyo de las voces en las iglesias francesas, con el tiempo adquirió popularidad como instrumento militar en toda Europa. Asimismo fue el primer “bajo de metal” en la orquesta antes de la invención del *oficleido y la *tuba. El tono grueso y rico proporcionado por su ancho pabellón le aseguró un lugar en las bandas municipales. La necesidad de distribuir las perforaciones al alcance de las manos del ejecutante obliga al uso de digitaciones diversas y de técnica de labios para lograr una afinación precisa. JMO

serrando, serrato (it.), **serrant, serré** (fr.). “Forzando”, “presionando”, es decir, aumentando la velocidad.

serrucho musical (in.: *musical saw, singing saw*). Serrucho de carpintero sin dientes de fabricación especial que el ejecutante sujeta entre las rodillas y toca con un arco o un martillo. La altura del sonido se controla flexionando la hoja. JMO

Serse (Jerjes). Ópera en tres actos de Handel con una revisión anónima del libreto de Silvio Stampiglia, *Il Xerse* (1694) basado en *Il Xerse* (1654) de Nicolo Minato (Londres, 1738).

serva padrona, La (La sirvienta como una dama). *Intermezzo* (ópera) de Pergolesi con libreto de Gennaro Antonio Federico basado en el drama de Jacopo Angelo Nelli (Nápoles, 1733). Su estreno se realizó entre dos actos de la *opera seria* del mismo Pergolesi, *Il prigioniero superbo*.

service (in., “servicio”). En la comunión anglicana se refiere a una serie elaborada y continua de cantos para las oraciones de la mañana o de la tarde, o bien para partes determinadas del servicio de la Comunión.

El efecto que tuvo la Reforma inglesa en la composición del servicio musical siguió dos vertientes: (a) los cantos debían llevar versos en lengua vernácula y (b) la puesta en música no podía contemplar la repetición de frases con el fin de alargar su duración y, en la medida de lo posible, debía seguir el principio de nota por sílaba. Este último requisito al parecer resultó impracticable para los compositores y, salvo contadas excepciones como en Tallis y Merbecke, se descartó por completo desde el principio. Algunos servicios para la Comunión del siglo XVI existen bajo dos formas: la misa latina y la adaptación al inglés de las nuevas condiciones impuestas. Los términos “short service” y “great service” (servicio corto y grande, respectivamente) fueron usados con frecuencia por los compositores del siglo XVI y comienzos del XVII para diferenciar entre la música apegada a las nuevas reglas al pie de la letra y la música destinada a las ocasiones festivas, compuesta para coro grande y que solía caer un poco en la complejidad y las grandes dimensiones de antaño. Prácticamente todos los servicios compuestos a lo largo del siglo XVIII pertenecieron al género “corto”; en todo sentido, este fue sin duda un periodo muy pobre en cuanto a la composición de servicios musicales.

El recurso de *alternatim* (entre los *decani* y los *cantori* colocados a los costados del coro) era un tratamiento frecuente en la música del servicio y, bajo el mismo principio, se alternaban también pasajes en “verse” y “full” (verso y todos) entre un solista con acompañamiento independiente de órgano y el coro completo doblado con órgano.

En el siglo XIX, S. S. Wesley ejerció una influencia profunda en la composición de servicios musicales. La publicación de su *Servicio en si bemol* en 1879 marcó el inicio de un uso más económico y consistente de los materiales compositivos del servicio integrando las partes en un solo movimiento y, de hecho, durante todo el servicio, mediante el desarrollo motivico con la participación significativa del órgano en estas partes.

Ya que los estilos y compositores sucesivos de la música de servicio son, en general, los mismos que los analizados en el artículo sobre el **anthem*, no es preciso mencionarlos aquí. Igual que el *anthem*, el servicio ha producido una abundante cantidad de música meramente convencional y efímera. Un defecto común en la técnica compositiva de esta música es la acentuación deficiente de las palabras, posiblemente debido a la necesidad de concisión que ofrece muy poco margen de acomodo. La perfección de este recurso quizá sea más difícil de lograr en la música de servicio que en cualquier otra forma; poner música a las palabras frase por frase es sencillo, pero la flexibilidad, el equilibrio y la unidad son muy difíciles de lograr.

Las reformas litúrgicas adoptadas por las iglesias anglicanas en Inglaterra a lo largo del siglo XX han multiplicado aún más los retos que deben enfrentar los compositores de música de servicio. De acuerdo con el *Book of Common Prayer* el rito coexiste ahora con los servicios reformados, por lo general adaptados al lenguaje contemporáneo y con la incorporación de elementos de las liturgias orientales y occidentales antiguas. Los movimientos que promueven la integración cultural del culto anglicano han promovido por igual la música de servicio en estilos populares y locales.

PS/ALI

servicio. Véase *SERVICE*.

servicio corto. Véase *SERVICE*.

sesentaicuatavo. Véase CUÁDRUPLE CORCHEA.

Sessions, Roger (Huntington) (*n* Brooklyn, Nueva York, 28 de diciembre de 1896; *m* Princeton, NJ, 16 de marzo de 1985). Compositor estadounidense. Estudió en la Harvard University (1910-1915) y con Horatio Parker en Yale (1915-1917); más adelante tomó clases particulares con Ernest Bloch de quien fue asistente en el Cleveland Institute of Music (1921-1925). Al cabo de un periodo en Europa (1925-1933) dio clases en varias instituciones estadounidenses, distinguiéndose en la Princeton University (1935-1945, 1953-1965). Algunos de sus alumnos más notables fueron Babbitt, Maxwell Davies, Nancarrow y Ellen Taaffe Zwilich.

Artífice superior, Sessions mostró a lo largo de su longeva y variada vida profesional la capacidad para crear discursos musicales puros subsumiendo el detalle al diseño de grandes dimensiones. Sus obras tempranas, aunque acusan la influencia del neoclasicismo stravinskiano, son sobrias y carecen de ironía. Después de 1953 recurrió al *serialismo de Schoenberg con la misma habilidad y seriedad. Compuso dos óperas, *The Trial*

of *Lucullus* (Berkeley, 1947) y *Montezuma* (1941-1963; Berlín, 1964), dejando una tercera incompleta a su muerte, así como nueve sinfonías, obras orquestales (el *Concierto para orquesta* de 1979-1981 fue su triunfal despedida) y varias piezas de cámara. Entre sus obras corales mayores se encuentra la cantata *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* (1964-1970) con palabras de Walt Whitman; durante su composición ocurrieron los asesinatos de Martin Luther King y Robert Kennedy, a cuya memoria conjunta está dedicada. Entre sus libros destaca *The Musical Experience of Composer, Performer, and Listener* (Princeton, 1950, 2/1962), *Harmonic Practice* (Nueva York, 1951) y *Questions about Music* (Cambridge, MA, 1970). PG

📖 A. OLMSTEAD, *Roger Sessions and his Music* (Ann Arbor, MI, 1985).

set (in., “juego”, “grupo”). Término perteneciente a las matemáticas y la lógica simbólica que fue transferido a la teoría musical a mediados del siglo XX para referirse a grupos diferenciados de tipos de alturas o duraciones que sirven como base para la composición dodecafónica o serial. Se ha aplicado también al análisis de música postonal o atonal como las *Piezas para piano* op. 19 (1911) de Schoenberg y los *Cinco movimientos para quinteto de cuerdas* op. 5 (1909) de Webern, obras en las que unidades específicas, generalmente menores de 12 elementos, son tratadas bajo procedimientos compositivos postonales como la transposición y la inversión. AW

seul, seule (fr.). “Solo”, como *violons seuls*, “sólo violines”, *voix seule*, “voz sola”.

Seven Deadly Sins, The. Véase *SIEBEN TODSÜNDEN DER KLEINBÜRGER, DIE.*

seventh chord (in.). Véase SÉPTIMA, ACORDE DE.

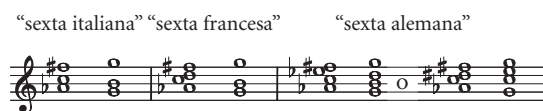
Sexta. Originalmente la quinta de las ocho horas del *Oficio Divino en la liturgia romana medieval. A partir de las reformas del Concilio Vaticano Segundo, las horas *Tercia, Sexta y *Nona se pueden combinar en una sola “Hora Media” (Oración diaria).

sexta agregada, acorde de (in.: *added sixth chord*). Triada, por lo general la subdominante, con una sexta como nota adicional (en la tonalidad de *do* mayor: *fa-la-do-re*); este acorde puede pensarse como un acorde de super-tónica con séptima en primera inversión. En armonía tradicional, el acorde debe resolver a la dominante o la tónica, pero muchos compositores lo han usado como un efecto aislado. Es muy frecuente en el *jazz* como acorde final.

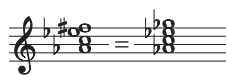
sexta alemana, acorde de. Acorde de *sexta aumentada.

sexta aumentada, acorde de. Los acordes de sexta aumentada son *acordes cromáticos (con alteraciones ajenas a la tonalidad) y se forman un semitono abajo de la superdominante o sexto grado de la tonalidad (la submediante en el sistema inglés). En el Ej. 1 se muestran, en tonalidad de *do* mayor, las tres formas comunes de sexta aumentada y sus resoluciones características. La “sexta italiana” y la “sexta francesa” generalmente resuelven en la dominante de la tonalidad (en este caso, el acorde de *sol* mayor), mientras que la “sexta alemana” puede resolver tanto en la dominante como en la segunda inversión del acorde de tónica (acorde de *do* mayor con *sol* en el bajo: *sol-do-mi-sol*). Mediante un cambio enarmónico, la “sexta alemana” puede transformarse en la *séptima de dominante o quinto grado de la super-tónica descendida un semitono (en este caso *re* bemol en tonalidades mayor y menor; Ej. 2).

Ej. 1



Ej. 2



sexta italiana, acorde de. Acorde de *sexta aumentada.

sexta napolitana, acorde de. Uno de los acordes cromáticos: primera inversión de la triada (es decir, el acorde de “sexta”) construida sobre el segundo grado disminuido. El Ej. 1 muestra el acorde en la tonalidad de *do*. Se usa frecuentemente para sustituir el acorde de subdominante en la progresión cadencial IV-V-I. Si bien ya era una característica musical bien establecida en la música (no solamente italiana) en la segunda mitad del siglo XVII (lo usaron, por ejemplo, Carissimi, Corelli y Purcell) parece haber tomado su nombre del uso que le dieron compositores de la “Escuela napolitana” del siglo XVIII como Alessandro Scarlatti, Nicola Porpora, Leonardo Leo, Nicolò Jommelli y Pergolesi.

Ej. 1



sexta y cuarta, acorde de (in.: *six-four chord*). Véase SEGUNDA INVERSIÓN; INVERSIÓN, 1.

sexta y tercera, acorde de (in.: *six-three chord*). Véase PRIMERA INVERSIÓN; INVERSIÓN, 1.

sexteto. Conjunto de seis instrumentistas o cantantes, o la música escrita para dicho ensamble. Varios compositores han escrito sextetos de cuerdas para dos violines, dos violas y dos violonchelos; Brahms compuso dos particularmente refinados. Una combinación común para los divertimentos del siglo XVIII era dos cornos y cuarteto de cuerdas; existen también muchos sextetos de viento del periodo para dos oboes o clarinetes, dos cornos y dos fagotes, es decir, el octeto de viento normal de la **Harmoniemusik*, pero sin uno de los pares de instrumentos soprano.

Véase también CÁMARA, MÚSICA DE. JMO

Seyfried, Ignaz (Xaver) von (n Viena, 15 de agosto de 1776; m Viena, 27 de agosto de 1841). Compositor, maestro y escritor austriaco. Entre 1797 y 1827 compuso mucha música para los teatros vieneses, en particular el Theater an der Wien. Activo como director también, tuvo a su cargo el estreno de *Fidelio* de Beethoven en 1805. Su producción consiste en dramas musicales bíblicos y música incidental para dramas, así como música litúrgica, obras de concierto y música de cámara. Prolífico escritor y crítico, Seyfried fue una figura destacada en la vida musical vienesa durante su larga vida profesional. JW

sf. Abreviatura de **sforzando* o *sforzato*; *sff*, abreviatura de *sforzatissimo*.

sfogato (it.). “Desahogado”, es decir, ligero y fácil de estilo. Una soprano *sfogato* es una voz soprano ligera.

sforzando, sforzato (it.). “Forzando”, “forzado”, es decir, acentuado. En el siglo XIX se usaba para indicar un acento en la dinámica prevaleciente, pero en la actualidad ha adquirido la connotación de un acento fuerte súbito. Su abreviatura es *sf* o *sfz*.

sfp. Abreviatura de *sforzando* seguida inmediatamente por la de *piano*, es decir, una nota con acento fuerte seguida de otra nota o pasaje suave.

sfz. Abreviatura de **sforzando*.

Sgambati, Giovanni (n Roma, 28 de mayo de 1841; m Roma, 14 de diciembre de 1914). Compositor y pianista italiano. Promisorio pianista desde la juventud, alcanzó una reputación en la década de 1860 como intérprete del repertorio clásico alemán. Estudió con Liszt durante la estancia de éste en Roma y se inició en la dirección presentando la *Sinfonía “Heroica”* de Beethoven al público romano. En 1869 escuchó en Munich la música de Wagner, con quien entabló amistad más adelante. Se

convirtió en el principal exponente de la música alemana en Italia cuando no estaba de moda. Durante el resto de su vida madura, realizó giras de concierto y se desempeñó en la enseñanza. Compuso canciones y piezas para piano encantadoras y su diestro arreglo de la “Danza de los espíritus benditos” de Gluck” gozó de gran popularidad durante algún tiempo. DA

shake (in.). Nombre inglés antiguo del *trino.

shakuhachi. Flauta japonesa de bambú soplada por un extremo abierto. Tiene cuatro perforaciones para los dedos y una para el pulgar; abarca un rango de aproximadamente tres octavas que produce mediante una combinación de digitación y modificación de la embocadura. El *shakuhachi* se fabrica de varios tamaños afinados con diferencia de un semitono. Proveniente de China, fue introducida a Japón en el siglo VIII, pero la forma actual se desarrolló durante los siglos XVII y XVIII. Se usa en muchos géneros musicales de todos los niveles sociales, incluyendo obras modernas de compositores locales y extranjeros. JMO

Shaliapin, Fiodor. Véase CHALIAPIN, FIODOR.

shamisen. Laúd japonés con mástil largo y espiga, derivado del *sanxian* chino con cubierta de piel de víbora. Sus tres cuerdas se pulsan con un plectro largo y afilado de madera, marfil y, ocasionalmente, de caparazón de tortuga; en algunas formas de música *shamisen* se usan las uñas de los dedos o plectros de abrazadera. Su pequeño cuerpo cuadrado está recubierto con piel de gato o de perro. Se usa en una amplia variedad de música, por lo general como acompañamiento de canto. Una variante con arco, el *kokyū*, es ligeramente menor y tiene cuatro cuerdas. JMO

Shankar, Ravi (n Varanasi, Uttar Pradesh, 7 de abril de 1920). Citarista y compositor hindú. Talentoso músico y bailarín en la infancia, estudió con Ustúd Allaúddin Khan en Maihar. Tuvo a su cargo la dirección de la Orquesta Nacional de la Radio de 1949 a 1956. Shankar fue el primer músico que introdujo la música de la India al público occidental a través de conciertos, grabaciones y colaboraciones con músicos diversos como Yehudi Menuhin y George Harrison. Además de crear muchas ragas propias compuso dos conciertos para cítara (1971, 1976), varias partituras de ballet y música para cine, como la trilogía “Apu” de Satyajit Ray (1955-1959) y *Gandhi* (1982). ABUR

shanty [*chanty, sea shanty*] (in., “saloma”). Canto marinero de trabajo. La forma básica del *shanty* sigue el patrón arquetípico de pregunta-respuesta. El *shanty* como se conoce hoy en día pertenece a un periodo específico

breve que abarca aproximadamente desde 1830, con el comienzo de la transportación marítima de carga hacia los Estados Unidos, hasta alrededor de 1870, cuando el barco de vapor desplazó la hegemonía del velero “clipper” británico. Este entorno requería la coordinación de los marineros en las labores de carga del buque. Un marino solista, el “shantyman”, improvisaba versos que el equipo de trabajo respondía con refranes fijos y con acentos fuertes para la coordinación conjunta de los movimientos. Su forma musical y melodía característica sugiere influencias anglo-celtas y africanas introducidas por la mano de obra multinacional que cantaba el *shanty*. Cada labor requería su propia melodía específica: en trabajos simples como tirar de las cuerdas se usaban melodías con una sola línea; *General Taylor*, una melodía más elaborada con versos más largos y dos acentos en el refrán para los movimientos, servía para las labores más pesadas; una forma más lírica, como la melodía *Río Grande* servía, por ejemplo, para los esfuerzos continuos y no intermitentes requeridos en el cabrestante.

PGA/PW

shape note (in., “forma de nota”). Recurso para cantantes con escasos conocimientos musicales que indica el lugar que ocupan los semitonos en la octava mediante la forma de la cabeza de las notas. Las primeras tres notas se encuentran separadas por un tono entre sí y se solfean como *fa, sol, la*; las notas cuarta, quinta y sexta tienen la misma estructura interválica y también se solfean *fa, sol, la*; pero las notas séptima y octava, separadas por un semitono, se indican como *mi, fa*. El cantante sabe que el intervalo ascendente *la-fa* (entre los grupos mencionados) es siempre de un semitono, por lo que se solfea *mi-fa*. Las notas *fa* tienen siempre cabeza con forma triangular, las notas *sol* cabeza redonda, las notas *la* cabeza cuadrada y las notas *mi* cabeza con forma de diamante. El sistema, conocido también como “fa-sola”, fue introducido por William Little en *The Easy Instructor* (1801) y se usa hoy en la música litúrgica del sur de los Estados Unidos.

AP

Shapero, Harold (Samuel) (*n* Lynn, MA, 29 de abril de 1920). Compositor estadounidense. Estudió composición con Walter Piston y Ernst Krenek en la Harvard University (1937-1941), con Hindemith en Tanglewood y con Nadia Boulanger en la Longy School. En 1952 fue nombrado profesor de la Brandeis University. Su producción, relativamente pequeña, incluye la muy aclamada *Sinfonía* para orquesta clásica (1947), varias sonatas y otras obras de cámara, todas en un estilo neoclásico con influencias de Stravinski y Copland.

PG

Shaporin, Yury (Aleksandrovich) (*n* Glujov, 27 de octubre/8 de noviembre de 1887; *m* Moscú, 9 de diciembre de 1966). Compositor ucraniano. Aunque inicialmente no pretendía convertirse en músico profesional desarrolló actividades musicales en su país natal y posteriormente se trasladó a San Petersburgo donde, después de estudiar leyes, ingresó al conservatorio para estudiar composición con Nikolai Sokolov (1859-1922), orquestación con Maximilian Steinberg (1883-1946) y lectura de partituras con Nikolai Cherepnin. Durante la década de 1920 se relacionó cercanamente con las principales figuras artísticas del momento (entre ellas el poeta Aleksandr Blok, el escritor Aleksei Tolstoi y el pintor Alexandre Benois); junto con Boris Asaf'iev (1884-1949) fue una figura clave de la Asociación para la Música Contemporánea. Su música tiene un fuerte arraigo en las tradiciones aprendidas en el Conservatorio de San Petersburgo y aunque compuso algunas obras instrumentales, una *Sinfonía* coral (1928-1932), otras obras corales y abundante música incidental ha destacado principalmente por su ópera lírica en cuatro actos *Dekabristy* (Los decembrinos), obra en la que trabajó intermitentemente durante más de treinta años, desde comienzos de la década de 1920 hasta 1953, año de su estreno en el Teatro Bol'shoi de Moscú.

GN

sharp (in.). “*Sostenido”.

sharp pitch (in., “afinación sostenida”, “altura sostenida”, “tono sostenido”). Norma para la altura aparecida durante el siglo XIX mediante un incremento de la altura de *la* = 415 a c. 434-453; véase ALTURA, 4.

Shaw, George Bernard (*n* Dublín, 26 de julio de 1856; *m* Ayot St Lawrence, Herts., 2 de noviembre de 1950). Dramaturgo y crítico musical irlandés. Perteneciente a una familia musical en años posteriores confesó que Mozart, y en especial *Don Giovanni*, habían ejercido una influencia importante en su pensamiento musical. Después de trasladarse a Londres en 1876 comenzó a escribir crítica musical, primero para *The Hornet*; después, a partir de 1889, para *The Star* con el seudónimo de “Corno di Bassetto” y, por último, para *The World* (1890-1894).

Shaw produjo en Londres centenares de reseñas musicales coloridas y bien informadas en la década de 1890. Su estilo podía ser descaradamente subjetivo y fuerte, en ocasiones incluso escandaloso, y con giros de lenguaje memorables por su perspicacia y mordaz ingenio. Era persuasivo, controvertido y defensor de Wagner; *The Perfect Wagnerite* (El wagnerita perfecto; Londres, 1898, 4/1923/R1972) es una interpretación sumamente per-

sonal del *Anillo* en términos de la actitud socialista de Shaw respecto a la sociedad capitalista en que vivía.

Defensor de Richard Strauss y amigo cercano de Elgar, Shaw siempre estuvo dispuesto a ofrecer su apoyo a los compositores jóvenes talentosos. Sus dramas inspiraron música de compositores como Oscar Straus (*The Chocolate-Cream Soldier*, “El soldado de crema de chocolate”, basada en *Arms and the Man*), Walton (su música para la película *Major Barbara*, 1941) y Frederick Loewe, cuya obra *My Fair Lady* (Mi bella dama, 1956) está basada en *Pygmalion*. JN

📖 M. HOLROYD, *Bernard Shaw* (Londres, 1988-1992, 2/1997); *The Shaw Companion* (Londres, 1992).

shawm (in.). “*Caramillo”.

Shchedrin, Rodion Konstantinovich (n Moscú, 16 de diciembre de 1932). Compositor ruso. Estudió composición en el Conservatorio de Moscú con Shaporin. Uno de los iniciadores de la “nueva tendencia folclórica” de la década de 1960, en sus composiciones recurrió con frecuencia a la *chastushka* (género de canción folclórica o popular) como en la obra orquestal *Travieso Chastushki* (1963). Compuso varios ballets para su esposa, la célebre bailarina Maya Plisetskaya, como *Suite de Carmen* (basada en la partitura operística de Bizet, 1967), *Anna Karenina* (1972) y *Chayka* (La gaviota, 1980). Su ópera *Myortviye dushi* (Almas difuntas, 1977) es una importante contribución a las óperas basadas en Gogol, sumada a las de Musorgski y Shostakovich. Fue Artista del Pueblo (1981) y miembro del comité de la Unión de Compositores. JWAL

Shebalin, Vissarion Yakovlevich (n Omsk, 29 de mayo/11 de junio de 1902; m Moscú, 28 de mayo de 1963). Compositor ruso. Estudió música en el Conservatorio de Moscú del que posteriormente fue director (1942-1948). Compositor prolífico en numerosos géneros, sus obras comprenden cinco sinfonías, la sinfonía coral de dos horas de duración *Lenin* (1931, rev. 1959) y la ópera *Ukroshcheniye stroptivoy* (La fierecilla domada; Kuibishev, 1957), entre otras. En la actualidad se le conoce principalmente por su trabajo sobre la obra de otros compositores, en especial por su acabado de *La feria de Sorochintsy* (1931) de Musorgski y su orquestación del *pas de deux* complementario del *Lago de los cisnes* de Chaikovski. No obstante, estuvo entre los compositores soviéticos víctimas de la censura oficial por su nivel de complejidad y su nombre apareció en el decreto de Andrei Zhdanov sobre el *formalismo proclamado en 1948. PS/DN

📖 G. ABRAHAM, *Eight Soviet Composers* (Londres, 1943).

Sheep may safely graze (Las ovejas pueden pastar en paz). Título inglés del aria para soprano “Schafe können sicher weiden” de la cantata no. 208 de J. S. Bach *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* (probablemente de 1713). Destacan varios arreglos del aria como los de Mary Howe para dos pianos (1935) y para piano solo (1937), la transcripción *Blithe Bells* de Grainger, el arreglo de Walton como séptimo número de su ballet *The Wise Virgins* (quinto movimiento de la suite de ballet) y la versión de Barbirolli para corno inglés y cuerdas.

Sheherazade. 1. Suite sinfónica de Rimski-Korsakov basada en leyendas de *Las mil y una noches* (1888); su coreografía para los Ballets Rusos estuvo a cargo de Mijail Fokine (París, 1910).

2. *Shéhérazade*. Ciclo de canciones compuesto por Ravel en 1903, para mezzosoprano y orquesta, sobre tres poemas de Tristan Klingsor (seudónimo de Léon Leclère) inspirados en *Las mil y una noches*. Ravel compuso una obertura anterior con el mismo título (1898).

sheng. *Órgano de boca chino que consiste en tubos de bambú distribuidos en círculo en torno a la boca de una copa. En la parte inferior de cada tubo se encuentra una lengüeta libre que produce sonido tanto al soplar como al aspirar, pero sólo al tapar una perforación que se encuentra en el costado del tubo. Los prototipos del *sheng* datan del segundo milenio a. C. En Japón, el **shō* es descendiente directo de este instrumento.

Shepherd, John. Véase SHEPPARD, JOHN.

Shepherds of the Delectable Mountains, The. Véase *PILGRIM'S PROGRESS, THE*.

Sheppard, John (n c. 1515; m diciembre de 1558). Música de iglesia y compositor inglés. Poco se sabe sobre su vida excepto que prestó sus servicios como *informator choristarum* en el Magdalen College de Oxford (1543-1548) y que posteriormente fue caballero de la Chapel Royal, puesto que retuvo hasta su muerte. Sobrevive una cantidad considerable de música litúrgica con textos latinos de Sheppard, gracias principalmente a los copistas isabelinos que se entregaron a la labor de recopilarla mucho después de que dejara de formar parte de la liturgia. Las obras más importantes son responsos e himnos corales a cinco y seis voces; contruidos en torno al canto llano, en alternancia con pasajes de dichas melodías, son impresionantes por su vitalidad rítmica y rica sonoridad. Las misas de Sheppard despliegan estilos más variados que abarcan desde la *Missa “Cantate”*, obra festiva a seis voces basada en un modelo no identificado y la melodiosa “*Western Wind*” *Mass*, hasta la obra compacta *Plainsong Mass for a Mean*. Inevitable-

mente, sus *anthems* y cánticos escritos para el rito anglicano reformado son más modestos que su música litúrgica católica. No sobrevive prácticamente ninguna de sus obras para teclado y sólo se conoce una de las partes vocales de un extenso ciclo de salmos métricos.

JM

Shield, William (*n* Swalwell, Co. Durham, 5 de marzo de 1748; *m* Londres, 25 de enero de 1829). Violinista y compositor inglés. Su padre era maestro de canto y murió cuando William contaba con nueve años de edad, pero continuó sus estudios musicales con Charles Avison en Newcastle. Al cabo de un periodo como violinista principal de una orquesta en Scarborough, se trasladó a Londres y, para 1773, había sido nombrado violinista segundo del King's Theatre; poco después se convirtió en violista principal. Se desempeñó como compositor permanente de Covent Garden a partir de 1782 y en 1817 fue nombrado *Master of the King's Music*. Shield compuso más de cuarenta óperas ligeras, pantomimas y óperas balada, así como cuartetos y tríos de cuerda, otras piezas instrumentales y numerosas canciones. Quizá se le conoce mejor como el autor de la melodía que forma parte de la obertura de su ópera *Rosina*, en la actualidad cantada como *Auld Lang Syne*. WT/PL

shift. Véase CAMBIO DE POSICIÓN; POSICIÓN, 1.

shivaree. Corruptela estadounidense de la palabra francesa **charivari*.

Shnitke, Al'fred. Véase SCHNITTKE, ALFRED.

shō. Órgano de boca del estilo japonés **gagaku* (música elegante) o de las orquestas cortesanas. Consiste en 17 tubos de bambú, cada uno con una lengüeta libre de bronce. Es descendiente directo del **sheng* chino.

shofar. Trompeta bíblica de cuerno de carnero que todavía se usa en las comunidades judías, especialmente en Nueva York, para invitar al arrepentimiento de las congregaciones antes del Yom Kippur o Día de la Expiación. Fue usado también como instrumento para señales. De acuerdo con la Biblia su sonido estremeció los cielos con la entrega de los Diez Mandamientos y se escuchará de nuevo en el Día Final. JMO

Shoot, Vladislav (Alekseievich) (*n* Voznesensk, Ucrania, 3 de marzo de 1941). Compositor ruso. Estudió composición en el Instituto Gnesin de Moscú con Nikolai Peiko, graduándose en 1967. No pertenece a los vanguardistas ni a la vertiente tradicionalista de la música rusa, pero alcanza un equilibrio entre lo antiguo y lo nuevo y combina tonalidad con serialismo, texturas tradicionales con técnicas instrumentales novedosas y puntillismo weberniano con alusiones a Mozart o a

Schumann. Su producción consiste principalmente en obras instrumentales para ensambles de cámara de tamaño variable. A comienzos de la década de 1990 emigró a Inglaterra. JWAL

short score [*condensed score*] (in.). Véase PARTITURA ABREVIADA.

Shostakovich, Dimitri (véase la página siguiente).

Shropshire Lad, A. Ciclo de canciones de Butterworth (1911) con seis poemas del libro de A. E. Housman (1896). Butterworth basó una rapsodia orquestal de 1912 con el mismo título en un tema de la canción *Loveliest of trees*. Varios compositores han musicalizado poemas de la colección Housman, entre quienes destacan Vaughan Williams (*On Wenlock Edge*), Ireland, Gurney, Somervell y C. W. Orr.

Shudi [Schudi, Tschudi, Tshudi], **Burkat** [Burkhardt] (*n* Schwanden, 1702; *m* Londres, 19 de agosto de 1773). Fabricante de clavecines inglés nacido en Suiza. Se trasladó a Londres en 1718 y fundó su empresa en 1742. A su muerte, su yerno, John *Broadwood, tomó la dirección de la compañía. A partir de 1769 los clavecines Shudi contaban con el "fuelle veneciano" que permitía variar el volumen del instrumento. Uno de los principales fabricantes del periodo construyó instrumentos para Federico el Grande, María Teresa, Handel, Haydn, Gainsborough y Reynolds.

W. DALE, *Tshudi the Harpsichord Maker* (Londres, 1913).

si (in.: B). Séptimo grado (sensible) de la escala de *do* mayor. Véase ESCALA, 3; TE.

Si j'étais roi (Si yo fuera rey). Ópera en tres actos de Adolphe Adam con libreto de Adolphe Philippe d'Ennery y Jules Brésil (París, 1852).

Sibelius, Jean [Johan] (Julius Christian) (*n* Hämeenlinna, 8 de diciembre de 1865; *m* Järvenpää, 20 de septiembre de 1957). Compositor finlandés. Sin lugar a dudas el compositor más grande de la historia de Finlandia y el más impactante sinfonista surgido de los países escandinavos, fue hijo de un médico de Hämeenlinna, ciudad provincial y guarnición militar enclavada en el centro sur de Finlandia. Hasta los ocho años de edad Sibelius no hablaba finlandés, pero a los 11 su madre lo inscribió en la primera escuela secundaria del país que enseñaba en lengua finlandesa y no en sueco y latín. Su contacto con la cultura finlandesa le reveló la mitología nacional contenida en el *Kalevala*, despertando su imaginación como después lo haría la poesía lírica de los poetas suecos L. Runeberg y Viktor Rydberg y, por encima de todo, el paisaje de los bosques y lagos de Finlandia.

(continúa en la página 1389)

Dimitri Shostakovich

(1906-1975)

El compositor ruso Dimitri Dmitrievich Shostakovich nació en San Petersburgo el 12/25 de septiembre de 1906 y murió en Moscú el 9 de agosto de 1975.

Schostakovich nació en una época crucial de la historia de Rusia. El fervor revolucionario y la insatisfacción con el régimen zarista habían conducido al sangriento levantamiento de enero de 1905 y Shostakovich contaba con apenas 11 años al momento del estallido de la Revolución de Octubre de 1917. Su carrera musical se desarrolló en paralelo a la historia del nuevo Estado soviético, no obstante, a menudo estaba en desacuerdo con las doctrinas artísticas oficiales y, aunque en ocasiones pareció doblegarse ante las actitudes soviéticas fluctuantes respecto a la música, mantuvo hasta el final una integridad e individualidad que lo colocan como el compositor más importante de la URSS.

Primeros años

En un principio Shostakovich estaba destinado a convertirse en pianista. Estudió el piano en su hogar con su madre y después en el Conservatorio de Petrogrado con Leonid Nikolaiev. Estudió también composición con Maximilian Steinberg y formó una asociación cercana con el entonces director del conservatorio, Glazunov, cuya influencia se manifiesta en la fresca partitura de su *Primera sinfonía* (1925). Poco tardó Shostakovich en superar los conocimientos adquiridos en el conservatorio y, más adelante, Steinberg manifestaría su incompreensión ante algunas de sus disonantes obras tempranas para piano, en especial la primera *Sonata para piano* (1926) y *Aforizmī* (Aforismos, 1927). Para esta época Shostakovich se había alineado con los principios visionarios de la Asociación para la Música Contemporánea (ASM) que promovía activamente el estudio y la interpretación de la música occidental contemporánea de compositores como Hindemith, Berg y Schoenberg.

Los frutos de esta etapa pueden apreciarse tanto en la sobriedad de sus obras para piano como en la música incidental compuesta para la comedia de Vladimir Marikovsky *Klop* (La chinche, 1929), los ballets *Zolotoy vek* (La época dorada; Leningrado, 1930) y *Bolt* (El cerrojo; Leningrado, 1931), así como en la música para la película muda *Noviy Vavilon* (Nueva Babilonia, 1929). Esta última, aunque

rechazada por la mayoría de las orquestas de cine por su extremada dificultad, demuestra esa perfecta conciencia de la acción dramática y de caracterización de los personajes que se manifestaría en partituras filmicas posteriores y en sus dos óperas terminadas, *Nos* (La nariz; Leningrado, 1930) y *Lēdi Makbet Mtsenskogo uyezda* (Lady Macbeth de Minsk; Leningrado, 1934).

La nariz es un vivo reflejo de su época que plasma la atmósfera satírica prevaleciente en la década de 1920 y pone particular énfasis en el estilo modernista que Shostakovich cultivaba en ese tiempo, a través de ritmos y armonías de complejidad extrema. Revela también su aguda sensibilidad por el teatro y su tratamiento altamente original de la voz. En palabras de su amigo cercano Ivan Sollertinski Shostakovich es “quizá el primer compositor ruso que hace hablar a sus héroes no a través de arias y cantilenas convencionales, sino en un lenguaje vivo, poniendo en música el habla cotidiana”. Esta noción de “realismo musical”, con líneas vocales apegadas a las inflexiones y los ritmos del idioma ruso, había sido un rasgo presente en mucha de la música vocal rusa, en particular de Musorgski, desde su aparición en la ópera de Dargomizhski, *El convidado de piedra*. En *La nariz* Shostakovich usó una técnica similar, pero inyectada con una nueva vitalidad que tuvo como resultado líneas vocales viriles y potentes descritas a la perfección por el compositor Sergei Slonimski como “brillantemente excéntricas”.

No obstante, esta excentricidad brillante no tardó mucho en enfrentar la desaprobación oficial. Conforme las autoridades soviéticas, bajo el poder de Stalin, decidieron transformar las artes en un vehículo para el beneficio del Estado (véase RUSIA, 5), el ambiente de experimentación artística que la tolerancia de la década de 1920 había permitido que prosperara, entró en un periodo de férrea recesión. Para cuando en 1932 se promulgó el decreto que otorgaba al Estado control absoluto de las actividades musicales, Shostakovich estaba próximo a concluir su ópera en cuatro actos *Lady Macbeth de Minsk*. Después de su

estreno de 1934 en Leningrado, la obra fue admirada como modelo del nuevo concepto de *realismo socialista, pero apenas dos años más tarde, justo después de que Stalin presenciara una representación, apareció una severa crítica en el editorial del respetado periódico *Pravda* que calificaba la obra como “Sumbur vmesto musiki” (No música, sino caos) por explícita y disonante. Retirada de inmediato del repertorio, no se volvió a interpretar en Rusia sino hasta 1963 con el título *Katerina Izmaylova*.

Años de madurez

La censura de *Lady Macbeth* tuvo consecuencias tremendas tanto para la ópera soviética como para la música soviética en general. Para entonces, Shostakovich trabajaba en su *Cuarta sinfonía* (1935-1936). Si bien no alcanzaba el grado de complejidad de la *Segunda sinfonía* (1927) en cuanto al carácter frenético y los recursos de politonalidad y polirritmia, Shostakovich sabía que estilísticamente compartía con *Lady Macbeth* los gestos audaces y sombríos junto con su enorme estructura sinfónica atípica. Una obra semejante no tenía cabida en el clima prevaleciente, por lo que el compositor guardó la obra que, de hecho, no se estrenó sino hasta 1961.

En su lugar produjo su *Quinta sinfonía* (1937), etiquetada como “Respuesta del artista soviético a la crítica”, con un lenguaje más claro y directo que la *Cuarta*: su eufonía esencial y sentido de grandiosidad y nobleza le imprimían un carácter más apegado a los ideales del realismo socialista. Sin embargo, esto no se debe tomar como un doblegamiento de los principios artísticos de Shostakovich, pues el rumbo ultramodernista sugerido en su música de finales de la década de 1920 era sin duda un callejón sin salida. La *Quinta sinfonía* reveló una personalidad en maduración ya evidente en obras anteriores como el primer *Concierto para piano* (1933) y la *Sonata para violonchelo* (1934) y que también manifestaría en obras posteriores como el primer *Cuarteto de cuerdas* (1938), la *Sexta sinfonía* (1939) y el *Quinteto para piano* (1940).

Shostakovich confirmó también su talento como compositor de música para cine en una serie de partituras cinematográficas y en su reorquestación de *Boris Godunov* (1939-1940) de Musorgski, este último trabajo de importancia particular. Más adelante prepararía una edición de *Khovanshchina* (1959) y la orquestación de *Cantos y danzas de la muerte* (1962); su música vocal guarda una afinidad evidente con el crudo realismo de la música de Musorgski, y la influencia de éste es particularmente importante en las sinfonías *Trece* y *Catorce* y en los magníficos ciclos de canciones compuestos en sus años finales.

La columna vertebral de este periodo de la vida de Shostakovich es la música compuesta durante la segunda Guerra Mundial. La URSS entró a la guerra en 1941, año del sitio de la ciudad de Leningrado por el ejército alemán. El sitio duraría dos años y medio, provocando carencias y sufrimientos indescriptibles en la población que, no obstante, demostró una actitud verdaderamente heroica. Shostakovich capturó el clima de este periodo en su *Séptima sinfonía* (1941), la cual describió como “una sinfonía de nuestro tiempo, sobre nuestra gente, sobre nuestra guerra sacra, sobre nuestra victoria” y la dedicó “a la ciudad de Leningrado”. Es una obra expresiva que retrata la vida y la tragedia humanas, la resistencia del pueblo soviético y, en el movimiento final, su fuerza y capacidad de supervivencia. La atmósfera de la *Séptima* contrasta notablemente con la *Octava sinfonía* (1943) compuesta en el momento más álgido de la guerra y revestida del amargo pesimismo que envuelve también el *Trío para piano* (1944), compuesto en memoria de Ivan Sollertinski. Sólo en su ópera proyectada, *Igroki* (Los jugadores, 1941), Shostakovich logró hallar un toque más ligero aunque abandonó la obra al final de la octava escena; la música que sobrevivió no se interpretó sino hasta 1978.

Para celebrar el final de la guerra Shostakovich compuso su *Novena sinfonía* (1945) en la que impera “una atmósfera clara y transparente”, según sus propias palabras. El garbo y el aire de confianza y serenidad de la obra no cumplieron con las expectativas oficiales de una celebración heroica y espectacular de la victoria, hecho que contribuyó enormemente a las críticas suscitadas por la obra durante la purga cultural emprendida en 1948 por el brazo derecho de Stalin, Andrei Zhdanov. Junto con otros compositores destacados, Shostakovich fue declarado *formalista y se le demandó categóricamente retomar el camino del realismo socialista.

Años finales

Igual que en su crisis de 1936, Shostakovich una vez más tuvo que emprender acciones para contrarrestar las críticas de Zhdanov. Aplazó la aparición de algunas obras polémicas acabadas y otras en proceso de composición: el primer *Concierto para violín* (1947-1948), el ciclo de canciones *Iz yevreyskoy narodnoy poezii* (De la poesía popular judía, 1948) y el cuarto *Cuarteto de cuerdas* (1949). En lugar de estas obras entregó al público varias partituras cinematográficas y obras corales como el oratorio *Pesn' o lesakh* (La canción de los bosques, 1949), los *Diez poemas sobre textos de poetas revolucionarios* (1951) y la cantata *Nad Rodinoy nashey solntse siyayet* (El sol brilla sobre nuestra patria, 1952).

A la muerte de Stalin en 1953 la atmósfera cultural se descongeló al grado de que las obras de Shostakovich de finales de la década de 1940 lograron ser estrenadas. Completó también su *Décima sinfonía* (1953) en que las expresiones de melancolía y sombría búsqueda interior, presentes en su música anterior, emergieron con fuerza a un primer plano. La *Décima sinfonía* es una obra profundamente personal con uso abierto de su monograma musical *D-S-C-H; como tal, suscitó una polémica que se prolongó durante tres días en la facción moscovita de la Unión de Compositores Soviéticos (29 y 30 de marzo y 5 de abril de 1954). Algunos comentaron que la sinfonía no era “realista” y atacaron su pesimismo manifiesto; otros argumentaron que era correcto que el compositor soviético se dejara guiar por sus instintos artísticos personales en un tiempo en el que el proceso de desestalinización abría paso a la “independencia, el atrevimiento y la experimentación musicales”.

A partir de este momento la música de Shostakovich se volvió cada vez más introspectiva, más comprometida con la expresión abierta de esas preocupaciones que durante tantos años mantuvo reprimidas. Se entregó con mayor dedicación al medio íntimo del conjunto de cámara, componiendo siete de sus 15 cuartetos en la década final de su vida y compuso la magnífica *Sonata para viola* (1975) el año de su muerte. Compuso también algunos ciclos de canciones en los que trató temas como la ironía, el terror y la muerte que tan fuerte presencia tuvieron en otros momentos de su vida: *Satiri* (Sátiras, 1960) con poesía de Sasha Chorny, *Siete romances sobre poemas de Aleksandr Blok* (1967), *Seis poemas de Marina Tsvetayeva* (1973) y la *Suite sobre versos de Michelangelo Buonarroti* (1974).

Sus últimas sinfonías, que culminan con la enigmática *Sinfonía no. 15* de 1971, comparten algunos rasgos. En la *Sinfonía no. 13* de 1962 para bajo solista, coro masculino y orquesta presentó un retrato salvaje y terrorífico de la opresión estalinista; titulada * “Babiy-Yar”, pone en música cinco poemas de Yevtushenko. En la *Sinfonía no. 14* (1969), un ciclo de canciones con poemas de Rilke, García Lorca, Apollinaire y Küchelbecker para soprano y bajo solistas con pequeña orquesta de cuerdas y percusión, la profunda introspección de sus años finales se manifiesta dolorosamente en una música dramática y siniestra, impregnada de un lirismo cautivante, con una atmósfera fría y un carácter de brutalidad marcial que se combinan para crear una obra de intensidad espeluznante y arrebatadora.

Mucho se ha escrito sobre la postura de Shostakovich en el esquema político soviético sobre el enorme abismo

que separa sus obras aparentemente “públicas” de las más “personales”, como las sinfonías y los cuartetos finales. De hecho, tuvo la capacidad para lidiar con lo banal y lo profundo. De manera superficial puede parecer extraño que en un mismo año (1953) pudiera componer la *Décima sinfonía* junto con la despreocupada *Suite de ballet* y el animoso *Concertino para dos pianos*, y que en 1957 fuera capaz de crear la imponente *Sinfonía no. 11* y, a la vez, el líricamente desenfadado y translúcido *Segundo concierto para piano*. De igual manera, pudo crear la extensa *Cuarta sinfonía* (1934-1935) al tiempo que su mente se ocupaba también de la “ópera caricatura” ligera, *Skazka o pope i rabotnike yego Balde* (La leyenda del sacerdote y su asistente Balda, 1933-1936). Pero esta diversidad no debe ser atribuida a las presiones políticas tanto como a su personalidad multifacética, que lo hacía capaz de crear música por lo general de muy alto mérito artístico para todo tipo de público.

Cierto es que Shostakovich no perdió el tiempo en la burocracia musical que perseguía limitar el gusto compositivo mediante decretos absurdos. Su relación con las autoridades de la Unión de Compositores Soviéticos ha quedado fielmente retratada en *Testimonio: las memorias de Dimitri Shostakovich*, libro que, a pesar de la mente interpretativa del editor Solomon Volkov, logra plasmar en palabras los profundos sentimientos expresados en la música. Un retrato justo y equilibrado del hombre detrás de la música, que se levanta como un sano destello en el debate constante entre los expertos en Shostakovich sobre el significado “real” de su música, lo proporciona Elizabeth Wilson en su colección de reminiscencias de las amistades y los colegas del compositor (véase *infra*). Pero más allá de cualquier escrito es la música la que debe ocupar nuestra atención pues, como el propio Shostakovich declaró, “al estudiar mi música podrán descubrir mi verdad plena como hombre y como artista”.

GN/DN

📖 B. SCHWARZ, *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1970* (Londres, 1972). H. OTTAWAY, *Shostakovich Symphonies* (Londres, 1978). S. VOLKOV (ed.), *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich* (Londres y Nueva York, 1979). L. GRIGOR'YEV y YA. PLATEK (trads. y eds.), *Dmitry Shostakovich: About Himself and his Times* (Moscú, 1981). E. ROSEBERRY, *Shostakovich: His Life and Times* (Londres y Nueva York, 1981). D. C. HULME, *Dmitri Shostakovich: Catalogue, Bibliography, and Discography* (Muir of Ord, 1982, 2/1991). E. WILSON, *Shostakovich: A Life Remembered* (Londres, 1994). A. B. HO y D. FEFANOV, *Shostakovich Reconsidered* (Londres, 1998). L. FAY, *Shostakovich: A Life* (Nueva York, 1999).

En su juventud Sibelius mostró aptitudes considerables para el violín y compuso música de cámara para ser interpretada por la familia y sus amistades. En ese tiempo, las posibilidades de escuchar música orquestal en el país eran escasas; ni siquiera Helsinki tuvo una orquesta sinfónica permanente hasta que Robert Kajanus, más adelante uno de sus más incondicionales defensores, fundó la Orquesta de la ciudad en 1882. En un principio Sibelius estudió leyes, pero pronto abandonó la carrera para estudiar música bajo la tutela de Martin Wegelius. En esa misma época, siguiendo el ejemplo de su tío Johan que durante sus viajes había afrancesado su nombre a Jean, decidió “internacionalizar” su nombre de la misma manera. No fue sino hasta que dejó Finlandia para estudiar en Berlín y Viena que se enfrentó por primera vez al lienzo de la orquesta.

En Viena surgieron precisamente las primeras ideas para la sinfonía *Kullervo*, obra que tras su estreno en 1892 colocó el nombre de Sibelius en el panorama musical de su patria. La música que siguió a este despertar despliega un fuerte sentimiento nacionalista: la *Suite Karelia*, escrita en 1893 para un desfile en Viipuri, tiene claros matices patrióticos, como también la música escrita seis años después para otro desfile en la que retrató la historia de Finlandia, despertando en su momento el sentimiento nacionalista de un pueblo que estaba sufriendo la dominación de Rusia. Uno de sus números, *Finlandia*, le dio renombre nacional; su importancia para la toma de conciencia de la nación finlandesa era inconmensurable. A partir de la época de *Finlandia* Sibelius fue sin duda el músico más renombrado de su país y muchos que jamás se habrían percatado de las aspiraciones nacionalistas de Finlandia lo hicieron gracias a su música. Su cumpleaños era un evento nacional y, en 1935, su septuagésimo aniversario culminó con un banquete al que asistieron desde los presidentes anteriores de Finlandia hasta los primeros ministros de Noruega, Dinamarca y Suecia.

En la década de 1890 Sibelius consolidó su sitio como el principal compositor finlandés y en la década siguiente comenzó el crecimiento de su reputación internacional. En 1898 inició relaciones con la editorial alemana Breitkopf & Härtel. Años después vendió a la editorial su *Valse triste* por un precio irrisorio, situación que lamentaría hasta el final de sus días. Pero su fama no se limitaba a Alemania: en 1901 Henry Wood incluyó la suite *Rey Christian II* en uno de los Promenade Concerts y, durante los primeros años del siglo, sus obras fueron dirigidas por Hans Richter, Weingartner,

Toscanini y, en el caso de su *Concierto para violín*, por su destacado contemporáneo Richard Strauss. El *Concierto para violín* tiene mucho que ver con el amor al instrumento, lo que uno esperaría de un violinista *manqué* que en su juventud abrigara la ambición de volverse solista. En general las composiciones tempranas de Sibelius reflejan la influencia de los clásicos vieneses Grieg y Chaikovski.

Para cuando Sibelius entraba en su cuarta década de vida, a mediados de la primera década del siglo XX, su estrella se había consolidado en el firmamento musical; no obstante, la *Tercera sinfonía* (1907) trajo consigo un cambio de dirección mostrando un Sibelius desactualizado. Mientras otros perseguían medios orquestales más espléndidos y vivo colorido, su paleta se volvía más clásica, más disciplinada y económica. En Londres, mientras trabajaba en su único cuarteto de madurez *Voces intimae*, Sibelius comenzó a padecer dolores en la garganta y en 1909 debió someterse a tratamiento médico en Helsinki y Berlín al diagnosticársele cáncer. A partir de entonces, la privación por el resto de su vida del vino y los puros que tanto disfrutaba y los malos pronósticos de su padecimiento contribuyeron a la profundidad y al carácter austeros de obras como la *Cuarta sinfonía* (1911) y *El Bardo* (1913). En tensión y concentración la *Cuarta sinfonía* sobrepasa todo lo escrito por él hasta entonces; desconcertó en sus primeras audiciones por considerársele una obra ultramoderna y, de hecho, en Suecia fue abucheada.

Aunque cada una de las sinfonías muestra una búsqueda continua de nuevos medios formales, en ninguna esa búsqueda es más profunda y prolongada que en la *Quinta* (1915). Sibelius era un compositor muy exigente consigo mismo y sometía su música a un estricto escrutinio. En los años iniciales del siglo XX *En saga* y el *Concierto para violín* fueron revisados a la perfección, y la *Suite Lemminkäinen* (1895) fue revisada dos veces, en 1897 y 1939. La *Quinta sinfonía* fue la más trabajosa de todas, en su forma original tenía cuatro movimientos y se estrenó en el quincuagésimo aniversario del compositor; al año siguiente fue transformada en una obra en tres movimientos y en 1919 fue reescrita en su totalidad.

La música de Sibelius posterior a la primera Guerra Mundial tuvo mayor repercusión en Inglaterra y los Estados Unidos que en Alemania y los países latinos, quizá debido a las nuevas resonancias exploradas. Ninguna de sus sinfonías está más radicalmente alejada de la música de su tiempo que la *Sexta* (1923), sobre todo

en comparación con la música compuesta en la misma época por Bartók, Stravinski, Schoenberg, Hindemith y los integrantes de *Les Six*. La *Séptima sinfonía*, en un solo movimiento, que se puede considerar la culminación de una búsqueda de la unidad orgánica, demuestra de manera contundente que Sibelius jamás abordó la composición sinfónica bajo las mismas perspectivas. *Tapiola* (1926) es la coronación de sus logros creativos, evocando el sorprendente poder de la naturaleza con extraordinaria grandeza. De toda su obra, ésta es la que revela el tratamiento orquestal más sorprendente y original.

El mundo interior de Sibelius estaba dominado por el amor que sentía por el paisaje del norte y por la riqueza del mito plasmado en *Kalevala*. La severidad clásica y la concentración de sus obras posteriores no se apeaban al espíritu de su tiempo y, después de la primera Guerra Mundial, se sentía inmerso en un aislamiento a cada momento más radical. Como él mismo mencionó, “mientras otros mezclan cocteles con tintes variados, yo ofrezco agua pura de manantial”. Durante más de treinta años después de la aparición de sus cuatro últimas obras mayores –las sinfonías *Sexta* y *Séptima*, la música incidental para *The Tempest* y *Tapiola*–, Sibelius vivió retirado en Järvenpää, manteniendo un silencio prácticamente total hasta su muerte en 1957. Aunque durante muchos años circularon rumores de que trabajaba en una *Octava sinfonía* y existía la promesa de que la obra sería publicada antes de su muerte, nada de ésta sobrevive excepto el bosquejo de los tres primeros compases. Prácticamente terminada hacia 1933, la obra fue víctima de su autocrítica excesiva y destructiva durante la segunda Guerra Mundial, posiblemente en 1943.

Los logros alcanzados por Sibelius en Finlandia son más admirables aún si se toma en cuenta que el país carecía por completo de una tradición musical nacional verdaderamente representativa. Cada una de sus sinfonías aborda el tratamiento estructural de una manera tan fresca e individual que resulta imposible, a partir de los momentos mejor logrados de una, prever el carácter de la siguiente. Su personalidad musical es la más expresiva y vital surgida en cualquiera de los países escandinavos y logra establecer en apenas unos segundos un mundo sonoro verdaderamente propio. Igual que la música de Berlioz, su inspiración temática y su tratamiento armónico fueron concebidos directamente en términos de un sonido orquestal en que la sustancia y la sonoridad son inseparables. Por encima de todo

Sibelius se sintió atraído por las formas poco comunes durante el siglo XX; su capacidad para dejar fluir la evolución orgánica natural de la música (lo que, recurriendo a una imagen astronómica paralela, podríamos llamar “creación continua”) alcanza un desarrollo tan notable que es difícil encontrar ejemplos paralelos. Sus sinfonías de madurez muestran un refinamiento progresivo del recurso formal que, citando al crítico francés Marc Vignal, lo coloca como “el aristócrata de los sinfonistas”. Vignal se refiere a la sofisticación de sus medios sinfónicos, pero el Sibelius tardío es también aristocrático en su total despreocupación por ser complaciente y en su concentración en el pensamiento musical y espiritual.

RLA

📖 R. LAYTON, *Sibelius* (Londres, 1965, 4/1993); *Sibelius and his World* (Londres, 1970). E. TAWASTSTJERNA, trad. R. LAYTON, *Sibelius*, 3 vols. (Londres, 1976, 1986, 1997). G. D. GOSS (ed.), *The Sibelius Symposium* (Londres, 1996). T. L. JACKSON y V. MURTO MÄKI (eds.), *Sibelius Studies* (Cambridge, 2000).

siciliana [siciliano] (it.; fr.: *sicilienne*). 1. “Siciliana”; *alla siciliana*, “en el estilo siciliano” o “en el estilo de la siciliana” (véase *infra*, 2).

2. Danza y forma de aria de los siglos XVII y XVIII probablemente de origen siciliano, por lo general en forma ternaria (ABA) y de tiempo relativamente lento en compás de 6/8 o 12/8. Muchas sicilianas están en tonalidad menor; otros rasgos característicos son el acompañamiento fluido, la melodía lírica y gentil con frecuentes figuras rítmicas con puntillo y el acorde de sexta napolitana en las cadencias.

En el siglo XVIII la siciliana era popular como movimiento lento de suites y sonatas (como en Corelli y Bach); según Quantz, con el fin de preservar el ritmo, debían omitirse los adornos en la melodía. En la música vocal (óperas y cantatas) a menudo se usaba para escenas pastorales.

side drum (in.). “Tambor de costado”; véase TAROLA.

Sieben Todsünden der Kleinbürger, Die (Los siete pecados mortales de la burguesía). Ballet en un prólogo, siete escenas y epílogo de Weill con libreto de Bertolt Brecht. Contiene canciones para soprano, cuarteto vocal masculino y orquesta; su coreografía original estuvo a cargo de George Balanchine (París, 1933).

Siège de Corinthe, Le (*L'assedio di Corinto*; “El sitio de Corinto”). Ópera en tres actos de Rossini con libreto de Luigi Balocchi y Alexandre Soumet basado en el libreto de Cesare della Valle para *Maometto II* (1820) de Rossini (París, 1826).

Siege of Rhodes, The (El sitio de Rodas). Ópera heroica en cinco actos compuesta por Henry Cooke, Henry Lawes, Matthew Locke, Charles Coleman y George Hudson con libreto de William Davenant. Estrenada en Londres en 1656, fue la primera ópera inglesa cantada en su totalidad; su música no ha sobrevivido.

Siegfried. Ópera en tres actos de Wagner con libreto del compositor; corresponde al “segundo día” de *Der Ring des Nibelungen*.

Siegfrieds Tod (Muerte de Sigfrido). Prospecto de ópera de Wagner con libreto propio. A partir de esta idea desarrolló un ciclo de cuatro óperas sobre la leyenda de Sigfrido y el anillo de los nibelungos. Tras una exhaustiva revisión, *Siegfrieds Tod* se convirtió en la ópera *Götterdämmerung*.

Siegmeister, Elie (n Nueva York, 15 de enero de 1909; m Manhasset, NY, 10 de marzo de 1991). Compositor estadounidense. Estudió composición en la Columbia University con Seth Bingham (1924-1927), de manera privada con Wallingford Riegger (1926) y en París con Nadia Boulanger (1927-1932). Trabajó en Nueva York como compositor, director, pianista y maestro para después trasladarse a las afueras de la ciudad como maestro de la Hofstra University (1949-1976). En las décadas de 1930 y 1940 fue un comprometido artista de izquierda pero, en años posteriores, su activismo pasó a un plano secundario y se volcó en las actividades creativas. Produjo ocho óperas y otras obras escénicas, nueve sinfonías, varios conciertos y mucha más música dentro de todos los géneros, recurriendo en ocasiones a materiales musicales estadounidenses como el jazz, la música de los indios de Norteamérica y otros géneros populares y folclóricos. Escribió también libros como *Harmony and Melody* (Belmont, CA, 1965-1966) y *The New Music Lover's Handbook* (Nueva York, 1972).

PG

Siete últimas palabras de nuestro Salvador en la Cruz.

Obra compuesta por Haydn en 1785 o 1786, conformada por una serie de meditaciones de Pascua (passioni instrumentale) y comisionada por la Catedral de Cádiz para su interpretación en el Viernes Santo de 1786 o 1787. Publicada como “Siete sonatas, con una introducción y un temblor al final”, las “sonatas” eran *Adagios*. Apareció en cuatro versiones: para orquesta (1785), para cuarteto de cuerdas (1787), para clavecín o piano (1787) no arreglado por Haydn pero bajo su consentimiento y como obra coral (1796) para solistas, coro y orquesta (con texto de Joseph Friebert, revisado por Haydn y Gottfried von Swieten).

Las “siete últimas palabras” de Jesucristo en la Cruz, tomadas de los cuatro Evangelios, se han usado en otras *Pasiones como *Die sieben Worte* (c. 1645) de Schütz, *Les Sept Paroles de N. S. Jésus-Christ sur la croix* (1858) de Gounod y *Seven Last Words on the Cross* (1993) de James MacMillan.

AL

siete velos, Danza de los. Nombre popular para la danza de Salomé ante Herodes en la ópera **Salomé* (1905) de Richard Strauss; para orquesta sola, a menudo se ejecuta como pieza de concierto.

Sigfrido, El idilio de. Obra orquestal de Wagner compuesta en 1870 como obsequio de cumpleaños para su esposa Cosima y estrenada la mañana de Navidad de 1870 en su 33 aniversario. Interpretada por alrededor de 15 músicos en su casa en Tribschen, en un principio la obra no estuvo pensada para ser presentada ante el público, pero las dificultades económicas obligaron a Wagner a venderla para su publicación, razón por la cual amplió su orquestación. Incluye temas de la ópera *Siegfried*, en la que Wagner trabajaba al tiempo del nacimiento de su hijo Sigfrido, y la canción de cuna “Schlaf, Kindlein, schlaf” (Duerme, mi niño, duerme).

sighting (in.). Término inglés del siglo XV para una técnica de lectura musical que facilita el canto de líneas musicales paralelas al canto llano escrito en **faburden*. El cantante debe imaginar la parte agregada comenzando en la misma nota del canto original pero cantada a intervalo de quinta inferior; de hecho, debe pensar en la voz como un instrumento transpositor.

sight-reading. Véase LECTURA A PRIMERA VISTA.

sight-singing. Véase LECTURA A PRIMERA VISTA.

siglo XX (véase la página siguiente).

signature (in., “signo”, “marca”, “indicación”). En la terminología musical inglesa se usa tanto para la *armadura (key signature) como para el *indicador de compás (time signature). Los signos correspondientes se escriben al comienzo del pentagrama para indicar la tonalidad y el compás iniciales de la pieza, o bien se escriben en el lugar que corresponda para indicar un cambio de tonalidad o de compás.

signature tune (in.). Véase RÚBRICA MUSICAL.

Sikorski, Tomasz (n Varsovia, 19 de mayo de 1939; m Varsovia, 14 de septiembre de 1988). Compositor y pianista polaco. Desarrolló una personalidad creativa profundamente existencial y aislada, moldeada en el pensamiento de filósofos y autores como Friedrich Nietzsche, Franz Kafka y Samuel Beckett. Su música es introspectiva y sombría en cuanto a sus procedimientos rituales, repetitivos y condensados. Gran parte de

(continúa en la página 1398)

Siglo XX

Definición de siglo XX

Todo análisis de la música creada a partir de 1900 debe considerar primero si el siglo XX es en la historia de la música algo más que una categoría cronológica arbitraria. Los historiadores coinciden en que la música experimentó profundas transformaciones estéticas y técnicas en los albores del siglo, pero pocos pueden afirmar que el año 1900 haya marcado un cambio decisivo en el pensamiento musical. El momento de cambio verdadero se ha situado entre 1907 o 1908, época de la “emancipación de la disonancia” de Schoenberg, y 1918, el final de la primera Guerra Mundial, se ha considerado el punto decisivo de cambio de la estética del siglo XIX. Pero, más allá de la línea divisoria que se desee establecer, queda latente la cuestión de si la música producida después del cambio se puede caracterizar por seguir estéticas o tendencias estilísticas unificadas.

El concepto de “moderno”, otrora un término legítimo que enmarcaba todas las tendencias creadoras “del momento actual”, ahora se revela como un término problemático no sólo por la aceptación generalizada del *modernismo como una categoría histórico cultural –que conlleva un compromiso estético con las radicales transformaciones científicas, tecnológicas y sociológicas de la modernidad y cuya manifestación más intensa ocurrió entre las postrimerías del siglo XIX y principios del siglo XX–, sino también con el surgimiento del *posmodernismo, la noción de una condición cultural originada por el desencanto y el rechazo de los valores modernistas de progreso e inevitabilidad histórica. Incluso hablar de una época “moderna” seguida de una “posmoderna” no es del todo adecuado. Los teóricos de la cultura que afirmaron que las corrientes posmodernas emergieron a finales del siglo XX, han reconocido también la presencia ininterrumpida de corrientes modernistas paralelas. Y puesto que esta inestable yuxtaposición ha continuado más allá del 2000 la delimitación del final del siglo, desde un punto de vista conceptual, es tan ambigua como su inicio.

No obstante, la formulación de un concepto como el de “la era moderna” abriga una verdad esencial: que el modernismo imprimió su sello no sólo en la música del siglo XX sino también en el recuento de su historia. La tendencia de la historiografía del modernismo por lo nuevo, asegura que el siglo XX es inevitablemente retratado como un periodo abrumado por la ruptura, la dislocación, la innovación y el cambio. Por lo tanto es saludable recordar que, a pesar del cambio colectivo hacia el atonalismo por parte de los principales compositores modernistas, la mayor parte de la música del siglo se mantuvo arraigada en la tonalidad de una u otra manera; que, a pesar del advenimiento de la música electrónica y otros intentos de dividir la octava en intervalos menores que el semitono, la mayoría de los compositores de música de arte siguieron trabajando con los instrumentos convencionales y el temperamento cromático igual; y que, a pesar de la exploración generalizada de combinaciones vocales e instrumentales novedosas (en la música escénica, por ejemplo), géneros tradicionales como la ópera y la sinfonía siguieron atrayendo a los compositores y experimentaron muy pocos cambios en su estructura básica. Lo que Carl Dahlhaus llamó “la no contemporaneidad de lo contemporáneo” –el sentido de coexistencia y los impulsos a menudo conflictivos que rinden lealtad de maneras distintas al pasado, al presente e incluso al futuro– se hizo presente a lo largo de todo el siglo XX. En un análisis retrospectivo del periodo en general, lo que salta a la vista como algo verdaderamente notable es la gran cantidad de tradiciones que coexistieron y no el número de éstas que se volvieron obsoletas o desaparecieron.

Conciliación de tradiciones

En 1856 Nathaniel Hawthorne lamentaba que “el presente tiene demasiada carga del pasado” y se preguntaba “cómo harán las generaciones futuras para lidiar con este peso muerto, con todo lo que falta por acumularse”. Las colecciones de reliquias en los museos del siglo XIX tuvieron su

paralelismo en la música con el establecimiento de un “repertorio permanente” para la sala de conciertos, toda una serie de obras maestras que se remontaba al siglo XVIII y, potencialmente, a épocas anteriores conforme las investigaciones académicas fueron desenterrando la música del pasado. La carga del pasado ejercía también enorme presión sobre los hombros de los compositores y, para los primeros años del siglo XX, la conciliación de tan desalentador legado se había convertido en el principal problema a enfrentar. Las tradiciones ¿debían imitarse o rechazarse? O, ¿era posible discernir una dirección evolutiva hacia el futuro mediante un escrutinio más profundo del pasado?

El problema de cuál de las tradiciones elegir se hacía presente también. Las décadas finales del siglo XIX habían sido escenario de un enfrentamiento sin precedentes en la estética musical, fuera en las controversias desatadas entre la ópera y el drama musical o entre la música “absoluta” y la música programática, o bien a través de encarnizadas vociferaciones en defensa de la identidad nacional. Los compositores estaban obligados a adoptar una postura y ser capaces de justificarla y defenderla, necesidad que explica, al menos parcialmente, la enorme cantidad de comentarios, polémicas, apologías y otros escritos en prosa producidos por compositores desde Schoenberg y Boulez hasta Feldman y Ferneyhough. Si algo tuvieron en común los compositores del siglo XX, fue quizá esta autoconciencia exaltada sobre su relación con el pasado y, en última instancia, sobre su propio lugar en la historia.

De hecho, en los albores del siglo hubo quienes se inclinaron por una *tabula rasa*. Aunque la propuesta de rompimiento con el “estrecho círculo de sonidos musicales puros y la conquista de la infinita variedad de ruidos”, formulada por el futurista Luigi Russolo en 1913, encontró eco en compositores posteriores como Varèse y Cage, su iconoclasia radical tuvo pocos adeptos entre los compositores de su generación. Por el contrario, la gran mayoría percibía la tradición y la innovación como conceptos estrecha e incluso dialécticamente relacionados. Inclusive los que buscaron perpetuar las tradiciones sinfónicas abstractas del siglo XIX resintieron el impacto del modernismo; así, por ejemplo, en las sinfonías de Sibelius y Nielsen el amplio rango de articulaciones de tonalidad funcional prevalece al cabo de una prolongada lucha, dejando incluso una sensación palpable de su transitoriedad y vulnerabilidad.

Por otra parte la presencia del pasado alentó la determinación de los modernistas de “volverla nueva”. No tenía sentido alguno reproducir las obras dentro de los cánones

existentes; lo que la tradición exigía era una música que aspirara a sus cualidades distintivas, originales y únicas. En palabras de Schoenberg: “una música verdaderamente nueva que, basada en la tradición, está destinada a convertirse en una tradición”. Para sus contemporáneos la emancipación de la disonancia de Schoenberg era vista como una violenta, arbitraria y meticulosa afirmación premeditada de autonomía creativa; Schoenberg mismo inicialmente habló de haber “roto con todos los obstáculos de la estética del pasado” por sí solo. Pero pocos años después describía su jugada radical como una consecuencia completamente lógica del creciente predominio del cromatismo y la ambigüedad tonal en la música de Liszt, Wagner y sus sucesores, y su papel personal como artista obediente, aunque en ocasiones reacio, al servicio de una tradición en constante y necesaria evolución.

Si Schoenberg se veía a sí mismo dentro de una línea ininterrumpida que, pasando por Brahms, Wagner, Beethoven y Mozart, llegaba hasta Bach, para otros la cuestión de la herencia era un poco más problemática. Para quienes se consideraban a sí mismos fuera de la sucesión musical austrohúngara o alguna relacionada con ésta “desde un ángulo” (según la frase memorable de Stravinski) la tradición era algo que requería ser buscado insistentemente y redescubrirse, en otras palabras, reinventarse. Mientras que los nacionalistas del siglo XIX habían recurrido a fuentes folclóricas principalmente como material temático y como inspiración, la nueva generación de compositores neonacionalistas—como Bartók en Hungría, Enescu en Rumania, Janáček en Checoslovaquia y Szymanowski en Polonia—buscó en la música folclórica un medio para la renovación estilística modernista. Para Bartók (uno de varios compositores que emprendieron su propio trabajo de campo para la investigación de música folclórica) era una cuestión de establecer la reivindicación de una tradición vernácula “auténtica”, en concreto de la música campesina rural de Hungría, sobre el híbrido espurio de la música gitana urbana, género en el que se había basado el estilo húngaro del siglo XIX.

Las obras de Stravinski de la década de 1910 siguieron también una trayectoria abiertamente nacionalista; el lenguaje rítmico distintivo que desarrolló en esa época reflejaba los patrones métricos cambiantes de la canción folclórica rusa en mayor medida de lo que él mismo admitiría más tarde. De hecho, esa tendencia de no tomar en cuenta su herencia eslava se convirtió en una manifestación más de su creciente deseo por alinearse con la corriente

central de Europa Occidental. Pero, a diferencia de Schoenberg, Stravinski vio la tradición no como algo “inconscientemente adquirido”, sino como el resultado de una “aceptación consciente y deliberada”. Y, mientras Schoenberg presentaba su trabajo como una consecuencia lógica del pasado inmediato, Stravinski rechazaba esos modelos evolucionistas (el verdadero trabajo con la tradición no tiene por qué parecerse al pasado en absoluto y mucho menos al pasado inmediato). El término *neoclasicismo, aplicado por primera vez a la música de Stravinski en 1923, implicaba precisamente un rechazo del Romanticismo tardío alemán y se inclinaba por procedimientos estilísticos alejados de éste, tanto en lo temporal como en lo estético; por lo mismo, no sólo los modelos del siglo XVIII eran admisibles, sino también Chaikovski y Verdi.

No es de sorprender que el neoclasicismo haya sido censurado por Schoenberg y sus apologistas (notablemente Adorno), quienes lo describían como un extraviado retroceso de nostalgia y falsa conciencia. Una vez más el juego de Stravinski con los materiales y los recursos diatónicos de la tonalidad, remodelados y transfigurados, lo hizo culpable no sólo de su cobarde evasión del imperativo histórico (frente a la acérrima negación sistemática de la tonalidad), sino también de una preocupación por la superficie y no por la sustancia, “estilo” en lugar de “idea”. Aunque Schoenberg rechazaba los rasgos estilísticos neoclásicos no podía permanecer totalmente alejado de su estética. Significativamente su primera obra compuesta con la técnica dodecafónica en todos sus movimientos, la *Suite para piano* op. 25 (1921-1923), sigue la forma de suite de danza barroca. De hecho, la formulación técnica en sí, como codificación sistemática del cromatismo integral que prevalecería en su música por más de una década, reflejaba un viraje de orientación de la intuición al racionalismo que se revela completamente apegado al espíritu de sobriedad del periodo de la entreguerra.

Las obras neoclásicas de Stravinski, aunque a menudo bajo una representación objetiva clínica, estaban concebidas consistentemente a partir del afecto por los modelos en sí y con el más profundo respeto por las tradiciones que representaban. Otras manifestaciones antirrománticas de los años de la entreguerra mostraron menor preocupación por atrapar la seriedad del arte elevado. Tanto *Les Six* en Francia como los seguidores alemanes de la escuela del *Neue Sachlichkeit* (nuevo realismo) usaron estilos históricos familiares (junto con los nuevos lenguajes del *jazz*, de la música de salón y de la orquesta de baile) como otro

de los diferentes elementos de su advocación por lo transitorio, el lugar común y lo efímero, manifiesto tanto en un estilo descaradamente frívolo (Milhaud y Poulenc) como con un deseo más serio por satisfacer las necesidades sociales y políticas del momento (Hindemith y Weill).

El neoclasicismo, en su sentido más amplio, pronto se estableció como el lenguaje internacional dominante de los años de la entreguerra. Su facilidad para incorporar aspectos de diatonismo dentro de algo más que un contexto tonal funcional lo convirtió en un vehículo adaptable para la creación de nuevos lenguajes inclinados por el nacionalismo, como los forjados en los Estados Unidos por Copland en la década de 1930 y comienzos de 1940. El populismo de Copland representó una retirada voluntaria del anguloso modernismo con la intención de alcanzar un público más amplio en una época de penurias económicas. Irónicamente alrededor de la misma época la URSS experimentaba una atracción similar hacia un “lenguaje simple y accesible”, pero impuesta a los compositores por el Estado. Esta doctrina del *realismo socialista se convirtió en el sustituto oficial del modernismo, condenado como un emblema del “individualismo burgués y un formalismo vacío”. No obstante, es sorprendente cómo, incluso bajo las presiones conflictivas y abrumadoras de las políticas culturales del Estado soviético, compositores como Prokofiev y Shostakovich lograron manejar propuestas artísticas repletas de un alto grado de sofisticación y fuerza emocional.

Tradiciones acalladas

El modernismo también fue víctima de las políticas culturales fascistas implantadas en los años finales de la década de 1930. De tal manera, al finalizar la segunda Guerra Mundial los artistas de Europa continental tuvieron no sólo que reconstruir una semblanza de vida cultural normal después de la resolución del conflicto, sino ponerse al día con los atrasos sufridos luego de más de una década de censura. La prohibición del modernismo durante la guerra en gran parte del continente europeo imprimió en su lenguaje connotaciones de resistencia política y, para algunos, se volvió el lenguaje inflexible y perfecto para volcar una reacción artística por los horrores vividos. La técnica dodecafónica, censurada por muchos (incluso antes de la censura nazi) como un experimento excéntrico pasado de moda, fue retomada durante e inmediatamente después de la guerra por una serie de compositores maduros a la mitad de su vida profesional tanto en Europa

(Dallapiccola y Fortner) como en los Estados Unidos (Copland, Sessions y Stravinski).

En lo que respecta a la generación más joven que alcanzaba la madurez en los años finales de la guerra, muchos sintieron la necesidad de una ruptura más abrupta con el pasado. La generalización radical de la serie dodecafónica adoptada por Boulez, Stockhausen y Pousseur se alejó de sus raíces schoenbergianas, convirtiéndose en una especie de código genético oculto para la totalidad de la obra, aplicado a parámetros sin altura definida en diferentes niveles jerárquicos que influían progresivamente en aspectos más amplios de la forma musical. Ese mismo deseo de control a niveles diferentes, incluso mayor que el deseo de generar nuevos sonidos, es lo que motivó los experimentos precursores de Stockhausen con música electrónica en la que los principios seriales moldearon la modificación y la elaboración de los sonidos individuales en términos de sus parámetros de frecuencias constitutivas. La generación de vanguardia joven, por su parte, contempló el papel histórico del serialismo bajo una óptica muy distinta. Mientras que Schoenberg lo consideraba el verdadero principio de supervivencia de la tradición austroalemana, para Stockhausen significaba el punto final de esa tradición y el comienzo de un nuevo lenguaje musical internacional que habría de “suplantar los estilos personales de unos cuantos individuos para convertirse en el estilo universal de la época”. No todos los miembros de la joven vanguardia tuvieron aspiraciones tan utópicas, pero el hecho de que Boulez hiciera referencia a Webern como el “predecesor en jefe electo” indicaba que los días de la simple línea hereditaria de la tradición habían concluido: hoy, uno puede elegir a sus ancestros.

Si bien desdeñaron gran parte del pasado inmediato, los serialistas europeos de la posguerra no cuestionaron muchas de las suposiciones del siglo XIX respecto a la naturaleza de las obras musicales y, cuando menos implícitamente, siguieron valorando dichos atributos como material estructurado (unificado en la mayor parte de sus niveles), individual (una estructura única y un contenido específico en cada obra) y autónomo (la existencia de la obra artística dentro de una esfera divorciada de lo social y lo funcional). El cuestionamiento sistemático de estas suposiciones se dio precisamente en las obras de Cage de la década de 1950, que incorporaron procedimientos arbitrarios o de azar en la composición, la interpretación o en ambas. En el caso de la notable obra *4' 33"* (1952) —que más que la duración contemplativa del silencio (un espacio

de tiempo sin sonido alguno), destaca la duración de sonidos espontáneos no buscados—, el hecho de permitir que los sonidos del entorno invadan al azar el espacio “sonoro” de la pieza no sólo constituye un reto a la autonomía y la individualidad de la obra, haciendo imposible distinguirla de cualquier instante de la vida cotidiana, sino que además muestra el abandono del compositor de todo intento de control del contenido de la obra o de estructurarla bajo una intención compositiva.

Mientras que la mayoría de los compositores sigue luchando para lograr que el sonido de su música haga justicia a sus intenciones, para Cage, cuya intención era “dejar a los sonidos ser lo que son”, ninguna intención podría hacer justicia a los sonidos. No obstante, la indeterminación es relativa por definición y la aparente renuncia de Cage al control, en última instancia, no fue total ni irrevocable; algunas de sus obras basadas en el azar fueron plasmadas en partituras completamente escritas en notación e incluso las indicaciones textuales que formaron la base exclusiva de otras composiciones tendieron a ser lo suficientemente específicas para evitar toda posibilidad de interpretación “incorrecta”, aunque no existiera una forma realmente “correcta”. En otros aspectos, la obra de Cage reafirmó los mismos valores que pretendía rechazar: cualesquiera que hayan sido las implicaciones subversivas de una obra como *4' 33"*, su condición como la “primera pieza silenciosa” la convierte irónicamente en una manifestación más del culto romántico a la originalidad. Analistas menos condescendientes verán siempre en la apropiación del silencio por Cage un simple acto hegemónico y un movimiento calculado para ingresar a la historia como el de cualquiera de sus precursores modernistas.

Aunque sus “happenings” multimedia indudablemente influyeron en la obra del grupo Fluxus, activo en las décadas de 1960 y 1970, la influencia de Cage fue notable además por su relativamente fácil integración al repertorio de la corriente central del modernismo. La adopción de “formas abiertas” por parte de los compositores vanguardistas europeos, que permiten al ejecutante un cierto grado de libertad en el ordenamiento del material, el tiempo y la duración, y hasta la inclusión de secciones musicales determinadas, en ocasiones se atribuye a la influencia de Cage, aunque es igualmente argumentable que estos recursos estuvieron implícitos potencialmente desde el comienzo a través de las múltiples permutaciones posibles inherentes al serialismo. Y mientras Lutosławski citaba el encuentro con el *Concierto para piano y orquesta* (1957-

1958) de Cage como el principal catalizador de sus técnicas extendidas de “aleatoriedad limitada”, éstas no implicaban mayores rasgos de aleatoriedad que la enorme libertad de coordinación rítmica entre las partes instrumentales o vocales, en otros casos escritas en notación exacta.

Pluralización de las tradiciones

Muchos de los retos del modernismo surgieron, de hecho, de su interior. Para muchos, como Adorno, la orientación racionalista del modernismo de la posguerra no era más que el simple reflejo del racionalismo productivo laboral de la sociedad contemporánea; el polémico límite del movimiento, tan evidente en los años de la entreguerra, se había perdido y para muchos se había osificado en otra ortodoxia igualmente estéril. Más aún, en una sociedad plural cada vez más caracterizada por la falta de consenso político o social, la idea de que una sola postura estética pudiera reclamar la autoridad y la legitimidad absolutas ya no tenía cabida. Los compositores previamente adscritos al vanguardismo de la escuela de Darmstadt comenzaban ahora a diversificar sus actividades: Stockhausen regresaba a la “composición intuitiva” incorporando notaciones gráficas y texto, mostrando un creciente interés por la música de las culturas no occidentales, mientras que Berio, Kagel y Pousseur tuvieron un renovado interés por el teatro, tanto en obras operísticas como dentro del nuevo género del teatro musical que incorporaba elementos discursivos, gestuales y de movimiento a obras para la sala de concierto.

Otros, en una reacción ante la complejidad notacional inabordable tanto de la música serial como de la indeterminada, se inclinaron por formas musicales más simples basadas en la improvisación y la participación colectiva. La Scratch Orchestra, fundada en Londres por Cornelius Cardew, integró aficionados y profesionales bajo la causa común del socialismo radical; asimismo, la participación colectiva fue también un rasgo integrado en las composiciones tempranas del minimalismo como *In C* (1964) de Terry Riley, obra en que los intérpretes acuerdan una manera colectiva para transitar a través de un grupo de fragmentos melódicos simples. Con énfasis en la repetición y la transformación gradual de materiales diatónicos simples el *minimalismo demostró tener el mayor potencial comercial de todas las nuevas tendencias estilísticas; con su preminencia rítmica y sonido amplificado, grupos dirigidos por los propios compositores lograron conquistar un nuevo público entre los seguidores de géneros como el *rock*.

Si bien el minimalismo en sus inicios pretendió contrarrestar el discurso narrativo convencional de teleología y desarrollo, estos elementos se reintegraron gradualmente en la música de Reich y Glass conforme el género alcanzó las salas de conciertos y las casas de ópera de la corriente central desde finales de la década de 1970 y a lo largo de todo el decenio de 1980. La música denominada posminimalista de compositores como Adams y Torke, a través de un complejo entramado de planos y procedimientos continuos de dislocación de ritmos sobrepuestos, refleja una tendencia hacia el modernismo temprano y la música de Stravinski en particular, incorporando ocasionalmente elementos de música popular.

La elasticidad constante del modernismo se hizo patente no sólo en la actividad prolífica de figuras maduras como Birtwistle y Carter, sino también en el manierismo intensificado de la música de Fernyough y otros compositores adscritos a la “Nueva Complejidad”, corriente caracterizada por la notación intrincada y los procedimientos densos, con sobreposición de planos múltiples y gran exigencia técnica para los intérpretes. Pero, para otros, el modernismo representó solamente uno de la gran variedad de caminos estilísticos concebibles, todos disponibles y legítimos por igual.

En un entorno saturado de música de todas las regiones del mundo y épocas pasadas, algunos compositores concibieron su tarea sólo como una combinación infinita de elementos ya existentes. Mientras que la música basada en citas no era nada nuevo en las décadas finales del siglo XX, muchas manifestaciones posteriores de esta tendencia, por ejemplo en la producción de William Bolcom y John Zorn, fueron notables no sólo por el eclecticismo radical de los materiales en sí, sino por la conspicua ausencia de todo intento de refractar, manipular o imponer en ellas una unificación estilística determinada. En otras partes la tendencia a la alusión estilística abarcó desde la eficaz recreación artificial de la obra inclinada al *pastiche* de Nyman hasta el perturbador sentido de desorientación de la música de Schnittke y Rihm, dando la impresión de una nostalgia por los medios de expresión musical directos perdidos o pretendiendo sugerir que su existencia no fue sino una falsa ilusión.

Sin duda para un solo observador sería difícil hacer un recuento adecuado de la multiplicidad de tendencias que conviven en la escena musical actual, pero toda imagen de un pluralismo estilístico libre y sin trabas deberá tratarse con suma precaución. No cabe duda de que toda época

puede parecer pluralista en sí; imaginar nuestra época como una más liberal y tolerante que las etapas anteriores de la historia, como si no se viera afectada por políticas de exclusión, trae peligros obvios. Nuestro sentido de extravío de una corriente central puede deberse principalmente al hecho de que las corrientes centrales no son sino creación de los historiadores en cuyo caso (según han sugerido comentaristas como Leo Treitler), la crisis, si acaso existiera, no radicaría en la música misma sino simplemente en nuestras reflexiones y formas de pensamiento sobre ésta. Podría ser que las continuidades y las líneas evolutivas finalmente se revelaran con el tiempo y que la dinámica histórica de las postrimerías del siglo XX se llegue a mostrar sorprendentemente semejante a la de épocas anteriores; pero también sería posible, como argumentan los teóricos posmodernos, que las condiciones actuales fueran en verdad distintas y que nuestros actuales paradigmas históricos (modernistas) fueran simplemente inadecuados para lidiar con ellas.

Música de arte en la cultura de finales del siglo XX

Si bien no es fácil aislar las inclinaciones estilísticas de finales de siglo, una tendencia más definida comenzó a desenvolverse en torno a la postura de la música de arte occidental y su lugar dentro de la cultura musical global. Mientras que en 1900 la música de arte se había limitado prácticamente a los mundos europeo y americano, para el 2000 la situación era muy distinta con la presencia de una música de arte por lo general en fructífero diálogo con las tradiciones locales en países como Taiwán, Egipto, Indonesia y Turquía y con compositores del Oriente asiático (como Takemitsu y Tan Dun), lo cual ha tenido un impacto particularmente significativo en la escena internacional. La expansión sin precedentes de la educación musical desarrollada a nivel universitario y de conservatorio parece haber contribuido a la participación de un número de individuos involucrados en la composición y la interpretación de música de arte muy superior al de cualquier otra época, cuando menos dentro de una categoría profesional de medio tiempo.

Pero junto con la globalización surgió también la marginación. De acuerdo con las estadísticas y los indicadores económicos, para el 2000 la música de arte occidental se había convertido en una actividad marginada dentro de la cultura global de la música en general. Conforme el siglo avanzó, la interpretación pública y la producción musical doméstica abrieron un camino cada vez mayor dentro de

los medios masivos de diseminación de la música y la industria de la grabación favoreciendo abrumadoramente los nuevos géneros de música popular. Asimismo, dentro de la propia cultura de la música “clásica”, la composición nueva fue víctima de una marginación creciente. La industria de las grabaciones musicales satisfacía la demanda de los consumidores con una producción continua no de música nueva como tal, sino de nuevas interpretaciones de la música de otras épocas y, de hecho, con un incremento sustancial de la música anterior conforme el rescate de la música antigua adquiría mayor auge; esta situación se vio reflejada en la sala de conciertos y en la casa de ópera donde escasas obras compuestas después de 1950 fueron integradas al repertorio.

Las razones de esta marginación suelen atribuirse a los propios compositores modernistas no sólo a causa de su postura artística sin compromiso, sino también por su aislamiento voluntario de la corriente central. La Sociedad para la Interpretación Privada de la Música de Schoenberg, fundada en 1918 para la interpretación de obras contemporáneas ante un público invitado (los críticos eran excluidos), fue el primero de una serie de intentos (entre los que destacan los sobresalientes festivales de música nueva en Donaueschingen y Darmstadt) de crear un espacio institucional independiente para la música nueva, exclusivo para ejecutantes y públicos especialistas. Pero, detrás de su arrogante retórica, declaraciones como la hecha por Babbitt de que los compositores se hacían a sí mismos gracias al “servicio inmediato y eventual” y asumiendo un “aislamiento total, resuelto y voluntario del mundo público”, tuvieron cuando menos un pequeño dejo de verdad. Los valores de familiaridad, permanencia y longevidad, centrales en la mercadotecnia contemporánea de la música clásica, seguirán esgrimiendo argumentos en contra de la aceptación dentro de la corriente central de cualquier música nueva sin importar su lenguaje. La música modernista quizá pueda toparse ocasionalmente con la hostilidad manifiesta del público de concierto pero, de la misma manera, la música cuya intención es agrandar o ser accesible en raras ocasiones conseguirá despertar un interés que vaya más allá de una tibia acogida.

No obstante, la situación de la música en los albores del siglo XXI de ninguna manera ha sido por completo decepcionante. La falta de apoyo por parte de las grandes editoriales e instituciones artísticas obligó a muchos compositores en las décadas de 1980 y 1990 a reconocer los beneficios de producir y distribuir su propia música, tanto de manera

individual como a través de colectivos de compositores. Estas actividades se facilitaron gracias a la creciente disponibilidad y al acceso a los sistemas personales de grabación digital y edición computarizada, junto con nuevas formas de distribución, aparentemente más democráticas, como internet, que ofrecen la posibilidad de establecer un contacto más personal y directo con un público especializado sin importar cuán reducido sea o cuán geográficamente disperso se encuentre. La música de arte contemporánea está tendiendo a desarrollarse en un mundo aparte de la música tradicional de concierto, diseminada en formatos de consumo más que a través de su interpretación en vivo. Pero esta adaptabilidad, desarrollada a lo

largo de más de un siglo de lucha por obtener un espacio entre una cultura atrapada en el museo y la indiferencia de los medios masivos, en última instancia podrá asegurarle un futuro más sólido y vital que el que podría esperar haciendo frente a las formas más tradicionales de producción musical.

CW1

📖 R. P. MORGAN, *Twentieth-Century Music* (Nueva York, 1991). R. P. MORGAN (ed.), *Modern Times: From World War I to the Present, Man and Music/Music and Society* (Londres, 1993). G. WATKINS, *Pyramids at the Louvre* (Cambridge, MA, 1994). P. GRIFFITHS, *Modern Music and After: Directions since 1945* (Oxford, 1995). A. WHITTALL, *Musical Composition in the Twentieth Century* (Oxford, 1999).

su obra se centra en el piano (*Sonant*, 1967), en instrumentos de viento, percusiones de metal (*Homofonía*, 1970) y, en obras posteriores, en conjuntos de cuerdas (*Struny w ziemi*, “Cuerdas en la Tierra”, 1980). ATH

silbato. Flauta corta y de sonido agudo, sin agujeros o con no más de uno, utilizado como instrumento de señales. Puede soplar a través de un ducto (véase AERODUCTO, FLAUTA DE) o a través de un agujero a un lado o en un extremo. El término se utiliza también para instrumentos con capacidades melódicas plenas, como el **swanee whistle* y el **penny whistle*.

El silbato de un árbitro deportivo es una flauta de **vasija* con una pequeña piedra en su interior; otros, como el silbato de policía, pueden ser dobles. Ambos producen un sonido similar a un trino. Un silbato de ave que imita a un ruiseñor es un silbato de vasija parcialmente lleno de agua. Mover los dedos en el extremo distal de un silbato de ducto produce notas diferentes, como el silbato de un contramaestre. Los pitos de lengüeta también pueden denominarse silbatos.

JMO

Silbermann. Familia alemana de constructores de órganos y otros instrumentos. Andreas (1678-1734) trabajó en Estrasburgo y construyó 34 órganos. Su hermano Gottfried (1683-1753) se instaló en Freiburg, donde construyó el órgano de la catedral además de otros 46, incluyendo uno en la Hofkirche de Dresde; fabricó también clavecines y desarrolló un modelo de piano. El hijo de Andreas, Johann Andreas (1712-1783) continuó con la empresa, que alcanzó renombre internacional por su refinado trabajo. AL

Silbersee, Der (*Der Silbersee: Ein Wintermärchen*; “El lago de plata: un cuento de hadas invernal”). Drama con

música en tres actos de Weill con libreto de Georg Kaiser (Leipzig, Erfurt y Magdeburgo, 1933).

silbido. La producción de sonidos agudos al proyectar el aire a través de los labios. La altura es alterada a través de variaciones en la presión de los carrillos y los labios. Hay ciertas técnicas avanzadas a disposición del silbador moderno incluyendo **armónicos* soplados con los labios muy tensos, trinos de lengua y **multifónicos*. El *Mefistofele* de Boito incluye silbidos en la partitura.

Silbadores notables han incluido a la estadounidense Alice Shaw, conocida como “La Belle Siffleuse”. El *Musical Courier* de Nueva York reportó en 1931 que “en su repertorio no cabían el jazz ni las canciones corrientes y sus presentaciones eran igualmente sensacionales en los salones de reyes, zares, emperadores y maharajás”. El silbador ciego Fred Lowery se presentó con célebres figuras del espectáculo entre 1930 y 1955 y grabó numerosos discos para los sellos Columbia, Decca y MGM. Los trinos de lengua del cantante irlandés Roger Whittaker continúan deleitando a públicos de todo el mundo. La International Association of Whistlers es sede del World Championships of Musical Whistling. AB, PS/SM

Silbury Air. Obra para 15 instrumentos de Birtwistle (1977).

silence (fr.). “Silencio”.

silencio. En notación musical, signo que indica la ausencia momentánea de sonido. A cada figura de nota corresponde una figura de silencio con el mismo valor; igual que la nota su duración puede prolongarse con el aumento de uno o más **puntillos*. En el Ej. 1 se muestran los signos comunes de silencio.

Un silencio que abarca el compás completo, independientemente de la indicación de valor del compás,

normalmente se indica con un silencio de redonda o semibreve (Ej. 1b). En las partes instrumentales individuales dos compases de silencio pueden indicarse con un silencio de breve y el número “2” escrito encima (Ej. 2a), mientras que las secciones en silencio más extensas por lo general se representan con una línea horizontal y con el número exacto de compases de silencio escrito encima (Ej. 2b).

Véase también NOTACIÓN, Fig. 6; GENERALPAUSE; PAUSA, 2; TACET.

Ej. 1

(a) breve

(b) semibreve o redonda

(c) mínima o blanca

(d) cuarto o negra

(e) octavo o corchea

(f) dieciseisavo o doble corchea

(g) treintaidosavo o triple corchea

(h) sesentaicuatroavo o cuádruple corchea

Ej. 2

(a) 2

(b) 15

silfides, Danza de las. Episodio orquestal de la segunda parte de *La Damnation de Faust* de Berlioz; a menudo se ejecuta como pieza independiente.

silver band (in.). Banda de vientos de *metal que usa exclusivamente instrumentos plateados.

Silver Tassie, The. Ópera en cuatro actos de Turnage con libreto de Amanda Holden basado en el drama homónimo de Sean O’Casey (1928) (Londres, 2000).

Sil’vestrov, Valentyn (Vasil’yovych) (n Kiev, 30 de septiembre de 1937). Compositor ucraniano. Después de su preparación como ingeniero civil, estudió composición en el Conservatorio de Kiev con Liatoshyn’ski.

Durante la década de 1960 experimentó con diversos conceptos y técnicas de vanguardia antes prohibidas en la URSS. Sin embargo, en la década de 1970 abandonó los lenguajes de vanguardia para abrazar el neorromanticismo en obras como *Tikhiye pesni* (Canciones suaves) para voz y piano y *Música Kitsch* para piano (ambas de 1977). Su nuevo estilo se asemeja tanto al *pastiche* del siglo XIX, que resulta difícil decidir entre considerarlo modernista irónico o nostálgico lírico. Sobre su *Quinta sinfonía*, una de sus obras mejor logradas, le gustaba comentar que era como una larga coda sin nada antes; en ella hace alusión a obras del siglo XIX y comienzos del XX como el célebre *Adagietto* de la *Quinta sinfonía* de Mahler.

JWAL

simbolismo. Relación que guardan los elementos musicales con fenómenos extramusicales como las palabras de un poema, un objeto, una persona o un estado emocional. Más específicamente, el simbolismo es un movimiento literario de finales del siglo XIX y comienzos del XX, desarrollado principalmente en Francia (véase *infra*).

Desde la Edad Media encontramos claros ejemplos de simbolismo musical. Machaut, en su célebre *rondeau Ma fin est mon commencement* (En mi final está mi comienzo), recurre a la inversión retrógrada del material melódico para representar la esencia del texto. En la música secular ocasionalmente se usaron símbolos musicales de manera visual: dos figuras de redonda como representación de los ojos del ser amado o notas negras como símbolo de la muerte (véase MÚSICA VISUAL). En madrigales y motetes del Renacimiento tardío, elementos como la forma de las frases, la tesitura y la armonía estaban al servicio del valor y al significado de las palabras, de ahí el término inglés **word painting* en el que figuras ascendentes y descendentes podían representar imágenes de elevación y caída; figuras entrelazadas podían simbolizar cadenas o intrigas; tesituras agudas y graves simbolizaban el cielo y el infierno respectivamente. De particular importancia era la representación musical de suspiros, dolor o muerte mediante suspensiones armónicas (la palabra “morir” simbolizaba el éxtasis sexual).

A partir de la época barroca la numerología y las asociaciones con las tonalidades comenzaron a desempeñar un papel simbólico importante. Marc-Antoine Charpentier estableció una asociación simbólica de las tonalidades que perduró hasta bien entrado el siglo XIX: las tonalidades sostenidas representaban estados anímicos positivos (de éxtasis o de realización personal) y las tonalidades bemoles lo contrario (de sufrimiento o

de rechazo). La música de Bach ha sido objeto de escrutinio constante de asociaciones simbólicas: el número de entradas del *Crucifixus* de la *Misa en si menor* (13) difícilmente podría considerarse mera coincidencia; mientras que su uso de las tonalidades se relaciona con conceptos retóricos donde, de acuerdo con algunos tratados de la época, tres bemoles simbolizan la Trinidad y tres sostenidos la Cruz. Los dos cuernos usados por Mozart en *Le nozze di Figaro* para representar al “cornudo” es una variante de simbolismo ligero y jocoso.

Los instrumentos tienen asociaciones específicas. Los oboes, quizá por su timbre semejante a la gaita, suelen asociarse con imágenes pastorales o bucólicas. Las flautas suelen representar cantos de aves, como también el registro agudo del violín (desde *Las cuatro estaciones* de Vivaldi hasta *The Lark Ascending* de Vaughan Williams). Los trombones han sido asociados con la muerte desde tiempos de Shakespeare. Las trompetas tienen una evidente asociación militar. Los cuernos simbolizan la caza y, por lo mismo, la riqueza, como en *Der Freischütz* de Weber (véase ORQUESTACIÓN).

En el siglo XIX aparecieron dos aplicaciones importantes del simbolismo musical: la representación de escenas y el **Leitmotiv*. Las canciones de Schubert son una fuente inagotable de simbolismos de arroyos murmurantes, galopes de caballos y ruedas giratorias igualmente simbólicas en los textos. La música *programática del siglo XIX hace uso de los instrumentos de la orquesta para representar el mundo de la naturaleza: en la obertura *Hébrides*, por ejemplo, Mendelssohn evoca el mar en la caverna de Fingal, y Wagner recrea el flujo del Rin al comienzo de *Das Rheingold*. En este caso, la representación simbólica se vincula con el *impresionismo, concepto que Wagner discutió con Auguste Renoir.

En la segunda mitad del siglo XIX, un grupo de literatos adoptó la etiqueta de simbolistas, entre ellos los poetas Paul Verlaine (1844-1896) y Stéphane Mallarmé (1842-1898), y los dramaturgos Maurice Maeterlinck (1862-1949) y Auguste Villiers de L'Isle Adam (1838-1889). Recurrieron a los símbolos literarios con una plétora de significados más que como signos específicos. Muchos compositores franceses, como Fauré y Ravel, compusieron canciones con poemas simbolistas; el poema de Mallarmé *L'Après-midi d'un faune* sirvió como tema del *Prélude* orquestal sin palabras de Debussy, concebido como una paráfrasis musical del texto. En *Pelléas et Mélisande*, puesta en música casi textual del drama de Maeterlinck, Debussy recurrió a símbolos

como fuentes, gaviotas y reflejos de luz en la superficie del mar como motivos musicales; un motivo musical puede servir como recurso dramático advirtiendo al oyente que algo imprevisto está por ocurrir. Algunos motivos tienen un simbolismo esencialmente abstracto pues, aunque su importancia sea evidente, no es posible asociarlos con una idea concreta.

Véase también CRIPTOGRAFÍA; ÓPERA, 14. RLS

similar motion. Véase MOVIMIENTO MELÓDICO.

simile, simili (it., “similar”, “semejante”). Instrucción que le indica al intérprete que debe dar continuidad a algún tipo de efecto (como una figura de acompañamiento) o técnica (como un golpe de arco). Véase también *SEGUE*.

Simon Boccanegra. Ópera en un prólogo y tres actos de Verdi con libreto de Francesco Maria Piave (con aumentos de Giuseppe Montanelli) basado en el drama de Antonio García Gutiérrez *Simón Bocanegra* (1843) (Venecia, 1857). Verdi revisó la obra, con libreto revisado a su vez por Arrigo Boito, y agregó la conocida escena de la Cámara del Consejo (Milán, 1881).

Simple Symphony. Op. 4 de Britten para orquesta o cuarteto de cuerdas basada en melodías compuestas en 1925 cuando él tenía 12 años de edad (1934).

Simpson, Christopher (*n* ?Egton, Yorks., c. 1602; *m* ?Londres, mayo o junio de 1669). Músico, teórico y compositor inglés. Ejecutante virtuoso de bajo de viola, entró al servicio de sir Robert Bolles en Lincolnshire al término de la Guerra Civil (en la que peleó al lado de los realistas). Violista muy solicitado en su tiempo, en la actualidad se le conoce principalmente por sus escritos sobre el instrumento y el arte de la ornamentación; el más importante es *The Division-Violist* (Londres, 1659). Su *Compendium of Practical Musik* (Londres, 1667) era respetado por Henry Purcell. Compuso música para viola accesible para músicos tanto aficionados como avanzados. DA/JM

Simpson, Robert (Wilfred Levick) (*n* Leamington Spa, 2 de marzo de 1921; *m* Tralee, 21 de noviembre de 1997). Compositor inglés. Estudió con Herbert Howells y en la Durham University; perteneció al departamento de música de la BBC (1951-1980). Influenciado por la tonalidad progresiva de Nielsen (en 1952 escribió el primer estudio en inglés sobre el compositor) se mantuvo apegado a una armonía tonal poco convencional, siguiendo estructuras sinfónicas ampliadas que tienen su origen en los diseños de fuga y sonata usados tanto por Beethoven y Bruckner como por Sibelius y Nielsen. Su producción se centra en 10 sinfonías y 15 cuartetos de cuerdas, que se encuentran entre las

contribuciones más significativas a estos géneros desde Shostakovich. PG/AW

Simpson, Thomas (*n* Milton-next-Sittingbourne [hoy Milton Regis], Kent, baut. 1 de abril de 1582; *m*?Copenhague, antes del 20 de junio de 1628). Ejecutante de cuerdas y compositor inglés. Nada se sabe de sus primeros años. Entre 1608 y 1622 ocupó puestos en las cortes del Elector Palatino (Heidelberg) y del conde Ernst III de Holstein-Schaumburg (Bückeberg, cerca de Hanover); su último puesto fue en la corte danesa en Copenhague. Sus tres publicaciones (1610-1621) contienen mucha música de danza simple y llamativa, con obras propias y de compositores ingleses y alemanes. DA/JM

simultaneidad. Grupo de notas que se tocan al mismo tiempo. Algunos escritores sobre música atonal prefieren usar este término en lugar del nombre común de “acorde”, con lo que buscan evitar las implicaciones armónicas que éste conlleva.

sin’. Abreviatura de *sino por elisión antes de una vocal.

síncopa. Desplazamiento del acento normal de la música de un tiempo fuerte a uno débil. En la música mensural los tiempos se reúnen de manera natural en grupos de dos o tres con un acento recurrente en el

primer tiempo de cada grupo. Toda irregularidad, sea breve o larga, que tenga un efecto de contradicción rítmica al ser introducida en este patrón se denomina síncopa.

En el Ej. 1 se muestran algunos métodos comunes para crear la síncopa. En el Ej. 1a las notas que se encuentran en tiempos débiles se prolongan sobre los tiempos fuertes, lo que desplaza los acentos. En el Ej. 1b los silencios ocupan el lugar de los tiempos fuertes, desplazando los acentos a las notas de los tiempos débiles. En el Ej. 1c las notas se encuentran desplazadas entre los tiempos, prolongando su valor sobre los tiempos fuertes siguientes. En el Ej. 1d las notas débiles se acentúan para propiciar la síncopa. Se pueden combinar dos o más de estos recursos.

La síncopa normalmente ocurre solamente en una de las voces o partes a la vez (o en un grupo pequeño de partes), mientras que las otras partes continúan con la acentuación normal. No obstante, algunos compositores como Beethoven, Brahms y Schumann han usado la síncopa en todas las partes a lo largo de pasajes largos para crear un efecto de intranquilidad que, en casos extremos, puede provocar en el oyente una confusión rítmica (Ej. 2).

Ej. 1

(a)



Beethoven, Sinfonía no. 6, tercer movimiento.

(b)

Allegro con brio



Haydn, Cuarteto de cuerdas op. 74 no. 3, movimiento final.

(c)

Presto



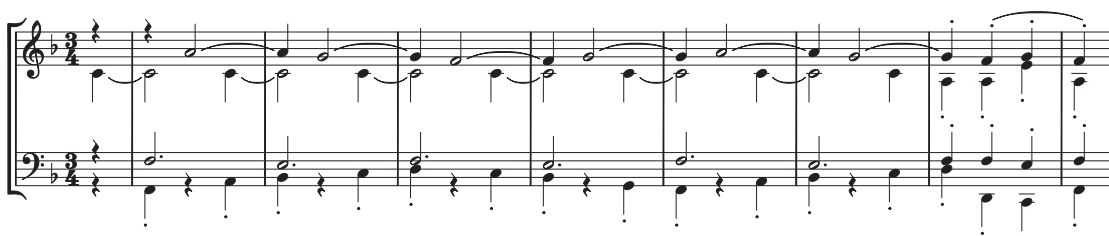
Mozart, Sinfonía no. 38, movimiento final.

(d)



Brahms, Variaciones y fuga sobre un tema de Handel, variación 1.

Ej. 2



Beethoven, Cuarteto de cuerdas op. 135, segundo movimiento.

La síncopa en sus diferentes formas ha sido un recurso común en todos los periodos de la música occidental, desde el siglo XIII hasta nuestros días. Es también un rasgo rítmico característico de la música no occidental de muchas partes del mundo, en particular de la música afroamericana, de ahí su importancia en el *ragtime*, el *jazz* y en la música popular de otras culturas.

Véase también ACENTUACIÓN CRUZADA; RITMO, 2; CONTRATIEMPO, 1.

PS/JN

Sinding, Christian (August) (*n* Kongsberg, 11 de enero de 1856; *m* Oslo, 3 de diciembre de 1941). Compositor noruego. Después de estudiar violín en Leipzig (1874-1878) desvió su atención a la composición. Su *Quinteto para piano* (1882-1884), escrito en Munich, ganó la simpatía de Busoni y del Cuarteto Brodsky. Su nombre atrajo la atención nuevamente con el *Concierto para piano* (1889) y la *Primera sinfonía* (1890). Décadas más tarde enseñó composición en la recién fundada Eastman School of Music de Rochester, Nueva York (1921-1922).

Sinding fue la figura principal de la generación entre Grieg y Svendsen, por una parte, y por otra Saeverud. Compositor prolífico, escribió cuatro sinfonías, tres sonatas para violín, tres tríos para piano e incontables piezas para piano, de las que *Rustle of Spring* es la más conocida. Su lenguaje musical está arraigado en un lenguaje posromántico con influencias de Wagner y Strauss. La importancia dentro de la canción noruega de alrededor de 250 canciones de su autoría, de calidad variable, sólo es superada por las de Grieg; las mejores de éstas, igual que gran parte de su música, revelan su habilidad compositiva y culta sensibilidad.

RLA

sinestesia. Sensación secundaria que se manifiesta en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte del mismo. En la música está asociada principalmente con el *color.

sinfonía. Véase ZANFONA.

sinfonía (véase la página siguiente).

Sinfonía antártica. *Séptima sinfonía* de Vaughan Williams (1949-1952) para soprano solista, coro femenino y orquesta. Está basada en su música cinematográfica para *Scott of the Antarctic* (1948) e incluye una parte para máquina de viento.

sinfonía concertante (fr.: *symphonie concertante*; it.: *sinfonia concertante*). Forma de concierto que floreció hacia finales del siglo XVIII. Por lo general de carácter ligero, es en esencia un concierto para más de un instrumento solo (usualmente entre dos y siete) en que la orquesta tiene el papel de acompañar las partes solistas. La *symphonie concertante* tuvo arraigo particular en París y prácticamente la mitad de todos los ejemplos clásicos fueron escritos sea por compositores franceses o para ser interpretados en los aclamados Concert Spirituel. La combinación de solistas abarcó desde los dos violines característicos hasta grupos poco comunes como el *Concierto para piano, mandolina, trompeta y contrabajo* de Leopold Kozeluch.

La forma apareció por primera vez en la década de 1760 con obras de compositores parisinos como Devienne, Gossec y Pleyel, y de Mannheim, como Cannabich, Anton y Carl Stamitz, Holzbauer y Danzi. La sinfonía concertante fue cultivada también por compositores austriacos y bohemios—como Wagenseil, Vanhal y Dittersdorf— y por figuras de la talla de Haydn y Mozart. Solamente una de las obras de Haydn lleva el nombre en el título, su *Concertante para violín, violonchelo, oboe y fagot compuesto* en 1792 para los conciertos Salomon de Londres; aparte de la obra temprana *Concertone en do* para dos violines K190/186E, Mozart contribuyó al género con el *Concierto para flauta y arpa* K299/297c y la gran *Sinfonía concertante en mi bemol* para violín y viola K364/320d.

El advenimiento del ejecutante solista virtuoso del siglo XIX trajo como consecuencia la declinación de la sinfonía concertante, cediendo su lugar al concierto

(continúa en la página 1415)

Sinfonía

Orígenes e historia antigua hasta c. 1730

La palabra “sinfonía” se menciona por vez primera hacia finales del siglo XVI sin otro significado que el de “música de conjunto”: del griego *syn* (juntos) y *phonos* (sonar). Las *Sacrae symphoniae* (Sinfonías sacras, 1597) de Giovanni Gabrieli, por ejemplo, fueron simplemente motetes, *canzonas* y obras para ensambles vocales o instrumentales. La palabra “sinfonía” se usaba como sinónimo de “concierto” y no tenía ninguna de las implicaciones estructurales o estilísticas que habría de adquirir en el siglo XVIII.

Para la década de 1620, la sinfonía (*symphony* o *sinfonia*) podía ser una pieza instrumental al comienzo o a la mitad de una obra vocal –como motete, madrigal o cantata–, muy a la manera del **ritornello*, aunque sin seguir la regla de repetirse a lo largo de la pieza. Con la apertura de las casas de ópera en Venecia en la década de 1630 (véase ÓPERA, 3) las nuevas óperas solían tener una “sinfonía avanti l’opera”, o una **obertura*, y en algunas se insertaba como simple interludio instrumental, como la “sinfonía infernale” de *Le nozze di Teti e di Peleo* (1639) de Cavalli. Algunas de estas sinfonías, notablemente las de *L’incoronazione di Poppea* (1642) de Monteverdi, se dividían en dos secciones vinculadas, concepto quizá absorbido por la obertura francesa desarrollada después por Lully en el mismo siglo XVII. Hacia finales de éste, las oberturas de óperas italianas adquirieron características estructurales similares; Alessandro Scarlatti acostumbó usar patrones formales en tres movimientos: rápido-lento-rápido.

Esta tendencia se consolidó en la década de 1720 con los compositores de la escuela napolitana que trabajaban por toda Europa. Leonardo Vinci y Leonardo Leo, por ejemplo, compusieron “sinfonie avanti l’opera” bajo la secuencia formal rápido-lento-rápido, con el movimiento intermedio breve y adornado y el tercero dentro de un lenguaje de danza ágil, mientras que el primer movimiento tendía a estar conformado por temas breves con diseño rítmico dinámico y armonías simples reforzando la tonalidad prin-

cipal. Con muy escaso desarrollo temático y predominio de pasajes muy activos no temáticos, el interés se generaba mediante un agudo contraste de conceptos temáticos y efectos orquestales, *tremolando* en las cuerdas, notas largas en los vientos, los evidentes *crescendos* y tantos más. Este estilo compositivo quizá podría parecer elemental en comparación con el refinado concierto, pero sin duda cumplía con el propósito de dar inicio a una tarde en la ópera, siendo además la semilla que dio origen a la sinfonía como se conoce hoy en día. DA

Sinfonías para la corte, la iglesia y de concierto, c. 1730-1800

La literatura contemporánea y los catálogos de los impresores de la época demuestran que el término “sinfonía” implicaba connotaciones muy distintas hacia mediados del siglo XVIII. En los eventos privados de las cortes, donde había orquestas disponibles, se convirtió en un género común principalmente para la apertura y el cierre de un programa de concierto, consecuencia evidente de sus raíces antiguas en la obertura; de hecho, los términos “sinfonía” y “obertura” se usaron indistintamente a lo largo de todo el siglo, sobre todo en Inglaterra donde las sinfonías solían llevar títulos diferentes dentro de los géneros del divertimento, el cuarteto y la sonata.

En los países católicos las sinfonías se usaron a menudo como interludios de la misa o en lugar de algunas partes del Propio en catedrales, iglesias grandes, capillas principescas y monasterios. En los conciertos públicos, durante su desarrollo en las postrimerías del siglo, se convirtió en un género de cohesión también como apertura o cierre de otras formas; en determinadas ocasiones, los movimientos iniciales de una obra se podían tocar al comienzo de un concierto, reservando el movimiento final para la conclusión. Por lo mismo, hubo una demanda sustancial de nuevas sinfonías, con una producción mayor de 7 000 sinfonías durante la segunda mitad del siglo por compositores

de muchas nacionalidades. De la mayoría de estas sinfonías sólo han llegado hasta nosotros las partes individuales, muchas con atribuciones de autoría inciertas; de hecho, muchas de estas partes atribuyen las obras a autores diferentes.

Muchas sinfonías tempranas son para cuerdas solas, por lo general a cuatro partes y en ocasiones a tres, con acompañamiento de clavecín, por supuesto; pero la orquesta común en las décadas centrales del siglo incluía además dos cornos y generalmente dos oboes. Más adelante, las flautas en ocasiones reemplazaron a los oboes y por lo general eran ejecutadas por los mismos oboístas, de manera que, en un movimiento lento, el oboísta debía cambiar a la flauta. A partir de la década de 1770 los clarinetes fueron cada vez más frecuentes en la orquesta, como también los fagotes que, si bien en las obras tempranas no se especificaba su participación, solían doblar las líneas del bajo en los *tutti* orquestales o se sumaban a las intervenciones de otros instrumentos de viento. Las trompetas y los timbales se incorporaron también en algunas sinfonías destinadas a recintos grandes, con ejecutantes que provenían de las bandas militares.

La mayoría de las sinfonías de este periodo tuvo tres movimientos bajo el patrón habitual rápido-lento-rápido. En ocasiones el movimiento final podía ser una danza rítmica rápida, por lo general una giga o, en Italia principalmente, un minueto. El minueto como movimiento independiente, que generalmente seguía al movimiento lento, comenzó a incorporarse hacia mediados del siglo principalmente en las sinfonías compuestas en Mannheim y en Viena. El establecimiento de la introducción lenta, iniciado en la década de 1750 y más frecuente en las décadas de 1770 y 1780, marcó el inicio de un nuevo carácter de peso y seriedad en el desarrollo de la sinfonía. En un principio, el primer movimiento de la sinfonía seguía por lo general la forma binaria en alguna de sus variantes, sin embargo, la forma “semi-sonata” (o “forma sonata binaria”), en cuya recapitulación se expone en primer término el material secundario, y la sonata sin desarrollo temático, característica también de los movimientos lentos, se usaron en los años anteriores a la consolidación general de la forma sonata. Todas estas estructuras formales, junto con las variaciones, se usaron en los movimientos lentos, mientras que en los movimientos finales, las formas binaria y rondó fueron las más comunes.

Los centros más notables de composición sinfónica en este periodo inicial fueron Italia (principalmente el norte),

Mannheim y Viena. En Italia las primeras publicaciones de sinfonías como tales aparecieron en 1729 (de Andrea Zani); otros compositores lombardos fueron, entre otros, G. B. Sammartini y Antonio Brioschi, cuyas obras de las décadas de 1730 y 1740 muestran una marcada tendencia hacia el desarrollo de la estructura característica del periodo clásico. Compositores napolitanos como Leo, Leonardo Vinci y, más adelante Jommelli, exploraron recursos dinámicos como el *crescendo* en obras para orquestas más numerosas que las acostumbradas en otras partes. El compositor veneciano Galuppi desarrolló también una escritura orquestal dinámica, con primeros movimientos en tiempo ternario particularmente eficaces. Entre los compositores italianos posteriores destaca Boccherini quien compuso sus coloridas sinfonías en España. En la década de 1780 muchos compositores italianos tendieron a usar abundantes figuraciones orquestales y material temático ligero, eficaz pero bajo un tratamiento algo mecánico. Las sinfonías compuestas por Mozart en Italia o para ser interpretadas en ese país muestran la misma tendencia.

En las regiones germano parlantes, los compositores de la escuela de *Mannheim comenzaron a incorporar la estructura sinfónica en cuatro movimientos, aunque la siguiente generación regresó a la forma anterior en tres movimientos; introdujeron muchos efectos orquestales impactantes como el *crescendo* y el “rocket” (in., literalmente “cohete”, es decir que emerge con impulso creciente), y el *tutti* sostenido con trémolos en los violines contra las figuras temáticas ejecutadas en el bajo. Estos y otros efectos fueron fáciles de desarrollar por el grupo virtuoso reunido por Johann Stamitz poco después de 1740, el “ejército de generales” según Burney; entre los “generales” había músicos como los hijos de Stamitz, Fils, Richter, Holzbauer, los Toeschi, Cannabich y Danzi. Stamitz y sus seguidores recurrieron a tiempos más lentos y armonías más simples para equilibrar las áreas tonales, logrando un carácter fuerte a través de patrones rítmicos bien manejados.

En Viena el dominio de los Habsburgo sobre la mayor parte del actual territorio de Austria, las tierras checas y la región norte de Italia, parte de los Países Bajos y Hungría propició el desarrollo de un tipo de sinfonía cosmopolita que tomaba elementos operísticos (de la ópera *seria* y la *buffa*) y de la serenata, de la tradición instrumental de Bohemia y del divertimento austriaco. La riqueza armónica y de orquestación, la consolidación formal (en particular las secciones de recapitulación claramente definidas) y la predilección por la estructura en cuatro movimientos

conformaron las características básicas de la escuela de Viena. Esta síntesis convincente encontró su plenitud en las sinfonías de Haydn y Mozart, resultado del trabajo de compositores notables de generaciones anteriores como M. G. Monn, Wagenseil y Gassmann. Ellos experimentaron con formas para el primer movimiento usando recapitulaciones en la subdominante, y fueron seguidos por el ingenioso, prolífico y técnicamente consumado Dittersdorf (quien compuso sinfonías basadas en la *Metamorfosis* de Ovidio), Leopold Hofmann (compositor de sólidas estructuras formales) y Vanhal, con su preferencia por las tonalidades menores que ofrece un rango expresivo particularmente amplio. Michael Haydn, quien desarrolló su trabajo en Salzburgo y cuyas interesantes sinfonías de la década de 1780 suelen desplegar finales fugados, estaba ligeramente aparte de este grupo.

Otros sinfonistas alemanes destacados se desempeñaron en las cortes menores de Baviera y el sur del país, en Dresde (notablemente con Hasse, cuya contribución se limitó a oberturas operísticas denominadas sinfonías) y en Berlín y Hamburgo, donde C. P. E. Bach —partiendo de su herencia formativa barroca y con una tendencia dramática prerromántica en cuanto al tratamiento colorístico y recursos de cromatismo intenso, pausas y gestos súbitos—, compuso sinfonías bastante cercanas a la corriente central del Clasicismo. Su hermano menor, J. C. Bach, importante y prolífico sinfonista, a través de su trabajo desarrollado principalmente en Inglaterra imprimió a su formación alemana una claridad formal en el estilo italiano componiendo sinfonías (varias para doble orquesta) de postura clásica, firmeza temática y líneas rítmicas que ejercieron influencia profunda en el joven Mozart. También en Londres, el alemán C. F. Abel compuso sinfonías elegantes con atractivos movimientos lentos y predilección por el minueto para los movimientos finales. Otros compositores ingleses notables fueron Boyce (cuyas sinfonías preclásicas son en realidad melodiosas oberturas de odas cortesanas, algunas en el estilo francés) y el conde de Kelly (discípulo de Stamitz, acreditado por Burney como el introductor en Inglaterra del estilo de Mannheim).

Entre las numerosas sinfonías publicadas en París hubo una marcada inclinación por los compositores de Viena y Mannheim (quienes realizaron visitas frecuentes a la ciudad; Carl Stamitz incluso se instaló ahí), así como por algunos italianos. Si bien el género sinfónico no tuvo un arraigo notable entre los compositores franceses, los compositores de sinfonías parisinos más importantes fueron

Gossec, autor de varias obras en tonalidad menor con una originalidad destacada en cuanto a forma, estructuras rítmicas y texturas, y más adelante Pleyel, discípulo de Haydn, quien encontró ingeniosas maneras para el desarrollo del material episódico. Las orquestas sobresalientes en Londres y París incorporaron a su repertorio las sinfonías de Haydn y Mozart: en Londres las últimas de Haydn y las primeras de Mozart, mientras que en París las más enérgicas del penúltimo grupo de sinfonías del primero y las más extrovertidas y brillantes del segundo. SS

Haydn y Mozart

Los dos grandes maestros del siglo XVIII, Haydn y Mozart, aportaron una transformación más profunda al espectro emotivo de la sinfonía que a las estructuras formales. Los dos partieron de la tradición italiana, aunque Haydn pronto reveló una seriedad semejante a la de C. P. E. Bach: su interés por el desarrollo temático y la exploración del diseño formal muestra un conocimiento tanto de las tradiciones barrocas anteriores de la *sonata da chiesa* como de los conceptos compositivos recientes bajo un tratamiento temático más rítmico y menos *galante* que Mozart. A comienzos de la década de 1770 los dos compositores experimentaron un cambio de dirección trascendental en la intensidad emotiva de la música impulsada por los preceptos del movimiento literario alemán denominado *Sturm und Drang* (Tormenta y pasión). Las sinfonías de Mozart de este periodo denotan una fuerza dramática cada vez más intensa (como la *Sinfonía no. 25 en sol* menor, K183, 1773) y una mayor complejidad contrapuntística (*Sinfonía no. 29 en la mayor*, K201, 1774). Haydn compuso varias sinfonías en tonalidades menores, todas de carácter serio, sin embargo, la grandiosidad de las proporciones, la supresión de los clichés rococó y la escritura contrapuntística que constantemente enriquecía las texturas de las obras de este periodo es donde estriba la verdadera transformación de una música de entretenimiento en algo mucho más ambicioso.

Este nuevo enfoque tuvo sus efectos más notables en la década de 1780 cuando Mozart, después de visitar París y componer una sinfonía a la manera tradicional de los Concert Spirituel (*Sinfonía no. 31 en la mayor*, K297, 1778), se instaló en Viena. Sabiendo que podía contar con una orquesta de alto nivel interpretativo comenzó a explotar la paleta orquestal de los músicos de Mannheim. Su experiencia en la música de cámara, adquirida a través de Haydn, se volcaba ahora hacia la sinfonía y, de manera particular, en las tres últimas, de las que la *Sinfonía no. 40 en sol*

menor (K550, 1788) es más amplia en términos instrumentales pero tan emotiva como su *Quinteto de cuerdas* (K516) en la misma tonalidad; de la misma manera, el final fugado de la *Sinfonía “Júpiter” no. 41* (K551, 1788), guarda semejanza con la elaboración artística de su *Cuarteto de cuerdas en sol mayor* (K387). La ópera, otro de sus intereses, se filtra en la *Sinfonía “Praga” no. 38* (K504, 1786), donde la obertura italiana suprema (de hecho *Don Giovanni*) se transmuta en sinfonía de concierto.

Haydn, quien para la década de 1780 gozaba de fama considerable, componía para París explotando al máximo la técnica orquestal de Mannheim, pero con mayor sutileza y una exploración imaginativa de la forma sonata. Los primeros movimientos de la sinfonía aumentaban en extensión con introducciones lentas y largas, mientras que los movimientos lentos adquirían la forma variaciones y otras formas extendidas; los minuetos dejaron de ser danzas para convertirse en movimientos intrincadamente elaborados sugiriendo la forma sonata; por último, los finales solían ser grandiosos, explosivos y muy ingeniosos. Las danzas ligeras en 3/8 de la sinfonía italiana habían sido superadas por completo. La *Sinfonía “Londres”* de Haydn, compuesta después de la muerte de Mozart, llevó estos desarrollos todavía más allá. Excepto una de las 12 sinfonías todas tienen introducciones lentas, algunas prolongadas, pero de ninguna manera destinadas a preparar el movimiento siguiente. Los movimientos lentos estaban desprovistos de los elementos *galantes* y se basaban con frecuencia en melodías simples y solemnes muy en el estilo del himno. La extensión e ingenio de los movimientos finales denota una inventiva rara vez igualada, jamás simplemente “eficaz” o “brillante”, sino consolidada a través de elementos de rondó y forma sonata. La influencia de Haydn es evidente en toda una generación de sinfonistas que desarrolló su trabajo en la década de 1790, en particular en las obras de Rosetti y Reicha.

Beethoven

Beethoven transformó la sinfonía. Si su *Primera sinfonía* (1800) se acerca al estilo grandioso en *do* de Haydn (como la *Sinfonía no. 97*), la *Segunda* (1801-1802) es verdaderamente original, un nuevo tipo de sinfonía de entretenimiento cuyas melodías líricas directas desplazan por completo la elegancia cortesana dieciochesca; esta obra antecede el estilo sinfónico temprano de Schubert. Las dos sinfonías eliminaron por completo todo vestigio del estilo *galante* y reemplazaron el minuetto con el dinámico *scherzo*.

La verdadera transformación vino con la *Tercera sinfonía*, la “Heroica” (1803), cuyos tintes políticos no sólo se evidencian en el título (con la dedicatoria original a Napoleón), sino en la mayor participación de los alientos a la manera de las bandas de viento revolucionarias de París; la marcha fúnebre del movimiento lento y el uso del tema de su ballet *Prometeo* en el movimiento final sugieren ciertos elementos de lucha titánica. Su duración cercana a los 50 minutos prácticamente duplica las dimensiones de la más extensa de las sinfonías del siglo XVIII. Con la “Heroica”, la sinfonía se convirtió en el género secular equivalente de los grandes géneros religiosos de la época barroca, una declaración pública de creencia de orden superior. Al no estar supeditada a un texto la obra podía lidiar con la experiencia personal, el placer sensual y las atmósferas evocadas por los lugares o por la literatura.

En sus sinfonías posteriores Beethoven refinó y desarrolló este concepto. La *Quinta* (1807-1808) y la *Séptima* (1811-1812) son más simples en cuanto a su propósito pero tienen dimensiones similares; la primera, heroica y la otra una expresión de alegría. La misma originalidad refleja la *Sexta sinfonía “Pastoral”* (1808), una evocación campesina. Sus cinco movimientos llevan títulos a la manera de la música programática del siglo XVIII, pero la música de la tormenta despliega un recurso impresionista novedoso sin contenido temático significativo ni una forma “real”, cuyo efecto depende por completo de la imitación de la naturaleza.

Dos innovaciones significativas aparecieron en la sinfonía después de la “Heroica”: algunos movimientos se suceden de manera continua, sea mediante transiciones plenamente desarrolladas (como los tres movimientos últimos de la “Pastoral”) o a través de temas recurrentes (como los dos movimientos finales de la *Quinta*); la extensión de los *scherzos* aumentó bajo el patrón *scherzo-trío-scherzo-trío-scherzo-trío-scherzo-coda*, dando cabida a efectos engañosos (en la *Séptima sinfonía*, por ejemplo, la coda sugiere una repetición más del trío antes de concluir); por último, los cuatro movimientos adquirieron peso e importancia considerables.

El punto culminante de esta transformación llegó con la *Novena sinfonía* de Beethoven (1822-1824), una combinación de obra sinfónica con cantata francesa revolucionaria. En los tres primeros movimientos las formas tradicionales se expanden prácticamente hasta el límite. El primer movimiento explora una forma sonata enorme con un desarrollo temático estrecho y constante y, en la recapitu-

tulación, un efecto dramático irrumpe con la armonía mayor que reemplaza la tercera menor de la exposición; el *scherzo* desarrolla una textura fugada con temas poco definidos, un trío pastoral en tiempo binario y un final “engañoso” semejante al de la *Séptima sinfonía*. El segundo movimiento, largo y lento, elabora una serie de variaciones sobre dos temas, bajo el recurso melódico de filigrana ornamental usado por Beethoven en sus últimos cuartetos. El movimiento coral conclusivo no se ajusta a ningún estereotipo sinfónico y podría ser descrito como una serie de variaciones; es una cantata sobre el tema de la libertad (guarda cierta semejanza con su *Cantata* temprana sobre el ascenso del emperador Leopoldo II, 1790) que desarrolla las partes solistas y el coro hasta el límite.

La sinfonía después de Beethoven

Después de Beethoven la sinfonía se convirtió en un reto compositivo importante. Las sinfonías compuestas entre 1750 y 1800 se pueden contar por cientos, mientras que las escritas entre 1825 y 1875 se cuentan por docenas. Ciertos vestigios de la sinfonía de concierto vienesa del siglo XVIII se encuentran en las obras tempranas de Schubert quien compuso sus seis primeras sinfonías antes de 1820 para orquestas de músicos aficionados o no muy capaces. Su calidad de música de “entretenimiento” se desprende de Haydn y Mozart, aunque en la *Sexta sinfonía* (1817-1818) Schubert introdujo elementos más modernos demostrando su conocimiento de la obertura al estilo de Rossini, con melodías largas en lugar de un material temático con motivos múltiples. En tres de las seis reapareció el minueto para el tercer movimiento, mientras que los movimientos lentos fueron escritos a la manera “Andante” de finales del siglo XVIII. Las dos últimas sinfonías de Schubert, la *Octava* (Inconclusa, 1822) y la *Novena* (Gran, ?1825-1828), escritas con conocimiento de la *Séptima* de Beethoven, fueron obras más ambiciosas e imaginativas, usando una orquesta más numerosa para ampliar el rango expresivo y como un medio de variación del material. A pesar de que las dos fueron concebidas a gran escala, en ningún momento pierden su admirable consistencia unitaria usando temas atractivos, dignos de un maestro de la *Lied*. Ninguna de las dos se interpretó en vida de Schubert, pero su rescate en 1839 (Gran) y en 1865 (Inconclusa) aportó al desarrollo de la escritura sinfónica en las décadas de 1840 y 1870.

Beethoven fue quien proporcionó el modelo para quienes deseaban manifestar declaraciones públicas importantes. Estos compositores pueden separarse en dos grupos:

los que siguieron su técnica y los que se inspiraron en sus logros. Al primer grupo pertenecieron Mendelssohn y Schumann, contemporáneos y amigos que sobresalieron en otros géneros. Las sinfonías de madurez de Mendelssohn abarcan un amplio espectro: la “Reforma” (*Quinta sinfonía*, 1832) es una pieza “religiosa” que en el movimiento final recurre al coral *Ein’ feste Burg*; la *Segunda sinfonía*, “Lobgesang” (1840), concluye con un movimiento coral; la *Tercera* (Escocesa, 1842) y la *Cuarta* (Italiana, 1833) son retoños de la pintura musical de la “Pastoral” de Beethoven. Aunque las dos primeras denotan la clara intención de Mendelssohn de expandir los límites de la sinfonía, el encanto y la energía de la “Escocesa” y la “Italiana” les ha valido un lugar más firme en el repertorio.

Schumann debe ser reconocido como un sinfonista más exitoso y profundo en pensamiento que Mendelssohn. Tuvo conciencia plena no sólo de las implicaciones de los logros de Beethoven sino también de desarrollos más recientes, como los de la “Gran” *Sinfonía en do mayor* de Schubert a raíz de su rescate. Su inclinación de juventud por vincular temáticamente los movimientos (tanto en su *Primera sinfonía* “Primavera”, 1841, como en la sinfonía en *re menor*, compuesta en el mismo año pero revisada en 1851 y publicada como la *Cuarta*) reflejó su admiración y conocimiento a fondo de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz (véase *infra*). Igual que la *Sinfonía “Primavera”*, la *Tercera* de Schumann (Renana) denota un sólido fundamento pictórico, pero en su caso a través de cinco movimientos impresionantes. El tratamiento orquestal de Schumann fue objeto de grandes críticas en el siglo XX, no obstante, las interpretaciones recientes de sus sinfonías con los instrumentos del periodo y las dotaciones orquestales indicadas por el compositor han revelado la claridad y el encanto de su escritura orquestal.

La expansión de la sonoridad orquestal desempeña también un papel importante en las obras de Berlioz, cuya sinfonía programática estableció un punto de referencia para las décadas posteriores del siglo XIX. En la década de 1820 París era una de las ciudades en las que se interpretaban de manera regular las sinfonías de Beethoven y la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, compuesta en esa ciudad, estuvo inspirada sin duda en el espíritu grandioso de estas obras. La *Sinfonía fantástica* no tiene una concepción orgánica real y más bien está conformada por fragmentos tomados de obras anteriores; su unidad se logra a partir de la programación establecida por Berlioz, basada en los sueños de opio de Quincey y en una relación amorosa que el

compositor vivía en ese tiempo. Como resultado final nos ofrece un drama psicológico interior con un carácter muy específico. La forma en cinco movimientos está basada en la *Sinfonía "Pastoral"* de Beethoven y la vinculación de los movimientos mediante una *idée fixe* se remite a la *Quinta sinfonía*, mientras que la introducción lenta del primer movimiento deriva de la *Séptima sinfonía*. No obstante, la obra es completamente antibeethoveniana, tan cercana a la ópera y la cantata como a la sinfonía tradicional. Berlioz aplicó el mismo concepto en *Haroldo en Italia* (1834), una especie de *symphonie concertante* con parte solista de viola que recurre a vínculos programáticos similares. En *Roméo et Juliette* (1839), una sinfonía coral en siete movimientos, se aprecia un trabajo orquestal convencional intercalado entre los movimientos corales; pero, nuevamente, esta pieza se comprende mejor en términos de escenas operísticas.

El estilo musical de Berlioz era tan individual que su influencia directa en otros compositores no tuvo mayor peso; por otra parte, la idea programática planteó una alternativa estimulante para la abstracción sinfónica. Spohr fue uno de los primeros en emularlo con su *Cuarta sinfonía*, "Die Weihe der Töne" (1832), cuya intención era evocar la creación y la evolución del mundo. Otras de sus sinfonías llevan también títulos como la *Novena sinfonía*, "Las estaciones" (1850), que en dos movimientos expresa imágenes más convencionales. En la década de 1840 el concepto programático estaba consolidado con tal firmeza que incluso un compositor de sinfonías instrumentales en el estilo clásico, como Berwald, usaba títulos como "Sérieuse" (1842), "Capricieuse" (1842) y "Singulière" (1845).

Liszt es quien, a mediados del siglo, triunfó con la sinfonía programática. Su *Sinfonía Fausto* (1854-1857), conformada por tres movimientos en los que retrata a los personajes principales de la narración de Goethe (Fausto, Margarita y Mefistófeles), recurrió a la técnica de distorsionar los temas de Fausto para retratar a Mefistófeles, un procedimiento sinfónico tradicional. Quizá Liszt tuvo a Beethoven en mente cuando, tres años después de su composición original, le aumentó a la obra un final coral usando el material temático para representar el concepto de Goethe del "eterno femenino".

Para este tiempo las polémicas suscitadas por Wagner, quien se encontraba exiliado en Suiza, comenzaron a tener arraigo entre los progresistas. Wagner expresó que la sinfonía era un género imposible de cultivar después de la *Novena* de Beethoven y que la verdadera música del futuro era el drama musical. Los compositores de las décadas

de 1850 y 1860 que antes escribían sinfonías, se inclinaban ahora por el *poema sinfónico. En 1860 la propuesta musical del joven Brahms polarizó las críticas contrarias a la nueva música de Liszt y Wagner, estableciendo los cimientos de una nueva escuela conservadora entregada a las formas tradicionales.

De tal manera la sinfonía cobra un nuevo aire alrededor de 1870, con Brahms como el más refinado de los nuevos sinfonistas. A primera vista, sus cuatro sinfonías dan la impresión de ser obras tradicionales en cuatro movimientos; su diferencia más notable respecto a las sinfonías de Beethoven es la introducción de un tercer movimiento melodioso y gentil en lugar del dinámico *scherzo* beethoveniano. Como en Beethoven, es difícil establecer una categoría específica para los movimientos finales de Brahms. El final de la *Primera sinfonía* (1855-1876) tiene una introducción lenta, seguida por un movimiento a gran escala en forma sonata en el que incorpora material de la introducción, junto con un tema majestuoso que inevitablemente sugiere una comparación con la *Novena* de Beethoven. La *Cuarta sinfonía* (1884-1885) tiene como movimiento final una *passacaglia* (quizá a imitación de la "Heroica"). Todos estos movimientos finales de Brahms tienen un peso considerable mientras que los movimientos lentos denotan una emotividad profunda (en estilo *Adagio* en lugar de *Andante*).

Si tanto en estos aspectos como en el desarrollo temático Brahms siguió la línea establecida por Beethoven, es cierto también que los compositores románticos, Schumann en particular, plasmaron su sello distintivo en el estilo sinfónico. En la *Segunda sinfonía* (1877) de Brahms la mayoría de los temas de cada movimiento guarda relación con el compás inicial de la obra; en la *Tercera* (1883) los compases iniciales reaparecen al final, proporcionando el brillo nostálgico característico del romanticismo. En comparación con los dramas musicales de Wagner, las sinfonías de Brahms se sostienen como modelos de "música absoluta"; su combinación de temas expresivos y estructuras musicales claramente articuladas les permite alcanzar una coherencia afín a la narrativa, pero sin detalles específicos apegados a un libreto o a una programación extramusical. De tal manera expresan un discurso convincente que no se basa en conceptos políticos y otras nociones, sino simplemente en la fuerza del pensamiento musical y en la capacidad de expresar de manera ordenada las emociones intensas. Este sentido de orden y estructura de Brahms sería una influencia definitiva en la bús-

queda de Schoenberg de un nuevo medio de organización musical.

El otro sinfonista importante que atrajo la atención alrededor de 1870 es Bruckner. Sus sinfonías suelen categorizarse como wagnerianas, pero su influencia en realidad se limita a los efectos orquestales, el lenguaje armónico y una semejanza temática ocasional. La *Novena* de Beethoven es el modelo más inmediato de Bruckner, cuyas sinfonías suelen comenzar con temas y sonidos orquestales del mismo tipo. Sin un interés particular por el desarrollo temático, mantiene y articula sus enormes obras (por lo general con duración mayor de una hora) yuxtaponiendo bloques sustanciales de material musical –algunos temáticos y otros de transición– que, si bien no ejercieron influencia directa, de alguna manera anticiparon un pensamiento musical semejante en las obras de Stravinski y Bartók. La incapacidad para comprender plenamente, incluso por sus colegas más próximos, la estructuración del equilibrio temporal de sus movimientos fue uno de los factores que impulsaron a Bruckner a producir varias versiones de algunas de sus sinfonías, a menudo con la participación directa de otras personas y muy a pesar de su criterio personal. Afortunadamente los trabajos modernos de investigación han logrado restaurar la mayoría de sus obras en su versión original, aunque todavía se interpretan las versiones “revisadas”; incluso en el caso de la *Octava sinfonía* (1884-1890), la última de sus sinfonías acabadas y considerada su máximo logro.

Las sinfonías más interesantes de la década de 1880 fueron de hecho escritas por compositores externos al círculo austriaco vienés, aunque muchos de ellos tuvieron contacto con éste. El más cercano a este centro musical fue Dvořák, cuyas sinfonías siguen procedimientos clásicos; aunque su material temático, conformado por melodías agradables, es menos susceptible al desarrollo convencional su orquestación imaginativa toma la iniciativa. Asimiló elementos del folclor checo, principalmente en sus movimientos en *scherzo*. Su sinfonía más lograda, la *Séptima en re menor* (1884-1885), toma como modelo la *Tercera* de Brahms; la última, “Desde el nuevo mundo” (1893), recurre a una forma de *idée fixe* para la unidad de la obra.

Chaikovski acusó menor influencia de los conceptos conservadores vieneses; sus tres últimas sinfonías (nos. 4-6) están guiadas por ideas programáticas, cada una expresando una visión muy personal de la inexorable fuerza del destino. Se dice en ocasiones que Chaikovski no fue un sinfonista “verdadero” –él mismo admitió que “se alcanzan

a ver las costuras”–, pero el desarrollo temático no debe ser el único criterio de evaluación y, partiendo de los estándares musicales y el interés emocional la *Cuarta* (1877-1878) y la *Sexta* (Patética, 1893), mediante una magnífica yuxtaposición temática en colores orquestales vivos, logran transmitir atmósferas vívidas de manera lógica y convincente. Las sinfonías de Borodin son también obras sumamente atractivas, con una transformación y una combinación temática que recuerdan a Liszt.

Los sinfonistas franceses de la década de 1880 siguieron, de hecho, los métodos de Liszt. Saint-Saëns dedica a Liszt su *Tercera sinfonía* (1886) con órgano; la maravillosa *Symphonie sur un chant montagnard français* (1886) de d'Indy tiene una parte obligada de piano que la hace prácticamente un concierto; la *Sinfonía en re menor* (1886-1888) de Franck se basa en la “transformación temática”. DA/APO

La sinfonía a comienzos del siglo XX

La historia considera a Mahler el compositor de sinfonías más importante de los albores del siglo XX, aunque sus obras tuvieron relativamente poco impacto al momento de su composición. Este hecho es sintomático del cambio de la percepción general y de la relevancia del género a lo largo del siglo, un periodo en el que las innovaciones estilísticas, técnicas y estéticas fueron de primordial importancia y donde los géneros del siglo XIX podían ser virtualmente ignorados por los compositores destacados sin poner en riesgo su reputación e incluso de manera meditamente intencional; muchas de las sinfonías del siglo XX, más que desarrollar el género desde adentro parecen someterlo a un examen desde el exterior. Las obras de Mahler ampliaron el espectro de posibilidades de la sinfonía; empleando con entusiasmo todos los recursos explotados en el siglo XIX, el compositor imprimió su sello personal más subversivo inspirándose en temas de corte popular y, con fines expresivos o irónicos, tomando prestados tipos musicales de géneros que, en la época, no se consideraban a la altura del marco sinfónico.

Su *Primera sinfonía* (completada en 1888, rev. 1893-1896) está inspirada en la novela *Titán* de J. P. Richter (el autor predilecto de Schumann); la *Segunda* (1888-1894, rev. 1903) es también una obra programática basada en las canciones del “Wunderhorn” y con el último movimiento coral. La *Tercera* (1895-1896), para contralto, coro femenino, coro de niños y orquesta, está inspirada en su intenso amor por la naturaleza; su título programático “Die fröhliche Wissenschaft” (La alegre sabiduría) está

tomado de Nietzsche. Al terminarla, Mahler escribió: “Sólo imagina una obra de magnitud tal que logre retratar al mundo entero”; Mahler toma aquí la sinfonía como representación del concepto de la existencia misma.

Aunque en sus sinfonías posteriores (nos. 5-9 excepto la *Octava*) Mahler retorna a las fuerzas orquestales puras, logra crear una sensación subjetiva y programática aun cuando no existe programa alguno. La colosal *Octava sinfonía* (1906) consiste prácticamente en dos cantatas; la primera es una puesta en música del “Veni Creator Spiritus” y la segunda representa la escena final del *Fausto* de Goethe. En sus dos últimas sinfonías, la *Novena* (1908-1909) y la *Décima* (inconclusa, bosquejada en 1910 y arreglada para su ejecución por Deryck Cooke en 1976 y por otros más), la intensidad personal del luto, la alegría y el amor son expuestos con la libertad brindada por la creencia y la aceptación pública general del nuevo rumbo que la sinfonía, en sus manos, había adoptado.

Para comienzos del siglo XX, ante la mirada contemporánea el poema tonal no era solamente una simple alternativa factible para la expresión sinfónica, sino que en cierta manera era el género que ofrecía mayor seguridad. Esto permitió a Richard Strauss, el principal compositor de poemas tonales alrededor del cambio de siglo, adoptar la palabra “sinfonía” para el título de su *Sinfonía doméstica* (1902-1903) y el de *Eine Alpensinfonie* (1911-1915), sin tener que explicar que se trataba de poemas tonales bajo un título distinto. Aunque las últimas dos obras orquestales de Scriabin, *Poema del éxtasis* (1905-1908) y *Prometeo, poema del fuego* (1908-1910), suceden a sus tres sinfonías numeradas, es debatible si deberían considerarse sinfonías programáticas en un movimiento o poemas tonales en sí; esta última visión es sin duda más razonable.

La situación es mucho más clara en el caso de aquellos que, como Elgar, optaron por desarrollar el legado brahmiano de sinfonía no programática en varios movimientos aunque desplegando una sensibilidad romántica menos limitada y estricta que la que el propio Brahms se permitió. En sus sinfonías *Primera* (1907-1908) y *Segunda* (1909-1911) Elgar partió de principios similares a las obras de Brahms, alcanzando una fuerza expresiva mucho mayor mediante la intensidad armónica y su tratamiento orquestal, magistral y delicado a la vez. Las tres sinfonías de Rajmaninov, de las que la *Segunda* (1907) es la mejor lograda, navegan en aguas muy semejantes en cuanto a la historia del pensamiento sinfónico y, como es el caso de las obras de Elgar, se manifiestan como obras distintivas de

la individualidad del compositor más que como una mera expansión del medio sinfónico en sí.

Las contribuciones más sólidas de comienzos del siglo XX al desarrollo interno del género sinfónico tuvieron lugar en Escandinavia. El punto de partida de Sibelius parece haber sido Chaikovski y no Brahms, argumento poco sorprendente si consideramos que Finlandia estuvo bajo dominación rusa hasta 1917. Sin embargo, a partir de la *Tercera sinfonía* (1907) las obras de Sibelius adoptaron un carácter completamente personal en cuanto a estilo y técnica, compartiendo a la vez el corte temático de sus obras más abiertamente nacionalistas en otros géneros. En contraste con Mahler, Sibelius pensaba que la sinfonía debía ser una estructura musical fuertemente entretrejida, guiada por la “lógica profunda” de la integración temática y motivica. Se convirtió en un maestro de la transición musical, recurriendo frecuentemente a fragmentos de un tema para elaborar un desarrollo musical florido integrado sin uniones perceptibles con el siguiente; un enfoque distinto de lo mismo sería ver esta característica de su música como un desarrollo continuo en el que la amalgama motivica se integra mediante ínsulas temáticas. Uno de los resultados es que los temas sucesivos de un movimiento suelen aparecer alternadamente en lugar de bajo un contraste dialéctico; otro es que, mientras los movimientos despliegan una intensidad única y autónoma, el equilibrio de la obra con movimientos múltiples se logra más a través de una unidad o contraste de carácter que mediante el uso de tipos genéricos, como sería el movimiento lento o *scherzo*. De hecho, la *Séptima sinfonía* (1924) de Sibelius en un solo movimiento, se yergue como el punto culminante de su pensamiento sinfónico. Se cree que Sibelius completó una *Octava sinfonía* (c. 1928-1933) que, por falta de confianza, destruyó antes de que fuera interpretada.

Nielsen, compositor danés contemporáneo de Sibelius, desarrolló también un estilo personal de escritura sinfónica en el que la obra completa persigue una trayectoria única en contra de las fuerzas de oposición y fragmentación, a menudo dramatizada mediante el gesto musical (como en la inquietante *cadenza* para tarola de la *Quinta sinfonía*, 1921-1922) o bajo una aparente lucha entre centros tonales distintos, uno de los cuales “triunfa” al final de la obra sin necesariamente haber sido también el punto de partida en el sentido convencional. Abarcó también ambiciosos conceptos filosóficos programáticos, de manera notable en la *Cuarta sinfonía* (La inextinguible, 1914-1916).

La contribución de Schoenberg al género sinfónico se limitó a dos “sinfonías de cámara”; la primera, compuesta en 1906, una verdadera obra maestra. Al reducir las fuerzas orquestales a sólo 15 ejecutantes buscó también reducir el esquema convencional de los cuatro movimientos en uno solo continuo dentro de un espectro musical sumamente variado. Este aspecto, combinado con un lenguaje armónico y melódico que extiende la tonalidad a un grado excepcional, hace de la obra un reto para intérpretes y oyentes por igual; pero, a pesar de todas estas innovaciones, sigue siendo claramente una sinfonía elaborada a partir de los logros sinfónicos del siglo XIX. Esto difícilmente podría aplicarse a la *Sinfonía* (1927-1928) de Webern, obra en dos movimientos que constituye un punto climático temprano de la escritura serial del compositor maduro. El estilo de Webern es tan personal que, como en el caso de su *Cuarteto de cuerdas* (1936-1938), el título genérico no es más que un simple recurso para indicar las fuerzas instrumentales requeridas.

Ives, otro innovador temprano del siglo XX, compuso cuatro sinfonías numeradas y proyectó la composición de una sinfonía del “Universo” que jamás completó. Sus sinfonías *Segunda* (c. 1907-1909) y *Tercera* (c. 1908-1911) se caracterizan por introducir melodías himnódicas y otros materiales vernáculos en el marco sinfónico que, a su vez, parece ser un “préstamo” de los modelos europeos. La *Cuarta sinfonía*, completada en 1925, es una obra de complejidad excepcional que no se interpretó completa sino hasta 1965; fue una de las últimas piezas terminadas por Ives antes de retirarse prácticamente por completo de la composición, igual que hiciera Sibelius aproximadamente en la misma época.

Los compositores estadounidenses que contribuyeron de manera importante a la composición sinfónica, lo hicieron dentro de moldes menos radicales. Muchos compositores de la generación nacida alrededor de 1900 viajaron a París para estudiar con la extraordinaria pedagoga Nadia Boulanger, quien reverenciaba a Stravinski e incorporó la sobria disciplina neoclásica a sus enseñanzas. Entre los discípulos estadounidenses de Boulanger destaca Copland; de sus tres sinfonías la *Tercera* (1944-1946), que contiene la famosa “Fanfarria para el hombre común”, impacta por su formato convencional como medio expresivo de conceptos contemporáneos. Sin embargo, la más grande evocación sinfónica de la idiosincracia estadounidense, a juzgar por la acogida que tuvo en su patria, se encuentra en una obra poco anterior de un compositor que sigue siendo

poco conocido fuera de los Estados Unidos: Roy Harris. El enorme éxito de su *Tercera sinfonía* (1937) en un solo movimiento recorre un amplio rango de atmósferas dentro de un estilo accesible pero jamás sencillo.

William Schuman, discípulo de Harris, fue también un dotado compositor de sinfonías cuyo interés por la unidad orgánica de la obra recuerda a Schoenberg y Sibelius; la *Tercera sinfonía* (1941) es una de sus obras mejor logradas. Entre los compositores estadounidenses de este periodo reconocidos internacionalmente, tanto Barber como Bernstein compusieron sinfonías. La trascendencia de Bernstein en el género del teatro musical permite comprender la expresividad un tanto forzada de sus obras sinfónicas; sin embargo, sorprende que Barber no haya podido plasmar los logros de sus conciertos en ninguna de sus sinfonías, en las que su estilo musical se apegó demasiado a las exigencias de las formas convencionales manejadas de manera convencional. Una obra más trascendente en todos los sentidos es la *Segunda sinfonía* de Howard Hanson (Romántica, 1930), aunque difícilmente podría decirse que haya ampliado el horizonte del género.

En Inglaterra el sinfonista más notable del periodo fue Vaughan Williams cuyas seis primeras sinfonías abarcan prácticamente todo el rango estilístico de su producción. La *Primera, A Sea Symphony* (1903-1909, rev. 1923), es un híbrido que acomoda la escritura coral eduardiana en un marco sinfónico del siglo XIX; la *Segunda (A London Symphony, 1911-1913, rev. 1918, 1933)*, presenta una impresión musical seductora de la vida en la capital antes de la guerra, cautivando también como estructura sinfónica. La *Cuarta sinfonía* de Vaughan Williams (1931-1934) sorprendió a sus primeros oyentes por su austeridad armónica debida quizá hasta cierto punto a su deseo de verse actualizado y evitar ser superado en estima por el joven Walton, cuya *Primera sinfonía* todos esperaban con ansia.

Elgar, sorprendentemente, componía también una sinfonía en esa época aunque, exhausto por el esfuerzo, murió en 1934 sin completar la obra; los bosquejos, trabajados por Anthony Payne entre 1993 y 1997, denotan una obra concisa de gran empuje. La esperada sinfonía de Walton, interpretada completa por primera vez en 1935, es una de las obras más impresionantes del género construidas a partir de los logros de Sibelius; el primer movimiento, en particular, toma el modelo sibeliano y le inyecta una nueva energía derivada de su manejo virtuoso de la gran orquesta. Su *Segunda sinfonía* (1957-1960) es comparativamente superficial mientras que Vaughan Williams en sus

sinfonías tardías, en especial la *Quinta* (1938-1943, rev. 1951) y la *Sexta* (1944-1947, rev. 1950), siguió usando el medio sinfónico para explorar las múltiples facetas de su lenguaje musical en desarrollo.

Dos aspectos contrastantes del pensamiento musical de Szimanowski se manifiestan en sus sinfonías *Tercera* y *Cuarta*. La *Tercera* (Canción nocturna, 1914-1916) es una obra exótica y ensoñadora que incorpora tenor solista y coro a la gran orquesta y, en cuanto a estilo musical, debe mucho a Scriabin. La *Cuarta* (1932), por otra parte, está inspirada en la música folclórica de las montañas de Tatra; el subtítulo de la misma, *Sinfonía concertante*, se debe al prominente solo de piano. Otro compositor de Europa del Este, Martinů, comenzó a componer sinfonías después de emigrar a los Estados Unidos en 1941; aunque su producción se caracteriza en general por el cosmopolitismo y la diversidad, las seis sinfonías acusan sus orígenes bohemios con mayor consistencia que el resto de su obra. Otro compositor forzado al exilio fue Hindemith, cuya sinfonía *Mathis der Maler* (1933-1934) estuvo entre las últimas obras que compuso antes de su huida del régimen nazi. Compuesta a la par de su ópera con el mismo nombre, explora las responsabilidades del artista durante momentos de conflicto político. El cuerpo general del resto de su producción sinfónica fue compuesto en los Estados Unidos, incluyendo otra notable sinfonía relacionada con una ópera, *Die Harmonie der Welt* (La armonía del mundo, 1951).

Durante la década de 1920 París podía reclamar razonablemente su lugar central en el mundo musical gracias al trabajo de inmigrantes como Stravinski y los compositores del grupo de *Les Six*, entre otros. De *Les Six* sólo Honegger produjo obras impactantes bajo la forma sinfónica, como la *Segunda sinfonía para cuerdas y trompeta solista* (1940-1941), aunque el inmensamente prolífico Milhaud compuso seis *Sinfonías de cámara* (1918-1923) y, años más tarde, 12 *Sinfonías* (1939-1962). Con excepción de una obra de juventud compuesta bajo la guía de Rimski-Korsakov, las obras de Stravinski que llevan la palabra “sinfonía” en el título son absolutamente individuales en cuanto a forma y más bien apuntan hacia su caracterización dentro de la música de otras épocas, un aspecto conceptual importante.

La obra *Sinfonías para instrumentos de viento* (1920, rev. 1947) no es en absoluto una sinfonía como tal, sino que usa la palabra en el sentido antiguo de “música de conjunto” y su estructura formal es un *locus classicus* en cuanto a la yuxtaposición y la interacción del material

musical por bloques. La *Sinfonía de los salmos* (1930) es una cantata en tres movimientos que amerita el apelativo de “sinfonía” por la coherencia de sus materiales temáticos y armónicos; los movimientos primero y último están entre las invenciones más originales de Stravinski después de sus ballets de juventud. La *Sinfonía en do* (1938-1940), igual que la *Sinfonía clásica* de Prokofiev (1916-1917), es aparentemente cercana al siglo XVIII en cuanto a texturas, armonías y patrones de frase mientras que el juego sutil con las expectativas de estas semejanzas más bien queda a cargo de la imaginación del oyente. El movimiento inicial de la *Sinfonía en tres movimientos* (1942-1945) atrapa parte de la energía contenida en la *Sinfonía de los salmos*, pero en general es la más débil de las cuatro obras, producida en un periodo de su vida en el que había agotado todas las premisas de su estilo neoclásico.

A partir de la década de 1920 los compatriotas de Stravinski produjeron en Rusia un número considerable de sinfonías, reflejo objetivo de que la escritura sinfónica había adquirido relevancia particular dentro del desarrollo cultural de la URSS; de hecho, la importancia del término “sinfonismo soviético” radica en que la sinfonía se había convertido en un medio expresivo de la ideología soviética. El subjetivismo abrumador de Scriabin pasaba al olvido (aunque en la década de 1920 su música había sido catalogada como “la expresión suprema del romanticismo musical de la Revolución”) y la música sinfónica comenzaba a reflejar los aspectos de la vida soviética. En esa misma década se compusieron sinfonías abstractas, como las primeras sinfonías de Miaskovski y la *Primera* de Shostakovich (1924-1925), pero se alentaba con gran seriedad el contenido programático; las sinfonías debían tener algún “significado”, debían ser temáticas y comunicar algo a la sociedad soviética contemporánea. Estos conceptos se infiltraron en las sinfonías *Segunda* (Octubre, 1927) y *Tercera* (Primero de mayo, 1929), adaptándose al patrón esperado de final coral con versos de poetas soviéticos.

Con el establecimiento del *realismo socialista, a comienzos de la década de 1930, la sinfonía estuvo sometida a una vigilancia más estricta, condición necesaria en todo estudio de su desarrollo histórico posterior dentro del contexto soviético. Uno de los logros más notables y perdurables, la tan polémica *Quinta sinfonía* de Shostakovich (1937), indica que el concepto de realismo socialista no necesariamente tuvo un enfoque aislado, sino que podía abarcar temas generales menos específicos: la humanidad, la esperanza, el heroísmo, etcétera.

El tema del heroísmo, de hecho, fue el que permeó en mucha de la música sinfónica de los años de la guerra como en la *Séptima sinfonía* de Shostakovich (Leningrado, 1941), la *Quinta* de Prokofiev (1945) y las sinfonías de “guerra” de Miaskovski compuestas en 1941 (nos. 22 y 23). Algunas obras pesimistas de búsqueda compuestas en los años más álgidos de la guerra (notablemente la *Octava sinfonía* de Shostakovich, 1943) y hacia el final de la misma (su *Novena*, 1945; la *Sexta* de Prokofiev, 1945-1947) fueron objeto de críticas severas durante las purgas de Zhdanov en 1948. El carácter de la sinfonía soviética volvió a discutirse después de la muerte de Stalin en 1953 y luego del estreno de la *Décima sinfonía* de Shostakovich con un nuevo debate en la Unión de Compositores en 1954. La tradición sinfónica amplió sus horizontes gracias a compositores como Vainberg, Shchedrin y Tishchenko. Shostakovich retornó al concepto programático en sus sinfonías no. 11 (El año de 1905), compuesta en 1957, no. 12 (El año de 1917, 1961) y no. 13 (Babiy Yar, 1962) para después agregar el término “sinfonía” a una de sus piezas menos convencionales, la *Sinfonía no. 14* (1969), un sombrío ciclo de canciones sobre el tema de la muerte. Las sinfonías de Shostakovich, aunque concebidas dentro de la tradición soviética, trascienden las fronteras nacionales y ejercen profundo impacto en un público muy amplio. DA/AL, APO

La sinfonía desde c. 1950

Los compositores más radicales del periodo inmediato de la posguerra se entregaron a la renovación del lenguaje musical desde sus elementos básicos y en un principio no sintieron atracción inmediata por el desarrollo lineal ni por el tratamiento irónico de los géneros anteriores. Aun cuando Boulez y Stockhausen, las principales figuras de la vanguardia, simplemente jugaron con la palabra “sinfonía” en sus títulos, dentro de los horizontes más amplios de este movimiento, el género sinfónico estaba lo suficientemente consolidado para dejar ciertas huellas. Uno de los ejemplos más extraordinarios es quizá la *Symphonie pour un homme seul* de Pierre Schaeffer (con Pierre Henry, 1950, rev. 1953), una de las primeras obras de *musique concrète*; no obstante, lo único que tiene de sinfonía es el nombre.

Mucho más significativa es la *Turungalila-symphonie* (1946-1948, rev. 1990) de Messiaen, maestro de Boulez; esta obra exuberante consiste en 10 movimientos que en su mayoría conforman ciclos entrelazados, un esquema similar al que Boulez adoptaría más adelante para su trascendente obra de cámara *Le Marteau sans maître*. La *Sin-*

fonia Turungalila incluye una parte virtuosa para piano solo e incorpora a la numerosa orquesta un instrumento electrónico de enorme intensidad expresiva, las ondas mar-tenot. La obra despliega una riqueza armónica excepcional y ritmos dinámicos para expresar la fuerza del amor humano como un aspecto de lo divino; su falta de inhibición la coloca firmemente en la línea de música evocativa de lo físico establecida por Stravinski con *La consagración de la primavera*.

La polarización entre la vanguardia musical y los demás músicos durante las décadas de 1950-1960 llegó a tal punto que la “sobrevivencia” de la sinfonía como género se convirtió en un tema en sí; si se consideraba la expresión radical como la única música de valor, entonces la sinfonía, junto con la ópera, el concierto y otros géneros fundamentales de la música del siglo XIX seguramente quedaban fuera del juego. Aunque este punto de vista pronto reveló su calidad de simplificación excesiva y sin sentido, no es de sorprender que el compromiso más constante con la sinfonía haya estado a cargo de compositores cuya postura estética los excluía de la polémica. Shostakovich y otros compositores soviéticos encajaron perfectamente en esta definición (véase *supra*); otro de ellos fue K. A. Hartmann, cuya valiente oposición al régimen nazi se manifestó en obras vinculadas auditivamente con las culturas perseguidas por los nazis; de sus 10 sinfonías publicadas, las más interesantes son quizá la *Sexta* (1951-1953) y la *Sinfonía trágica* (1940-1943) compuesta durante la guerra.

Aparte de las restricciones políticas impuestas la irrelevancia de la sinfonía dentro de la corriente central de la música, paradójicamente, liberó a los compositores que deseaban trabajar el género desde la perspectiva histórica imperante en los años finales del siglo XIX. Algunos compositores como Tippett, cuya música había girado siempre en torno a su relación con el pasado y a su propia expresión y estructuras inherentes, compuso sinfonías que enuncian con franqueza sus antecedentes musicales. De sus cuatro sinfonías, la *Segunda* (1957) impacta por su libertad de inventiva melódica y de textura sin abandonar la evocación de modelos anteriores (su inicio está inspirado en Vivaldi); la *Tercera sinfonía* (1970-1972) somete el idealismo de la *Novena* de Beethoven a un análisis del siglo XX tardío, cuestionando si la hermandad de la humanidad puede permanecer como tema de inspiración viable en una época de conflicto y opresión. Britten, contemporáneo de Tippett, se entregó con más ahínco a la ópera que a los géneros instrumentales; su *Sinfonia da requiem* (1939-1940)

de juventud y su *Sinfonía para violonchelo y orquesta* (1963, rev. 1964), que es en realidad un concierto, no se encuentran entre sus obras mejor logradas.

En Europa compositores que estando al tanto del movimiento de vanguardia retuvieron a la vez una visión más amplia de su propio sitio en la música de arte, compusieron sinfonías que comparten algo más que sus simples cualidades personales. Lutosławski, Gerhard y Henze fueron los más sobresalientes. Las tres últimas sinfonías de las cuatro compuestas por Lutosławski fueron compuestas después de que el “deshielo” polaco le permitiera adoptar muchas de las técnicas de la vanguardia europea aunque pocas de sus posturas estéticas. La *Segunda sinfonía* (1965-1967) es un magnífico ejemplo del estilo desarrollado por Lutosławski en el que no pierde control sobre la textura a pesar de la inclusión de elementos impredecibles surgidos de la libertad de ritmo y tiempo que otorga a los ejecutantes; los títulos de sus dos movimientos, “Hésitant” y “Direct”, definen claramente sus intenciones. La *Tercera* (1981-1983) y la *Cuarta* (1988-1992) han adquirido mayor popularidad quizá porque alcanzan un equilibrio estilístico en el que la maestría en el manejo de la textura orquestal de Lutosławski iguala en importancia al papel otorgado a la melodía. Las cuatro sinfonías completadas por Gerhard datan de las décadas de 1950 y 1960, época en la que su desarrollo del serialismo poschoenbergiano había alcanzado una expresión muy personal y madura con muy pocas concesiones para el oyente; si bien la *Tercera sinfonía* (Collages, 1960), en la que integra instrumentos electrónicos a la orquesta, es quizá la más accesible de todas, la *Cuarta* (Nueva York, 1967, rev. 1968) es sin duda más conmovedora. Las seis primeras sinfonías de Henze no muestran al compositor en plenitud; de sus sinfonías posteriores, la *Séptima* (1983-1984) y la *Novena* (1995-1997), obra coral, son las más notables; la *Novena* es una abierta declaración antifascista.

Una región en la que el peso de la historia sinfónica siguió ejerciendo presión fue Escandinavia, donde ningún compositor de mediados de siglo pudo librarse por completo de las sombras de Sibelius y Nielsen. La individualidad distintiva de Holmboe es evidente en las 14 sinfonías y tres sinfonías de cámara que ocuparon toda su vida creativa; la *Octava (Sinfonía boreale)*, 1951-1952 es la obra más representativa y conocida de Holmboe. En el caso de Kokkonen, la seriedad de su trabajo sinfónico se deduce del hecho de no haber empezado a componer sinfonías sino después de la muerte de Sibelius; en la *Sinfonía da*

camera (1962) despliega un firme estilo serial, mientras que en la *Tercera* (1967) y más aún en la *Cuarta* (1971) de sus sinfonías numeradas, acusa un acercamiento a lenguajes melódicos y armónicos más accesibles. Por último el desarrollo versátil y ecléctico de Rautavaara, en busca de un lenguaje musical accesible, lo hizo caer en momentos poco afortunados muy próximos al estilo *kitsch*; no obstante, la *Quinta* (1985) y la *Séptima (Ángel de luz)*, 1994 están entre sus obras mejor logradas.

La *Sinfonía* (1968-1969) de Berio marca un hito: el compositor, quien había guardado estrechos vínculos con los vanguardistas, no se limita al uso de la palabra “sinfonía” en el título e introduce citas provenientes de una variedad de obras maestras del pasado como la segunda sinfonía de Mahler y *La consagración de la primavera* de Stravinski. Berio ha compuesto obras en las que predominan partes a ocho voces solistas, unas veces cantadas y otras habladas, que constituyen un estimulante *tour de force* que impresiona no sólo por su carácter en sí, sino porque anuncian la desaparición del movimiento de vanguardia como la fuerza dominante en la música. Una incursión menos afortunada fuera del modernismo la hizo Penderecki a mediados de la década de 1970 produciendo una serie de obras entre las que se cuentan todas sus sinfonías, excepto la primera; de éstas, la *Tercera sinfonía* (1988-1995) es por mucho la que posee mayor fuerza comunicativa.

Otros modernistas consumados que compusieron sinfonías en las últimas décadas del siglo, lo hicieron aparentemente con mucha mayor convicción: en *A Symphony of Three Orchestras* (1976) Carter logra una compleja superposición de material musical, mientras que su *Symphonia: sum fluxae pretium spei* (1994-1997) parece destacar como la más impresionante de sus obras tardías. Maxwell Davies, después de instalarse en las islas Orkney en 1971, abrazó géneros tradicionales y suavizó su estilo. Su serie continua de sinfonías, de las que la *Segunda* (1980) y la *Tercera* (1984) son quizá las que más impactan por su combinación de atmósferas fuertes bajo procedimientos compositivos rigurosos, acusan la influencia de Mahler y Sibelius; más adelante retomó la sinfonía programática con su *Sinfonía antártica* (2001). La *Primera sinfonía* de Schnittke (1969-1972) fue una de las primeras obras en las que buscó el recurso “poliestilístico” con el que se asocia su nombre, pero sus sinfonías posteriores se caracterizan más por la búsqueda de cualidades reflexivas y una expresión más uniforme sin excluir lo inesperado. Una obra pendular es la *Quinta sinfonía* (1988), con partes para violín y oboe

solistas, que es considerada a la vez el cuarto de sus *concerti grossi*.

En la década de 1990 una sinfonía alcanzó un éxito enorme aun cuando había sido compuesta dos décadas antes: la *Tercera sinfonía* de Górecki (*Sinfonía de canciones tristes*, 1976) que alcanzó ventas superiores al millón de copias de una sola grabación en CD. Mucho más sutil en técnica y expresividad que lo sugerido por la descripción frecuente de “minimalismo fiel”, predomina en la obra el movimiento lento diatónico y líneas con forma de arco para la voz soprano solista; el texto, hábilmente adaptado de fuentes disímboles y que incluye una oración hallada en la pared de una prisión de la Gestapo, trata sobre muertes trágicas de niños y la búsqueda de la paz a través de la virgen María. Otro compositor de finales del siglo XX cuyo éxito es paralelo al advenimiento de la era del disco compacto es Philip Glass, para quien la aplicación del término *minimalismo es más precisa y quien ha perseguido la trascendencia popular con mayor intensidad que prácticamente cualquier otro compositor de su generación. Tanto su *Low Symphony* (1992) como *Heroes Symphony* (1996) se basan en música de David Bowie y Brian Eno; las dos obras tal vez sean más exitosas que sus sinfonías *Segunda* y *Tercera* compuestas en 1994.

para solista virtuoso, aunque el género siguió apareciendo en obras como el *Triple concierto* de Beethoven, *Concertstück* para cuatro cornos de Schumann y el *Doble concierto* de Brahms. En el siglo XX hubo un resurgimiento del género con compositores como Martínů (*Concierto para piano, cuerdas y timbales*), Frank Martin (*Petite symphonie concertante* para piano, clavecín, arpa y cuerdas) y Poulenc (*Concierto para órgano, timbales y cuerdas*). Algunos compositores del siglo XX, como Walton (*Sinfonía concertante* para piano y orquesta), usaron el término en obras para un solo instrumento solista, con el objeto de destacar la integración íntima entre el solista y la orquesta.

WT

Sinfonía coral. Nombre popular para la *Sinfonía no. 9* en re menor (1823-1824) de Beethoven, que incluye una adaptación para coro y solistas de *An die Freude* (Oda a la Alegría) de Schiller en el último movimiento. Otras sinfonías que usan grupos corales son *Roméo et Juliette* de Berlioz, la *Sinfonía Dante* (1856) y la *Sinfonía Fausto* (1854) de Liszt; la *Primera sinfonía coral* (1923-1924) de Holst, una adaptación en cuatro movimientos para soprano, coro y orquesta de cuatro poemas de John Keats; las sinfonías *Segunda* (Resurrección),

Mientras que del género sinfónico en algún momento pareció estar en riesgo de desaparición, junto con la orquesta sinfónica misma y la cultura general de la música clásica en vivo, un enfoque más realista sería considerar su viabilidad económica un medio dependiente de la industria de la grabación. El ejemplo mostrado por la *Tercera sinfonía* de Górecki sirve como un recordatorio de que el éxito repentino en este ámbito puede surgir de los lugares más insospechados. Por otra parte la viabilidad estética de la sinfonía queda por completo en manos de los compositores mismos.

APO

📖 D. TOVEY, *Essays in Musical Analysis*, ii (Londres, 1935/R1982). B. S. BROOK, *La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIII siècle* (París, 1962). R. SIMPSON (ed.), *The Symphony*, 2 vols. (Harmondsworth, 1966-1967). L. CUYLER, *The Symphony* (Nueva York, 1973, 2/1995). P. STEDMAN, *The Symphony* (Englewood Cliffs, NJ, 1979, 2/1992). R. LAYTON (ed.), *A Companion to the Symphony* (Londres, 1993, 2/1995). M. STEINBERG, *The Symphony: A Listener's Guide* (Nueva York, 1995). D. K. HOLOMAN (ed.), *The Nineteenth-Century Symphony* (Nueva York, 1996). N. BUTTERWORTH, *The American Symphony* (Aldershot, 1998).

Tercera, Cuarta (en el movimiento final hay un solo para soprano) y *Octava* de Mahler; *A Sea Symphony* (Una Sinfonía del Mar) de Vaughan Williams; *Spring Symphony* (Sinfonía de primavera) de Britten; y las sinfonías *Segunda, Tercera, Decimotercera* y *Decimocuarta* de Shostakovich.

Sinfonía da requiem. Obra orquestal op. 20 de Britten (1940) dedicada a la memoria de sus padres.

“Sinfonía de los mil”. Sobrenombre de la *Sinfonía no. 8* en mi bemol mayor (1906) de Mahler; fue concebido con intenciones estrictamente publicitarias por Emil Guttman, empresario organizador de su estreno (Munich, 1910), haciendo alusión a las enormes fuerzas corales y orquestales que demanda la interpretación de la obra.

Sinfonía de los salmos. Obra para coro y orquesta (sin violines y violas) de Stravinski con texto latino de los Salmos 38, 39 y 150. Compuesta en 1930, la obra fue revisada en 1948.

sinfonía del mar, Una. Véase *SEA SYMPHONY, A*.

Sinfonía doméstica (*Symphonia domestica*). Poema tonal op. 53 (1902-1903) de Richard Strauss en el que se retrata un día en la vida de la familia Strauss, con temas

que representan al compositor, a su esposa Paulina y a su pequeño hijo.

Sinfonía en tres movimientos. Obra orquestal de Stravinski (1942-1945).

Sinfonía expansiva (Sinfonía expansiva). Subtítulo de la *Sinfonía no. 3 op. 27* (1910-1911) de Nielsen. La partitura incluye partes para voces soprano y barítono solistas.

sinfonía programática. Obra que adapta un tema programático narrativo o descriptivo a una forma sinfónica. Sus orígenes se remontan a la *Sinfonía "Pastoral"* de Beethoven compuesta en 1808, en la que el compositor usó títulos descriptivos para cada uno de sus cinco movimientos, pero el ejemplo por excelencia es la *Sinfonía fantástica* de Berlioz compuesta en 1830, para la cual el compositor escribió un programa detallado describiendo los acontecimientos y estados anímicos de cada movimiento (véase MÚSICA PROGRAMÁTICA). La *Sinfonía Fausto* (1854-1857) de Liszt no busca volcar el *Fausto* de Goethe en una forma sinfónica, sino que desarrolla tres "estudios de carácter" a través de retratos musicales de los personajes centrales: Fausto, Gretchen y Mefistófeles. Richard Strauss, en su *Sinfonía doméstica* de 1902-1903, recurre a la forma en un solo movimiento dividida en cuatro secciones para retratar escenas de su vida personal. En su obra posterior, *Eine Alpensinfonie* (1911-1915), el compositor describe un día en los Alpes desde antes del amanecer hasta el ocaso y la noche, con un pasaje central en la cima. Esta obra para orquesta monumental incluye efectos sonoros como cencerros y máquina de viento.

Los elementos programáticos se encuentran frecuentemente en las sinfonías de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Las últimas sinfonías de Chaikovski, en particular la *Sinfonía "Patética"*, contienen importantes elementos programáticos. El comentario que le hiciera Mahler a Sibelius de que "la sinfonía debe parecerse al mundo real; debe abarcarlo todo", derivó del significado programático implícito en su obra sinfónica. Conceptos programáticos narrativos y poéticos aparecen en las sinfonías de Rimski-Korsakov, Scriabin, Szymanowski, Suk y Vaughan Williams mientras que Nielsen, en su *Cuarta sinfonía*, "La inextinguible", recurrió a la forma para expresar "el deseo elemental de la vida". KC

Sinfonía sencilla (Sinfonía simple). Subtítulo de la *Sinfonía no. 6 op. póstuma* (1924-1925) de Nielsen.

Sinfonías de instrumentos de viento. Obra de Stravinski compuesta en 1920 en memoria de Debussy.

sinfonietta (fr.: *symphoniette*). Sinfonía de pequeñas dimensiones tanto en extensión como en el número de

músicos de la orquesta requeridos para su interpretación. La primera obra conocida bajo esta denominación fue la *Symphoniette sur des thèmes russes* de Rimski-Korsakov, compuesta alrededor de 1880 y publicada en 1887. A partir de comienzos del siglo XX ha predominado el uso de la voz italiana "sinfonietta", aunque la palabra no es genuinamente italiana. Entre los compositores que han compuesto *sinfoniettas* destacan Reger (1905), Prokofiev (1909), Janáček (1926), Britten (1932), Poulenc (1947) y Hindemith (1949). La *Sinfonietta* de Janáček es poco común debido a que requiere una gran orquesta, pero los movimientos son más cortos que los de la sinfonía normal; la obra podría ser descrita como una suite orquestal. Posteriormente, el término ha sido usado para orquestas reducidas o ensambles de cámara como la *Sinfonietta* de Londres. -/LC

sinfonische Dichtung (al.). "Poema sinfónico".

sinfonola (rockola) (in.: *jukebox*). Gramófono o tocadiscos automático, usualmente operado con monedas y a menudo instalado en bares o cafés. Hay una cantidad de discos o cintas almacenados que pueden ser seleccionados individualmente por los clientes. Actualmente ha sido sustituida por aparatos que almacenan música digitalmente para ser seleccionada vía microchips. JMO

singend (al.). "Cantado"; es decir, en un estilo similar al *cantabile*.

singhiozzando (it.). "Sollozando".

singing saw (in.). Véase SERRUCHO MUSICAL.

Singspiel (al., "drama en canción"). Ópera en la que se alternan números musicales relativamente simples y diálogos hablados en alemán. Aunque el término estaba en uso desde antes de 1700 para referirse a una pieza dramática con música, en los albores del siglo XVIII adquirió su connotación más comúnmente aceptada con los dramas musicales presentados en el Kärntnertheater de Viena. La rica tradición del *Singspiel* de mediados del siglo XVIII en el norte y centro de Alemania se desarrolló a partir de este inicio en Viena junto con la desaparición de la ópera barroca de los escenarios alemanes. Desde la década de 1750 aproximadamente la influencia de la **opéra comique* y la **ballad-opera* inglesa se dejó sentir en las obras de J. C. Standfuss, interpretadas en Leipzig, Hamburgo y Lübeck. Las abundantes obras de J. A. Hiller producidas en Leipzig en las décadas de 1760 y 1770, la mayoría con textos de C. F. Weisse, yuxtaponen lenguajes musicales tomados de los estilos operísticos italiano y francés con un carácter del estilo folclórico alemán mientras que, alrededor de la misma época, Benda muestra un giro con argumentos más

serios (*Romeo und Julie*, 1776) y una ampliación de las secciones musicales.

Para la década de 1770 el término también se usaba normalmente para referirse a cualquier ópera cómica traducida al alemán y a las *opere buffe* de Mozart presentadas en Alemania eran conocidas como *Singspiele*. La predominancia de la ópera italiana y francesa en Viena precipitó una iniciativa del emperador José II para establecer una compañía alemana nacional de *Singspiele* en la ciudad. El compositor vienés Ignaz Umlauf fue comisionado para componer la obra que marcaría la inauguración de la empresa, *Die Bergknappen* (Los mineros), presentada en el Burgtheater en 1778. Nombrado *Kapellmeister* de la compañía, Umlauf compuso para ésta otras cuatro óperas. *Die Entführung aus dem Serail* (1782) de Mozart fue sin duda la más popular de las obras compuestas para esta iniciativa. La compañía cerró sus actividades en 1783, pero fue revivida entre 1785 y 1788 cuando Dittersdorf inició su exitosa carrera como compositor de *Singspiele* con *Doktor und Apotheker* (1786). Dittersdorf estableció la forma que perduraría hasta el siglo siguiente, con su característica combinación de canciones y conjuntos más elaborados. El *Singspiel* vienés más destacado, *Die Zauberflöte* (La flauta mágica, 1791) de Mozart y Schikaneder, con sus largos finales de acto con música continua, es de tal complejidad que los autores la denominaron “eine grosse Oper”.

Mientras que escritores como Goethe buscaron elevar el nivel de los textos del *Singspiel* sin perder el carácter musical, los compositores comenzaron a evitar el uso de un término asociado intrínsecamente con una música mucho menos demandante que la ópera. La ópera de Beethoven, *Fidelio* (versión final, Viena, 1814), ocupó un sitio privilegiado aunque por su argumento heroico y serio sería más indicado considerarla una obra del Romanticismo temprano alemán. En la década de 1860 la aparición de la opereta vienesa, a imitación de las operetas francesas de Offenbach, con las obras de Johann Strauss (ii) y otros marcó el final del *Singspiel*.

Véase también ÓPERA, 6, 7, 11 y 13. -/KC

📖 T. BAUMAN, *North German Opera in the Age of Goethe* (Cambridge, 1985). D. LINK, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna* (Oxford, 1988).

sinistro, sinistra (it.). “Izquierda”; *mano sinistra*, “mano izquierda”. En ocasiones se abrevia S.

sino, sin' (it.). “Hasta”; como *sin' al segno*, seguir “hasta el signo”. Véase AL SEGNO.

sintetizador. El término puede usarse para todos los aparatos electrónicos que sintetizan el sonido, pero se usa más comunmente para referirse a un sistema electrónico integrado en un mismo aparato fabricado por un fabricante específico. Los primeros estudios electrónicos de la década de 1950 estaban equipados con toda una serie de aparatos, en muchos casos diseñados específicamente para propósitos muy distintos de la medición de señales y las pruebas sonoras de laboratorio. Puesto que la calibración de todos estos aparatos debía hacerse manualmente los resultados dependían enteramente de las capacidades prácticas del compositor.

El primer sintetizador real, fabricado por la compañía RCA Victor, se presentó al público en 1956. Consistía en un banco de generadores de tonos electrónicos y una serie de procesadores para regular los parámetros del sonido. El sistema íntegro estaba controlado por potenciómetros que respondían a patrones de perforaciones en un rollo de papel móvil, a la manera del **player piano*. Un segundo modelo mejorado del sintetizador RCA se instaló en el Columbia-Princeton Electronic Music Center en 1959. Este modelo abrió todo un nuevo panorama para los compositores y los diseñadores de sistemas electrónicos, que sacaron provecho de los recursos de la nueva era tecnológica como la invención del transistor y después del circuito integrado que permitió integrar varias funciones en un solo chip de silicón. A mediados de la década de 1960, los estadounidenses Robert Moog y Donald Buchla formaron compañías independientes de fabricación de sintetizadores. Su ejemplo fue seguido de inmediato por otras compañías como Tonus, fabricante de la línea de sintetizadores ARP, y EMS de Londres, fundada por Peter Zinovieff. Estos sistemas, comunmente conocidos como sintetizadores controlados por voltaje, tenían diseños modulares portátiles, lo que permitía el trabajo tanto en el estudio como en el escenario para presentaciones en vivo.

La producción de sintetizadores comerciales con tecnología analógica continuó hasta comienzos de la década de 1980, época en la que una importante revolución tecnológica transformó radicalmente el diseño de los sintetizadores: los sistemas digitales y los nuevos métodos de síntesis del sonido. Yamaha lanzó en 1983 el primer sintetizador completamente digital, el DX7, y ese mismo año surgió otro desarrollo tecnológico importante, el sistema *MIDI. Este sistema de transmisión de información entre sintetizadores consolidó una nueva industria y expandió de manera extraordinaria la

versatilidad del sintetizador, lo que permitió integrar en una misma red una serie de aparatos basados en esta tecnología digital. Aunque los principios de la síntesis electrónica analógica, fundamental en el diseño del sintetizador controlado por voltaje, se conservaron en los sintetizadores digitales, no tardaron en aparecer nuevas perspectivas de aplicación. La más significativa fue la digitalización de los sonidos de los instrumentos acústicos individuales y la creación de todo un nuevo espectro de sonidos manipulando los parámetros a través de información digital. Otra técnica, conocida como construcción acústica, implica la simulación directa de las funciones acústicas explotadas en la ejecución en instrumentos musicales convencionales. PM

📖 D. CROMBIE, *The New Complete Synthesizer* (Londres, 1986). P. FORREST, *The A-Z of Analogue Synthesizers*, 2 vols. (Crediton, 1994-1996).

Sir John in Love. Ópera en cuatro actos de Vaughan Williams con libreto propio basado en la comedia de Shakespeare *Las alegres comadres de Windsor* (?1597), con interpolación de otros textos isabelinos (Londres, 1929).

siringa. Véase FLAUTA DE PAN.

sirventes, sirventois. Canción característica de los trovadores y troveros que trata temas morales, políticos o literarios. Suelen ser canciones satíricas por lo general con melodías ya existentes. El trovador del siglo XIII, Teobaldo IV, escribió un *sirventois* con el título *Dieus est ensi conme est li pelicans* (Dios es como el pelícano).

sistema. En notación musical, la unión de dos o más pentagramas con un paréntesis escrito a la izquierda de los mismos, lo que indica que la música escrita en éstos se debe interpretar de manera simultánea. Véase PARTITURA.

Sistema Boehm. Se refiere tanto al sistema acústico correcto de Theobald Boehm para el diámetro interior como a los orificios digitales de las *flautas y del mecanismo de las llaves, varillas y ejes que hicieron posible cubrir los orificios. Sendos sistemas de flautas de 1832 (la "Boehm cónica") y 1847 (esencialmente la flauta moderna) mejoraron tanto el sonido como la afinación. Los mecanismos fueron aplicados a todos los alientos madera con diferentes grados de éxito, especialmente al clarinete. JMO

sistro (al.: *Cister, Sister*; fr.: *sistre*; it.: *cetra, cetera*). Instrumento renacentista punteado de cuerdas de metal. El cuerpo es piriforme, tiene la tapa posterior plana y los lados se estrechan del mástil hacia la parte inferior. El mástil tiene un corte por debajo de la parte inferior

del diapasón, dejando un canal por el cual puede deslizarse el pulgar izquierdo del ejecutante. Los sistros tenían comúnmente *afinaciones discontinuas: los sistros italianos tenían seis órdenes dobles afinados *do'-si-sol-re'-mi'*, pero los modelos ingleses y franceses tenían cuatro, afinados *si-sol-re'-mi'* y *la-sol-re'-mi'* respectivamente. Algunos de los órdenes se afinaban en octavas. El sistro fue popular para la música tanto formal como informal. JMO

sistro. Serie de campanas pequeñas con forma de hongo con registro agudo, cromático o diatónico, semejante al *glockenspiel*, montadas en un marco o un mango. Conocido desde el siglo XVII (aunque en la Edad Media ya se usaban juegos de pequeñas campanas colgantes con forma de copa denominadas *cymbala*), el sistro en ocasiones se ha usado en la orquesta (como en *Il barbiere di Siviglia* de Rossini). RPA

sistrum. Antiguo instrumento egipcio de percusión con funciones rituales; sobrevive en la Iglesia etíope. El instrumento es una especie de sonaja de madera o de metal, con anillos metálicos colocados en un armazón con forma de herradura y un mango para sacudirlos. En la orquesta suele usarse un juego de discos de pandero montados en un mango. JMO

sítar [*sítār*] ("cítara"; del persa, "tres cuerdas"). Laúd con mástil largo característico de la música clásica del norte y centro de la India. La cítara moderna tiene un cuerpo hecho con la mitad de una calabaza y, en ocasiones, cuenta con otro resonador de media calabaza más pequeña detrás del clavijero. Se usan varios tipos de cítara. La cítara de concierto indostana tiene cinco cuerdas principales, dos cuerdas bordonas y una docena de cuerdas simpáticas; los trastes metálicos se arquean por encima de las cuerdas simpáticas de manera que las cuerdas principales pueden jalarse lateralmente para producir un efecto de *portamento*. Las cuerdas se pulsan con un plectro de alambre retorcido que el ejecutante coloca en el dedo índice de la mano derecha. La cítara suele tocarse con acompañamiento de **tablā* y **tambūrā*. JMO

Sitsky, Larry (n Tianjin, 10 de septiembre de 1934). Compositor y pianista australiano. Nacido en China, pero de ascendencia rusa, en 1951 se trasladó a Australia. Estudió en Sidney y con el pianista Egon Petri en San Francisco. Ha sido maestro en Brisbane y Canberra. Como pianista se ha especializado en Busoni. Como compositor su música refleja influencias del expresionismo, el serialismo, la música *gagaku* y *gamelan*. Sitsky ha compuesto tres óperas, como *The Fall of the House of Usher*

(Hobart, 1965) y *The Golem* (1980; Sidney, 1993), tres conciertos para violín y otras obras orquestales, música instrumental y de cámara, alguna con recursos electrónicos, y música para piano. ABUR

Six, Les (fr., “Los Seis”). Nombre dado en 1920 por el crítico Henri Collet, por analogía con Los *Cinco de Rusia, al grupo de compositores conformado por Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc y Germaine Tailleferre. Los miembros del grupo se adhirieron a la vertiente antirromántica impulsada por Jean Cocteau en su manifiesto *Le Coq et l'arlequin* (1918), pero poco después emprendieron caminos distintos. Honegger, quien nunca compartió la idolatría de los otros por Satie, se convirtió en un sinfonista serio y comprometido mientras que Milhaud abrazó la técnica de la politonalidad en su enorme producción, Durey se volvió activista del comunismo y Tailleferre se perdió en la oscuridad. Sólo Poulenc y Auric mantuvieron cierta lealtad a los principios originales del grupo de componer música con economía de recursos, ingeniosa y actualizada. PG

📖 M. COOPER, *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré* (Londres, 1951). R. MYERS, *Modern French Music* (Oxford, 1971). J. ROY, *Le Groupe des Six* (París, 1994).

six-four chord (in., “acorde de sexta y cuarta”). Véase SEGUNDA INVERSIÓN; INVERSIÓN, 1.

six-three chord (in., “acorde de sexta y tercera”). Véase PRIMERA INVERSIÓN; INVERSIÓN, 1.

sixteenth-note (in.). “Dieciseisavo”. Véase DOBLE CORCHEA.

sixth, added (in.). Véase SEXTA AGREGADA, ACORDE DE.

sixty-four-note (in.). “Sesentaicuatro”. Véase CUÁDRUPLE CORCHEA.

ska [*bluebeat*]. Estilo de música popular de Jamaica que incorpora diversas influencias, entre ellas el *jazz*. Tuvo su momento culminante entre 1961 y 1965. Un grupo típico de *ska* consiste en piano, guitarras, bajo, batería, saxofón y metales. El *ska*, con su característico ritmo acentuado en el tiempo débil, es precursor del **reggae*. Bob Marley and the Wailers, el más famoso de todos los intérpretes de *reggae*, en sus inicios era un grupo de *ska*. En tiempos actuales, una estilización del *ska* ha cobrado nuevo auge entre la juventud. KG

Skalkottas, Nikos (*n* Halkis, Eubea, 21 de marzo de 1904; *m* Atenas, 20 de septiembre de 1949). Compositor griego. Estudió violín en el Conservatorio de Atenas (1914-1920) y con Willy Hess en la Musikhochschule de Berlín (1921-1923). Establecido en Berlín, tomó clases de com-

posición con Weill (1924-1925), Philipp Jarnach (1925-1927) y Schoenberg (1927-1931). En 1933 regresó a Atenas donde se ganó el sustento como atrilista de violín y compuso una enorme cantidad de música.

Muy poca música de Skalkottas fue ejecutada durante su vida y no fue sino hasta la década de 1960 que comenzó a reconocerse su talla como compositor. Desarrolló sus propias técnicas seriales en una música densamente elaborada y de extensa duración: el *Tercer concierto para piano* (1938-1939), que dura una hora, es un buen ejemplo. Entre otras obras con este carácter están cuatro cuartetos de cuerdas, cuatro suites de piano, dos suites sinfónicas y la sinfonía en un movimiento *El regreso de Ulises* (1942-1943). La producción de música serial de Skalkottas es posiblemente mayor que la de cualquier otro compositor; compuso también un enorme número de obras tonales, entre las que destaca una colorida colección de 36 *Danzas griegas* para orquesta (1931-1936) y algunas obras mayores abstractas. PG

Skempton, Howard (*n* Chester, 31 de octubre de 1947). Compositor inglés. Después de realizar estudios a finales de la década de 1960 con el principal compositor experimental inglés, Cornelius Cardew, Skempton ha perseguido consistentemente los ideales heredados de Webern y Morton Feldman, entre otros, para quienes la economía extrema de medios va de la mano de un cierto grado de reticencia expresiva. Sus composiciones, principalmente para piano, acordeón o grupos pequeños de instrumentos solistas, tiende a ser extremadamente corta con materiales modales simples y repetitivos. Ha compuesto algunas piezas de mayores dimensiones, como el *Lento* para orquesta (1990), con duración de 13 minutos. AW

sketch (in.). Véase BOSQUEJO.

skiffle (in.). Estilo de música popular surgido en los Estados Unidos en la década de 1930; es una forma híbrida con elementos de *jazz* y *blues*. Revivió en la década de 1950; también se volvió popular en Inglaterra, donde su principal intérprete fue Lonnie Donegan. Los grupos de esta música solían introducir instrumentos informales como *kazoo*, cacerola, tina de baño, bajo de caja de té y tabla de lavar como percusión. Muchos músicos se iniciaron en grupos de *skiffle* antes de incorporarse a grupos con música más ambiciosa. Su popularidad duró hasta 1959, año en que fue desplazado por el **rock and roll*. KG

skolion (gr.; al.: *Skolie*). Canción para beber. Schubert usó la palabra como título para dos *Lieder*, *Lasst im Morgenstrahl des Mai'n* (1815) y *Mädchen entsiegelt* (1816).

Škroup, František Jan (n Osice, 3 de junio de 1801; m Rotterdam, 7 de febrero de 1862). Compositor y director checo. Perteneciente a una familia musical, sus primeras lecciones las recibió de su padre. Al término de sus estudios de leyes en Praga se interesó por la ópera en lengua checa, interés alimentado desde una estancia en Hradec Králové (1814-1819), importante centro del nacionalismo. En 1826 su *Dráteník* (El jugador), *Singspiel* con libreto de J. K. Chmelenský, primera ópera en checo, tuvo un éxito enorme. Las dos óperas siguientes despertaron poco interés y Škroup regresó a los libretos en alemán en años posteriores. Una de las canciones compuestas como parte de la música incidental para la obra teatral de J. K. Tyl, *Fidlovačka* (1834), se adoptó como himno nacional checo en 1918. Škroup se fue de Praga en 1857 y se convirtió en director de la Ópera de Rotterdam. JSM

slancio (it.). “Ímpetu”, “impulso”; *con slancio*, “con ímpetu”, “con arrojo”.

slapstick. Véase LÁTIGO.

slargando, slargandosi (it.). “Alargando”, “alargándose”, es decir, disminuyendo la velocidad, lo mismo que *rallentando*.

Slavický, Klement (n Tovačov, Moravia, 22 de septiembre de 1910; m Praga, 4 de septiembre de 1999). Compositor checo. Estudió composición en el Conservatorio de Praga (1927-1931) y trabajó en la clase magistral de Suk de 1931 a 1933. Aunque con influencias de Janáček y Novák, para mediados de la década de 1930 ya había desarrollado una originalidad distintiva, enriquecida en obras posteriores como *Zpěv rodné země* (Cantos de mi país, 1942) y su *Sinfonietta no. 4*, “Pax hominibus in universo orbi” (1984). JSM

sleigh bells, (in., “cascabeles de trineo”, “colgantes”; al.: *Schellen*; fr.: *grelots*; it.: *sonagli*). Juego de *crótalos metálicos pequeños que se cuelgan en la ropa o en instrumentos, vehículos o arneses de caballos para que tintineen con el movimiento. Tradicionalmente se ataban a los juguetes de los bebés y al cuello de los animales para espantar a los demonios malignos. En la orquesta occidental por lo general se montan en un aro con un mango; en *Schlittenfahrt* K605 de Mozart, por ejemplo, se requieren cascabeles con afinación definida. Aunque los cascabeles más comunes están hechos de hojalata, los de bronce o latón son mejores y más sonoros. JMO

slendro. Uno de los dos sistemas de afinación del **gamelan* javanés; tiene cinco intervalos casi idénticos dentro de la octava.

slentando (it.). “Retardando”, lo mismo que *rallentando*.
slide (in., “acarreo”, “portamento”; fr.: *glissade, port de voix*; it.: *portamento*). 1. En la ejecución de instrumentos de cuerda, técnica para el cambio de una posición a otra entre dos notas no contiguas sin levantar el dedo o los dedos del diapasón. A finales del siglo XIX y comienzos del XX el recurso fue muy usado como efecto expresivo llegando incluso a caer en el abuso. El Ej. 1a muestra la forma común de escritura del *portamento* aunque Bach lo escribía como en el Ej. 1b. Paganini introdujo una técnica virtuosa de *portamento* para ejecutar pasajes escalares cromáticos, por lo general en terceras, con la misma digitación. Véase PORTAMENTO, 1.

Ej. 1



2. (al.: *Schleifer*; fr.: *coulé, flatté*). Adorno común en el periodo barroco consistente en dos notas cortas que anteceden a la nota principal por grados inmediatos ascendentes. Puede indicarse mediante un signo o con notitas (véase Ej. 2) y se le encuentra sólo a partir del *Cuarteto de cuerdas* op. 135 de Beethoven. En instrumentos de teclado en ocasiones se mantiene la primera nota (Ej. 3).

Ej. 2



Ej. 3



3. (in., “deslizar”, “vara”). Tubo o vara deslizable que modifica la longitud de la columna de aire del *trombón y la trompeta a vara (véase TROMPETA, 2), completando los espacios que quedan libres entre las notas de la serie armónica.

slide flute (in., “flauta a vara”). Véase SWANEE, SILBATO.
slit drum (in.). Véase TAMBOR DE RANURA.

Slonimski, Sergei Mijailovich (*n* Leningrado, 12 de agosto de 1932). Compositor y musicólogo ruso, sobrino del escritor de temas musicales Nicolas Slonimski. Estudió composición en el Conservatorio de Leningrado con Boris Arapov y Orest Yevlajov. En la década de 1960 destacó entre los principales vanguardistas soviéticos; obras como *Concerto-bouffe* (1964) muestran semejanza cercana con varios aspectos del modernismo occidental. Slonimski, muy reconocido por sus obras escénicas, tuvo éxito temprano con la ópera *Virineya* (1967) y el ballet *Ikar* (Ícaro, 1971). Su obra dramática siguiente, la ambiciosa ópera de vanguardia *Master i Margarita* (1972, basada en Mijail Bulgakov) fue prohibida antes de su estreno y no se interpretó sino hasta 1991. En su tercera ópera, *Mariya Styuarda* (1981), Slonimski retomó el lenguaje melódico y los ritmos simétricos, lo cual le permitió alcanzar considerable éxito entre el público. JWAL

slur (in.). “*Ligadura expresiva”.

small-pipes. Gaita con fuelle de la región norte de Inglaterra, Northumbria. Tiene tres roncones (bordones) y un puntero cilíndrico (tubo melódico) con hasta siete llaves. Por su tono ligero, es un instrumento adecuado para lugares cerrados.

Smalley, Roger (*n* Swinton, Manchester, 26 de julio de 1943). Compositor inglés radicado en Australia. Estudió en el RCM y con Alexander Goehr y Stockhausen. En sus obras de juventud, como la *Missa brevis* para 16 voces (1966-1967), hizo uso de material renacentista inglés y métodos seriales avanzados en un estilo cercano a Maxwell Davies. Más adelante, en piezas como *Pulses* (1969) para metales, percusión y medios electrónicos reflejó la influencia de Stockhausen. En 1969 Smalley fundó el ensamble Intermodulation para la interpretación en vivo de música electrónica, desempeñándose también como pianista. En 1976 se trasladó a la Universidad de Perth en Australia Occidental. A partir de entonces su música se volvió más expansiva y tradicional en cuanto a géneros y estilos, con obras como una sinfonía (1979-1981) y un *Concierto para piano* (1984-1985). PG/AW

Smetana, Bedřich [Friedrich] (*n* Litomyšl, 2 de marzo de 1824; *m* Praga, 12 de mayo de 1884). Compositor checo. Considerado el primer y más representativo compositor nacional checo del siglo XIX, ejerció una influencia crucial en la formación de la cultura nacional de su país estableciendo, prácticamente solo, un estilo operístico nacional.

1. Primeros años; 2. Años de madurez; 3. El estilo de Smetana.

1. Primeros años

Perteneciente a una familia considerablemente próspera (su padre era cervecero), Smetana reveló un talento musical prodigioso y pronto superó todo nivel de enseñanza local a su alcance. Asistió a una escuela cercana a su hogar y a otra en Praga, pero descuidó sus estudios en favor de la vida cultural de la ciudad, por lo que en 1840 fue enviado a estudiar a Plzen. En Praga había compuesto y arreglado música para cuarteto de cuerdas y continuó escribiendo para piano, considerando los *Tres Impromptus* (1841) el verdadero inicio de su vida profesional de compositor. En 1844 comenzó sus estudios con Joseph Proksch (1794-1864) en Praga y se ganaba el sustento como maestro de piano. A pesar de ser un buen pianista, en 1847 se vio obligado a cancelar una gira de conciertos por falta de público. Un panorama más alentador se presentó cuando Liszt aceptó la dedicatoria de su op. 1 (*Six morceaux caractéristiques*, 1848), publicada en 1851 por Kistner. Smetana abrió un instituto de música en 1848 que no tuvo gran éxito financiero, pero la enseñanza continuó le bastó para sostener a su esposa Kateřina Kolářová con quien se casó en 1849. Complementó sus ingresos tocando para el depuesto emperador Fernando, pero los años siguientes fueron de grandes penurias económicas y de trágicos sucesos con la muerte de sus hijas; a la memoria de la mayor compuso su *Trio para piano en sol menor* (1855). Entre las obras orquestales de ese periodo destaca la *Sinfonía triunfal* (1854), compuesta con la esperanza de un resurgimiento nacional a raíz de la revuelta de Praga de 1848; sin embargo, las reformas no llegaron y, al enterarse de un puesto vacante en Göteborg, Smetana viajó a Suecia en octubre de 1856.

La impresión favorable de sus primeros meses en el país llevaron a Smetana a pensar en establecerse definitivamente. No obstante, la delicada salud de su esposa y su sensación de aislamiento artístico lo convencieron de regresar a Praga en la primavera de 1859. Kateřina murió en el trayecto y Smetana emprendió el regreso a Göteborg. En 1860 llegó a Suecia con su nueva esposa, Bettina Ferdinandová. Smetana estaba a la espera del momento de volver definitivamente a Praga y la oportunidad se presentó en 1861 con el anuncio de la inauguración del Teatro Provisional para la interpretación de obras teatrales y óperas checas. Además de música para piano, el trabajo de Smetana en Suecia —en especial los poemas sinfónicos *Ricardo III* (1858), *El campo de Wallenstein* (1859) y *Hakon Farl* (1861)— corroboró

su interés en la música de Liszt y provocó muchos comentarios adversos de la crítica.

2. Años de madurez

Smetana dedicó sus años en Praga a la composición de óperas para el nuevo Teatro Provisional. La primera de ellas, *Braniboři v Čechách* (Los brandenbúrgueses en Bohemia, 1866), tuvo un éxito enorme en su estreno. Ese mismo año fue el estreno menos exitoso de *Prodaná nevěsta* (La novia cambiada), aunque la obra comenzó a abrirse camino pocos meses después en su versión revisada. Aparte de la dirección de la sociedad coral Hlahol, Smetana no logró obtener ningún otro puesto importante hasta el otoño de 1866 cuando, con enorme oposición de los conservadores, logró un muy anhelado triunfo al ser nombrado director de la orquesta del Teatro Provisional. Durante su permanencia amplió el repertorio de música extranjera y promovió las obras checas, aunque sus propias óperas, *Dalibor* (1868) y *Dvě vdovy* (Las dos viudas, 1874) fueron las dos contribuciones más sustanciales. Su periodo al frente de la orquesta estuvo marcado por la controversia pero, a pesar de estas vicisitudes, en 1872 completó *Libuše* e inició los trabajos sobre el ciclo de poemas sinfónicos *Má vlast* (Mi patria, c. 1872-1879).

Antes de completar el primero de estos poemas sinfónicos, en 1874, comenzaron a manifestarse los primeros síntomas de sífilis siendo el más alarmante la sordera rápida y total. A su separación del cargo siguieron la resignación y las dificultades económicas. Sumido en la depresión su angustia se reflejó en una obra programática, el *Cuarteto de cuerdas en mi menor* "De mi vida" (1876). Ese mismo año Smetana completó la comedia *Hubička* (El beso) y, a pesar de las enormes dificultades que tuvo para trabajar, compuso también *Tajemství* (El secreto, 1878) y terminó el ciclo *Má vlast*. La presentación de la ópera festiva *Libuše* en la función inaugural del Teatro Nacional en 1881, a pesar del rechazo de los conocedores, constituyó un triunfo personal. Comparativamente la presentación de su última ópera, *Čertova stěna* (El muro del diablo, 1882), tuvo una preparación mediocre y no trascendió. En un estado de progresiva discapacidad logró completar su segundo *Cuarteto de cuerdas en re menor* (1883), junto con la introducción y una polonesa para una suite orquestal titulada *Carnaval de Praga*; hizo también bosquejos de la ópera *Viola*, basada en *Twelfth night* (Noche de reyes) de Shakespeare. Las angustiantes etapas

finales de su enfermedad terminaron con su muerte en un manicomio de Praga en 1884.

3. El estilo de Smetana

Las fuentes del estilo musical de Smetana son muy diversas: su música para piano de juventud refleja la influencia de Schumann; su obra orquestal y la técnica de transformación temática en el *Trio para piano* y obras posteriores revelan el sello distintivo de Mendelssohn y, en particular, de Liszt. A su regreso de Suecia Smetana se entregó prácticamente por completo a la creación de un nuevo estilo nacional de composición operística, que proporcionó un modelo y un estímulo para una nueva generación de compositores checos. Los sentimientos patrióticos de Smetana se habían manifestado desde 1848 y, aunque hablaba alemán, a partir de la década de 1860 se esforzó en mejorar su manejo de la lengua checa. Muy escasos fueron los elementos folclóricos usados para la construcción de su estilo nacional, recurriendo en contadas ocasiones a la canción folclórica y popular. Los ritmos de danza fueron más frecuentes y la polca en particular imprimió un acento bohemio adecuado a su vena vernácula. En ópera, la influencia italiana y del Romanticismo alemán temprano es evidente en *Los brandenbúrgueses en Bohemia*, la de Wagner en *Libuše* y la de Meyerbeer en la ópera tardía *El muro del diablo*. El sello personal de Smetana siempre está presente y su bien desarrollada intuición del ritmo dramático superó por mucho los esfuerzos de sus predecesores checos.

El ciclo de poemas sinfónicos *Má vlast*, homenaje a la historia, la mitología y los paisajes de Bohemia, perdura como un importante punto de referencia nacional; por otra parte, sus escasas obras de cámara reflejan más bien la expresión personal de una perspectiva menos optimista. Fuera de la República Checa su obra coral no ha sido apreciada, aunque sin duda constituyó una pequeña pero significativa contribución a una forma musical que ocupó un lugar muy importante en el resurgimiento musical del país. Si bien Smetana no ha alcanzado la talla internacional de su más joven contemporáneo, Dvořák, dentro del país sus logros son considerados de mayor trascendencia. JSM

📖 B. LARGE, *Smetana* (Londres, 1970). J. CLAPHAM, *Smetana* (Londres y Nueva York, 1972). J. TYRRELL, *Czech Opera* (Cambridge, 1988).

Smirnov, Dimitri (Nikolaievich) (n Minsk, 2 de noviembre de 1948). Compositor ruso. Estudió composición con Vladimir Fere y Nikolai Sidel'nikov en el Conser-

vatorio de Moscú y realizó estudios privados con Filip Gershkovich (discípulo de Webern). Denisov ejerció también profunda influencia en su música, que combina técnicas seriales con tonalidad y modalidad. Muchas de sus obras se basan en su propio “alfabeto musical”. Ha compuesto algunas obras con textos de William Blake, como las óperas *Tiriel* (Freiburgo, 1989) y *Zhalobí Teli* (El lamento de Thel; Londres, Almeida, 1989). En 1991 se estableció en Inglaterra con su esposa, la compositora Elena Firsova. JWAL

Smith, “Father” [Schmidt, Bernhard] (*n* c. 1630; *m* Londres, 1708). Constructor de órganos. Nacido en Alemania, llegó a Inglaterra en 1677 como afinador de los órganos de la Abadía de Westminster. En 1671 tenía el cargo de “constructor de órganos para el rey” y para 1695 se desempeñaba como conservador de los órganos del rey y construía instrumentos en Windsor. Desde 1676 ocupó también el puesto de organista de St Margaret en Westminster. Con el apoyo laboral de sus sobrinos construyó órganos para el Sheldonian Theatre de Oxford (1670-1671), la Temple Church (con el que le ganó a su competidor Renatus *Harris, 1682-1688), la Catedral de Durham (1684), la Catedral de St Paul (1695-1696) y el Trinity College de Cambridge (1708). Sus órganos, por lo general con un solo manual, producen un tono brillante y un sonido claro. AL

📖 A. FREEMAN, *Father Smith* (Londres, 1926; nueva ed., aumentada por J. Rowntree, 1977).

Smith, John Christopher [Schmidt, Johann Christoph] (*n* Kitzingen, 17 de marzo de 1683; *m* Londres, enero de 1763). Impresor y editor musical alemán. Conoció a Handel en Halle y en 1716 fue invitado a unírsele en Londres, donde se estableció como editor e impresor musical y fungió como agente para la venta de las obras de Handel. Se desempeñó también como copista y amanuense de Handel por lo que heredó todos sus manuscritos.

Su hijo, compositor del mismo nombre, **John Christopher Smith** (*n* Ansbach, 1712; *m* Bath, 3 de octubre de 1795), estudió con Handel, Thomas Roseingrave y Pepusch. En 1733 hizo su debut como compositor de ópera con *Ulises*. A partir de 1754 fue organista de la capilla del Hospital Foundling, donde tuvo a su cargo la dirección anual del *Mesías* y desde 1760, junto con Stanley, dirigió los oratorios de Covent Garden. Sus composiciones incluyen óperas italianas e inglesas (dos de ellas basadas en Shakespeare: *The Fairies* [“Las hadas”], 1755, y *La tempestad*, 1756), oratorios (como *Paradise Lost*, 1760) y otras obras vocales y piezas instrumentales. WT/PL

Smith, John Stafford (*n* Gloucester, baut. 30 de marzo de 1750; *m* Londres, 21 de septiembre de 1836). Compositor y erudito inglés. Estudió con Boyce y pasó la mayor parte de su vida profesional en la Chapel Royal. Es recordado por su música vocal y por la composición de la melodía que se convertiría en el himno nacional estadounidense, *The Star-Spangled Banner*. Su obra como editor y escritor es de mayor trascendencia. Entre sus colecciones de manuscritos contaba con fuentes de gran valor como los manuscritos **Old Hall* y **Mulliner Book*. -/PL

smorzando (it.). “Extinguiendo”, es decir, disminuyendo de intensidad hasta perderse; su abreviatura es *smorz.*

Smyth, Dame Ethel (Mary) (*n* Marylebone, 22 de abril de 1858; *m* Woking, 8 de mayo de 1944). Compositora inglesa. Estudió con Carl Reinecke y más adelante con Heinrich Herzogenberg en el Conservatorio de Leipzig; recibió el estímulo de Brahms (cuya música admiraba por encima de todas), Chaikovski, Grieg, Joachim y Clara Schumann, y manifestó una profunda antipatía por la música de Wagner. Escribió un interesante relato del periodo operístico de Mahler en Leipzig en la década de 1880. Sus obras tempranas, sin publicar, revelan una inclinación por la música de cámara que más adelante encontró cauce en el *Quinteto de cuerdas* (1883), en dos *Sonatas para violín y violonchelo* (ambas de 1887) y en el *Cuarteto de cuerdas* (1902-1912). En 1893 causó gran impresión en Londres con su *Misa en re*, pero su principal interés fue la ópera, lo cual la hizo enfocar su atención en Alemania.

Su primera incursión en el género, la comedia en dos actos *Fantasio*, fue producida en Weimar en 1898; una segunda en un solo acto, *Der Wald*, se presentó en Berlín y en Covent Garden en 1902 así como en Nueva York al año siguiente. Bajo un estilo y una estructura más coherentes *The Wreckers*, representada en Leipzig en 1906 bajo la dirección de Nikisch, causó una impresión mucho más profunda. Con impactante argumento y la acción desarrollada en el siglo XVIII en una aldea de Cornualles, despertó la admiración de Bruno Walter y la de Beecham quien la dirigió en Covent Garden en 1909. Smyth compuso otras tres obras escénicas: la ópera cómica *The Boatswain’s Mate* (Londres, 1916), y dos óperas más en un acto, *Fête galante* (Birmingham, 1923) y *Entente cordiale* (Londres, 1925).

Entre sus obras corales destacan *Sleepless Dreams* (1912), refinado montaje de textos de D. G. Rossetti, y *The Prison* (1929-1930), sinfonía coral con texto de Henry Brewster, libretista de varias de sus óperas. Com-

puso también un *Concierto para corno, violín y orquesta* (1927). Su estilo musical, aunque irregular en su polaridad entre lo conservador y lo experimental, en sus momentos más logrados es impactante y original; y la música más refinada de sus óperas, en particular *The Wreckers*, denota un ímpetu distintivo y novedoso en el lenguaje operístico inglés de los albores del siglo XX.

Smyth se adhirió a la causa del sufragio de la mujer y, en 1911, compuso el *anthem March of the Women*. Su militancia activa la condujo a dos meses de prisión en Holloway. Su carácter dramático y voluble se manifiesta también en 10 apasionantes volúmenes, seis por completo autobiográficos y los otros cuatro también autobiográficos hasta cierto punto. Obtuvo doctorados honorarios de Durham (1910) y Oxford (1912) y la condecoración DBE en 1922. JDI

📖 L. COLLIS, *Impetuous Heart: The Story of Ethel Smyth* (Londres, 1984). J. A. BERNSTEIN, "Shout, shout, up with your song!" Dame Ethel Smyth and the changing role of the British woman composer", *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, ed. J. Bowers y J. Tick (Urbana, IL, 1986), pp. 304-324. R. CRICHTON (ed.), *The Memoirs of Ethel Smyth* (Harmondsworth, 1987).

snap (in.). Véase SCOTCH SNAP.

snare drum (in.). Véase TAROLA.

snello, snella, snellamente (it.). "Ágil", "con destreza".

soave (it.). "Dulce", "suave", "amable"; *con soavità*, "con suavidad"; *soavemente*, "con dulzura".

sobreagudos (in.: *overblowing*). Técnica empleada por los ejecutantes de alientos de madera para alcanzar el registro agudo de sus instrumentos. La técnica consiste en un aumento de la presión del aire que entra al soplar y que, al vibrar en el interior del tubo, produce intervalos determinados superiores a la frecuencia vibratoria fundamental, es decir armónicos. La flauta, el oboe y el fagot producen sobreagudos a la octava, mientras que el clarinete lo hace a intervalo de doceava. Para la correcta ejecución de esta técnica se requieren otras modificaciones: en el clarinete se debe ajustar la posición y la presión de los labios contra la lengüeta, mientras que en la flauta se requiere inclinar la embocadura para formar un ángulo más cerrado en relación con el flujo del aire. SM

sobreviviente de Varsovia, Un. Op. 46 de Schoenberg para narrador, voces masculinas y orquesta con textos del compositor (1947).

Sociedad de Etnomusicología (SEM). Sociedad fundada en 1955 para el estudio de la música del mundo que no pertenece a la tradición de arte occidental; pone

énfasis particular en el estudio de la música en su contexto cultural y ha celebrado reuniones anuales a partir de 1956. Una enorme cantidad de miembros internacionales conformado por antropólogos, musicólogos, folcloristas y lingüistas recibe la revista trienal *Ethnomusicology* y el boletín *SEM Newsletter*. JBO

Sociedad Internacional de Musicología. Véase IMS. **sociedades.** Entre las múltiples definiciones de la palabra "sociedad", la más adecuada para un contexto musical es la de "grupo de personas unidas para la promoción de un propósito común a través de reuniones, publicaciones, etc." (*Shorter Oxford Dictionary*). Cuando dicho propósito común se relaciona con la música encontramos que hay centenares de sociedades en todo el mundo que se dedican a la promoción de agrupaciones corales, orquestas, directores, solistas, compositores, géneros y periodos musicales, a la restauración y el diseño de instrumentos, a concursos educativos y diversas ramas de la musicología. Muchas de ellas celebran reuniones, congresos, conferencias y ofrecen reportes y boletines.

Las primeras sociedades profesionales fueron los gremios medievales. La formación de sociedades para hacer presentaciones públicas comenzó en Italia, en una época en que los eventos formales de música se reservaban casi exclusivamente para el público selecto y privado de la nobleza. La primera *accademia*—no dedicada exclusivamente a la música— se formó en Florencia en 1470, seguida por la Camerata Florentina y muchas *accademie* de los siglos XVI y XVII, *académies* en Francia desde 1570, *collegia musica* en Alemania y grupos musicales en las universidades de Oxford y Cambridge en Inglaterra (véase ACADEMIA; CAMERATA; COLLEGIUM MUSICUM; CONCIERTO).

Una abundante cantidad de academias de canto surgió desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX, siendo las más prominentes la Academy of Ancient Music de Londres (1726-1792), la Gesellschaft der Musikfreunde de Viena (1812-), la *Royal Philharmonic Society (1813-), la Handel and Haydn Society de Boston (1815-), la Philharmonic Symponny Society de Nueva York (1842-) y la Association des Concerts Lamoureux de París (1897-).

En la segunda mitad del siglo XIX se formaron sociedades dedicadas a compositores individuales, siendo la primera de ellas la Bach-Gesellschaft (1850). Más adelante, sociedades entregadas al conocimiento y la erudición (posteriormente de musicología) se fundaron en la mayoría de los países europeos, los Estados Unidos y en general los que seguían la tradición occidental;

algunas son sociedades internacionales. En el Reino Unido, la *National Federation of Music Societies, fundada en 1935, cuenta con 1 800 sociedades afiliadas en representación de 130 000 músicos y amantes de la música que anualmente presentan 7 650 conciertos ante una audiencia de 1.5 millones de personas, con una ganancia anual aproximada de 25 millones de libras esterlinas. En la mayoría de los países y a nivel internacional se desarrollan actividades similares.

Hay varios tipos de listados de sociedades. El anuario *The British and International Music Yearbook* ofrece información detallada sobre un centenar y en internet aparecen listados exhaustivos y vínculos a sitios de la red pertenecientes a muchas sociedades, asociaciones y federaciones individuales.

Véase también CLUBES MUSICALES. JBO

Société des Concerts du Conservatoire. Sociedad de conciertos formada en París en 1828. Véase CONCIERTO, 2.

Société Nationale de Musique. Sociedad de conciertos fundada en París en 1871 por Saint-Saëns y su círculo de allegados para alentar y promover la música francesa contemporánea.

Society for the Promotion of New Music (Sociedad para la Promoción de la Música Nueva, SPNM). Organización británica fundada en 1942 que tuvo como primer presidente a Vaughan Williams.

sociología de la música. La sociología de la música, en términos generales, se ocupa del estudio de la música y sus funciones sociales. Además de las relaciones entre la música y la sociedad, las formas en que la sociedad plasma su esencia en los materiales y las prácticas musicales son también su objeto de estudio. Desde una perspectiva sociológica toda la música desempeña una función social, por lo que puede decirse que está constituida socialmente.

Esta función social quizá sea más evidente en la música de las culturas tradicionales preindustriales (en la medida en que éstas sobreviven), estudiadas por la antropología social y la etnomusicología, y donde la música tiene un papel directo en la vida cotidiana: en el trabajo, los ritos, la religión, la magia y la sanación. Pero lo mismo ocurre con la música popular y la industria del entretenimiento cuyos objetivos más obvios, entre otros, son la producción, la reproducción y el consumo de la música dentro de la cultura moderna de masas. No obstante, se podría argumentar respecto al papel social de la música “autónoma” y absoluta perteneciente a la tradición del arte occidental, considerada

por muchos como una música alejada de toda función social directa.

Para la segunda mitad del siglo XIX la música clásica europea se transformaba rápidamente en una intensa expresión individual de “introspección” subjetiva y perdía sus lazos con la iglesia, la danza y el “mero entretenimiento” al punto que, para finales del siglo XIX, había alcanzado una especie de autonomía total. No obstante, en términos sociológicos, esto demuestra su carácter de música de entretenimiento y de consumo, principalmente en la época de la grabación, y su papel en la representación de intereses de clase particulares. De hecho la historia social de la música occidental desde la época medieval revela cuatro etapas, que evidentemente se entrecruzan: el papel de la música en el recinto de la iglesia, su función como entretenimiento para la corte, su representación de las aspiraciones de la clase media y su función en el momento dentro de la cultura de masas y del dominio de los medios masivos de comunicación.

La sociología de la música tiene diversos enfoques, metodologías y campos de aplicación. Como rama de la relativamente nueva disciplina de la sociología sus orígenes se remontan al pensamiento positivista de Auguste Comte (1789-1857). El objetivo de Comte era establecer la disciplina como una ciencia exacta con líneas de desarrollo paralelas a las ciencias naturales, finalidad en la que, es preciso recalcar, fracasó. Aunque Comte no contribuyó de manera directa a la sociología de la música, ciertos aspectos de su pensamiento y en particular de su visión progresista de la sociedad, junto con la influencia de las teorías evolucionistas de Charles Darwin, se reflejan en los escritos del filósofo social y sociólogo inglés de adherencia darwinista, Herbert Spencer (1820-1903). Spencer tuvo una visión evolucionista de la sociedad, a la manera de un organismo vivo, y especuló sobre el origen de la música en estos mismos términos plasmando su pensamiento en ensayos como “The Origin and Function of Music” (Origen y funciones de la música, 1857).

Spencer ejerció cierta influencia en las interpretaciones de la historia de la música de finales del siglo XIX y comienzos del XX, pero se mantuvo al margen del desarrollo de la sociología y, en particular, de la sociología de la música. Otros pensadores que a comienzos del siglo XX contribuyeron al desarrollo de la sociología de la música fueron Wilhelm Dilthey, Georg Simmel y Paul Bekker en Alemania, mientras que en Francia Jules Combarieu publicó en 1907 *La Musique: Ses lois, son*

évolution. La clave de las teorías de los fundadores de la sociología son esencialmente la teoría dialéctica social de Karl Marx (1818-1883), la teoría funcionalista de Émile Durkheim (1858-1917) y la teoría de acción social de Max Weber (1864-1920). Cada una de estas teorías fundamentales ejerció su influencia en el desarrollo de la sociología de la música, aunque sólo Weber contribuyó de manera directa a la disciplina en sí.

En *Los fundamentos racionales y sociales de la música* (1911, publicado en un volumen separado en 1921) Weber argumenta que la sociedad occidental se caracteriza por una creciente tendencia hacia la racionalización extrema y aplicó esta tesis a los elementos de la música misma, sus sistemas de afinación y de escalas, la armonía, la melodía, la polifonía y la tecnología instrumental. La influencia de Weber es evidente en la obra *Musiksoziologie* (1951) de Kurt Blaukopf y, de manera particular, en la de Theodor W. Adorno (1903-1969).

Adorno es sin duda la figura más importante del siglo XX en el desarrollo de la sociología de la música. Su primer ensayo sociológico sustancial en torno a la música, “Sobre el estado social de la música” (1932), siguió una línea de pensamiento marxista. A este siguieron otros ensayos importantes como “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” (1938), en que combina perspectivas freudianas y marxistas; su trabajo de la década de 1940 en los Estados Unidos sobre la música radiofónica, dentro del Princeton Radio Music Project (con Paul Lazarsfeld), y “Sobre la música popular” (con George Simpson); su trabajo sobre la racionalización y la industria cultural en *Dialéctica de la Ilustración* (1947, con Max Horkheimer) bajo la perspectiva de Max Weber y la serie de conferencias que conforman *Introducción a la sociología de la música* (1962), donde reúne todos los temas anteriores. En campos como historia social de la música, música e ideología, mediación de la sociedad dentro de los elementos musicales, tipos de respuesta característicos de los oyentes y la postura social de la música dentro de las relaciones de producción de la sociedad industrializada moderna, Adorno vislumbró una enorme cantidad de áreas potenciales para la investigación a futuro, muchas de ellas todavía carentes de estudio profundo.

A partir de Adorno la sociología de la música ha seguido diversas tendencias de desarrollo. En Alemania ha encontrado cauce a través de la crítica al propio Adorno, por ejemplo en *Musiksoziologie* (1971) de Tibor Kneif. La historia estética y social de la música ha sido desarrollada principalmente en Alemania a través del

pensamiento de Carl Dahlhaus, cuya *Música del siglo XIX*, 1980, es una lectura indispensable. En Inglaterra, *Music and Society since 1815* (Música y Sociedad desde 1815, 1976) de Henry Raynor merece el mismo reconocimiento.

El estudio de la música popular ha sido un campo muy fértil, abordado con seriedad por primera vez por Adorno en la década de 1930. *The Sociology of Rock* (La sociología del rock, 1978) de Simon Frith, reescrita con el título *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll* (Efectos sonoros: juventud, entretenimiento y las políticas del Rock 'n' Roll, 1983), ha tenido repercusión considerable con un enfoque en la música de rock y la creación de identidad. Otros personajes cuya contribución en este campo ha sido significativa, aunque no necesariamente como sociólogos, son Phillip Tagg, Richard Middleton, John Shepherd y Peter Wicke.

Un desarrollo importante posterior a la época de Adorno ha sido en las áreas de estudio de género y música. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Logros femeninos: música, género y sexualidad, 1991) de Susan McClary es quizá el trabajo más significativo en este campo, aunque su enfoque sea más musicológico que sociológico. En Francia, Jacques Attali se ha centrado en el estudio de las interacciones entre música y economía política en *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música* (1977; trad. es. 1995), mientras que el húngaro János Maróthy ha abordado la discusión de la música y las clases sociales en *Música y la burguesía, música y el proletariado* (1974). Por último, digno es de mención el enfoque antropológico social abordado por Georgina Born en *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde* (Racionalización cultural: IRCAM, Boulez y la institucionalización de la vanguardia musical, 1995).

La sociología de la música sigue siendo una subdisciplina algo amorfa sin una clara demarcación entre sociología, antropología social y etnomusicología. A partir de la década de 1980 su enfoque en el mundo de habla inglesa se ha abierto más aún con la introducción de campos interdisciplinarios como los estudios culturales y de musicología crítica. Este enfoque ha coincidido con la apertura de la musicología a la interacción con otras disciplinas. Por lo tanto, resulta lógico pensar que muchos de los enfoques de la sociología de la música se filtren al campo de la musicología. MPA

📖 M. WEBER, *The Rational and Social Foundations of Music*, trad. y ed. D. Martindale, J. Riedel y G. Neuwirth (Carbondale, IL, 1958). T. W. ADORNO, *Introduction to the*

Sociology of Music, trad. E. B. Ashton (Nueva York, 1976). S. FRITH, *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll* (Londres, 1983). M. PADDISON, *Adorno, Modernism and Mass Culture: Essays on Critical Theory and Music* (Londres, 1996).

Socrate (Sócrates). Drama sinfónico de Satie (1918) para una o más voces con piano u orquesta de cámara, con textos de Platón traducidos por V. Cousin.

Söderlind, Ragnar (n Oslo, 27 de junio de 1945). Compositor y maestro noruego. Principalmente autodidacta en música, estudió en el Conservatorio de Oslo y posteriormente en la Academia Sibelius donde estudió composición con Kokkonen y Erik Bergman (1967-1968). De regreso en Oslo se preparó como director. Rechazó el serialismo como una estética demasiado exclusiva—decisión que lo puso en contra del “establishment” musical noruego, predominantemente modernista en esa época— y produjo una obra notable por su fuerza tonal, sólido contrapunto y variedad de recursos instrumentales. Aunque ha escrito obras mayores para la sala de conciertos, cuando menos seis *Sinfonías* (1975-1999), *Conciertos* para violín (1986-1987), violonchelo (1991) y piano (1996-1997), tiene una fuerte inclinación por la música escénica: sus óperas son *Esther and the Blue Serenity* (1972), *Rose og Ravn* (1989) y *Olav Trygvason* (2000); sus ballets *Hedda Gabler* (1978), *Kristin Lavransdatter* (1982) y *Victoria* (1986). MA

soft hexacord (in.). Véase HEXACORDO; SOLMIZACIÓN.

sofort (al.). “Inmediatamente”, lo mismo que **attacca*.

soggetto (it.). “Sujeto”, “tema”. En la teoría musical del siglo XVIII se refiere a un tema de fuga de carácter natural, semejante a los sujetos del **ricercar* anterior.

soggetto cavato (it.). Véase CANTUS FIRMUS.

soh. En la escala del sistema de *solmización, *soh* es la pronunciación inglesa de *sol* o el quinto grado. En las terminologías española, francesa e italiana se asocia con la nota *si* del sistema de *do*-fijo, sin importar la escala en que aparezca. Véase TÓNICA SOL-FA.

Soir, Le. Véase *MATIN, LE; MIDI, LE; SOIR, LE*.

Soirées musicales (Veladas musicales). Colección de piezas de salón (canciones y dúos) de Rossini publicada en 1835. Britten orquestó cinco de ellas con el mismo título (op. 9, 1936) y las restantes fueron orquestadas por Respighi para su ballet *La *Boutique fantasque*.

sol (al.; in.: *sol*). Quinto grado (dominante) de la escala de *do* mayor. Véase ESCALA, 3; *SOH*.

“**Sol**”, **Cuartetos del**. Sobrenombre de los seis *Cuartetos de cuerdas* op. 20 de Haydn (1772). Su nombre se debe al diseño de la portada de su primera edición (1774).

sol-fa. Véase TÓNICA SOL-FA.

Solage (fl finales del siglo XIV). Compositor francés. Contemporáneo joven de Machaut, estuvo asociado con Jean Duc de Berry. Entre sus pocas *chansons* que han sobrevivido destaca la satírica *Fumeux fume par fume*, en la que explora armonías cromáticas excéntricas a manera de ejercicio intelectual sobre el absurdo. JM

Soldaten, Die (Los soldados). Ópera en cuatro actos de Zimmermann con libreto del compositor basado en el drama de Jacob Michael Reinhold Lenz (Colonia, 1965).

Soleil des eaux, Le (El sol de las aguas). Obra de Boulez compuesta en 1948 originalmente para un drama radiofónico de René Char. En 1950 Boulez revisó la obra como cantata, en 1958 para dotación mayor y en 1965 para soprano y coro.

Soler (Ramos), **Antonio** (Francisco Javier José) (n Olot, Gerona, baut. 3 de diciembre de 1729; m El Escorial, 20 de diciembre de 1783). Compositor catalán. Desde la infancia demostró un prometedor talento musical en la escuela coral de Montserrat y, alrededor de los 30 años de edad, fue nombrado *maestro de capilla* en Lérida. En 1752 se volvió monje del monasterio de El Escorial para, años después, tomar las órdenes religiosas. Allí pasó el resto de su vida como *maestro*, organista y maestro muy respetado; los infantes de la realeza estuvieron entre sus discípulos.

Gran parte de la música de Soler fue destruida en 1808 con el saqueo de El Escorial por las tropas francesas. La influencia de Domenico Scarlatti, con quien estudió, es evidente en las cerca de 120 sonatas más conocidas de su obra. Compuso también obras para órgano, seis conciertos para dos órganos, seis quintetos para cuerdas y órgano, obras dramáticas, música sacra vocal y el célebre tratado *Llave de la modulación y antigüedades de la música* (Madrid, 1762). WT

Solesmes, monjes de. Comunidad monacal de una abadía benedictina de Solesmes, poblado francés cercano a Le Mans famoso por sus contribuciones seminales al resurgimiento moderno de la liturgia latina y el canto llano (véase *MOTU PROPRIO*). La abadía ha publicado numerosos estudios académicos y, en la serie *Paléographie musicale*, facsímiles de fuentes medievales importantes como también libros de canto para el rito romano. Su interpretación de la notación neumática, diseminada en tratados y grabaciones, forma la base de las interpretaciones más modernas del canto llano occidental. Entre las personalidades asociadas con su trabajo destacan Dom Prosper Guéranger, Dom Joseph *Pothier, Dom André *Mocquereau y Dom Eugène *Cardine. -/ALI

solfeggietto (it., “pequeño estudio”). Título dado a una pieza corta para teclado, usado por C. P. E. Bach entre otros.

solfegio (it., “solfeo”; fr.: *solfège*). 1. Ejercicio vocal entonado sea con una vocal (en cuyo caso el nombre indicado es *vocalización) o con las sílabas de la *solmización (la palabra deriva de “sol-fa”). El ejercicio tiene un doble propósito: como entrenamiento vocal elemental y como práctica de lectura a primera vista, ya que ayuda al estudiante a reconocer los intervalos y las notas.

2. El término se ha aplicado también a la enseñanza de los rudimentos musicales: *lectura a primera vista, *entrenamiento auditivo, estudio de la notación, entre otros. Los cursos completos de solfeo fueron introducidos por primera vez en los conservatorios de Bruselas y París, y han sido adoptados por infinidad de instituciones educativas musicales en todo el mundo.

solfeo. Véase *SOLFEGGIO*.

solmización. Sílabas relacionadas con alturas para el aprendizaje cantado de melodías. La palabra deriva de las sílabas latinas usadas para nombrar las notas de la música occidental: *ut-re-mi-fa-sol-la*. Estos nombres fueron concebidos por Guido d’Arezzo (c. 991-después de 1033) y descritos en su *Epistola de ignotu cantu* (Carta sobre el canto desconocido), dirigida alrededor de 1030 a su amigo y compañero monacal Michael. Los nombres fueron tomados de la primera sílaba de cada uno de los versos de un himno a san Juan Bautista (Ej. 1). Aunque el texto pertenece a una época anterior a Guido, la música muy posiblemente es de su autoría.

Para 1100, las seis sílabas se usaban no sólo para la secuencia de las seis notas *do-re-mi-fa-sol-la*, sino también las secuencias *fa-sol-la-sib-do-re* y *sol-la-si-do-re-mi*, que siguen el mismo patrón interválico (tono-tono-semitono-tono-tono). Estas tres secuencias de notas se conocen como hexacordos. El hexacordo formado a partir de *do* no contiene la nota *si* y se denomina hexacordo “natural” (*naturale*); el formado a partir de *sol* tiene *si* natural y se conoce como “duro” (*durum* por la forma de escritura del *si* natural con las cuatro esquinas en ángulo, ♯); mientras que el hexacordo que parte de *fa* y requiere un *sib* se denomina “suave” (*molle* con forma redondeada, [b]). El Ej. 2 muestra el rango completo de notas normalmente usado por los teóricos medievales, junto con los hexacordos posibles. Nótese la nomenclatura de la época para indicar la altura de las notas; la nomenclatura que aparece a la izquierda en el ejemplo es la usada en este *Diccionario*.

Ej. 1

Ej. 2

e''		ee							la
d''		dd							la
c''		cc							sol
b'		bb							fa
bb'		bb							mi
a'		aa							re
g'		g							ut
f'		f							ut
e'		e							mi
d'		d							re
c'		c							ut
bb		b							ut
b		b							mi
bb		b							fa
a		a							re
g		G							ut
f		F							ut
e		E	la						mi
d		D	sol						re
c		C	fa						ut
B		B	mi						ut
A		A	re						ut
G		G	ut						ut

Estas sílabas estaban representadas en la denominada mano guidoniana, un sistema visual muy útil para la enseñanza de la solmización (véase GUIDO D’AREZZO).

Todo el propósito de este sistema es facilitar la memorización de melodías desconocidas. El alumno debe tener en mente las seis sílabas y conocer sus relaciones de altura, poniendo particular atención en el semitono *mi-fa* que se forma a la mitad del hexacordo. En una época en que las notas eran conocidas por sus nombres con letras del alfabeto, es posible que el alumno no relacionara las sílabas con dichas letras, como en los sistemas actuales, por lo que el maestro debía traducir las notas de la melodía al sistema de solmización para que el alumno las aprendiera y cantara.

Las melodías que excedían el rango de un hexacordo presentaban ciertos problemas. Para la segunda frase del Kyrie mostrado en el Ej. 3, se requería un cambio o “mutación” en el hexacordo inferior, fuera directo o entre cinco o seis notas.

La disponibilidad de las notas *si* bemol y *si* natural en los hexacordos suave y duro, respectivamente, pudo haber sido el motivo por el que los copistas musicales de la época no sintieran la necesidad de escribir rigurosamente todas las alteraciones, como se hizo en épocas posteriores. Hacia finales de la Edad Media se comenzaron a usar los hexacordos sobre otros grados y sus alteraciones correspondientes: a partir de *re*, con

la alteración de *fa*♯; a partir de *la*, con *do*♯; a partir de *sib*, con *mib*; y a partir de *mib*, con *lab*. En estos casos, la solmización ayudaba a los intérpretes a conocer con facilidad las notas alteradas que no siempre aparecían escritas en el papel. El Ej. 4 muestra el inicio de una balada anónima de comienzos del siglo XV, *Se vrai secours*. La parte de contratenor podía interpretarse con el hexacordo en *fa* o con el hexacordo en *sol* mutando a *mi*.

Existen muchos ejemplos de grupos de sílabas de solmización (no necesariamente seis) en culturas musicales extraeuropeas, desde el Medio Oriente hasta el Lejano Oriente, y fueron conocidos también en la Antigua Grecia. El sistema de seis sílabas de Guido no fue el único conocido en Europa en esa época, pero ningún otro sistema arraigó como éste. Los intentos que hubo en el Renacimiento de ampliar la serie a una extensión de octava o simplificar las mutaciones y reducir el número de hexacordos, indican que el sistema no era plenamente satisfactorio; por otra parte, la mayoría de los teóricos del siglo XVI en adelante mostraron poco interés en él. El éxito del sistema *tónica sol-fa demuestra que sistemas como la solmización siguen siendo útiles para el aprendizaje de la música. DH

Ej. 3

Hexacordo de *do*: *re re ut ut ut re re fa mi re ut mi sol fa re ut mi mi re*
 Ky - ri - e - - - - - le - i - son.

Hexacordo de *do*: *re re ut ut re re*
 Hexacordo de *sol*: *sol sol fa fa sol sol re ut re fa fa re fa sol sol*
 Ky - ri - - - e - - - - - le - i - son.

Ej. 4

Cantus

Hexacordo de *sol*: *re fa sol fa mi* Hexacordo de *mi*: *sol fa mi fa*
fa re mi re ut re solmizaciones alternativas

Hexacordo de *fa*: *mi sol la sol fa* *sol mi fa mi re mi*

solo (it.). “Solo”; como *violino solo*, “violín solo”; el plural es *solí*.

solo pitch. Véase AFINACIÓN (ALTURA) DE SOLISTA.

Solomon. Oratorio (1749) de Handel con texto bíblico de autor desconocido.

Solti, Sir Georg [György] (*n* Budapest, 21 de octubre de 1912; *m* Antibes, 5 de septiembre de 1997). Director británico nacido en Hungría. Estudió piano y composición en la Academia de Música Liszt de Budapest con maestros como Bartók, Dohnányi y Kodály. Se integró como **répétiteur* a la Ópera de Budapest, donde tuvo la oportunidad de observar y asistir a directores como Busch, Klemperer, Walter y Kleiber. Como *répétiteur* en Salzburgo en 1936 y 1937 fue influenciado por Toscanini. En 1938 hizo su debut como director en la Ópera de Budapest pero, por su ascendencia judía, su vida profesional se vio interrumpida con la segunda Guerra Mundial; emigró a Suiza, donde trabajó como pianista.

Después de la dirección de *Fidelio* en Munich en 1946, Solti fue nombrado director de la orquesta de la ópera de la ciudad, causando un fuerte impacto con su estilo de dirección, tan exigente y riguroso como dinámico y talentoso. Al cabo de casi una década en la Ópera de Frankfurt (1952-1961) fue nombrado director de Covent Garden, donde sus interpretaciones meticulosamente trabajadas y su carismática personalidad imprimieron a la compañía operística y a su persona un enorme prestigio. De 1969 a 1991 tuvo a su cargo la dirección de la Chicago Symphony Orchestra, ofreciendo estrenos mundiales de obras de Henze, Tippett, Del Tredici y Lutosławski, y de 1979 a 1983 estuvo al frente de la LPO. Dirigió también en Salzburgo y Bayreuth. Con la Orquesta Filarmónica de Viena realizó una grabación precursora del *Anillo* de Wagner. En 1971 fue hecho caballero. JT

📖 P. ROBINSON, *Solti* (Londres, 1979). *Solti on Solti* (Londres, 1997).

solus tenor. Parte vocal individual que podía reemplazar las partes tenor y contratenor en la música polifónica de fines de la Edad Media y del Renacimiento. IR

Sollertinski, Ivan Ivanovich (*n* Vitebsk, 20 de noviembre/3 de diciembre de 1902; *m* Novosibirsk, 11 de febrero de 1944). Musicólogo y crítico ruso. Miembro del círculo filosófico de Mijail Bajtin en Vitebsk, en 1921 se trasladó a Petrogrado (San Petersburgo), donde realizó estudios de literatura clásica española y filología romano-germánica, graduándose en 1923. En un principio especializado en teatro y ballet, Sollertinski se invo-

lucró gradualmente con la escena musical contemporánea de Leningrado. Su amistad cercana con Shostakovich data de 1925. Publicó una importante monografía sobre Mahler (*Gustav Mahler*, Leningrado, 1932; trad. al al. 1996). En 1939 entró como profesor del Conservatorio de Leningrado pero en 1941 fue evacuado a Novosibirsk. Sus artículos más importantes sobre música, literatura y ballet aparecen en una colección en cuatro volúmenes de Mijail Druskin (Leningrado, 1946, 1956, 1963, 1973). PF

sombrero de tres picos, El (*Le tricorne*). Ballet en dos escenas de Falla con argumento de Gregorio Martínez Sierra basado en la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón (1874). Con coreografía de Massine y diseño escénico de Pablo Picasso, se produjo inicialmente para los Ballets Rusos de Diaghilev (Londres, 1919). La obra es una versión extendida de la pantomima de Falla y Sierra *El corregidor y la molinera* (Madrid, 1917) y tiene la misma trama que *Der Corregidor* de Wolf. Falla arregló la música en dos suites orquestales (1919).

Somers, Harry (Stewart) (*n* Toronto, 11 de septiembre de 1925; *m* Toronto, 9 de marzo de 1999). Compositor canadiense. Estudió composición en el Royal Conservatory of Music de Toronto con John Weinzweig y obtuvo becas para realizar estudios en París (1949-1950 con Milhaud; otra en 1960) y Roma (1969-1971). Uno de los compositores más importantes de Canadá, es más conocido por sus óperas. *Louis Riel*, compuesta en 1967 para el aniversario de la fundación de Canadá, con libreto de Mavor Moore, es una obra profundamente dramática que abarca influencias estilísticas tan diversas como música popular, grabaciones y técnica dodecafónica. Su ópera *Mario and the Magician*, basada en una novela corta de Thomas Mann, fue estrenada por la Canadian Opera Company en 1992. Entre otras obras importantes de Somers destacan su primera ópera, *The Fool* (1953), y la ópera de cámara *SerINETTE* (1990) con libreto de James Reaney. Somers dedicó también mucha atención al piano, para el que compuso cinco sonatas, y a la exploración de técnicas vocales. Otras obras notables son *Five Songs of the Newfoundland Outports* (1967), *Music for Solo Violin* (1973), estrenado por Yehudi Menuhin, y *Chura-Churum*, basada en textos sánscritos con altavoces repartidos por todo el auditorio. HRE

📖 B. CHERNEY, *Harry Somers* (Toronto, 1975).

Somervell, Sir Arthur (*n* Windermere, 5 de junio de 1863; *m* Londres, 2 de mayo de 1937). Compositor y pedagogo inglés. Estudió composición con Stanford en Cam-

bridge (donde obtuvo el grado de BA en 1884), con Kiel y Bargiel en Berlín (1884-1885) y con Parry en el RCM (1885-1887); más adelante realizó estudios privados con Parry. En 1894 se integró al profesorado del RCM y en 1901 sucedió a Stainer como Inspector of Music to the Board of Education. En 1920 se convirtió en inspector general, puesto que conservó hasta su retiro en 1928. En 1929 fue hecho caballero.

Somervell forjó un nombre como compositor en la década de 1890 con las cantatas corales *The Forsaken Mermaid* (Leeds, 1895) y *Ode to the Sea* (Birmingham, 1897), aunque es mejor conocido como compositor de ciclos de canciones. Su ciclo *Maud* (1898) es una de las puestas en música más refinadas de Tennyson, pero su talento lírico alcanzó el pináculo con *A Shropshire Lad* (1904) de A. E. Housman. Otros dos ciclos, *James Lee's Wife* (1907) y *A Broken Arc* (1923), considerada su obra mejor lograda, muestran afinidad con el mundo poco ortodoxo de fe y moralidad de Robert Browning. En su última etapa creativa compuso la sinfonía marítima *Thalassa* y las *Variaciones sinfónicas "Normandía"* para piano y orquesta (ambas de 1912), y dos obras para violín y orquesta, *Concertstück* (1913) y el *Concierto para violín* (1932), obra que despertó la admiración de Tovey.

MK/JDI

Somis, Giovanni Battista (n Turín, 25 de diciembre de 1686; m Turín, 14 de agosto de 1763). Violinista y compositor italiano. Estudió con Corelli en Roma de 1703 a 1707, año en el que ocupó el puesto de violinista principal y solista de la orquesta ducal en Turín, cargo que conservó por el resto de su vida. Compuso sonatas para violín y para violonchelo al estilo *da camera*, pero su labor más destacada fue como maestro de notable influencia y repercusión. Entre sus discípulos tuvo destacados italianos como Pugnani y muchos violinistas franceses importantes, como J.-M. Leclair. En 1733 hizo una visita triunfal a París, donde se ganó grandes elogios por su brillante estilo interpretativo. WT/ER

son, sons (fr.). "Sonido", "sonidos", "nota", "notas"; *son bouché*, *son étouffé*, en la ejecución del corno, "nota pisada"; *son ouvert*, nota abierta en un instrumento de viento.

sonaja. Instrumento de percusión que se sacude. Las sonajas consisten en recipientes con perdigones o semillas sueltas en su interior (*maracas) o bien con una red de semillas cubriendo su exterior (*cabaza). Algunas sonajas se deslizan de un lado a otro (*sistrum), otras suenan al golpearse entre sí (*cascabeles), hay sonajas dentadas que suenan al girar (*ratsche) y otras que suenan mecidas por el viento. Existe una inmensa variedad de sonajas en

todo el mundo que abarca desde juguetes infantiles hasta elaborados instrumentos orquestales. JMO

sonata. Composición instrumental.

1. Orígenes y uso antiguo; 2. La sonata hasta la época de Corelli; 3. Corelli y sus contemporáneos; 4. Influencia de Corelli; 5. La sonata para teclado en sus inicios; 6. La sonata clásica; 7. Contemporáneos de Beethoven; 8. Los románticos; 9. Los posrománticos; 10. Conclusión.

1. Orígenes y uso antiguo

Igual que muchos términos originados alrededor de 1600, la palabra "sonata" ha sido aplicada a una sorprendente variedad de formas instrumentales a lo largo de los siglos, con el único denominador común de que todas son para ser tocadas instrumentalmente. No obstante, la lengua italiana usaba dos verbos para "tocar": *sonare* para instrumentos de arco y de viento; y *toccare* para "tocar" un teclado. De ahí que, por analogía con la palabra "cantata" para una pieza cantada, los italianos usaban el término "toccata" para una pieza ejecutada en un instrumento de teclado y "sonata" para una ejecutada por cuerdas o vientos. La definición más antigua de "sonata" (en el tratado de Praetorius, *Syntagma musicum*, 1619) contempla el significado antes mencionado, pero agrega un criterio estilístico: "las sonatas deben ser graves e imponentes a la manera del motete, mientras que las *canzonas* tienen muchas notas negras que juegan en ella con viveza y alegría". Praetorius menciona específicamente a Giovanni Gabrieli, sin duda con la *Sonata pian e forte* (1597) en mente pero, a juzgar por su colección póstuma de 1615, en sus días finales el compositor había abandonado estas definiciones. Durante el siglo XVII, en diferentes momentos y lugares, la palabra "sonata" se usaba como sinónimo de "canzona", "sinfonía" y "concerto"; toda generalización sobre el significado de estos términos sólo puede tener un valor relativo.

2. La sonata hasta la época de Corelli

Las composiciones tituladas "Sonata" cubren una variedad enorme de piezas en estilos y formas muy distintos que incluyen hasta variaciones y danzas, con extensiones que abarcan de 20 compases a más de 200 y dotaciones desde un instrumento solo hasta música ceremonial a 22 partes; sin ser una regla, por lo general tienen parte de continuo con teclado. Este repertorio sirvió como música de concierto, música de cámara de entretenimiento, música de "mesa", música de iglesia y

como material didáctico. Después de mediados del siglo XVII, cuando una colección contenía danzas inapropiadas para la iglesia, se podía denominar “da camera”, pero el término “da chiesa” se usó en raras ocasiones antes de la década final del siglo debido a que entonces no existía una clara diferenciación estilística entre los estilos sacro y secular en las sonatas de forma libre.

Como consecuencia lógica, los cambios en la música instrumental correspondieron a los de la música en general y, como ocurría en la música vocal, las grandes dotaciones instrumentales gradualmente fueron cediendo lugar a dúos y tríos. Debido a que la tipografía primitiva del periodo no contaba con los recursos necesarios para escribir técnicas tan avanzadas como cuerdas dobles y triples, las sonatas para violín sólo circulaban en copias manuscritas que en su mayor parte se han perdido. Independientemente del escenario para la música, el órgano es el instrumento de continuo más mencionado en las sonatas de forma libre y existen pocos testimonios que indiquen que fuera doblado con un bajo melódico como el violonchelo. Sin embargo, la música de danza sin acompañamiento era común, aunque a menudo se menciona el clavecín como una alternativa para el bajo de cuerda.

En el aspecto político, Italia se mantenía como un conglomerado de estados, cortes y repúblicas con España ocupando un tercio de la península. Por lo mismo, no es de sorprender que la música reflejara esta diversidad regional. Las sonatas instrumentales diferían sustancialmente en forma y contenido entre Venecia, Mantua, Módena, Bolonia y Roma. Los violinistas italianos eran muy solicitados en las cortes italianizadas del norte de Europa, como Viena, Dresde, Neuburgo y Polonia y a los compositores alemanes, como Schmelzer, les tomó un tiempo alcanzar un nivel competente. Para las dos décadas finales del siglo, violinistas como Biber y Walther habían desarrollado un sorprendente nivel de virtuosismo y, con el advenimiento del grabado en plancha de cobre, sus sonatas se comenzaron a publicar, mientras que los italianos tuvieron que esperar otra generación para ver impresas sus sonatas con las técnicas más avanzadas. A pesar del reconocimiento general de los italianos, compositores como Buxtehude seguían mostrando un estilo notablemente personal e independiente de ellos.

3. Corelli y sus contemporáneos

La gran uniformidad apreciable en las sonatas hacia 1700 se debió en gran medida a la influencia de Corelli:

ningún compositor instrumental anterior había alcanzado un nivel comparable de reconocimiento universal. Sin duda Corelli aprendió mucho durante sus años de estudiante en Bolonia, donde al parecer fue miembro de la Accademia Filarmonica, el centro musical más importante de la ciudad. En lo personal sólo reconocía la escuela romana habiendo trabajado en Roma alrededor de 1675 con compositores como Lelio Colista, C. A. Lonati, Alessandro Stradella y Carlo Mannelli. En gran medida debido a la influencia del historiador inglés Burney, quien sentía que Corelli carecía de inventiva y recursos, surgió la creencia de que era más un cimentador que un creador, pero fue precisamente su originalidad lo que más atrajo a sus contemporáneos. Aspectos como la secuencia de movimientos lento-rápido-lento-rápido, los arreglos de sonatas *da camera* en suites de danza y la preeminencia del “trío” intermedio, se establecieron definitivamente con su obra.

Ya que ninguna de las sonatas para un solo instrumento de Corelli —el medio perfecto para el despliegue virtuoso— se publicó en vida del compositor, resulta imposible determinar el verdadero alcance de sus virtudes como violinista, pero incluso Burney reconocía la importancia de sus *Sonatas a dúo para violín y violone* op. 5 como el fundamento para “toda buena escuela de ejecución del violín”. Su importancia radica en ser la primera impresión grabada italiana de importancia con abundantes pasajes de cuerdas dobles y acordes para violín. Curiosamente, Corelli no escribió piezas con el título “sonata da chiesa” y es probable que todas sus colecciones de sonatas hayan sido pensadas originalmente como música de concierto, a pesar de que la influencia del estilo eclesiástico es evidente. Gracias a que la obra de Corelli estableció rápidamente un modelo es fácil pasar por alto que muchos compositores italianos, como T. A. Vitali en Módena y Giuseppe Torelli en Bolonia, decidieron no adoptar sus formas y lenguajes, conservando sus tradiciones regionales hasta entrado el siglo XVIII.

4. Influencia de Corelli

A través de las numerosas imprentas del norte, la música de Corelli se diseminó por toda Europa. En Italia, compositores como Tartini siguieron reverenciando públicamente el op. 5 de Corelli, pero el interés por la trío sonata declinó rápidamente cediendo paso a la sonata para instrumento solo. Incluso los propios discípulos de Corelli, como Michele Mascitti y Somis, no tardaron en transformar su estilo más bien severo en

un lenguaje mucho más ligero y acorde con las modas del momento. Los compositores ingleses, por su parte, motivados con la música de algunos de dichos discípulos, desarrollaron una manía tal por Corelli después de 1700 que haría declarar a Roger North: “si la música puede ser inmortal, los discípulos de Corelli lo serán”. Los ingleses evidentemente ya habían experimentado con la sonata antes y es más probable que “los afamados maestros italianos” mencionados por Purcell, más que Corelli, hayan sido Colista y Lonati.

Si bien los franceses adoptaron la sonata en un intento de acercamiento entre los estilos italiano y francés, imitaciones tan abiertas como *Le Parnasse, ou L'Apothéose de Corelli* de Couperin imprimieron al estilo un claro acento francés. En Alemania los caminos de diseminación del género fueron menos claros y, a excepción de algunos ejemplos evidentes como la *Corellisierende Sonaten* de Telemann y la marca indeleble adquirida por Handel durante su aprendizaje en Roma, siempre existió en el país una línea de desarrollo del contrapunto riguroso, ejemplificado por la trío sonata de la *Ofrenda musical* de Bach. DA/PA

5. La sonata para teclado en sus inicios

En la década de 1730, el término “sonata” comenzó a aparecer con gran frecuencia para instrumentos de teclado solo; un ejemplo de Handel en un movimiento se publicó en Ámsterdam alrededor de 1732. Domenico Scarlatti legó varios centenares de piezas para clavecín en un solo movimiento con dicho título en los manuscritos, aunque en una selección publicada en Londres en 1738 el editor las denominó *essercizi* (ejercicios). Son piezas de enorme originalidad en cuanto a forma, armonía y textura. Si bien fuera de España y Portugal la influencia de Scarlatti en el desarrollo posterior de la sonata fue poco significativa, hubo un puñado de “escarlattistas” ingleses notables, siendo el más importante Thomas Roseingrave.

Las sonatas para teclado en varios movimientos fueron desarrolladas en un principio por compositores italianos como Platti, Alberti y G. M. Rutini, quienes trabajaron con formas de dos a cinco movimientos cortos y acostumbraron escribir un minueto u otra danza como movimiento final. La forma fue modelo de imitadores del norte de Alemania, en especial C. P. E. Bach, cuyas colecciones tempranas de 1742-1744, “Prusiana” y “Württemberg”, impusieron un nivel mucho mayor de inventiva musical. Bach encontró en la sonata para teclado un medio para el estilo denominado “empfind-

samer Stil” (véase *EMPFINDSAMKEIT*). Su instrumento predilecto era el clavicordio, pues permitía hacer cambios rápidos de humor a través de cambios súbitos de tonalidad, rumbos extraños en la dirección de la melodía y matices de dinámica dentro de un rango muy limitado. Tendió a modificar el tema en sus reapariciones sucesivas, de manera que el tema principal de un rondó jamás aparece dos veces de la misma forma. En los movimientos más extensos, en los que el tema reaparece en la sección conclusiva, se dio el lujo de modificarlo en su recapitulación (el título de una colección de sonatas publicada en 1760 es *Sechs Sonaten...mit veränderten Reprisen*). Desarrolló también el material temático a lo largo del movimiento, no sólo en una sección exclusiva de desarrollo, técnica usada también por Haydn años después.

Tanto las sonatas en un solo movimiento de Scarlatti como el primer movimiento de la mayoría de las obras con varios movimientos siguieron una estructura precursora de la *forma sonata, en que la recapitulación principal del primer tema es presentada en la tonalidad de la dominante después de la doble barra; aunque existen también ejemplos de forma sonata completa.

6. La sonata clásica

Para la década de 1750 la sonata había desplazado a la suite como el género principal para las obras de teclado con varios movimientos. Hacia la década de 1770, las sonatas para instrumento solo competían con la música orquestal en cuanto a emotividad, aunque seguían siendo piezas exclusivamente privadas y domésticas. Los temas se volvieron más motivicos, la melodía menos adornada, las sonoridades ganaron peso (muchas sonatas contienen pasajes en octava a la manera de las duplicaciones orquestales), mientras que las figuraciones simples de Alberti (véase BAJO DE ALBERTI) fueron menos frecuentes.

La figura clave en el desarrollo de la sonata clásica fue Haydn. Sus primeros ejemplos, muchos de ellos con el título original de “divertimento”, siguen un estilo italiano ligero, pero en la década de 1770 siguió los pasos de C. P. E. Bach en el tratamiento general de la sonata como un medio expresivo más serio en un contenido intelectual y emocional, en especial en los primeros movimientos, más complejos que los otros. Las sonatas para piano solo de Mozart mostraron también mayor profundidad expresiva, comenzando quizá con su *Sonata en la menor*, K310/300d. Todas tienen tres movimientos, aunque el primero no necesariamente

está en forma sonata; el primer movimiento de la conocida *Sonata en la mayor*, K330/300h, sigue la forma de tema y variaciones. Haydn distribuyó sus movimientos de manera mucho más libre. En este periodo el piano comenzaba a desplazar al clavecín y al clavicordio ofreciendo nuevas sonoridades experimentales y el uso del pedal de sostén.

Un producto peculiar del periodo clásico fue la “sonata acompañada” o el título característico “*Sonata para clavecín o pianoforte con acompañamiento (ad libitum) para violín (o flauta) y violonchelo*”. Invertiendo el concepto de la anterior sonata para violín y continuo, en estas obras la mayor parte del material melódico se destinaba al instrumento de teclado mientras que los otros instrumentos simplemente duplicaban y rellenaban el acompañamiento. No es de sorprender que en la actualidad rara vez se ejecuten estas piezas que gozaron de enorme prestigio hacia finales del siglo XVIII, satisfaciendo las necesidades de la vida musical amateur en distinguidas *soirées* domésticas, donde una joven dama podía sentarse al teclado y ser acompañada por caballeros en otros instrumentos. Los tríos para piano de Haydn de la década de 1790 fueron publicados como sonatas con acompañamiento. Los tríos para piano y las sonatas para violín y piano de Mozart siguieron también esta tradición, aunque estuvieron entre las primeras que dieron al violín la misma importancia que al piano, compartiendo y alternando el material temático entre ambos instrumentos y comenzaron a emancipar el violonchelo también. Sus cuatro sonatas para piano a cuatro manos y una para dos pianos fueron importantes obras precursoras del género. Vale la pena notar que en la actualidad, respecto al periodo clásico, el término “sonata” está reservado para obras de piano con o sin otros instrumentos, mientras que en el periodo en sí podía incluirse también lo que ahora denominamos tríos e incluso cuartetos para piano.

La sonata seria o “sonata sinfónica”, como se le podría llamar, floreció en este periodo a manos de Clementi y Beethoven. Para 1790 Clementi había compuesto más de 70 sonatas, solas y “acompañadas”. Las primeras datan de la década de 1770 y derivan de la sonata temprana con figuraciones de Alberti, pero las siguientes, escritas en Viena y Londres en la década de 1780, evolucionaron en sonatas con tres movimientos sustanciales de carácter serio y parecieron presagiar el estilo para teclado de Beethoven en la década siguiente.

La primera de las 36 sonatas para piano solo de Beethoven (cuatro de juventud y 32 sonatas posteriores)

data de la década de 1790 y para 1805 había compuesto 25. Las sonatas de sus primeros años en Viena fueron obras mayores escritas para el lucimiento de su técnica pianística, pero publicadas para el consumo doméstico; constan principalmente de cuatro movimientos, incluyendo un minuetto o un *scherzo* (el *scherzo* fue una de las contribuciones personales de Beethoven al género de la sonata). Los primeros movimientos, en forma sonata, despliegan mucho material temático con amplio desarrollo. La *Sonata en do*, op. 2 no. 3, se asemeja por momentos a un concierto al grado de tener una *cadenza* completa escrita en el primer movimiento. A diferencia de Mozart, el estilo compositivo serio y extenso a la manera sinfónica de Beethoven (como sus *sonatas* del op. 10) no suena en lo más mínimo como reducción de una partitura orquestal.

Para 1800 Beethoven componía más música orquestal y sus sonatas comenzaban a alejarse del molde sinfónico. El op. 27 consiste en dos sonatas, ambas con el subtítulo “quasi una fantasía” y con un orden inesperado de los movimientos. La segunda, conocida como *Sonata “Claro de luna”*, despliega un estilo improvisativo concebido pianísticamente; a éste sigue un veleidoso minuetto o *scherzo* y, por último, un movimiento en forma sonata con temas basados en figuraciones pianísticas. Nuevos frutos de esta ruptura del orden sinfónico convencional se aprecian en sonatas posteriores de Beethoven, como la *Sonata “Waldstein”* op. 53 cuyo movimiento lento está concebido como puente entre un inmenso movimiento inicial y un rondó extendido.

Más notables aún son las cinco sonatas escritas entre 1816 y 1822. No hay dos iguales en proporción y en el orden de sus movimientos. La primera de éstas, op. 101, abre como si se tratara de “quasi una fantasía”; el *scherzo* es reemplazado con una marcha intensa que, tras una transición compacta en un estilo complejo, desemboca en un final fugado. La *Sonata “Hammerklavier”*, op. 106, una de las sonatas más largas jamás escritas, no sólo en duración (alrededor de 50 minutos) sino también en intensidad emotiva, termina con una fuga colosal. La *última Sonata*, op. 111, tiene sólo dos movimientos; el primero es una pieza de enormes dimensiones en forma sonata y el segundo una serie de variaciones sublimes, atinadamente descritas por Gerald Abraham como el equivalente al “Heiliger Dankgesang” de su *Cuarteto de cuerdas* op. 132. Es difícil poner en palabras el efecto de estas magníficas sonatas: tienen la calidad emotiva de una sinfonía, pero en un estilo más íntimo y profundo. Aunque no fueron escritas exclusivamente para el luci-

miento del intérprete, son piezas que demandan gran virtuosismo y cada una tiene al menos un movimiento de belleza lírica incomparable. A la luz de estas obras, los compositores encontraron en la sonata un reto difícil de abordar.

7. Contemporáneos de Beethoven

Beethoven no fue el único que trató la sonata como un género mayor. La sonata en realidad no había tenido mucha presencia en la sala de concierto y seguía destinado al uso doméstico, pero su popularidad declinó rápidamente después de alrededor de 1810 y dejó de existir un mercado sustancial para las sonatas melódicas y ligeras; las señoritas preferían tocar fantasías, variaciones y popurrís basados en melodías operísticas populares del momento. Las pocas sonatas que aparecieron fueron obras sustanciales dirigidas a un público más conocedor y con frecuencia dedicadas a músicos colegas. Clementi, como Beethoven, compuso menos sonatas pero más serias en su madurez y sus tres del op. 50 (publicadas en 1821) se encuentran entre los grandes monumentos del periodo. J. L. Dussek, con una visión de las posibilidades del piano mucho más avanzada que las de Clementi y Beethoven, compuso también series de sonatas melódicas y accesibles en la década de 1780, pero para comienzos de 1800 sólo componía obras aisladas de gran dificultad técnica y amplio espectro emotivo; la sonata en dos movimientos, *Élégie harmonique sur la mort du Prince Louis Ferdinand de Prusse* (1806-1807) y *L'Invocation* en *fa* menor (1812) son las más notables. Otro pianista famoso del periodo fue Hummel, discípulo de Mozart, quien mostró poco interés en el desarrollo temático de sus sonatas y en sus obras tempranas, en particular, retomó la tradición italiana de la melodía elegante y decorativa en la mano derecha (explotando las regiones agudas del piano) con acompañamiento acordal figurativo y simple. J. B. Cramer, radicado en Londres, desarrolló por igual una serie de sonatas refinadas a comienzos del siglo, algunas con influencias de Beethoven y Schubert, pero en la década de 1820 su producción se redujo a la composición de algunas obras aisladas.

El más refinado de todos los compositores importantes de sonatas en la vena “lírica” sin duda fue Schubert de quien sobreviven más de 20 sonatas para piano solo, algunas inconclusas. La antigua crítica sobre la supuesta incapacidad de Schubert para componer formas mayores ha perdido vigencia. La riqueza de su pensamiento armónico y melódico —la principal fuerza expresiva

de Schubert— por lo general anula la necesidad del desarrollo beethoveniano, pero Schubert era perfectamente capaz de desarrollar los temas cuando así lo quería y su capacidad de yuxtaposición armónica de tonalidades distantes logra mantener el interés incluso en sus extremadamente largas, aunque no menos maravillosas, *Sonatas para piano* en *do* menor, *la* mayor y *si* bemol mayor, todas de publicación póstuma. Sus obras para más de un ejecutante incluyen una sonata de grandes dimensiones o “Grand Duo” en *do* para piano a cuatro manos (1824), una *Sonata para arpeggione y piano* (1824) y tres *Sonatinas para violín y piano* (1836). Quizá para complacer a sus editores, conservó el título “sonata”, fuera de moda para entonces, en dos de sus más importantes obras con varios movimientos: una, la famosa *Fantasia “Wanderer”* (1822), constituye un importante ejemplo de la *forma cíclica en cuatro movimientos; la otra, una pieza a cuatro manos, es la *Fantasia* en *fa* menor (1828).

8. Los románticos

Para 1830, la sonata había dado origen a la pieza de *carácter como el medio expresivo principal para la música de piano con dificultad moderada. Las 12 sonatas para cuerdas de Rossini en realidad pertenecen a la tradición del siglo XVIII; las obras virtuosas de Paganini, tanto para violín como para guitarra, conservan esa misma actitud retrospectiva. La sonata seria fue de hecho un género preservado principalmente en Alemania, donde el fantasma de Beethoven rondaba de cerca. Algunos compositores, como Mendelssohn, Brahms, Wagner y Franck, compusieron sonatas para un instrumento como parte de su aprendizaje temprano, pero renunciaron al género en la madurez. Las dificultades que incluso los grandes compositores románticos experimentaron con el género quedan de manifiesto en las sonatas para piano de Schumann que, si bien pecan de lo que un crítico rotuló como “secciones de pseudo-desarrollo” de extensión considerable, están repletas de ideas estimulantes.

Como un hecho significativo, las sonatas para piano verdaderamente notables de mediados del siglo XIX son las que rompen con la forma tradicional para convertirse en pieza de género, como es el caso de Chopin con sus tres sonatas de madurez (dos para piano y una para violonchelo y piano): de los primeros movimientos ninguno tiene recapitulación del primer tema en la tónica. La *Sonata para piano* solo en *si* bemol menor (1839) tiene como tercer movimiento la reconocida

Marche funèbre, junto con un movimiento final que se asemeja a uno de sus preludios en cuanto a la exploración del tono pianístico en lugar de los temas. Liszt evitó el “pseudo-desarrollo” en sus sonatas, fuera concibiéndolas como obras programáticas (*Après une lecture du Dante*, “*fantasia quasi sonata*”, versión final 1849), o bien, como en la *Sonata en si menor* (1852-1853), desarrollando los métodos de transformación temática a la manera de la *Fantasia “Wanderer”* de Schubert; imitó también esta obra precursora en la ejecución ininterrumpida de los movimientos. Liszt evitó el trabajo temático con toda intención, pues su tratamiento del clímax dramático y el contraste hacen de la *Sonata en si menor* una de las más excitantes sonatas para piano cuyo brillante virtuosismo invita a prácticamente todo pianista a incluirla en su repertorio.

Las verdaderas gemas de finales del siglo XIX pertenecen al género de la sonata de conjunto, quizá debido a que los románticos respondían esencialmente al impulso lírico o tal vez porque los contrastes colorísticos suavizan la necesidad aparente del desarrollo excesivo de los temas. Las sonatas para violín de Schumann despliegan efectos sonoros interesantes y un delicado entretreído de movimientos con material temático común. Las tres sonatas para violín de Brahms son todavía más exquisitas, como lo son también sus sonatas posteriores para clarinete y violonchelo (con piano), por su enfoque semejante. De igual lirismo son las tres sonatas para violín de Grieg (junto con una para violonchelo y otra para piano solo) que, no obstante, muestran una debilidad estructural que Brahms jamás hubiera tolerado en su trabajo, y la *Sonata para violín y piano* (1886) de Franck quien adopta una actitud lisztiana en cuanto a la armonía y la reminiscencia temática libre. No obstante, en el movimiento final Franck recurre al canon, pero bajo un tratamiento posible solamente para un organista de su talla, con la maestría suficiente para hacer de esta forma tan estricta algo natural.

9. Los posrománticos

La revolución wagneriana atestó el golpe final a la sonata. Después de *Tristan und Isolde* los modernos sintieron que debían explorar los caminos del cromatismo extremo, puntilla de muerte para una forma que depende del reconocimiento de las relaciones tonales. Las únicas sonatas importantes que podríamos decir que muestran un enfoque wagneriano son las cinco últimas de Scriabin (nos. 6-10), surgidas de su ambición de crear la experiencia sensual más sublime del “mis-

terio”; sin embargo, sus sonatas tempranas revelan con más claridad que pertenecía a una línea de pianistas-compositores rusos como Balakirev y Rajmaninov, quienes también compusieron sonatas. La sonata lisztiana con transformación temática tiene su único ejemplo en la *Sonata para piano* (1907-1908) de Berg. Una obra de otro tipo de tendencia lisztiana es la refinada y solitaria *Sonata para piano* op. 1 (1905) de Benjamin Dale. Las mejores sonatas estadounidenses quizá sean las cuatro para piano solo compuestas por MacDowell entre 1893 y 1910, dos de ellas dedicadas a Grieg quien fuera la mayor influencia en su estilo.

La mayor parte de las sonatas del siglo XX fueron escritas por quienes deseaban alejarse de la tradición romántica tardía o contribuir al repertorio de ejecutantes virtuosos específicos. Dentro del primer tipo, los franceses buscaron despojarse de la influencia alemana claramente manifiesta en la obra temprana de Saint-Saëns (que se remontaba a Mozart e incluso a Rameau) y en la música de Fauré (inspirado en el canto llano y en Palestrina) cuyas sonatas para violín muestran un buen equilibrio sonoro (en especial su escritura para piano) y una estructura transparente de carácter clásico. El espíritu del siglo XVIII fue conscientemente evocado por Debussy (cuyas últimas obras fueron tres sonatas de seis planeadas, a la manera de las publicaciones barrocas). La *Sonatine* para piano (1903-1905) de Ravel es más cercana aún a dicha tradición (dos de sus tres movimientos son un minueto y una *toccata*). Para los movimientos de las obras neoclásicas de las décadas de 1920 y 1930, los compositores evidentemente se inspiraron en el género tradicional de la sonata; tanto Poulenc como Hindemith compusieron sonatas que siguen claramente las formas de finales del siglo XIX (las sonatas para piano a cuatro manos de ambos se encuentran entre las mejor logradas). Los ejemplos más notables de la URSS son las sonatas de Prokofiev y las cinco sonatas de Shostakovich, entre las que se encuentra una *Sonata para violín y piano* (compuesta para Oistrakh y Richter) en que la sensación del patrón formal de la sonata se integra con material melódico serial.

10. Conclusión

Hemos mencionado en este ensayo únicamente los momentos más importantes en la historia de un género que, sin lugar a dudas, debe ser reconocido como uno de los más trascendentales de la música occidental. En el sentido clásico del término en la actualidad es un

género muerto. Las sonatas de Tippett, Henze, Maxwell Davies y Boulez guardan vínculos muy difusos con la historia pasada del género, excepto quizá por el sentido general y profundamente emotivo inherente a la palabra. Si, como declaró Schoenberg, todavía resta por escribir mucha música en *do mayor*, puede decirse que lo más probable es que ésta no siga la forma sonata. Pero el principio de una “pieza para ser tocada” sigue tan vivo como antes, como ocurre con la música electrónica, que prescinde de la necesidad de apegarse a patrones vocales. Si el término llega a sobrevivir en el futuro sin duda seguirá siendo opuesto al término cantata, una pieza para ser cantada. DA/NT

📖 D. F. TOVEY, *A Companion to Beethoven's Piano Sonatas* (Londres, 1948). W. S. NEWMAN, *A History of the Sonata Idea*, i (Chapel Hill, NC, 1959, 4/1983); ii-iii (Chapel Hill, 1963-1969, 3/1983). R. G. PAULY, *Music in the Classical Period* (Englewood Cliffs, NJ, 1965, 3/1988). C. ROSEN, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (Nueva York, 1971, 3/1997); *Sonata Forms* (Nueva York, 1980, 2/1988).

sonata, forma. Véase FORMA SONATA.

sonata a tre (it.). “*Trío sonata”; véase también CÁMARA, MÚSICA DE; SONATA, 3-5.

sonata-allegro, forma. Véase FORMA SONATA.

sonata da camera, sonata da chiesa (it.). “Sonata de cámara”, “sonata de iglesia”; véase SONATA, 2 y 3.

Sonata pian e forte (alla quarta bassa). Obra para ocho instrumentos de Giovanni Gabrieli, publicada en su *Sacrae symphoniae* (1597). Compuesta para San Marcos en Venecia, explota el contraste y el diálogo.

sonata-rondó, forma. Véase FORMA SONATA-RONDÓ.

sonatina (it., dim. de “sonata”; fr.: *sonatine*). Sonata breve para piano y con relativamente poca exigencia técnica. En la parte final del periodo clásico, las sonatinas tenían funciones didácticas y muchas siguen vigentes como material educativo. La sonatina sigue la estructura general de la sonata en tres o cuatro movimientos, aunque las secciones de desarrollo de la forma sonata suelen ser muy breves. Clementi, Kuhlau, Dussek y Diabelli son compositores asociados directamente con el género; Mozart compuso varias sonatinas para sus alumnos (como la *Sonatina* en *do* K545) y existen también sonatinas de Beethoven (op. 79) y Schubert (D384-385, para violín y piano).

En el siglo XX, el término se aplicó más libremente a piezas instrumentales ligeras del tipo sonata, aunque no necesariamente sencillas, a menudo menos serias, como las compuestas por Busoni, Ravel, Bartók y Prokofiev, y las sonatinas para flauta y piano de Boulez. -/JBE

Sondheim, Stephen (Joshua) (n Nueva York, 22 de marzo de 1930). Compositor y letrista estadounidense. Graduado en música en el Williams College, comenzó a escribir y componer para producciones universitarias y más adelante trabajó como guionista de radio y televisión. Forjó un nombre en Broadway como letrista de *West Side Story* de Bernstein (1957), *Gypsy* de Jule Styne (1959) y *Do I Hear a Waltz?* de Richard Rodgers (1965). Entretanto, había obtenido reconocimiento importante como compositor y letrista de *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1962), obra a la que siguieron espectáculos con un trasfondo más intelectual, que implicaron un reto al estilo en que acostumbraba escribir; entre estas obras destacan *Anyone Can Whistle* (1964), *Company* (1970), *Follies* (1971), *A Little Night Music* (1973), *The Frogs* (basada en Aristófanes; 1974), *Pacific Overtures* (1976), *Sweeney Todd* (1979), *Merrily we Roll Along* (1981), *Sunday in the Park with George* (1984), *Into the Woods* (1987), *Assassins* (1991) y *Passion* (1994). Algunas de estas obras ganadoras de premios se han trasladado del teatro comercial a la casa de ópera. PGA/ALA

Songs of Farewell (Canciones de despedida). 1. Seis motetes sin acompañamiento de Parry con textos de Henry Vaughan, John Davies, Campion, J. G. Lockhart y John Donne así como del Salmo 39 (1916-1918).

2. Cinco canciones para coro y orquesta de Delius con poemas de Walt Whitman (1930).

Songs of the Sea (Canciones del mar). Cinco canciones, op. 91, de Stanford, para barítono, coro masculino y orquesta, con poemas de Henry Newbolt (1904).

sonnambula, La (La sonámbula). Ópera en dos actos de Bellini con libreto de Felice Romani basado en el ballet-pantomima *La Sonnambule, ou L'Arrivée d'un nouveau seigneur* de Eugène Scribe y J.-P. Aumer (Milán, 1831).

Sonneck Society. Sociedad fundada en los Estados Unidos en 1975 en homenaje a Oscar G. T. Sonneck (1873-1928), erudito precursor de la música estadounidense quien, a la cabeza de la Library of Congress Music Division, recopiló una de las colecciones más refinadas a nivel mundial.

Sonntag aus Licht (Domingo de luz). Ópera proyectada por Stockhausen con libreto propio; constituye el “séptimo día” del ciclo **Licht*.

sonore (fr.), **sonoro, sonora** (it.). “Sonoro”; *sonorité* (fr.), *sonorità* (it.), “sonoridad”; *sonoramente* (it.), “sonoro”; *onde sonore* (fr.), “onda sonora”, “onda acústica”.

sons bouchés (fr.). En la ejecución del corno, “*notas pisadas o tapadas”.

Sontag [Sonntag], **Henriette** (Gertrud Walburgis), condesa Rossi (*n* Koblenz, 3 de enero de 1806; *m* Ciudad de México, 17 de junio de 1854). Soprano alemana. Contaba con apenas seis años de edad cuando hizo su primera aparición en un escenario. Estudió en el Conservatorio de Praga e hizo su debut profesional interpretando a la Princesa en *Jean de Paris* (1821) de Boieldieu, donde reveló una precocidad vocal que, aunada a su agraciada presencia escénica, provocó una impactante impresión. En 1822 se trasladó a Viena; después de su debut en la Ópera de la Corte de Viena con *La donna del lago* de Rossini, Weber le extendió un contrato para el papel principal de su ópera *Euryanthe*, con lo que despertó grandes elogios. En 1824 interpretó las partes de soprano solista en el estreno de la *Sinfonía "Coral"* de Beethoven y de la *Missa solemnis*. Aclamada en París, Londres y Berlín, después de su boda en 1830 se retiró de los escenarios durante casi dos décadas, retomando su vida profesional operística en 1849. Murió víctima del cólera durante una gira por México. JT

📖 F. RUSSELL, *Queen of Song: The Life of Henriette Sontag* (Nueva York, 1964).

Sophie Elisabeth, duquesa de Brunswick-Lüneburg (*n* Güstrow, 20 de agosto de 1613; *m* Lüchow, 12 de julio de 1676). Poetisa, libretista y compositora alemana, miembro fundador de la renombrada sociedad literaria Fruchtbbringende Gesellschaft. Hay correspondencia epistolar de 1644 que indica que para entonces se encontraba recibiendo instrucción musical de Schütz y que tal vez colaboró con éste en un espectáculo músico dramático (una presentación teatral de la historia de María Magdalena) para la corte de Wolfenbüttel. Entre sus múltiples logros musicales destaca el *Singspiel Friedens-Sieg* de 1648, junto con una serie de cantatas, ballets y otra música teatral, compuestas específicamente para los cumpleaños de su esposo, el duque Augusto el joven. BS

sopra (it.). "Sobre", "encima", "arriba"; *come sopra*, "como arriba"; *mano sinistra* [*ms*] *sopra*, en la ejecución de teclado, significa con la mano izquierda por encima de la derecha.

Sopran (al.). "Soprano".

sopranino (it., dim. de "soprano"). El instrumento más agudo de cualquier familia instrumental.

soprano. 1. La voz femenina más aguda (o la voz masculina artificial más aguda) con un registro aproximado de *si a do*", aunque la voz soprano más aguda puede alcanzar hasta un *fa*". La palabra deriva del latín *superius*, término común para la voz más aguda en la música

polifónica del siglo xv. Existen varios tipos de voz soprano: la "soprano coloratura", una de las más comunes en la actualidad, es una voz ligera y aguda con gran agilidad (como la Reina de la Noche en *Die Zauberflöte* de Mozart; la "soprano lírica", la más común de todas, con tono más cálido y un rango ligeramente más bajo (como Pamina en *Die Zauberflöte* y Doña Elvira en *Don Giovanni*); la "soprano dramática", cuya producción vocal tiene más cuerpo en todo el registro (como Tosca y muchos papeles de Wagner); y la "soprano spinto" o "soprano lírico spinto", en esencia una voz lírica con mayor calidad dramática y potencia expresiva particular en los momentos climáticos (como Leonora en *Fidelio* de Beethoven y Desdémona en *Otello* de Verdi). -/RW

2. Instrumento agudo de una familia instrumental con un registro más grave que el sopranino y más agudo que el alto o contralto.

Sor [Sors], (Joseph) **Fernando** (Macari) (*n* Barcelona, baut. 14 de febrero de 1778; *m* París, 10 de julio de 1839). Compositor y guitarrista catalán. Estudió en la escuela coral de Montserrat (1790-1795) y en 1797 su ópera *Telémaco* se escenificó en Barcelona. Durante la Guerra Peninsular ocupó puestos administrativos en Barcelona, Madrid y Málaga, a la vez que compuso música orquestal y de cámara, así como muchas piezas vocales con acompañamiento de guitarra o piano. En 1813, después de aceptar un puesto bajo las fuerzas de ocupación francesas, optó prudentemente por abandonar el país.

Primero visitó París, donde Méhul y Cherubini reconocieron su talento; más adelante, en 1815, viajó a Londres, donde elogiaron mucho sus obras vocales y sus piezas para piano y para guitarra y se escenificaron cuatro de sus ballets; uno de ellos, *Cendrillon* (Cenicienta, 1822), tuvo enorme éxito en París y Moscú donde fue seleccionado para la inauguración del Teatro Bol'shoi en 1823. Sor pasó los tres años siguientes en Rusia y regresó a París después de la composición del ballet *Hércules y Onfalia* (1826) para la coronación del Zar Nicolás I. En la actualidad es mejor conocido por sus piezas y estudios para guitarra, que forman parte indispensable del repertorio, y por su importante *Gran método de guitarra* (Bonn, 1830). WT/SH

📖 B. JEFFERY, *Fernando Sor, Composer and Guitarist* (Londres, 1977, 2/1994).

Sorabji, Kaikhosru Shapurji [Leon Dudley] (*n* Chingford, 14 de agosto de 1892; *m* Wareham, Dorset, 14 de octubre de 1988). Compositor y pianista inglés. Principalmente autodidacta, apareció en público como pianista en Londres y París, entre otros lugares. En 1919

tocó su primera *Sonata para piano* ante un sorprendido Busoni, quien escribió sobre su “ornamentación armónica extremadamente compleja” y comentó que “al ignorar la tradición, [su música] cruza un umbral que deja de ser europeo y produce una vegetación casi exótica”. La fortuna personal de Sorabji le permitió dedicarse por completo a la composición y durante décadas vivió en reclusión totalmente desinteresado en obtener reconocimiento por su música; de hecho, muchos años se rehusó a ser interpretado en público. No fue sino hasta 1975 que relajó su actitud y autorizó la grabación de *Opus clavicembalisticum*, obra de enormes proporciones (cuatro horas de duración) en varios movimientos. Aunque Sorabji tenía la capacidad para escribir miniaturas y canciones aforísticas para teclado, muchas de sus obras alcanzan extensiones desmedidas que, aunado a su extraordinaria complejidad contrapuntística y armónica, explican por qué ninguna de sus tres sinfonías orquestales, 11 obras concertantes para piano y orquesta ni cualquier otra de sus obras de grandes dimensiones se ha interpretado; a excepción de aquellas que han recibido la atención de unos pocos intérpretes talentosos como el pianista John Ogdon y el organista Kevin Bowyer. MA

📖 P. RAPOPORT (ed.), *Sorabji: A Critical Celebration* (Aldershot, 1992).

Sorcerer, The (El mago). Opereta en dos actos de Sullivan con libreto de W. S. Gilbert (Londres, 1877).

sordina (al.: *Dämpfer*; fr.: *sourdine*; in.: *mute*; it.: *sordino*).

1. Aditamento que se emplea para apagar ligeramente el sonido de un instrumento. En los instrumentos de arco, la sordina se coloca en el puente para reducir su vibración; puede ser una pequeña pieza con forma de peine que se ajusta en la parte superior del puente, o bien una pequeña pieza de hule colocada en las cuerdas entre el puente y el cordal, que se desliza hacia el puente para producir el efecto de sordina. La sordina o registro “buff” del clavecín y los primeros pianos es un mecanismo accionado por medio de una manivela o un pedal que, mediante la presión de cojinetes de fieltro o de cuero, apaga el sonido de las cuerdas.

Las sordinas para los vientos de metal se colocan en el interior de la campana o bien se sostienen frente a ésta, como el “bowler hat” de metal. Se fabrican con formas diferentes que afectan y reducen el sonido de distintas maneras. El ejecutante también puede emplear un paño o su propia mano como sordina. En los alientos de madera, en ocasiones se envuelve el instrumento en una bolsa de tela. En el siglo XVIII se construyeron

sordinas de madera piriformes para colocar en la campana del oboe. JMO

2. Recurso que apaga (ensordece) la vibración de las cuerdas en los instrumentos de teclado o en la membrana de un tambor. En los *clavecines es un fieltro en la punta de la palanca, en los pianos era originalmente una tela pero ahora consiste en martinetes de fieltro controlados por un pedal (véase *PIANOFORTE*), y en los *clavicordios era un entorchado alrededor de las cuerdas. En los tambores consiste en un cojinete que presiona uno o ambos parches. JMO

sordino (it.). “Sordina”; *con sordino*, “con sordina”.

sordun. Instrumento de lengüeta doble de finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Su tubo cilíndrico de madera se dobla sobre sí mismo y forma una columna de aire continua. Véase *KORTHOLT*.

Soriano, Francesco (n Soriano, cr Viterbo, 1548 o 1549; m Roma, 1621). Compositor italiano. Discípulo de Palestrina, después de ser niño de coro en San Juan de Letrán ocupó el cargo de *maestro di cappella* en varias iglesias importantes de Roma hasta llegar a San Pedro. Compuso madrigales, motetes y misas; junto con Felice Anerio completó la *Editio medicaea* (véase CANTO LLANO, 3), una revisión de libros de canto llano que comenzaron Palestrina y Zoilo. Hizo un arreglo a ocho voces en coro doble de la *Missa Papae Marcelli* de Palestrina, posiblemente para producir un mayor efecto de resonancia en la inmensidad de la nueva nave de la iglesia de San Pedro. DA

Sorochintsy, Feria de (*Sorochinskaya yarmarka*). Ópera en tres actos de Musorski, con libreto propio en colaboración con Arseni Golenishchev-Kutuzov) basado en un cuento de Nikolai Gogol de la colección *Tardes en una granja cercana a Dikanka* (i, 1831). La obra quedó inconclusa a su muerte y fue completada y orquestada por Liadov, Viacheslav Karatigin y otros (Moscú, 1913). Otras versiones corrieron a cargo de Cui (San Petersburgo, 1917), Cherepnin (Monte Carlo, 1923) y Shebalin (Moscú, 1932); ésta última se convirtió en la versión más conocida.

Sorozábal (Mariezcurrera), **Pablo** (n San Sebastián, 18 de octubre de 1897; m Madrid, 26 de diciembre de 1988). Compositor y director vasco. Compuso obras orquestales, ciclos de canciones y música coral antes de que su primera zarzuela, *Katiuska* (Barcelona, 1931), le diera fama nacional e internacional. A esta zarzuela siguió un flujo continuo de obras escénicas, siendo las más exitosas *La del manojo de rosas* (Madrid, 1934), *La taberna del puerto* (1936) y la versión de Don Juan Tenorio,

Los burladores (1948). El lirismo sustancioso aunado a un ingenio musical sofisticado hizo de Sorozábal el último compositor importante de zarzuelas. CW

sorpresa, **Sinfonía “La**. Sobrenombre de la *Sinfonía* no. 94 en *sol* mayor (1791) de Haydn, llamada así debido a un *fortissimo* súbito y sorpresivo en el movimiento lento. Haydn arregló este movimiento en el aria “Schon eilet” de *Las estaciones*.

sortie (fr., “salida”, “partida”). Posludio o **voluntary* conclusivo.

sortilegio (in.: *incantation*). En una ópera u oratorio, una escena en la cual se conjuran los espíritus, por ejemplo en la escena de la bruja de Endor en *Saúl* (1738) de Handel. Otros ejemplos dignos de mención son *Il Giasone* (1649) de Cavalli, *Le Roi de Lahore* (1877) de Massenet y la escena del Valle del Lobo en *Der Freischütz* (1821) de Weber. La opereta temprana de Sullivan, *The Sorcerer* (1877), incluye una parodia de una escena de sortilegio operístico.

sospirando, sospirante, sospirevole (it.). “Suspirando”, es decir, a manera de lamento.

sostenido (al.: *Kreuz*; fr.: *dièse*; in.: *sharp*; it.: *diesis*). 1. Signo (#) que, escrito antes de una nota, eleva su altura un semitono. En la terminología inglesa, el verbo es “to sharpen” (sostener) y el adjetivo “sharpened” (sostenido); en el sistema estadounidense, los términos correspondientes son “to sharp” (sostener) y “sharped” (sostenido). Véase ALTERACIÓN; para los orígenes del signo de sostenido y su uso antiguo, véase *DURUM Y MOLLIS*; NOTACIÓN, 1.

En el siglo XVIII, la tonalidad de “*mi* sostenido” se refería a la tonalidad de *mi* con una tercera mayor, es decir, *mi* mayor; Beethoven, por ejemplo, se refirió a su primera obertura *Leonora* en *do* mayor, como “Obertura en *do* sostenido”.

2. Adjetivo aplicado a la ejecución vocal o instrumental que denota una entonación inexacta hacia el registro agudo, es decir, con la afinación ligeramente más alta.

sostenu (fr.). “Sostenido”, en relación con el tiempo, no con el signo de alteración.

sostenuto, sostenente (it.). “Sostenido”, “sosteniendo”; *andante sostenuto*, “andante sostenido”, es decir, relativamente lento. Su abreviatura es *sost.*

sotto (it.). “Abajo”, “debajo”, “bajo”; *sotto voce*, “en voz baja”, es decir, apenas audible, indicación que se utiliza tanto en música instrumental como vocal; *mano sinistra* [*ms*] *sotto*, en la ejecución de teclado, con la mano izquierda por abajo de la derecha.

soubrette (fr.). Papel femenino secundario de una ópera cómica; el personaje es por lo general una sirvienta despierta y coqueta como Despina en *Così fan tutte* o Adele en *Die Fledermaus*.

soul (in., “alma”). El término se originó entre algunos grupos negros afroamericanos de *gospel* en las décadas de 1940 y 1950 (como los Soul Stirrers). A finales de la década de 1950, el *jazz* con influencia del estilo *gospel* se denominó “soul jazz”. La adopción de estos estilos una década después (1960) hizo del *soul* un término genérico para toda la música popular negra estadounidense y, en 1969, el *Billboard* cambió el término “rhythm and blues” de su lista de popularidad de éxitos de música negra por el de “soul”.

Entre los primeros intérpretes asociados con este estilo destacan Clyde McPhatter y Ray Charles. Algunas de sus obras se extendieron a la secularización del estilo del sermón cantado en los servicios religiosos afroamericanos. A mediados de la década de 1960, intérpretes como James Brown, Otis Redding, Aretha Franklin y Stevie Wonder, entre otros, incorporaron recursos como “riffs” (motivos rítmico-melódicos recurrentes en segundo plano), bajo sincopado y sección de metales, y abandonaron el tiempo ternario de “shuffle” para adoptar un tiempo binario; estos desarrollos prefiguraron los estilos **funk* y **disco*. Las letras de las canciones incluyen fórmulas expresivas características del *gospel* (como “feels all right”) y su interpretación adopta el estilo fervoroso de la música *gospel*. En la década de 1970, el *soul* se dividió en dos tendencias: un *soul* “sweet” (dulce; en el sello discográfico Tamla **Motown*) y un estilo sureño más *funky* (en los sellos Stax y Atlantic). Para mediados de la década, incluso el estilo “dulce” en tiempo vivo se denominaba “disco”. Como consecuencia, el *Billboard* reconoció en 1982 que la palabra “soul” ya no era el término general adecuado para la música pop negra afroamericana y lo reemplazó con el de “black music” (música negra). PW

sound-table (in.). Véase TABLA ACÚSTICA; VIENTRE; CAJA ACÚSTICA.

soundpost (in.). “*Alma”.

soupirant (fr.). “Suspirando”.

sourd, sourde (fr.). “Sordo”, “apagado”; *pédale sourde*, pedal suave del piano (*una corda*). Véase *PIANOFORTE*, 7.

sourdine (fr.). “Sordina”.

Sousa, John Philip (*n* Washington, DC, 6 de noviembre de 1854; *m* Reading, PA, 6 de marzo de 1932). Compositor y director de banda estadounidense. En la infancia estudió canto y muchos instrumentos, convirtiéndose

en un violinista competente. En su juventud tocó principalmente en orquestas de teatro. Nombrado director de la Banda de Marina de los Estados Unidos en 1880, renunció al puesto en 1892 para formar su propia banda. Durante las cuatro décadas siguientes, la Banda de Sousa realizó exitosas giras por los Estados Unidos y Europa y emprendió una gira mundial. El principio básico de Sousa como director era entretener y a la vez educar al público. Su programación musical combinaba los temas populares más gustados y extraídos de los “clásicos”, con frecuentes intervenciones solistas virtuosas de los miembros de la banda. A través de sus conciertos y abundantes grabaciones, la Banda de Sousa puso al alcance de un público sorprendentemente grande y variado una agrupación musical refinada en todos los aspectos.

Aunque compuso muchas obras escénicas y canciones Sousa es recordado principalmente por sus famosas marchas que, en número superior a 130, demuestran su particular capacidad como compositor: la inventiva melódica, la fuerza rítmica, la sorpresa armónica y el conocimiento pleno de las posibilidades sonoras de una banda de vientos. Con énfasis en los cambios temáticos, colores, texturas, matices e incluso tonalidades sus marchas son miniaturas perfectas para gran conjunto, cuya brevedad adquiere vida mediante contrastes enérgicos y atrevidos. RC

📖 P. E. BIERLEY, *John Philip Sousa, American Phenomenon* (Nueva York, 1973, 2/1986). J. NEWSOM (ed.), *Perspectives on John Philip Sousa* (Washington, DC, 1983). P. E. BIERLEY, *The Works of John Philip Sousa* (Columbus, OH, 1984).

sousaphone. Véase TUBA, 1.

Souster, Tim (othy Andrew James) (*n* Bletchley, 29 de enero de 1943; *m* Cambridge, 1 de marzo de 1994). Compositor inglés. Estudió en la Universidad de Oxford, en Darmstadt con Stockhausen y Berio, y en Londres con Richard Rodney Bennett. Colaborador cercano de Stockhausen como intérprete y asistente, fue uno de los miembros fundadores de los ensambles de música electrónica en vivo Intermodulation y oDB; varias de sus composiciones tempranas, como *Titus Groan Music* (1969) y *World Music* (1974-1980), reflejan el fruto de esta colaboración. Una obra sustancial en particular, la *Sonata para violonchelo*, piano, siete instrumentos de viento y percusión (1979), no incluye medios electrónicos, pero la mayor parte de las composiciones posteriores de Souster, desde *The Transistor Radio of Saint Narcissus* (1983) hasta el *Concierto para trompeta* (1988), despliegan importantes recursos electrónicos.

PG/AW

Sowerby, Leo (*n* Grand Rapids, MI, 1 de mayo de 1895; *m* Fort Clinton, OH, 7 de julio de 1968). Compositor estadounidense. Estudió en el American Conservatory de Chicago y en Italia como primer ganador del *American Prix de Rome* (1921-1924). Regresó a su alma mater como profesor (1925-1962) y ocupó el puesto de organista de la catedral episcopal de St James (1927-1962). Compuso abundante música litúrgica y para órgano, así como cinco sinfonías, varios conciertos (piano, órgano, violín, violonchelo), música de cámara y un número importante de canciones. PG

Spanisches Liederbuch (Cancionero español). Colección de 44 canciones (1889-1890) para voz y piano de Wolf con traducciones alemanas de Paul Heyse y Emanuel Geibel de poemas españoles de los siglos XVI y XVII. Más adelante, Wolf orquestó cinco de estas canciones.

spasshaft (al.). “Jocoso”.

Spem in alium numquam habui (En nadie más está puesta mi esperanza). *Motete a 40 voces* (ocho coros a cinco voces) de Tallis. Comisionado para competir con el motete a 40 partes de Striggio, *Ecce beatam lucem*, se estrenó en 1568 o 1569.

spendendosi (it.). “Perdiéndose”, “desvaneciéndose”.

spezzato (it.). Véase CORI SPEZZATI.

spianato, spianata (it.). “Suave”, “homogéneo”. Chopin usó esta indicación en el *Andante* que precede a su *Polonesa en mi bemol* op. 22, para indicar un estilo de interpretación suave y de tono uniforme.

spiccato (it.). “Suelto”, “articulado”; en la ejecución de cuerdas, el término se refiere a un golpe de arco suelto semejante a **sautillé*. Antes de 1750 su significado era simplemente una variante de **staccato*.

spiegando (it.). “Desdoblado”, es decir, aumentando de volumen.

Spiel, spielen (al.). “Tocar”, “ejecutar”, “interpretar”; *spielen*, “jugando”, “juguetón”; *volles Spiel*, “órgano completo”, es decir, el juego completo de los registros de órgano; *Spieler*, “ejecutante”; *Spielfigur*, figura o motivo breve y alegre (principalmente en la música de teclado).

Spieloper (al., “ópera teatral”). Ópera ligera del siglo XIX parecida al **Singspiel* en el uso del diálogo hablado. Un ejemplo es *Zar und Zimmermann* de Lortzing.

Spies, Claudio (*n* Santiago, 26 de marzo de 1925). Compositor estadounidense nacido en Chile. A su llegada a los Estados Unidos en 1942 estudió en el New England Conservatory de Boston y más adelante con Hindemith y Walter Piston en Harvard (1947-1950). Su vida profesional como maestro lo llevó de regreso a Harvard (1954-1957) y después al Swarthmore College (1958-

1964) y a Princeton (a partir de 1970). Obtuvo la nacionalidad estadounidense en 1966. Mantuvo relaciones musicales y personales con Stravinski. PG

spike fiddle (in., “fidula o violín con espiga”; al.: *Spiessgeige*; fr.: *vièle à pique*). Tipo de laúd o violín con arco y *espiga. Se le encuentra en Medio Oriente (*rabāb*), Indonesia (*rebab*), Mongolia (varios tipos de *huur*) y China (*huqin*).

spike lute (in.). Véase LAÚD DE ESPIGA.

Spinnerlied (al.). “Canto de hilandera”; *Spinnlied*, “canto para hilar”.

spirito, spiritoso (it.). “Espíritu”, “con vigor”, es decir, en tiempo rápido; *spiritosamente*, “vigorosamente”; con *spirito*, “con vigor”.

spiritual (in.). Canto religioso folclórico asociado con el resurgimiento del protestantismo en los Estados Unidos entre aproximadamente 1740 y finales del siglo XIX. El término es una reducción de “spiritual song” (canto espiritual; como *Divine Hymns and Spiritual Songs* de Joshua Smith, c. 1784-1793) y denotaba un estilo de texto más entusiasta que los salmos métricos y los himnos tradicionales. La música refleja el lenguaje melódico del canto folclórico, en ocasiones modal y con presencia frecuente de escalas cortas características de la música folclórica estadounidense. El canto responsorial y la repetición de textos son formas comunes. Los espirituales negros y blancos guardan entre sí una marcada semejanza de texto y música. Es más probable que las congregaciones negras y blancas hayan intercambiado influencias a que el espiritual tenga sus orígenes en un grupo determinado; los blancos oían los cantos espirituales de los negros, quienes en ocasiones tenían permitido asistir a los servicios religiosos de los blancos y, juntos, participaban también en las reuniones de resurgimiento del protestantismo. Los textos de los espirituales negros suelen referirse a la lucha de los israelitas en Egipto por liberarse de la esclavitud y a la esperanza de la salvación divina; se ha sugerido que es una analogía con su esperanza de escapar del yugo del sur hacia la “libertad” del norte del país.

El espiritual alcanzó popularidad como música de concierto gracias a las giras para recaudación de fondos realizadas a partir de 1871 por el grupo Jubilee Singers, quienes introdujeron la música al norte de los Estados Unidos y Europa. Esto propició la producción de muchos arreglos de espirituales para concierto. En esta área, el espiritual ha seguido ejerciendo cierta influencia, pero su popularidad como música de entretenimiento coincidió con su declive como género musical eclesiás-

tico negro predilecto, reemplazado desde el siglo XX por el gospel. Véase también ESTADOS UNIDOS, 3.

📖 J. LOVELL JR, *The Forge and the Flame* (Nueva York, 1972).

Spitta, (Julius August) **Philipp** (n Wechold, cr Bremen, 7 de diciembre de 1841; m Berlín, 13 de abril de 1894). Musicólogo alemán. Graduado en letras clásicas en la Universidad de Gotinga, su amistad con Brahms influyó en su decisión de estudiar música. Autor de la primera biografía de J. S. Bach (Leipzig, 1873-1880, 5/1962; trad. al in. 2/1899/R1992), por su cátedra de historia de la música en la Universidad de Berlín pasaron infinidad de discípulos distinguidos, hasta su prematura muerte por un ataque cardíaco. DA

Spitze (al.). “Punta”; *an der Spitze*, “con la punta” del arco en la ejecución de instrumentos de cuerda, “con la punta” del pulgar del pie en la ejecución del órgano.

SPNM. Véase SOCIETY FOR THE PROMOTION OF NEW MUSIC.

Spohr, Louis (n Brunswick, 5 de abril de 1784; m Kassel, 22 de octubre de 1859). Compositor y violinista alemán. Aunque su familia de clase media en un principio se opuso a que siguiera una carrera musical, con el tiempo logró colocarse como violinista de la corte de Brunswick en 1799. Durante 1802-1803 estudió con Franz Eck durante un viaje a San Petersburgo y en 1805, al cabo de una muy relevante gira de conciertos por Alemania interpretando sus propios conciertos, obtuvo el puesto de *Konzertmeister* en Gotha, donde desposó a la arpista virtuosa Dorothea Scheidler. Su reputación como violinista y compositor creció a través de muchas giras de concierto con su esposa, en las cuales ejecutó sus conciertos de violín, junto con dúos para violín y arpa. Su *Primera sinfonía* y su oratorio *Das jüngste Gericht* se estrenaron bajo su dirección en los festivales de Frankenhausen de 1811 y 1812 respectivamente, y su primera ópera escenificada ante el público (la tercera de sus óperas), *Der Zweikampf mit der Geliebten*, se estrenó en Hamburgo en 1811.

En 1812 Spohr se trasladó a Viena como *Konzertmeister* del Teatro an der Wien; en ese tiempo compuso su ópera *Fausto* (estrenada por Weber en Praga en 1816), su noneto y su octeto. Compuso su aclamado *Octavo concierto para violín*, a la manera de una escena vocal ampliada compuesta para una gira de conciertos por Italia (1816-1817), en la que su estilo interpretativo *cantabile* recibió grandes elogios. A su regreso ocupó el puesto de *Kapellmeister* del teatro de Frankfurt, para el que compuso la ópera *Zemire und Azor* (1819). Tras su renuncia en 1819, aceptó un contrato para la tempo-

rada de 1820 con la Philharmonic Society de Londres, para la que compuso una obertura y la *Segunda sinfonía* en *re* menor. En Londres acostumbraba usar una batuta para dirigir los ensayos, pero en público lo hacía en la forma tradicional desde el violín.

A partir de 1822 se desempeñó como *Kapellmeister* de Kassel. Los primeros cinco años en el puesto, en los cuales compuso obras como la ópera *Jessonda* (1823), el oratorio *Die letzten Dinge* (1826) y los dos primeros *Dobles cuartetos de cuerdas*, marcaron el pináculo de su reputación en Alemania, consolidándose también como un gran compositor ante los ojos de sus contemporáneos. En 1830-1831 compuso su *Violinschule*, que se mantuvo como el método clásico de violín hasta el siglo XX, y poco después su celebrada *Cuarta sinfonía*, *Die Weihe der Töne*. Entre 1839 y 1853 realizó cinco visitas triunfales a Inglaterra, donde sus oratorios fueron muy apreciados y su música instrumental y sus números operísticos se interpretaron con frecuencia en conciertos orquestales. Durante su visita a Londres en 1843, el importante crítico J. W. Davison lo alabó como “El gran Spohr...inmortal en vida” (*Musical World*, 1843, p. 253). En París, durante su visita de 1820-1821, la música de Spohr despertó escaso interés. Después de la muerte de Mendelssohn en 1847, Spohr era reverenciado en Alemania e Inglaterra como el único compositor vivo de la tradición clásica: *The Morning Chronicle* se refirió a él como “el compositor más grande del momento, sin rival alguno” (2 de mayo de 1848) y, en 1854, Hans von Bülow criticó “las pretensiones completamente inapropiadas con que el *Kapellmeister* Lindpaintner se presenta a sí mismo como el “viejo maestro” [*Altmeister*] de una época en desaparición, olvidando que Spohr es el único que puede adjudicarse ese honor” (*Briefe*, vi, p. 90). A pesar de ser apreciado y venerado por el resto de su vida, su influencia declinó gradualmente.

La reputación de Spohr como el violinista alemán más destacado de su generación fue establecida en su juventud no sólo a través de la interpretación de su obra personal, sino mediante su versatilidad para la interpretación de compositores como Mozart, Haydn, Rode y Beethoven. Creó una versión personal y muy original del estilo de Viotti bajo la más estricta integridad artística. No obstante, de entre sus numerosos discípulos solamente Ferdinand David y August Wilhelmj lograron alcanzar un lugar prominente. Spohr jugó un papel significativo en el desarrollo de la dirección orquestal. Su participación en el primer gran festival alemán de

1810 en Frankenhausen estableció su reputación como director capaz y talentoso.

Su influencia como compositor fue mucho mayor de lo que se ha reconocido en épocas posteriores. Durante las décadas de 1810-1820, muchos compositores jóvenes se fascinaron en especial con su manejo de la armonía cromática; su estilo fue muy imitado, dejando rastro en la música de numerosos compositores importantes y otros menos conocidos. No obstante, su música no evolucionó estilísticamente después del comienzo de la década de 1830, cuando la crítica a menudo lo acusaba por sus manierismos recargados. Su reputación póstuma fue víctima de las políticas artísticas de finales del siglo XIX, sin embargo, sus obras están entre las más significativas de su tiempo y conservan la fuerza de proporcionar placer y evocar admiración. CB

📖 L. SPOHR, *Selbstbiographie* (Kassel y Gotinga, 1860-1861; trad. al in. 1865, reimp. 1969). C. BROWN, *Louis Spohr: A Critical Biography* (Cambridge, 1984); “Weber and Spohr”, *The Nineteenth-Century Symphony*, ed. D. K. Holoman (Nueva York, 1997); “The chamber music of Spohr and Weber”, *Nineteenth-Century Chamber Music*, ed. S. E. Helfig (Nueva York, 1998).

Spontini, Gaspare (Luigi Pacifico) (*n* Maiolati, cr Ancona, 14 de noviembre de 1774; *m* Maiolati, 24 de enero de 1851). Compositor italiano. De familia campesina, en un principio estaba destinado a la carrera eclesiástica, pero sus padres fueron persuadidos de permitirle estudiar en uno de los conservatorios napolitanos; al cabo de unos tres años logró abandonar la institución al huir del castigo por un tropiezo disciplinario. En 1796 triunfó en Roma con una ópera cómica seguida por varias más en Palermo, donde la corte de Nápoles se había refugiado huyendo de la invasión francesa.

En 1803 Spontini viajó a París donde sus óperas fueron populares en el Théâtre Italien, aunque el género de la ópera cómica no tuvo buena acogida. Aprendió considerablemente de las óperas de Gluck; en *La Vestale* (estrenada en la Ópera en 1807, aunque compuesta dos años antes) combinó aspectos románticos con el característico gusto francés por el drama clásico, lo que tuvo tan buen efecto que la obra fue uno de los más grandes éxitos de la época. A raíz de este triunfo, la emperatriz Josefina lo contrató de inmediato y después de la composición de una segunda ópera en este estilo, *Fernand Cortez* (1809), se convirtió en una figura relevante de la música francesa, dirigiendo la Ópera Italiana y componiendo varias *pièces d'occasion* con contenido político.

En 1814 Spontini llamó la atención del rey Friedrich Wilhelm III de Prusia, quien le ofreció un altísimo salario para convertirse en *Kapellmeister* principal de Berlín. Para esta época, Spontini atravesaba una mala época creadora y produjo relativamente poca música, sin embargo, adquirió reputación como director. Si bien su última obra acabada, *Agnes von Hohenstaufen* (1827, rev. 1829 y 1837), significó un intento de adaptación al gusto moderno, su vida profesional prácticamente llegó a su fin con la muerte de su patrono en 1840. Recibió una pensión para su retiro, primero en París y más adelante en su poblado natal. La impresionante cantidad de condecoraciones recibidas (entre ellas la de la Légion d'Honneur) es incongruente respecto a su reputación actual. Sin embargo, el aprecio de sus contemporáneos de ninguna manera se limitó al reconocimiento oficial, pues su gusto dramático y su talento para la orquestación provocaron la admiración, y la imitación, de muchos compositores, incluso Wagner y Berlioz.

DA/RP

Sprechchor (al., “coro hablado”). **Sprechgesang* ejecutado por un coro en lugar de un solista.

Sprechgesang, Sprechstimme (al.). “Canción hablada”, “canto hablado”. Los dos términos son sinónimos que denotan una técnica vocal que combina elementos hablados y cantados. Introducida por Humperdinck en su ópera *Königskinder* (1897), Schoenberg la usó en varias obras, como *Pierrot lunaire* (1912), aclarando en el prólogo que el ejecutante debe emitir la altura exacta y elevarla o dejarla caer de inmediato. En notación, la técnica *Sprechgesang* a menudo se indica reemplazando la cabeza de las notas con cruces (x) y conservando la plica y los corchetes correspondientes (véase MELODÍA, Ej. 9).

/BW

Spring Symphony, A (Una sinfonía de primavera). Obra coral de Britten, op. 44 (1949), para soprano, contralto y tenor solistas, coro de niños, coro y orquesta, con poemas de Robert Herrick, W. H. Auden, Richard Barnfield, George Peele, William Blake, Francis Beaumont y John Fletcher, Thomas Nashe, Henry Vaughan, Edmund Spenser, John Clare y John Milton, así como dos versos anónimos.

Springbogen (al.). Golpe de arco rebotado. Véase SAUTILLÉ.

springer [*acute, sigh*] (in., “adorno de escape”; al.: *Nachschlag*; fr.: *accent, aspiration, plainte*). Adorno común en la música de los siglos XVII y XVIII. Consiste en una nota auxiliar corta colocada antes de la nota principal que toma parte de su valor rítmico; por lo mismo, es lo contrario de una *apoyatura por ser una anticipación

de la nota siguiente y no un retardo de la anterior. Su notación consiste en una línea diagonal o una nota pequeña (Ej. 1). Difiere de la nota de escape (fr.: *échappée*) en que ésta es una nota constitutiva, mientras que el *springer* es un adorno de escape.

Ej. 1



square piano (in.). Véase PIANO CUADRADO; PIANO-FORTE, 3.

squillante (it.). “Estridente”, es decir, con resonancia. En referencia a los platillos, significa que deben estar suspendidos y ser golpeados con baqueta en lugar de uno contra el otro.

St Martial. Monasterio localizado en Limoges, Francia, fundado en 848, nombrado en homenaje al primer obispo de Limoges (siglo III). En 1535 se transformó en iglesia secular y fue demolido durante la Revolución francesa en 1792. Su biblioteca fue vendida a la Bibliothèque Royale antes de la Revolución, de manera que la mayor parte de sus manuscritos se salvaron de ser destruidos; en la actualidad se conservan en la Bibliothèque Nationale de París. Este hecho reforzaba la idea de que existía una escuela original de St Martial, no obstante, ahora se sabe que su música proviene del amplio repertorio aquitano.

El repertorio de canto llano de St Martial es diverso. Sus graduales contienen el canto “gregoriano” oficial, pero además introducen muchas melodías nuevas compuestas en el lugar (como las Aleluyas contenidas en el *Gradual St Yrieix* conservado en la Bibliothèque Nationale). Sus géneros de canto adicionales (tropos, prosas, secuencias y *prosulae*) revelan influencias del norte de Francia y del norte de Italia, abarcando un amplio repertorio “local”. Cuatro manuscritos contienen un repertorio polifónico a dos partes del siglo XII, en el que se encuentra el *organum* “florido” más antiguo que se conoce. Algunos estudiosos encuentran en este repertorio una anticipación del *conductus* parisino. PW

St Paul's Suite. Suite para orquesta de cuerdas, op. 29 no. 2 (1912-1913) de Holst compuesta para la St Paul's Girl's School en Hammersmith, donde Holst fue director de música a partir de 1905.

Staatskapelle (al.). “Orquesta del Estado”; véase CAPILLA.
Stabat mater dolorosa (lat., “Estaba su madre dolorosa”). Poema medieval adoptado en el servicio religioso cató-

lico romano, señalado en la actualidad como secuencia e himno oficiante para las festividades de los siete lamentos de la virgen María celebradas el 15 de septiembre. De autoría desconocida, se atribuye generalmente al poeta franciscano italiano Jacopone da Todi (*m* 1306). El texto describe a la madre de Cristo al pie de la Cruz, uno de los temas predilectos de piedad medieval abordado por igual en canciones vernáculas inglesas contemporáneas. Otros sucesos de su vida fueron celebrados con textos latinos escritos a imitación del poema sobre la Crucifixión, entre los que se incluye el *Stabat mater speciosa*, que describe a la virgen al pie de la cuna de Jesucristo.

Los cantos llanos señalados en los libros modernos de la liturgia para la secuencia al parecer datan del siglo XV; desde entonces, el poema ha sido musicalizado por muchos compositores, con versiones notables para la liturgia y para concierto de Davy y Browne (en el libro coral de Eton), Josquin, Palestrina, Lassus, Pergolesi, Haydn, Rossini, Dvořák, Verdi, Stanford, Kodály, Penderecki y Pärt. -/ALI

Stabreim (al.). Estilo de versificación basado en la aliteración común de la poesía medieval temprana alemana y de otras partes del norte de Europa. Wagner adoptó el estilo en sus libretos para *Tristan und Isolde* y *Der Ring des Nibelungen* como recurso para exaltar la expresión textual con fuertes sílabas aliteradas, como los versos “Winterstürme wichen dem Wonnemond; in mildem Lichte leuchtet der Lenz” (Tormentas de invierno se han disipado por mandato de la primavera; con luz suave y radiante alumbra la primavera; *Die Walküre*, primer acto, tercera escena, trad. al in. Andrew Porter).

staccato (it.). “Separado”, es decir, lo opuesto a **legato*. La notación de una nota en *staccato* se escribe de varias maneras: con un punto encima de la nota (el método más común), con un trazo vertical, una coma pequeña o una línea horizontal corta (lo que implica un acento). El grado de separación depende del tipo de instrumento, el estilo y el periodo de la música en cuestión. Puntos de *staccato* dentro de una ligadura expresiva significan *mezzo-staccato*; la combinación de un punto y una línea horizontal corta indica separación y acento. *Staccatissimo* indica una separación grande. La abreviatura del término es *stacc.*

Staden, Johann (*n* Nuremberg, baut. 2 de julio de 1581; *m* Nuremberg, noviembre de 1634). Organista y compositor alemán. Después de prestar sus servicios desde aproximadamente 1604 como organista de la corte de Bayreuth, en 1611 regresó a Nuremberg donde, como

organista de St Sebald, inició la llamada escuela de Nuremberg. Algunos de sus sucesores fueron Johann Kindermann, J. P. Krieger y Pachelbel. Con su *Kirchen-Musik* (1625-1626) fue uno de los primeros en Alemania que contribuyeron con conciertos sacros para fuerzas vocales e instrumentales combinadas. Su producción incluye también canciones para voz solista, obras sacras y seculares y abundantes composiciones instrumentales (sinfonías, sonatas y danzas) que se encuentran entre las más refinadas de su tiempo. DA/BS

Stadler, Anton (Paul) (*n* Bruck an der Leitha, 28 de junio de 1753; *m* Viena, 15 de junio de 1812). Clarinetista y clarinetista tenor (in.: *basset-horn*) austriaco. Para 1781, junto con su hermano Johann, también clarinetista, formaba parte de la banda de vientos de la corte vienesa. La predilección de Anton por tocar en el registro grave inspiró su diseño de un clarinete bajo con extensión hacia los graves, instrumento para el que Mozart compuso un concierto y un quinteto (el instrumento no sobrevivió y las obras fueron adaptadas para el clarinete convencional). En 1791 Anton tocó también el clarinete tenor en *La clemenza di Tito* de Mozart y continuó el desarrollo de su vida profesional como solista hasta 1806. CF

📖 P. L. Poulin, *Mozart's Clarinetist Anton Stadler: His Life and Times and the Basset Clarinet* (en preparación).

Stadtpeifer (al., “músico de la ciudad”). Músico profesional contratado por las autoridades civiles alemanas, con funciones similares al **wait* inglés. El puesto de *Stadtpeifer* fue creado en el siglo XIV para desempeñar labores de enseñanza, ejecutar danzas, corales y toques de llamado. Se compuso para estos músicos un cuerpo considerable de **Turmmusik* (música de torre) para ser ejecutada desde las torres de las iglesias y los edificios públicos. Muchos miembros de la familia Bach ocuparon cargos como músicos de la ciudad en Turingia. AL

staff (in., pl.: *staves*). Véase PENTAGRAMA.

Stainer, Sir John (*n* Londres, 6 de junio de 1840; *m* Verona, 31 de marzo de 1901). Compositor, organista y erudito inglés. Se inició en la música como corista de la Catedral de St Paul y más adelante estudió en la Christ Church en Oxford. En 1872 regresó a St Paul como organista, después de haber ocupado puestos similares en el St Michael's College de Tenbury (1857-1860) y en el Magdalen College de Oxford (1860-1872). Además de ser un intérprete capaz, supervisó la elevación de los niveles musicales en la catedral y ejerció gran influencia como educador (Inspector of Schools). Ocupó la dirección de la National Training School (1881-1882) y,

habiendo renunciado a St Paul por problemas de la vista, en 1889 obtuvo una cátedra como profesor en Oxford. Su contribución sustancial a la música litúrgica anglicana incluye himnos y algunos *anthems* de buena calidad, como *I saw the Lord* (1858), *Drop down, ye heavens* (1866) y *Lead, kindly light* (1868), aunque es mejor conocido su oratorio *The Crucifixion* (1887). Editó una serie de manuales para Novello y, en colaboración con W. A. Barrett, el *Dictionary of Musical Terms* (1880). Miembro fundador de la (Royal) Musical Association (1874), destacó como erudito altamente respetado por sus ediciones de manuscritos de música antigua de la Bodleian Library de Oxford. En 1888 fue hecho caballero.

DA/JDI

📖 P. CHARLTON, *John Stainer and the Musical Life of Victorian Britain* (Newton Abbot, 1984).

Stainer & Bell. Editorial inglesa de música. Fundada en 1907 por un grupo de compositores jóvenes para la publicación de música inglesa, entre los nombres importantes publicados en sus primeros años destacan Stanford, Holst, Howells y Vaughan Williams. A raíz de la adquisición de los derechos para publicar la Colección Carnegie de Música Inglesa en 1917, la casa desarrolló una serie de publicaciones muy apreciadas, como *The Byrd Edition*, *The English Madrigalists*, *Early English Church Music*, *Music for London Entertainment* y, a partir de 1951, la serie *Musica britannica* para la Royal Musical Association.

En 1973, Stainer & Bell adquirieron las editoriales Galliard, Joseph Williams y Augener, famosas por sus ediciones prácticas de los maestros clásicos. Sus actividades editoriales abarcan la himnodia contemporánea (junto con la base de datos HymnQuest), manuales educativos y libros de texto, publicaciones de jazz, música para órgano, instrumental, orquestal y electrónica. La editorial continúa promoviendo la música inglesa, posee una enorme colección de archivo y ofrece servicios de renta de partituras.

HA

Stamitz, Carl (Philipp) (*n* Mannheim, baut. 8 de mayo de 1745; *m* Jena, 9 de noviembre de 1801). Compositor e instrumentista de origen bohemio, hijo de Johann Stamitz. Educado en la corte de Mannheim, recibió sus primeras lecciones musicales de su padre cuya influencia, truncada por su muerte prematura, prevaleció a través de las enseñanzas recibidas de sus sucesores Christian Cannabich, Ignaz Holzbauer y F. X. Richter. En 1762 Carl ocupó el puesto de violinista segundo en la orquesta de la corte, donde permaneció hasta su partida a París en 1770. En 1771 se desempeñó como

compositor y director del duque de Noailles, puesto que no le impidió realizar apariciones triunfales en los Conciertos Espirituales (tocando con su hermano Anton) y realizar viajes a Viena, Frankfurt, Augsburgo y Estrasburgo.

En 1771 Stamitz emprendió un proyecto, hasta cierto punto riesgoso, como ejecutante virtuoso itinerante al violín, la viola y la *viola d'amore* visitando Londres y La Haya; en la década de 1780 viajó extensamente por Alemania sin adquirir puestos o compromisos fijos hasta 1789, cuando tomó a su cargo una serie de conciertos en Kassel durante un año. Después de algunos años de vivir en Greiz, en 1795 se trasladó con su familia a Jena con el puesto de *Kapellmeister* y *maestro* de música. Ni el salario fijo, las continuas comisiones y la venta de composiciones le bastaron para saldar sus deudas, por lo que sus pertenencias fueron embargadas tras su muerte.

Gracias a su preparación en Mannheim, Stamitz estaba perfectamente calificado para continuar la labor de su padre. En sus sinfonías incorporó muchos aspectos del estilo orquestal de Mannheim y tuvo el gran mérito de haber consolidado el tratamiento tonal e instrumental contrastante en los segundos temas. Igual que su contemporáneo italiano Carl Joseph Toeschi, se inclinó por la sinfonía en tres movimientos al estilo antiguo en lugar de incursionar en la estructura en cuatro movimientos cada vez más común en la época. Menos conservador fue su interés en las introducciones lentas relacionadas motivicamente con los primeros movimientos que les antecedían y en la incorporación de elementos programáticos en varias de sus sinfonías. Junto con otros contemporáneos de Mannheim, Stamitz cultivó la *symphonie concertante*, componiendo más de 30, en su mayoría para dos instrumentos de cuerda. Enriqueció el repertorio de uno de sus instrumentos preferidos, la *viola d'amore*, con numerosas obras para el instrumento solo. Si la contribución de Stamitz al desarrollo de la sinfonía fue menos trascendente que la de su padre la popularidad de su música en su tiempo, muy admirada por sus cualidades líricas, queda demostrada con la enorme cantidad de publicaciones de sus obras de cámara y orquestales. JSM

Stamitz, Johann (Wenzel Anton) [Jan Wacław Antonin] (*n* Německý Brod [hoy Havlíčkův Brod], baut. 19 de junio de 1717; *m* Mannheim, ?27 de marzo, sep. 30 de marzo de 1757). Compositor y violinista bohemio. El miembro más prominente de una familia de músicos, sus hijos fueron los compositores Carl y Anton

Stamitz (1750-1789 o 1809). Se inició en la música con su padre, Antonín Ignác Stamitz, organista y maestro de coro. Más adelante estudió en el Gymnasium jesuita de Jihlava (1728-1734) y después durante varios años en una universidad de Praga. Es posible que haya pasado algunos años como violinista virtuoso itinerante hasta su incorporación a la corte de Mannheim en 1741.

El progreso de Stamitz fue paralelo al rápido crecimiento en tamaño y desempeño de la orquesta del elector Carl Theodor. De violinista primero (1743) fue promovido a *Konzertmeister* (1745 o 1746) y después a director de la música instrumental de la corte en 1750, aunque desde 1745 había sido el músico mejor pagado de la orquesta. Pasó un año en París (1754-1755) interpretando y promoviendo sus composiciones, lo que contribuyó a forjar lazos entre Mannheim y la capital francesa que fueron aprovechados por compositores posteriores, entre los que estuvieron sus propios hijos. Sus triunfos propiciaron la publicación en París de sus seis *Tríos orquestales* op. 1 (1755) junto con ediciones posteriores de sus sinfonías.

En Mannheim, Stamitz contribuyó a elevar el nivel interpretativo mencionado por muchos observadores contemporáneos. La influencia ejercida en sus discípulos y subordinados fue vital en la consolidación de una técnica orquestal que, por sus cualidades tonales y perfección, causó envidia en toda Europa. Su producción comprende música orquestal, de cámara y una cantidad reducida de música litúrgica, en la que destaca una *Misa en re* muy interpretada en su tiempo. Compuso varios conciertos para violín y un número menor para instrumentos de viento, entre los que se encuentra el que posiblemente sea el primer concierto para clarinete de la historia.

Las sinfonías en las que descansa la reputación actual de Stamitz incorporan un minuetto con trío a la estructura sinfónica convencional en tres movimientos; revelan una fuerte personalidad musical con insinuaciones ocasionales de sus orígenes checos (como la *Sinfonía pastorale* en re op. 4 no. 2). Los rasgos más espectaculares de su estilo –los *crescendi* (con posible influencia de Jommelli), atrevidos efectos de dinámica y figuras ornamentales ligeras que tanto gustaron a sus contemporáneos– suelen oscurecer sus contribuciones más perdurables a la sinfonía. De importancia primordial fueron su extensión de la longitud de las frases, mayor contraste entre el material temático al interior de los movimientos y los finales extendidos, innovaciones que justifican a la perfección la descripción de Burney sobre

Stamitz como “otro Shakespeare... que, sin abandonar la naturalidad, impulsó el arte a regiones nunca antes exploradas por otros”. JSM

📖 E. K. WOLF, *The Symphonies of Johann Stamitz: A Study in the Formation of the Classic Style* (Utrecht, 1981).

Stanchinski, Aleksei Vladimirovich (n Obolsunovo, provincia de Vladimir, 9/21 de marzo de 1888; m cr Logachiovo, provincia de Smolensk, 6 de octubre de 1914). Compositor y pianista ruso. A partir de 1904 tomó clases particulares de piano en Moscú con Josef Lhévinne y Konstantin Eiges, y de composición con Nikolai Zhilyaiev y Grechaninov. En 1907 ingresó al Conservatorio de Moscú donde estudió con Taneiev. A la muerte de su padre en 1908 comenzó a sufrir alucinaciones y desarrolló una manía religiosa; a partir de entonces, su salud fue siempre precaria. Al cabo de un año en una clínica psiquiátrica retomó la composición y, libre de las influencias discernibles en su obra temprana, encontró una voz más personal que atrajo a un círculo de admiradores en Moscú. En 1910 hizo una recopilación de música tradicional en la provincia de Smolensk. Jamás se conocieron las circunstancias de su muerte prematura cuatro años después en las proximidades de un río. Compuso principalmente para el piano, produciendo obras como dos series de *Sketches* (1911-1913) y *Tres preludios en forma de canon* (1913-1914). JK

Ständchen (al.). “Serenata”.

Standford, Patric [Gledhill, John Patrick Standford] (n Barnsley, 5 de febrero de 1939). Compositor inglés. Sus principales maestros fueron Edmund Rubbra, G. F. Malipiero y Lutosławski, y su estilo ha absorbido un amplio espectro de influencias que van desde la música japonesa (*Sinfonía no. 4*, 1975) hasta los impulsos religiosos reflejados en una extensa secuencia de obras corales. Standford ha usado con excelentes resultados las técnicas aleatorias (*Noche* para orquesta de cámara, 1968), como también las citas musicales y el trabajo sobre obras de otros, como el oratorio *New Messiah* (1992) basado en Handel. Ha escrito un número considerable de obras sinfónicas y de cámara y en 1996 completó su primera ópera basada en el poeta francés del siglo XV, François Villon. AW

standing wave (in.). Véase ONDA ESTACIONARIA.

Stanford, Sir Charles Villiers (n Dublín, 30 de septiembre de 1852; m Londres, 29 de marzo de 1924). Compositor, maestro y director irlandés. Hijo de un abogado protestante, quien era también talentoso contrabajista y violonchelista, estudió en Dublín y Londres antes de ingresar al Queens' College de Cambridge en 1870 como

estudiante de órgano. En 1873 asumió la dirección de la orquesta de la Cambridge University Musical Society para, en 1874, trasladarse al Trinity College como organista, puesto que conservó hasta 1892. De 1874 a 1876 pasó la segunda mitad de cada año realizando estudios en Alemania, primero en Leipzig con Carl Reinecke y después en Berlín con Friedrich Kiel (1876).

A su regreso a Cambridge en 1877, Stanford ya había establecido una reputación con su puesta en música de la poesía de George Eliot, *The Spanish Gypsy* op. 1, algunas piezas para piano, su *Primera sinfonía* y la música incidental para *Queen Mary* de Tennyson. El punto culminante de estos primeros años lo marcaron sus óperas *The Veiled Prophet of Khorassan* (Hanover, 1881), *Savonarola* (Hamburgo, 1884) y *The Canterbury Pilgrims* (Drury Lane, 1884) para Carl Rosa. En 1883 fue nombrado profesor de composición del recién fundado Royal College of Music y, cuatro años más tarde, sucedió a Macfarren como profesor de música en Cambridge. La larga lista de sus discípulos famosos en ambas instituciones no tiene igual. Sus aspiraciones como director fueron recompensadas con puestos en el RCM, el London Bach Choir (1886-1902), la Leeds Philharmonic (1897-1909) y el Leeds Triennial Festival (1901-1910).

Entre los mayores logros de Stanford como compositor están la balada coral *The Revenge* (1886), la ópera *Shamus O'Brien* (Londres, 1896), el *Concierto para violín* (ejecutado por Kreisler), las *Rapsodias irlandesas* nos. 1 y 4 y dos conmovedoras obras sobre poesía de Henry Newbolt, *Songs of the Sea* (1904) y *Songs of the Fleet* (1910). Adquirió importante renombre con su contribución sustancial al repertorio de la Iglesia anglicana. En 1902 fue hecho caballero. Está sepultado en la Abadía de Westminster, a un lado de Purcell. DA/JDI

📖 H. P. GREENE, *Charles Villiers Stanford* (Londres, 1935).

G. NORRIS, *Stanford, the Cambridge Jubilee and Tchaikovsky* (Newton Abbot, 1980).

Stanley, John (n Londres, 17 de enero de 1712; m Londres, 19 de mayo de 1786). Organista y compositor inglés. Hijo de un empleado de la oficina postal, quedó ciego a los dos años de edad a causa de un accidente. Fue discípulo de Maurice Greene con quien, de acuerdo con Burney, “estudió con suma diligencia y con un éxito sorprendente”. A los nueve años de edad ejecutaba ocasionalmente el órgano en All Hallows in Bread Street y en 1723 sucedió a William Babell como organista del recinto. Un artículo de prensa de la época se refirió a Stanley como alguien que “ha provocado el asombro

de la ciudad con su ingeniosa ejecución del clavecín y el órgano”. Tres años después Stanley se convirtió en organista de la iglesia de St Andrew en Holborn y, en 1734, del Inner Temple. A los 17 años obtuvo el grado de B. Mus. de Oxford, siendo la primera persona tan joven en lograrlo. A la muerte de Handel, Stanley y J. C. Smith el joven dirigieron las temporadas de oratorio en Covent Garden y Drury Lane. Siete años antes de su muerte Stanley sucedió a Boyce como *Master of the King's Music*.

De acuerdo con Burney, Stanley era “un intérprete limpio, agradable y preciso... un compositor agradable y natural y un instructor inteligente”. Compuso la música para varias piezas dramáticas, como el pastoral *Arcadia, or The Shepherd's Wedding* (1761) para las bodas de Jorge III y la reina Charlotte, la ópera *Teraminta* (nunca presentada) y tres oratorios. Publicó tres colecciones de **voluntaries* para órgano y más música instrumental, entre la que destaca una serie de refinados *concerti grossi* y seis conciertos para teclado. WT/PL

Star-Spangled Banner, The (O say, can you see by the dawn's early light?). Himno nacional de los Estados Unidos. La música fue compuesta por John Stafford Smith (1750-1836) y la letra por Francis Scott Key (1779-1843), escritas en 1814 a bordo de una fragata inglesa en el puerto de Baltimore mientras presenciaba el bombardeo británico sobre el fuerte McHenry. La melodía de Smith se cantaba en las sociedades anacrónicas de Inglaterra y los Estados Unidos con las palabras “To Anacreon in Heaven”. Fue adoptado como himno nacional de los Estados Unidos en 1831. AL

📖 W. P. FILBY y E. G. HOWARD, *Star-Spangled Books: Books, Sheet Music, Newspapers, Manuscripts and Persons associated with “The Star-Spangled Banner”* (Baltimore, 1972).

stark (al.). “Fuerte”, “intenso”; *stärker*, “más fuerte”, “más volumen”; *stärker werdend*, “aumentando de volumen”; *stark anblasen, stark blasend*, “soplar con fuerza” (en la ejecución de instrumentos de viento).

Starlight Express, The (El expreso Starlight). Música incidental de Elgar para la obra teatral de Violet Pearn basado en *A Prisoner in Fairyland* de Algernon Blackwood (Londres, 1915).

stave (in., “pauta”, “pentagrama”). Palabra inglesa sinónimo de **staff* (pauta), corruptela de “staves”, plural de “staff”. **steel band**. Conjunto de instrumentos de percusión con afinación definida denominados “steel pans” o “steel drums” (in., “tambores de acero”), solos o con acompañamiento de otros instrumentos rítmicos. La *steel band*

surgió en la isla caribeña de Trinidad en las décadas de 1930 y 1940 como banda para acompañar procesiones de carnaval y desfiles.

En un principio, el *steel drum* o *pan* se fabricaba con barriles de petróleo y otros bidones metálicos y su afinación no era muy precisa, pero en la actualidad constructores especializados fabrican instrumentos de calidad con afinación exacta. Para su construcción primero se presiona la tapa superior del bidón hacia el interior para que adquiera forma cóncava; una vez delimitadas las áreas que formarán las notas, se aísla su contorno martillando a punzón y sin perforar el metal. Por la parte interna del bidón, las áreas se golpean a martillo para proyectarlas hacia el exterior, dando como resultado una superficie cóncava con varios abultamientos o formas convexas. La sonoridad del instrumento se realiza porque el aislamiento entre las notas no es total y las vibraciones se transmiten ligeramente a través de los surcos que las delimitan, produciendo la calidad de tono vibrante que caracteriza al instrumento. Algunos constructores someten el bidón al fuego para que el metal se temple. Las baquetas para tocarlo deben ser ligeras pues, de lo contrario, se corre el riesgo de abollar las áreas que conforman las notas y desafinar el instrumento. Las técnicas de ejecución de trémolo y arpegios rápidos permiten tocar melodías con sonido sostenido.

El *pan* se fabrica en varios tamaños. El más agudo es el instrumento tenor (en los Estados Unidos denominado “lead pan” [“pan principal”]); es un tambor individual que cubre el rango cromático completo, abarcando de *do*’ o *re*’ hasta *mi*’’, *fa*’’, *fa*#’’ o *sol*’’. Los “double seconds” y “double tenor” se tocan en pares y por lo general se afinan por tonos enteros. Su función en la *steel band* es semejante a la de los violines segundos de la orquesta, aunque los “double tenor” suelen duplicar la parte del tenor una octava abajo; su registro es de *fa* a *sib*’ o *re*’’. El “guitar pan” suele tocarse en pares, aunque también es común el juego de tres para un mismo ejecutante; su rango es de *re* a *fa* o *la*’’. El “cello pan” se toca en juegos de tres o cuatro, los primeros afinados en acordes disminuidos y los segundos en acordes aumentados; su rango abarca cerca de tres octavas. El *pan* bajo, hecho con un bidón completo y patas de madera o de hule para posarlo en el piso (a diferencia de los otros que cuelgan del cuello del ejecutante), se tocan en juegos de cinco, seis, nueve o 12; cada uno produce entre tres y cuatro notas por lo que el juego completo abarca entre una y media y dos octavas.

La *steel band* no sólo ejecuta el repertorio tradicional de *calypso* y otros géneros locales, sino también arreglos de todo tipo de música desde piezas clásicas orquestales hasta música para cine y éxitos populares. Compositores como Henze, Boulez y Grisey, entre otros, han usado el *steel drum* en su música. JMO

📖 F. I. R. BLAKE, *The Trinidad and Tobago Steel Pan* (Puerto de España, 1995). S. STUEMPFLE, *The Steelband Movement* (Filadelfia, 1995).

steel drum [*steel pan*, *pan*]. Tambor metálico con afinación definida (*idiófono) hecho tradicionalmente con barriles de petróleo, pero en la actualidad fabricado con acero de alta calidad. Véase STEEL BAND.

steel guitar. Variante de la guitarra *hawaiana.

Steffani, Agostino (*n* Castelfranco, Veneto, 25 de julio de 1654; *m* Frankfurt, 12 de febrero de 1728). Compositor italiano. De familia humilde, recibió su educación inicial en Padua. A los 13 años de edad, su bella voz le mereció un puesto en la corte del elector Ferdinand Maria de Baviera, quien lo llevó consigo a Munich. Allí, bajo la tutela de Kerll, *Kapellmeister* de la corte, Steffani recibió una sólida preparación musical. En 1672 viajó a Roma para estudiar con Ercole Bernabei quien, tras su nombramiento como *Kapellmeister* de la corte de Munich en 1674, llevó consigo al joven discípulo. Steffani fue nombrado organista de la corte y en 1680 tomó las órdenes del sacerdocio, aunque su ocupación principal durante esos años era componer óperas en un estilo que refleja la influencia de Legrenzi y otros venecianos. En 1688 recibió un fuerte golpe al no ver cumplidas sus expectativas de suceder a Bernabei (el puesto lo obtuvo el hijo de éste), por lo que abandonó Munich para trasladarse a Hanover donde ocupó el puesto de *Kapellmeister* del recién inaugurado teatro de la ópera italiana.

Aunque siguió componiendo óperas y otras obras, Steffani pasó gran parte de su vida posterior viajando por toda Europa como diplomático y embajador. Recibió también el nombramiento de obispo de Spiga en Asia Menor. Durante un periodo en Roma (1708-1709) conoció a Handel quien absorbió la influencia de los magníficos dúos de cámara con textos italianos de Steffani. Sus obras fueron conocidas en Inglaterra a raíz de la coronación del elector de Hanover como Jorge I y en 1727 recibió el nombramiento de presidente honorario de la Academia de Música Vocal (que más adelante se convertiría en la Academia de Música Antigua). Contribuyó notablemente a la difusión de la ópera en el norte de Europa, combinando en sus obras el lenguaje veneciano con elementos del estilo francés;

la música instrumental de seis de sus óperas de Hanover fue publicada por Roger bajo el título de *Sonate da camera*. Además de sus óperas, los numerosos dúos de cámara personalizan su estilo elocuente, combinando un contrapunto sutil con melodías expresivas dentro de estructuras formales perfectamente equilibradas. Compuso también algunas obras de música litúrgica.

DA/PA

Steg (al.). “Puente”.

Steibelt, Daniel (Gottlieb) (*n* Berlín, 22 de octubre de 1765; *m* San Petersburgo, 20 de septiembre/2 de octubre de 1823). Compositor y pianista francés nacido en Alemania. Tuvo una carrera triunfal como pianista en París y Londres. Estrenó su admirado *Tercer concierto para piano* (L’Orage) en uno de los conciertos Salomon de Londres en 1798. Sus composiciones de este periodo comprenden algunas obras escénicas y el popular *Étude* op. 78. En 1808, a invitación de Alexander I, se instaló en San Petersburgo como director de la Ópera francesa y a partir de 1810 se desempeñó como *maître de chapelle*. Allí conoció y entabló amistad con John Field y siguió componiendo óperas y una abundante cantidad de música para piano con elementos innovadores.

DA/SH

Steinway. Compañía estadounidense fabricante de pianos fundada en Nueva York en 1853 por Heinrich Engelhard Steinway (originalmente Steinweg; 1797-1871). En la Feria Mundial de 1855 en Nueva York, Steinway exhibió un instrumento con marco de hierro y gran tensión de cuerdas que producía una sonoridad mucho mayor que la de cualquier otro piano antes fabricado. Su hijo, Theodore (1825-1889) se unió a la empresa en la década de 1860 para introducir desarrollos técnicos que condujeron al diseño de los modelos de gran concierto que adquirieron fama internacional. Su hermano William (1835-1896) viajó extensamente haciendo demostraciones de los instrumentos y buscando patrocinio de las cortes aristocráticas y los pianistas más prominentes; con el tiempo fundaron filiales en Hamburgo y Londres. Los pianos más comunes en las salas de conciertos siguen siendo de la marca Steinway. AL

📖 R. V. RATCLIFFE, *Steinway and Sons* (San Francisco, 1989). R. K. LIEBERMAN, *Steinway & Sons* (New Haven, CT, 1995).

stendendo (it.). “Ampliando”, “extendiendo”, es decir, disminuyendo la velocidad.

Stenhammar, (Karl) Wilhelm (Eugen) (*n* Estocolmo, 7 de febrero de 1871; *m* Estocolmo, 20 de noviembre de 1927). Compositor, pianista y director sueco. Perte-

nciente a una familia musical de clase alta, desde la infancia mostró talento como compositor y pianista. Recibió clases particulares de órgano, piano y teoría, desarrollándose en la composición de manera autodidacta hasta después de los 20 años de edad, cuando a raíz de una crisis personal y a pesar de algunos triunfos como compositor, decidió tomar clases particulares de contrapunto que se prolongaron nueve años. En 1897 debutó como director con el estreno de su ópera *Excelsior!*, obra que ha perdurado en el repertorio. Sus mayores triunfos en la dirección orquestal los tuvo como director principal de la recién formada Orquesta Sinfónica de Göteborg (1906-1922), cuyas actividades contribuyeron a transformar la ciudad en un importante centro musical del norte de Europa.

La obra temprana de Stenhammar sufrió la influencia inequívoca de Wagner, Bruckner, Liszt y Brahms, pero el estudio a profundidad de Beethoven y Haydn y su admiración por Nielsen y Sibelius le ayudaron a desarrollar un estilo sinfónico más claro y centrado, claramente apreciable en el *Segundo concierto para piano* (1907), la *Segunda sinfonía* (1915) y los tres últimos de sus seis cuartetos de cuerdas. Stenhammar expresó su apasionada inclinación nacionalista en sus cantatas *Ett folk* (Un pueblo, 1905) y *Sången* (Canción, 1921), obras que perduran en el repertorio de la música sueca. Compuso también abundante cantidad de canciones bien logradas para voz sola.

SJ

stentando (it.). “Esforzando”, “reteniendo”; *stentato*, “afinado”, es decir, retenido y cada nota acentuada; *stentamento*, “con esfuerzo”, “detenidamente”.

Štěpán [Stephen, Stephani], **Josef Antonín** (*n* Kopidlno, Bohemia, *baut.* 14 de marzo de 1726; *m* Viena, 12 de abril de 1797). Compositor, maestro y ejecutante de teclado checo. Estudió con Wagenseil en Viena, donde se instaló en 1741 y forjó una reputación como ejecutante virtuoso de teclado y como maestro. Compuso cuando menos tres colecciones de *Lieder*, pero sus obras para teclado solo y conciertos para teclado tienen mayor importancia. Las sonatas y *capriccios* de madurez (décadas de 1770-1790) son más notables que las de sus contemporáneos y además contribuyó de manera importante para el desarrollo de la sonata clásica para instrumento solo. Algunos aspectos notables son sus bien logradas introducciones en tonalidad menor, práctica que adoptó también en algunos de sus conciertos. En el uso ocasional de elementos programáticos e integración temática entre los movimientos, Štěpán demostró una búsqueda mucho más pro-

funda que un simple interés pasajero en la experimentación formal. JSM

Step toe, Roger (*n* Winchester, 25 de enero de 1953). Compositor y pianista inglés. Estudió con Alan Bush en la RAM para después convertirse en el primer compositor residente de la escuela Charterhouse. Más adelante enseñó en la RAM y fue director de los festivales European Discoveries de Clerkenwell en Londres. La música de Step toe, en esencia dentro de la tradición pastoral inglesa, consiste en óperas, conciertos y otras obras orquestales, música de cámara y abundante música vocal. ABUR

sterbend (al.). “Desvaneciendo”.

Sterndale Bennett, Sir William (*n* Sheffield, 13 de abril de 1816; *m* Londres, 1 de febrero de 1875). Compositor inglés. Durante un breve periodo en la década de 1830 disfrutó de enorme reputación en la Alemania de Mendelssohn y Schumann. Hijo del organista de la iglesia parroquial de Sheffield, quedó huérfano a los tres años de edad y creció en Cambridge como niño cantor del rey. En 1826 ingresó a la RAM como “niño prodigio” para estudiar violín, piano y composición (con William Crotch). Su talento como pianista pronto fue reconocido y un *Concierto para piano* compuesto en 1832, en el tiempo en que estudió con Cipriani Potter, le mereció una invitación de Mendelssohn a Alemania.

En los seis años siguientes, Sterndale Bennett compuso otros cinco conciertos, varias sinfonías, canciones y piezas para piano. Schumann expresó una profunda admiración por su obra, sin embargo, a partir de 1840 la dificultad para completar sus composiciones lo obligó a concentrarse en la dirección, la ejecución y la enseñanza. En 1856 se incorporó como profesor a la Universidad de Cambridge, donde instituyó los exámenes (en lugar de “ejercicios”) para la obtención de grados y en 1866 fue nombrado director de la RAM. En 1871 fue hecho caballero. En los años finales de su vida recobró el gusto por la composición y escribió la cantata *The May Queen* (1858), *The Woman of Samaria* (1867) y una nueva *Sinfonía* (1864). Además editó obras de Bach y Handel. MK

stesso (it.). “Extendido”, “alargado”, es decir, lento.

stesso, stessa (it.). “Igual”, “lo mismo”; como *lo stesso tempo, l'istesso tempo*, “el mismo tiempo”, lo que significa que, aunque el valor nominal del pulso haya cambiado (como de figura de negra a negra con puntillo), su duración debe permanecer igual.

Stevens, Bernard (George) (*n* Londres, 3 de marzo de 1916; *m* Great Maplestead, 1983). Compositor inglés.

Estudió con Edward Dent y Cyril Rootham en Cambridge (1935-1937) y con R. O. Morris y Gordon Jacob en el RCM (1937-1940). Después de prestar sus servicios en la guerra e impulsado por sus principios socialistas, se incorporó a la Workers' Musical Association (1946). Sus composiciones incluyen obras orquestales, música coral y canciones dentro de la corriente central europea representada por compositores como Hindemith. PG

Stevens, Richard John Samuel (*n* Londres, 27 de marzo de 1757; *m* Londres, 23 de septiembre de 1837). Niño de coro de la Catedral de St Paul, ocupó varios puestos como organista en iglesias londinenses como St Michael's en Cornhill (1781), la Temple Church (1786) y la Charterhouse (1796). A partir de 1801 se desempeñó como profesor de música en Gresham y desde 1808 como maestro de música del Christ's Hospital. Es conocido principalmente por sus bien logrados *glees*, en particular con textos de Shakespeare, algunos de los cuales tienen el nivel alcanzado por Samuel Webbe y J. W. Callcott. Formó una extensa biblioteca personal con particular interés en la música italiana de los siglos XVII y XVIII, que en la actualidad se conserva en la RAM. JDI

Stevenson, Ronald (*n* Blackburn, 6 de marzo de 1928). Compositor, pianista y escritor escocés. Uno de los compositores escoceses modernos más prolíficos y originales, es también un pianista virtuoso con alto dominio técnico y musical y un escritor con amplios intereses intelectuales. Es experto en la música de Busoni, cuyas composiciones y concepto pianístico han ejercido en él profunda influencia. Su obra más ambiciosa, la *Pas-sacaglia sobre DSCH*, es una obra en un movimiento con más de una hora de duración en la que despliega su interés por las estructuras fugales y la música tradicional de muchas partes del mundo, así como una fascinación por el contraste y la variedad tonal. Otras piezas significativas son dos conciertos para piano y un dramático *Concierto para violín* (comisionado por Menuhin). Stevenson es también un notable exponente del arte de las transcripciones para piano. KH

📖 M. MACDONALD, *Ronald Stevenson: A Musical Biography* (Edimburgo, 1989).

stick (in.). Véase BAQUETA.

Stierhorn (al., “cuerno bovino”). Corno para señales de la antigüedad y la Edad Media. Una versión de metal del instrumento se usa en el *Anillo* de Wagner.

Stiffelio. Ópera en tres actos de Verdi con libreto de Francesco Maria Piave basado en el drama de Émile Souvestre y Eugène Bourgeois *Le Pasteur, ou L'Évangile et le foyer* (1849) (Trieste, 1850).

stile antico (it., “estilo antiguo”). Uno de los términos que a menudo se aplican a la música litúrgica del siglo XVII escrita en el estilo de Palestrina, con una polifonía tersa y fluida y *a cappella*, a diferencia del *stile moderno* que era para pocas voces y continuo. Los compositores del periodo adoptaron la moda de componer tipos determinados de música litúrgica en el *stile antico*, aunque en otras obras recurrieran al *stile moderno*. La música de la misa, por ejemplo, por lo general era *a cappella*, con una expresión menos directa que los motetes. Véase también *ALLA PALESTRINA*; *PALESTRINA, GIOVANNI PIERLUIGI DA*, 2.

stile concitato (it., “estilo agitado”). Término usado por Monteverdi en el prólogo de sus *Madrigali guerrieri ed amorosi* (1638) en su disertación sobre tres estilos o *generi* principales de la música. Estos tres estilos denominados por Monteverdi como *concitato*, *molle* y *temperato*, correspondían respectivamente a “angustia, moderación y humildad o súplica”. Su intención era recrear el menos común de los tres, el *genere concitato*, haciendo referencia a la definición de Platón como un estilo capaz de “incitar a la guerra”. La ejecución musical de este estilo, en obras como *Combattimento di Tancredi*, *e Clorinda*, implica el manejo de rangos vocales agudos y dobles corcheas repetidas (como representación de los ritmos pírricos de la antigua Grecia). A imitación de Monteverdi, compositores barrocos tardíos como Alessandro Grandi y Handel recurrieron ocasionalmente a este estilo en pasajes con textos que hacían referencia a luchas o batallas. -/EW

stile moderno (it., “estilo moderno”). Véase *STILE ANTICO*.

stile rappresentativo (it., “estilo representativo”). Término que apareció impreso por primera vez en la ópera *Euridice* (1600) de Caccini, escrita “in stile rappresentativo”, haciendo referencia al nuevo estilo dramático de escritura vocal desarrollado por los integrantes de la *Camerata Florentina, sobre todo Vincenzo Galilei, en su búsqueda por igualar la fuerza emocional de la música de la antigua Grecia. Caccini describió más a fondo el concepto en su colección de canciones monódicas *Le nuove musiche* (1602). Algo de música en este estilo sobrevive de la ópera *Dafne*, compuesta por Peri en 1594, y Cavalieri la adoptó en su obra *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* (1600).

Si bien no es fácil describir el término con exactitud, la música en *stile rappresentativo* es semejante al recitativo, con ritmo y fraseo libres en seguimiento de la tensión expresada por el texto que acompaña; recursos frecuentes como pausas e intervalos poco comunes sir-

ven para resaltar el efecto emocional. El término se usó también en la música sin fines teatrales de comienzos del siglo XVII, como los madrigales y las canciones para voz sola, géneros que despliegan cualidades dramáticas y expresivas semejantes.

Véase también *MONODIA*, 2.

-/EW

Still, William Grant (n Woodville, MS, 11 de mayo de 1895; m Los Ángeles, 3 de diciembre de 1978). Compositor estadounidense. Realizó sus estudios en el Wilberforce College y en el Conservatorio de Oberlin y más adelante estudió composición con Varèse y George W. Chadwick. En la década de 1920 se instaló en Nueva York y tocó en orquestas de baile y de teatro, también trabajó para la editorial W. C. Handy y la compañía discográfica Black Swan además de hacer arreglos y composiciones para la radio. Al mismo tiempo comenzó a escribir obras en formas mayores. La primera de éstas que llamó la atención fue la *Sinfonía afroamericana*, estrenada en 1931 por la Rochester Philharmonic bajo la batuta de Howard Hanson, manteniéndose desde entonces como su obra más conocida. Su producción constante continuó a lo largo de los 40 años siguientes, con un número casi igual de premios, reconocimientos y títulos honoríficos que le hicieron merecedor del sobrenombre de “Dean of Negro Composers”.

Su música tiende a un estilo tonal conservador atractivo, bien construido, lírico y bastante accesible. Además de óperas, sinfonías, música sacra y abundantes obras instrumentales, Still compuso canciones populares, hizo arreglos de espirituales, compuso música para cine y televisión y se desempeñó como director orquestal. En el ámbito de la música de arte, su obra abrió el camino a otros compositores negros, pero su contribución a la vida musical estadounidense es de mayor relevancia si se considera su continua incursión en un amplio rango de estilos y contextos musicales. MT

📖 J. A. STILL, M. J. DABRISHUS y C. L. QUIN (eds.), *William Grant Still: A Bio-Bibliography* (Westport, CT, 1996). C. P. SMITH, *William Grant Still: A Study in Contradictions* (Berkeley, CA, 1999).

Stimme (al.). “Voz”, ya sea en el sentido de parte vocal o instrumental. Significa también “registro de órgano” y “alma” (en instrumentos de cuerda). El plural es *Stimmen*.

stimmen (al.). “Afinar”.

Stimmung (al.). 1. “Estado anímico”, “atmósfera”; de ahí *Stimmungsbild*, una pieza musical que expresa una atmósfera particular, y *Stimmungsmusik*, música “de fondo” o “atmosférica”.

2. “Afinación”.

3. Obra de Stockhausen para dos sopranos, mezzo-soprano, tenor, barítono y bajo; los seis cantantes, sin acompañamiento y con un micrófono cada uno, vocalizan sin palabras durante 75 minutos (1968).

sting (in.). Término inglés del siglo XVII usado para el vibrato normal en la ejecución del laúd, es decir, el que se produce mediante el movimiento de un dedo solo.

stinguendo (it.). “Extinguiéndose”, es decir, disminuyendo de intensidad hasta desaparecer.

stirando, stirato, stiracciando, stiracchiato (it.). “Estirando”, “estirado”, “prolongado”, es decir, prolongando el tiempo mediante un **ritardando*.

Stockhausen, Julius (n París, 22 de julio de 1826; m Frankfurt, 22 de septiembre de 1906). Barítono y director alemán de ascendencia alsaciana. Miembro de una familia de músicos, aprendió a tocar varios instrumentos y estudió en París, donde tomó clases de canto con Manuel García hijo. De 1856 a 1859 cantó en el *Elijah* de Mendelssohn en Basilea. Durante la década de 1850 se estableció como intérprete de *Lieder*, ofreciendo la primera presentación pública de *Die schöne Müllerin* de Schubert (Viena, 1856). En ese mismo año conoció a Brahms, con quien entabló amistad cercana. Interpretaron música juntos en muchas ocasiones y Brahms compuso el *Magelone Lieder* para él; cantó también en el estreno de *Un réquiem alemán* de Brahms. En 1880 fundó una escuela de canto y publicó un método de canto en dos volúmenes (1886-1887). Fue uno de los primeros artistas que contribuyeron a establecer la popularidad de las canciones de Schubert y Schumann.

Stockhausen, Karlheinz (n Burg Mödrath, cr Colonia, 22 de agosto de 1928; m Kürten, 5 de diciembre de 2007). Compositor alemán. Estudió en el Conservatorio de Colonia (1947-1951) donde tuvo como maestros a Hans Otto Schmidt-Neuhaus en piano, Hermann Schroeder en armonía y contrapunto y Frank Martin en composición. En 1951 asistió a los cursos de verano en Darmstadt, donde quedó impresionado con los ensayos de Karel Goeyvaerts sobre la aplicación de los métodos seriales al ritmo y con *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) de Messiaen, que usa escalas con valores rítmicos y niveles dinámicos. Haciendo una síntesis personal de estos modelos, no tardó en componer *Kreuzspiel* para oboe, clarinete bajo, piano y percusión, y *Formel* para orquesta (ambas de 1951). En 1952 viajó a París para estudiar con Messiaen y trabajar en el estudio de *musique concrète* de Pierre Schaeffer, después de lo cual regresó a Colonia y completó *Kontra-Punkte* para 10 instru-

mentos (1952-1953), la primera obra que él mismo reconoce como una composición madura.

En poco tiempo Stockhausen, junto con Pierre Boulez, se estableció como precursor en el intento de crear un nuevo lenguaje musical basado en líneas seriales estrictas (véase SERIALISMO), imprimiendo a cada obra nueva toda una gama de posibilidades musicales frescas. En las dos obras electrónicas *Studien* (1953-1954), compuestas en el estudio de Colonia de recién fundación, intentó sintetizar timbres con tonos puros; en *Zeitmasze* para cinco alientos de madera (1955-1956) combinó tiempos estrictos y mutables; en *Gruppen* para tres orquestas (1955-1957) aumentó el espacio acústico a los medios compositivos; y en *Gesang der Jünglinge* para cinta (1955-1956) logró una integración total de música y lenguaje.

En su siguiente obra electrónica, *Kontakte* (1958-1960) en cuatro canales, Stockhausen decidió enfrentar sonidos complejos que no se prestan a los métodos seriales ni a los esquemas formales complejos de obras anteriores, introduciendo técnicas más empíricas y haciendo de la cualidad audible del sonido, y no de su representación simbólica, el elemento compositivo primordial. Stockhausen había sido siempre un juez intuitivo de la efectividad acústica, pero en ese tiempo la composición y las relaciones tímbricas comenzaban a adquirir cada vez mayor importancia. Tal es el caso de *Momente* para soprano, coro e instrumentos (1961-1972) y de varias obras en las que Stockhausen aplicó las transformaciones electrónicas a la interpretación musical: *Mixtur* para orquesta modulada (1964), *Mikrophonie I* para *tam-tam* y micrófonos (1964) y *Mikrophonie II* para coro modulado, órgano Hammond y cinta (1965). A éstas siguieron dos piezas para cinta, *Telemusik* (1966) y *Hymnen* (1966-1967), en las que integró grabaciones de música de diferentes partes del mundo, al igual que otras obras como *Prozession* (1967) y *Kurzwellen* (1968) para su propio ensamble de músicos con instrumentos acústicos y electrónicos. Sus experiencias con este grupo lo llevaron a permitir un grado mayor de libertad al intérprete, en especial en *Aus den sieben Tagen* (1968), una serie de poemas en prosa cuya intención es estimular la intuición del músico ejecutante.

Con *Mantra* para dos pianos y medios electrónicos (1969-1970) Stockhausen entró en una nueva fase, basando cada obra en una o más melodías evocadoras e inquietantes. En ocasiones, como en *Mantra* y en *Inori* para bailarín y orquesta (1973-1974), el resultado es un desarrollo extenso y continuo; en otras obras, como

Musik im Bauch para seis percussionistas (1975), el énfasis está puesto en la representación ritual actuada de una fábula musical. En la obra orquestal *Trans* (1971) logra un magnífico efecto dramático distribuyendo la orquesta de manera que sólo las cuerdas, situadas detrás de una cortina de gasa con iluminación de luz violeta, quedan a la vista del espectador, mientras las otras secciones se oyen ocultas en el fondo.

El siguiente paso lógico era la ópera y, como era de esperarse, Stockhausen la abordó de manera grandiosa emprendiendo en 1977 la composición de *Licht*, un ciclo de siete óperas para los días de la semana: *Donnerstag* (1981), *Samstag* (1984), *Montag* (1988), *Dienstag* (1993), *Frietag* (1996), *Mittwoch* y *Sonntag*. Cada una es un mosaico de escenas autosuficientes para varias combinaciones de cantantes, instrumentistas y bailarines, por lo general con medios electrónicos, y el libreto es un collage autobiográfico combinado con mitos. Los papeles principales están compuestos para los seguidores incondicionales del compositor, en particular sus hijos Markus (trompeta) y Simon (teclados electrónicos), y compañeros habituales como Suzanne Stephens (*basset horn*) y Kathinka Pasveer (flauta) quienes aparecen en escena con vestuario.

De comienzos de la década de 1950 a finales de la década de 1970, Stockhausen ejerció una inmensa influencia en los compositores jóvenes y viajó por todo el mundo ofreciendo conferencias y ejecutando su música. No obstante, solamente algunos de sus seguidores han sido capaces de comprenderlo en *Licht*. PG

📖 K. H. WÖRNER, *Stockhausen: Life and Work* (Londres, 1973). J. COTT, *Stockhausen: Conversations with the Composer* (Londres, 1974). J. HARVEY, *The Music of Stockhausen* (Londres, 1975). R. MACONIE, *The Works of Karlheinz Stockhausen* (Londres, 1976, 2/1990). K. STOCKHAUSEN, *Towards a Cosmic Music*, ed. T. Nevill (Longmead, Dorset, 1989). M. KURTZ, *Karlheinz Stockhausen: A Biography* (Londres, 1991). R. MACONIE (ed.), *Stockhausen on Music* (Londres, 1991).

Stokowski, Leopold (Anthony) (n Londres, 18 de abril de 1882; m Nether Wallop, 13 de septiembre de 1977). Director estadounidense nacido en Inglaterra. Estudió en la Universidad de Oxford y en el RCM y en 1900 fue nombrado organista de St James's en Piccadilly. Director autodidacta, en 1909 hizo su debut en París con la Orquesta de Colonia. Ese mismo año fue nombrado director principal de la Cincinnati Orchestra. En 1912 comenzó su periodo de 24 años al frente de la Philadelphia Orchestra, que adquirió fama internacional por

su virtuosismo, brillo y ricas sonoridades. Introdujo muchas obras importantes en los Estados Unidos como *El rito de la primavera* de Stravinski, la *Octava sinfonía* de Mahler, *Wozzeck* de Berg y *Gurrelieder* de Schoenberg. En 1961 dirigió *Turandot* de Puccini en la Metropolitan Opera de Nueva York.

Extravagante en el podio, Stokowski se tomó enormes libertades con las partituras bajo el criterio de que el intérprete debe sentirse libre para experimentar y buscar posibilidades que van mucho más allá de las notas escritas. Su fama se extendió al campo cinematográfico donde participó en varias películas, notablemente en *Fantasia* (1940), el experimento inicial con dibujos animados concebido conjuntamente con Walt Disney. Se dedicó en cuerpo y alma a la popularización de la música y fue un maestro del color sonoro orquestal. Hizo transcripciones de Bach para orquesta sinfónica.

JT

📖 P. OPPERBY, *Leopold Stokowski* (Tunbridge Wells y Nueva York, 1982). W. A. SMITH, *The Mystery of Leopold Stokowski* (Cranbury, NJ, 1990).

Stoltzer, Thomas (n Schweidnitz, Silesia [hoy Świdnica, Polonia], c. 1480; m cr Znaim, Moravia [hoy Znojmo, República Checa], comienzos de 1526). Músico de iglesia y compositor alemán. De 1522 hasta su muerte ocupó el puesto de *magister capellae* de la corte húngara de Ofen (hoy Budapest). Su obra temprana le debe mucho a Heinrich Finck, con quien es posible que haya estudiado, y en ella predominan motetes y música litúrgica católica romana. Más adelante escribió versiones de salmos y canciones sacras con texto en alemán, convirtiéndose en uno de los compositores precursores de la Reforma luterana. Las ediciones impresas de su música se diseminaron ampliamente. JM

Stölzel, Gottfried Heinrich (n Grünstädtel, montañas de Harz, 13 de enero de 1690; m Gotha, 27 de noviembre de 1749). Compositor alemán. Al término de sus estudios de teología en la Universidad de Leipzig se instaló tres años en Breslau (1710-1713), como maestro de música, para después viajar a Venecia (donde conoció a Vivaldi), Florencia y Praga. En 1720, después de un fracaso para obtener un puesto en Sondershausen, fue nombrado *Kapellmeister* de la corte Saxe-Gotha, en la que permaneció hasta su muerte. Compositor prolífico en prácticamente todos los géneros de su época, compuso más de 1 000 cantatas, varias Pasiones, una *Missa canonica* (basada en una obra similar de Fux), una "Sonata enarmónica" (donde explora la nueva afinación que Bach usó después para sus 48 preludios y fugas de

El clave bien temperado) y muchas obras escénicas. Bach incluyó una partita suya en el *Clavier-Büchlein* para W. F. Bach y se cree hoy en día que la famosa canción *Bist du bei mir* que aparece en uno de los libros de Anna Magdalena Bach es de la autoría de Stölzel. DA/BS

Stollen (al.). La primera estrofa de una forma *estrófica, que se repite más adelante.

stomp (in.). Forma de *jazz* viva y percusiva cuyo patrón melódico es remarcado con acordes en bloque siguiendo el mismo ritmo y creando un carácter general vigoroso. El pianista y compositor de Nueva Orleans, Jelly Roll Morton, compuso piezas clásicas del género, como *Black Bottom Stomp*, *King Porter Stomp* y *Kansas City Stomp*. Algunas piezas de *boogie-woogie se han denominado también *stomp* debido a su semejanza con este impulso rítmico. PGA

stopped notes (in., en instrumentos de cuerda, “notas pisadas” o “digitadas”; en instrumentos de viento, “notas tapadas”). 1. Notas producidas en un instrumento de cuerda al presionar las cuerdas contra el diapasón, es decir, al pisarlas con los dedos. Véase STOPPING.

2. Notas producidas en el corno al introducir la mano derecha en la campana del instrumento, lo cual acorta la longitud total del tubo y eleva la altura de la nota, por lo general un semitono. Esta técnica se usaba antiguamente en los cornos sin válvulas para producir notas ajenas a la serie armónica natural del instrumento; sin embargo, la calidad del tono se ve afectada. En los instrumentos modernos, la técnica se usa exclusivamente para un efecto sonoro; en notación musical se usa el signo “+” (tapado, lo opuesto al signo “o”, que significa abierto). SM

stopping (in., “pisar”, “cuerdas pisadas”, “dos notas por arco”). En la ejecución de instrumentos de cuerda, la acción de pisar las cuerdas con los dedos (contra el diapasón o tocando la superficie de la cuerda). Conforme se reduce el tamaño de la longitud vibrante de la cuerda, la altura de la nota se eleva. El término “double stopping” o “cuerdas dobles” significa pisar y tocar dos cuerdas simultáneamente. Otra aplicación más general de la palabra se refiere a ejecutar “dos notas en un mismo arco” (pisadas, al aire o en cuerdas distintas). Por lo tanto, se usa el término “multiple stopping” para indicar que se deben tocar tres o más notas o cuerdas en un mismo arco (o en *pizzicato*), sean pisadas o no. Véase también STOPPED NOTES. DMI

stops (in.). “Registros”. Véase ÓRGANO.

Storace, Stephen (John Seymour) (n Londres, 4 de abril de 1762; m Londres, 19 de marzo de 1796). Compositor

inglés de ascendencia italiana. A los 14 años de edad fue enviado a estudiar a Italia, donde conoció al tenor Michael Kelly. De regreso en Inglaterra publicó en Londres (1782) una de las primeras colecciones de *canzonets* (canciones de cámara) con acompañamiento de piano independiente. En Viena tocó con su hermana, la soprano Nancy Storace, y entabló amistad con Mozart aunque no fue discípulo suyo como suele afirmarse. Storace compuso dos *opere buffe* relativamente exitosas para el Burgtheater de Viena, *Gli sposi malcontenti* (1785) y, la que quizá sea su obra más lograda, *Gli equivoci* (1786), de comicidad madura y rica orquestación, con libreto de Lorenzo Da Ponte basado en *La comedia de los errores* de Shakespeare.

A pesar de los favores del emperador (quien lo rescató de una embarazosa situación de borrachera) Storace regresó con Nancy y Kelly a Londres para embarcarse en una incesante actividad musical en los teatros, lo que lo convirtió en una figura relevante en la búsqueda de revivir el interés por la ópera en lengua inglesa. Su producción principal consistió en “óperas dialogadas”, siendo las más exitosas *The Haunted Tower* (1789), *No Song, No Supper* (1790) y *The Pirates* (1792). En varias de sus obras recicló su propia música y la de otros músicos vieneses; también participó en obras con varios autores, como era costumbre en los teatros londinenses, con el objeto de aumentar el interés comercial. Al parecer quedó exhausto por los esfuerzos que no siempre redituaban el reconocimiento y las oportunidades que su talento merecía. RL/JR

📖 R. FISKE, *English Theatre Music in the Eighteenth Century* (Londres, 1973, 2/1986). J. GIRDHAM, *English Opera in Late Eighteenth-Century London: Stephen Storace at Drury Lane* (Oxford, 1997).

Stradella, Alessandro (n Nepi, 3 de abril de 1639; m Génova, 25 de febrero de 1682). Compositor italiano. Su vida innegablemente agitada y colorida ha servido como tema de numerosas óperas románticas. Pasó algunos años de su juventud en Bolonia, pero nada indica que se haya relacionado con los músicos de la ciudad. Para 1653 se había trasladado con su madre a Roma, donde logró establecerse como un compositor relevante después de 1667 y atrajo la atención de acaudalados patronos como Cristina, antes reina de Suecia. En 1677 se vio involucrado, no por vez primera, en un sonado escándalo por una mujer y por dinero, por lo que debió huir precipitadamente a Venecia, donde el poderoso aristócrata Alvise Contarini lo contrató como maestro de música de su amante. Stradella huyó con

ella a Turín pero, perseguido por Contarini, tuvo que emprender otra apresurada huida, esta vez a Génova; terrible error, pues allí fue asesinado por una familia genovesa igualmente poderosa, al parecer por otro asunto de honor en torno a una mujer.

Stradella fue un prolífico compositor de óperas, música litúrgica, oratorios, madrigales y música instrumental, pero su mayor contribución sin duda fue en el género de la cantata de cámara con no menos de 125 obras para voz solista y continuo. Su música instrumental es notoria por sus *concerti grossi* con secciones contrastantes entre solistas y *tutti*, mientras que sus sonatas se encuentran entre las más ambiciosas de su tiempo. Los oratorios de Stradella gozaron de gran popularidad en Módena; la enorme cantidad de obras suyas que ha sobrevivido se debe en parte a que la biblioteca ducal adquirió muchas de sus partituras después de su muerte.

DA/PA

📖 C. GIANTURCO, *Alessandro Stradella* (1639-1682): *His Life and Music* (Oxford, 1994).

Stradivari, Antonio (*n* ?Cremona, 1644; *m* Cremona, 18 de diciembre de 1737). Fabricante italiano de violines, ampliamente reconocido como uno de los más trascendentes de la historia. Aprendió el oficio con Nicola *Amati y fabricó su primer violín en 1666. A partir de 1680 se independizó estableciendo su propio taller y para la década de 1690 había desarrollado un diseño más largo, con mejoras audaces en aspectos como las aberturas acústicas y la curvatura del vientre, entre otras. La “época de oro” de Stradivari fue en los años 1700-1720, con una serie de magníficos instrumentos (violines, violas y violonchelos, entre otros) de tono exquisito y gran belleza, caracterizados por su barniz de suave textura desvanecido de naranja a rojo; sus magníficos acabados de las clavijas, el diapasón y las incrustaciones ornamentales se extendieron también a los arcos y los estuches. Fabricó su último violín a los 92 años de edad. Sobreviven alrededor de 650 de sus instrumentos, muchos conocidos con el nombre de alguno de sus dueños notables como el “Betts” (1704), el “Alard” (1715) y el “Sarasate” (1724), la mayoría ejecutados por los principales violinistas modernos. Con Stradivari trabajaron sus hijos, Francesco (1671-1743) y Omobono (1679-1742) cuyos instrumentos en ocasiones han pasado como fabricados por su padre. La autenticidad es un tema controversial dados los altísimos precios pagados por un “Stradivarius” genuino.

AB/AL

📖 W. H., A. F. y A. E. HILL, *Antonio Stradivari: His Life and Work* (Londres, 1902/R1963, 2/1909). E. SANTORO,

Antonius Stradivarius (Cremona, 1987). C. CHIESA y D. ROSENGARD, *The Stradivari Legacy* (Londres, 1998).

straff, straffer (al.). “Estricto”, “tenso”, “más estricto”, “más tenso”; *straffen*, “tirante” (parche de tambor).

strambotto (it). Tipo de poema estrófico usado en el Renacimiento italiano para la composición de **frottolas* y madrigales. Cada estrofa consistía en ocho versos endecasílabos rimados *abababcc*. Para la *frottola* los compositores solían usar dos frases musicales para los versos pareados de un *strambotto*; el par de versos final en ocasiones tenía música diferente.

-/EW

Straniera, La (La extranjera). Ópera en dos actos de Bellini con libreto de Felice Romani basado en la novela *L'Étrangère* de Charles Prévôt (Milán, 1829).

strascinando, strascinato (it.). “Arrastrando”, “arrastrado”, es decir, ligar las notas pesantemente.

strathspey. Danza escocesa similar al **reel*.

Straus, Oscar (*n* Viena, 6 de marzo de 1870; *m* Bad Ischl, 11 de enero de 1954). Compositor austriaco. Estudió con Max Bruch y compuso música orquestal e instrumental antes de ocupar puestos como director musical de teatro. Ingresó a la tradición de la opereta establecida por Strauss-Lehár con *Ein Walzertraum* (Vals de ensueño, 1907) y *Der tapfere Soldat* (El soldado valeroso, conocida también como El soldado de chocolate, 1908, basada en G. B. Shaw). Más adelante adquirió considerable prestigio con *Der letzte Walzer* (1920) y *Drei Walzer* (1935), así como con un vals compuesto para la película *La Ronde* (1950).

PGA/ALA

Strauss. Familia vienesa de compositores y directores. En el siglo XIX elevaron la música de salón a su nivel más alto, en particular con su desarrollo del vals. El fundador de la dinastía fue **Johann** (Baptist) **Strauss** (i) (*n* Viena, 14 de marzo de 1804; *m* Viena, 25 de septiembre de 1849), huérfano de madre a los siete años de edad. Su padre fue un posadero vienés que murió ahogado en el Danubio cuando él tenía apenas 12 años. Su tutor le enseñó el oficio de encuadernador de libros pero Strauss después emprendió su propio camino y a los 15 años de edad se integró a la orquesta de Michael Pamer como violista. El violinista Josef Lanner, quien también tocaba en la orquesta, se separó para formar un trío e invitó a Strauss a formar parte, conformando así un cuarteto que finalmente se convirtió en una orquesta respaldada por la excelente música compuesta por Lanner y Strauss.

En 1825 los dos músicos tuvieron un desacuerdo y Strauss formó su propia orquesta. En 1829 se convirtió en director musical del Sperl, el salón de baile más

grande de Viena y, en 1833 comenzó a viajar al extranjero con su orquesta, realizando giras por Inglaterra en 1837 y 1849, el año de su muerte. Su música despliega gran vitalidad rítmica y efectos instrumentales impactantes; entre sus piezas más perdurables destacan los valeses *Donaulieder* (1841) y *Lorelei-Rheinklänge* (1843), *Cachucha Galop* (1837), *Annen Polka* (1842) y la *Marcha Radetzky* (1848), esta última nombrada así en homenaje al mariscal de campo austriaco.

Tuvo seis hijos con su esposa Anna, de los cuales tres murieron en la infancia y los otros sobrevivieron para convertirse en músicos de baile. El mayor, **Johann** (Baptist) **Strauss** (ii) (*n* Viena, 25 de octubre de 1825; *m* Viena, 3 de junio de 1899), mostró gran talento desde la infancia. Su padre se opuso rotundamente a que siguiera sus pasos pero, en 1844, con el consentimiento secreto de su madre, el joven músico formó su orquesta propia, misma que sería un digno rival de la de su padre. A la muerte del padre, las dos orquestas se fusionaron en una bajo la dirección de Johann quien alcanzó también reconocimiento internacional e hizo muchas giras en el extranjero. Como compositor tenía una inventiva superior a la del padre y las mejores piezas de baile de su producción, además de permanecer en el repertorio del salón de baile, se siguen interpretando en la sala de conciertos por la Filarmónica de Viena y otras orquestas del mundo. Algunos de sus valeses más destacados son: *Morgenblätter* (1864), *An der schönen blauen Donau* (1867), *Künstlerleben* (1867), *Geschichten aus dem Wienerwald* (1868), *Wien, Wieb und Gesang* (1869), *Wiener Blut* (1873), *Rosen aus dem Süden* (1880), *Frühlingsstimmen* (1883) y *Kaiser-Walzer* (1889).

Entre las composiciones de otros géneros destacan *Annen Polka* (1852), *Tritsch-Tratsch-Polka* (1858), *Unter Donner und Blitz* (1868), la broma musical *Perpetuum mobile* (1862) y la *Egyptischer-Marsch* (1870). A raíz del éxito de las operetas de Offenbach en Viena el joven músico fue impulsado por su esposa, quien era cantante, a probar suerte en el género teatral. Cuando logró encontrar los libretos idóneos compuso dos verdaderas obras maestras, *Die Fledermaus* (1874) y *Der Zigeunerbaron* (1885), además de otras como la encantadora *Eine Nacht in Venedig* (1883). Strauss dio su consentimiento para el uso de su música de baile en la opereta *Wiener Blut* (1899).

El segundo hijo de Johann padre, **Josef Strauss** (*n* Viena, 20 de agosto de 1827; *m* Viena, 22 de julio de 1870), emprendió complacido la carrera de ingeniería pero, a raíz de una enfermedad de su hermano Johann, fue

persuadido para tomar a su cargo la orquesta familiar y desde ese momento siguió la carrera musical. Su carácter más tranquilo e introvertido se refleja en valeses y polcas, que si bien carecen de la fuerza de los de su hermano Johann, muestran una delicadeza única y magnífica hechura. Destacan los valeses *Dorfshwalben aus Österreich* (1865), *Dynamiden* (1865), *Delirien* (1867), *Sphärenklänge* (1868) y *Aquarellen* (1869), las polcas *Moulinet* (1858) y *Ohne Sorgen!* (1870) y la polca-mazurca *Die Libelle* (1867). Johann y él compusieron juntos la *Polca Pizzicato* (1870).

El tercer hijo, **Eduard Strauss** (*n* Viena, 15 de marzo de 1835; *m* Viena, 28 de diciembre de 1916), recibió la mejor educación musical, tocó en la orquesta y se convirtió en un director popular y en un compositor competente, aunque menos inspirado, especializado en “polcas rápidas” y vivas como *Bahn frei!* (1869). Tomó en sus manos la orquesta familiar cuando su hermano Johann se retiró para concentrarse en la composición de operetas y siguió los pasos de éste y de su padre como director de la música real para los bailes de la corte. La tradición familiar continuó hasta el siglo XX con el hijo de Eduard, **Johann** (iii) (*n* Viena, 16 de febrero de 1866; *m* Berlín, 9 de enero de 1939) y el sobrino de éste, **Eduard** (*n* Viena, 24 de marzo de 1910; *m* Viena, 6 de abril de 1969), quien realizó excelentes grabaciones de la música de Johann (ii).

PGA/ALA

📖 J. WECHSBERG, *The Waltz Emperors* (Londres, 1973).

P. KEMP, *The Strauss Family: Portrait of a Musical Dynasty* (Tunbridge Wells, 1985, 2/1989).

Strauss, Richard (véase la página siguiente).

stravaganza, La (La extravagancia). Título del op. 4 de Vivaldi, conformada por 12 conciertos para violín publicados en dos volúmenes (Ámsterdam, c. 1712-1713).

Stravinski, Igor (véase la página 1462).

Streich (al.). “Golpe”, es decir, un golpe de arco; *Streich-instrumente*, “instrumento de arco”; *Streichquartett*, “cuarteto de cuerdas”, etcétera.

strepitoso, strepitosamente (it.). “Estrepitoso”, “ruidoso”, “estrepitosamente”.

stretto (it., “comprimido”, “apretado”). Recurso de la fuga con el que las entradas del sujeto se suceden muy cercanamente entre sí, sobreponiendo un sujeto con el siguiente. Véase FUGA.

stride (in.). Estilo pianístico desarrollado en la década de 1930 por pianistas como James P. Johnson y Fats Waller. El nombre proviene de los saltos amplios de la mano izquierda para tocar acordes con extensión de décima o más en lugar de las octavas acostumbradas,

(continúa en la página 1464)

Richard Strauss

(1864-1949)

El compositor y director alemán Richard Georg Strauss nació en Munich el 11 de junio de 1864 y murió en Garmisch-Partenkirchen, Baviera, el 8 de septiembre de 1949.

Primeros años y los poemas tonales

El padre de Richard, Franz Strauss, era cornista principal de la orquesta de la corte de Munich y su madre pertenecía a una acaudalada familia de cerveceros. Ella sufría ataques periódicos de inestabilidad mental, lo que en cierto modo explica los contrastes psicológicos radicales en la obra tardía de Strauss. Desde temprana edad demostró un talento musical notable: compuso su primera pieza para piano y sus primeras canciones a los seis años de edad. A partir de entonces recibió educación musical de manera informal, principalmente a través de los músicos orquestales compañeros del padre cuyos contactos ayudaron a que las primeras obras de Strauss alcanzaran una amplia difusión, mientras que la solvencia económica de su familia materna hizo posible la publicación de algunas de sus partituras. En estas obras tempranas podemos apreciar una clara inclinación por el clasicismo, tendencia fomentada por un padre de postura abiertamente conservadora y radicalmente antiwagneriana; la influencia de Mozart, Beethoven y Schumann, músicos aceptados por su padre, es definitiva.

La *Serenata en mi bemol* para 13 instrumentos de viento (1882) atrajo la atención de Hans von Bülow, quien interpretó la obra con la Orquesta de Meiningen. Tras un muy breve aviso, Strauss hizo su debut como director con esa misma orquesta estando de gira por Munich en 1884, dirigiendo el estreno de su *Suite en si bemol* para 13 instrumentos de viento. En 1885 Bülow lo nombró asistente de dirección y hasta 1924 Strauss ocupó una serie de puestos cada vez más importantes: tercer director de la Ópera de Munich (1886-1889), director asistente en Weimar a partir de 1886, para regresar a Munich como director asociado en 1894; en 1898 obtuvo la dirección de la Ópera de la Corte de Berlín y apareció regularmente como director invitado con la Filarmónica de Berlín.

El desarrollo de Strauss como compositor cambió radicalmente durante su estancia en Meiningen, donde absorbió la influencia de músicos progresistas y luchó para libe-

rarse de las limitaciones clásicas inculcadas por el padre. La obra coral *Wandrer's Sturmlied* (Canto tormentoso del errante, 1884) revela una fuerte influencia de Brahms. Su estrecha amistad con el violinista y compositor Alexander Ritter le ayudó a descubrir las obras de Liszt y Wagner. Un viaje prolongado a Italia en 1886 sirvió como inspiración para *Aus Italien*, fantasía sinfónica en cuatro movimientos cuyas orquestación sensual y armonía cromática posromántica marcan el surgimiento de la voz individual de Strauss, a pesar de sus serios defectos compositivos. Su estreno en Munich en 1887, acompañado por el primero de los sonados escándalos que muchas de sus obras desatarían, significó su ruptura pública con el campo brahmsiano. Después de ello produjo la serie de "poemas tonales", término acuñado por él mismo, sobre la que descansaría principalmente su reputación como compositor orquestal: *Macbeth* (1886-1888, rev. 1890 y 1891), *Don Juan* (1887 o 1888-1889), *Tod und Verklärung* (Muerte y transfiguración, 1888-1889), *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel, 1894-1895), *Also sprach Zarathustra* (Así habló Zaratustra, 1895-1896), *Don Quijote* (1896-1897), *Ein Heldenleben* (La vida de un héroe, 1897-1898) y la *Sinfonía doméstica* (1902-1903). A raíz del estreno de *Don Juan* en 1889, a Strauss se le consideró el compositor alemán más grande posterior a Wagner y fue también el primero que estuvo bajo la lupa de la prensa internacional, aspecto que disfrutaba y que en ocasiones parecía buscar.

En esencia, los poemas tonales de Strauss extienden y desarrollan la forma del poema sinfónico cultivado por Liszt, Smetana y Chaikovski, con ciertas desviaciones significativas. En lo que respecta a la temática, sus poemas se alejan del retrato objetivo inclinándose por el aspecto psicológico, usando el desarrollo sinfónico de temas recurrentes para delinear el carácter general. A pesar de las influencias románticas tardías, Strauss conserva vestigios del clasicismo y recurre de manera virtuosa a las grandes fuerzas orquestales poswagnerianas, creando efectos de enorme

sensualidad y emotividad visceral dentro de un apego cercano y equilibrado a las formas clásicas. *Macbeth*, *Don Juan* y *Ein Heldenleben* son en esencia sonatas. *Till Eulenspiegel* es un rondó y *Don Quijote* sigue la forma de tema y variaciones. Los movimientos de la *Sinfonía doméstica* representan cuatro desarrollos sobre tres sujetos sinfónicos, en lugar de los dos habituales. *Also sprach Zarathustra* se aparta por completo de los demás poemas tonales; basado en la obra homónima de Nietzsche que Strauss abordara por vez primera en 1892, más adelante se revelaría como la influencia intelectual más importante en su vida. Es una fantasía libre con choques armónicos bitonales que simbolizan el anhelo del hombre de trascender la naturaleza y crean la figura del superhombre, el ser del futuro que “está más allá del bien y del mal”. Muchos de los poemas tonales fueron y siguen siendo enormemente polémicos. *Don Juan* y la *Sinfonía doméstica* presentan un elemento sexual explícito completamente nuevo en la música hasta entonces que, incluso hoy, sigue avergonzando a algunos. *Ein Heldenleben* y la *Sinfonía doméstica* son obras autobiográficas que desataron críticas en contra de Strauss por su arrogancia y autodifusión.

Ópera

La filosofía de Nietzsche conformó el fundamento ideológico de la primera ópera de Strauss, *Guntram* (1894), con libreto propio sobre un tema legendario. Un fracaso en su estreno y a menudo descalificada por su semejanza con el estilo wagneriano despliega una serie de elementos que anticipan las grandes óperas que habrían de seguir: la cualidad de brevedad compactada que contrasta marcadamente contra la metodología wagneriana, el uso impactante de la disonancia para transmitir estados psicológicos extremos y una fascinación por la psique femenina que en ocasiones raya en la obsesión. El papel de la heroína, Feihild, fue escrito para Pauline de Ahna, soprano para la que Strauss compuso también muchas de sus mejores canciones y a quien desposó en 1894. Desalentado por el fracaso de *Guntram*, Strauss no volvió a escribir obras escénicas sino hasta 1900 con *Feuersnot* (Mujer de fuego), una comedia erótica y satírica que alcanzó cierta notoriedad en su estreno al año siguiente.

Las obras que establecieron a Strauss como uno de los más grandes compositores operísticos fueron *Salomé* (1905) y *Elektra* (1909). Basadas, respectivamente, en un tema bíblico y uno mitológico las dos óperas exploran los extremos emocionales más profundos de comportamiento violento y sexual, de una manera que ha evocado comparaciones con los estudios contemporáneos de Freud

sobre la neurosis. En lo musical son admirables por la extraordinaria tensión generada por su condensación temática, las incesantes fluctuaciones armónicas y tímbricas, y por su escritura vocal que fluctúa entre figuraciones rápidas basadas en ritmos del lenguaje hablado y un lirismo expansivo y cambiante. *Salomé* provocó un furor particular en su primera producción y enfrentó problemas de censura tanto en Europa como en los Estados Unidos. Contribuyó también a consolidar la marca personal de Strauss y retribuyó ganancias tales que permitieron al compositor edificar una villa magnífica en Garmisch en Baviera, que sería su hogar hasta el final de sus días.

Electra marcó el inicio de la colaboración de Strauss con el escritor austriaco Hugo von Hofmannsthal, cuya versión en verso del drama original conformó el libreto de la ópera. Más adelante Strauss le comisionó un texto original para una comedia basada en un tema “de época” que se convertiría en *Der Rosenkavalier* (El caballero de la rosa, 1911), obra que ha perdurado notablemente en el repertorio. La ópera reconcilia los elementos clásicos y románticos del pensamiento musical de Strauss, colocando los procedimientos wagnerianos al servicio de una dramaturgia mozartiana: una partitura sinfónica unificada es el vehículo para una comedia a la manera del siglo XVIII, concebida en parte como continuación de *Le nozze di Figaro*, con referencias a la profundidad emotiva agrisada de *Così fan tutte*, una de las obras de Mozart predilectas de Strauss. Un criterio común es que *Der Rosenkavalier* representa un cambio significativo en el estilo de Strauss, a través de una simplificación armónica y un interés más concentrado en la parodia y el *pastiche*, lo que ha suscitado críticas de retroceso estilístico. Esta opinión ha sido puesta en duda en tiempos recientes a través del análisis profundo sobre el tratamiento de las estructuras armónicas y estilísticas condicionado por el tema en cuestión y no como resultado de una experimentación tonal explícita.

El entretreído de los elementos clásicos y wagnerianos es incluso más pronunciado en *Ariadne auf Naxos* (1912, rev. 1916) que inicialmente integró como interludio operístico para la adaptación de Hofmannsthal de *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière, para el que Strauss compuso música incidental. Si bien constituye una novedosa y audaz aproximación a las formas operísticas y teatrales, tuvo una débil acogida por parte del público y la crítica, y sus dificultades de montaje se tradujeron en un impedimento más para su aceptación general. Más adelante, Strauss y Hofmannsthal le aumentaron un prólogo para reemplazar el drama hablado, haciendo la obra más viable para la casa de ópera. El resultado final carece de unidad natural,

pero tanto el prólogo como la “ópera” en sí constituyen una música admirable. Su dotación es para orquesta de cámara de 37 ejecutantes que, a través de la riqueza contrapuntística de Strauss, alcanza sonoridades y texturas opulentas que aleja la obra del neoclasicismo estricto de la década de 1920.

En los años posteriores a la primera representación de *Ariadna*, Strauss produjo el ballet *Josephslegende* sobre un tema bíblico para Diaghilev, que no tuvo éxito, y completó su poema tonal *Eine Alpensinfonie* (1911-1915). Durante la segunda Guerra Mundial, Hofmannsthal fue requerido para el servicio militar, lo que significó un retraso en su colaboración con Strauss en *Die Frau ohne Schatten*. Una alegoría simbólica y fantasmagórica, el tema de la ópera se relaciona en parte con *Die Zauberflöte* y en parte con una leyenda del Medio Oriente que, integradas, conforman una trama metafísica y filosófica algo conservadora que equilibra los aspectos humanos esenciales con su potencial para procrear desde el punto de vista de la familia como norma moral. La obra no tuvo éxito en su estreno en 1919 y, aunque Strauss le otorgaba un alto valor, reconocía que sus figuras arquetípicas no se prestaban tanto para su impulso creador como los personajes de carne y hueso de sus óperas anteriores.

Durante algunos años cesaron las colaboraciones entre Strauss y Hofmannsthal. Un capital considerable guardado por Strauss en la banca de Inglaterra le fue confiscado durante los años de guerra por lo que, para equilibrar su situación económica, emprendió una actividad más intensa como director y acompañante, aceptando algunos compromisos que le significaron afrentas públicas nada agradables. Entre 1918 y 1920, junto con Hofmannsthal se involucró en la fundación del Festival de Salzburgo y en 1919 fue nombrado “consejero artístico” de la Ópera Estatal de Viena, puesto al que se vio obligado a renunciar en 1924, en parte por su actitud arrogante respecto a las finanzas de la compañía y en parte por acusaciones falsas aparecidas en la prensa sobre su supuesto abuso de poder para la promoción de su propia obra. Se le criticó frecuentemente de permanecer al margen de los desarrollos artísticos de la década de 1920; no obstante, su ópera siguiente, *Intermezzo* (1924), fue concebida como una serie de “escenas cinematográficas” retratando un incidente de su vida privada que pusiera en riesgo su matrimonio con Pauline. Ópera de acción dinámica conformada por una serie de escenas breves de sorprendente fluidez, representa un intento de ruptura del estilo elevado tan gustado por Hofmannsthal.

Strauss regresó a su libretista anterior en *Die ägyptische Helena* (La Helena egipcia, 1928), en un principio pen-

sada como opereta pero que en el proceso de composición se transformó en otra alegoría simbólica en el estilo de *Die Frau ohne Schatten*. En su última colaboración con Hofmannsthal, *Arabella* (1933), los elementos simbólicos se redujeron drásticamente. Hofmannsthal murió repentinamente en 1929 mientras trabajaba en la versión final del texto, que Strauss, como tributo a su amistad y trabajo conjunto, puso en música sin mayor modificación que simples detalles prácticos. A pesar de las aparentes vicisitudes de su colaboración con Hofmannsthal pasó mucho tiempo antes de que Strauss pudiera encontrar un libretista que considerara de su talla.

Su elección final recayó en el novelista austro-judío Stefan Zweig quien escribió el libreto para *Die schweigsame Frau*, cuya composición se inició en 1933, poco después del ascenso de los nazis al poder. Las actividades y relaciones de Strauss con el régimen nazi constituyen uno de los aspectos más polémicos de su vida y su carrera. Su correspondencia y documentos privados hacen referencias frecuentes a su aceptación del régimen que jamás condenó públicamente, ni siquiera después de su colapso. No existe evidencia alguna que sugiera que haya contemplado abandonar Alemania en ese tiempo; en 1933 aceptó de parte de Goebbels el puesto de presidente de la Cámara de Música del Reich, aunque jamás apoyó en la práctica las acciones racistas del nazismo. Fue despedido en 1935 cuando la Gestapo interceptó una carta enviada a Zweig en la que expresaba una moderada postura crítica ante el régimen. En ese mismo año, *Die schweigsame Frau* fue prohibida en los teatros alemanes.

A sugerencia de Zweig, Strauss aceptó al historiador teatral “ario” Joseph Gregor como su libretista. Su primera colaboración, *Friedenstag* (Día de paz, 1938), provocó opiniones ampliamente divergentes, al ser considerada tanto una obra pacifista y antiteatral, como una ópera que traicionaba la congruencia de la estética fascista. No obstante, sus óperas siguientes, *Daphne* (1938) y *Die Liebe der Danae* (estrenada póstumamente en 1952), no fueron objeto de semejantes acusaciones; las obras, si bien denotan una inspiración dispareja, se caracterizan por un lirismo acentuado y una refulgencia orquestal admirables. Gregor fue literalmente desplazado de la siguiente colaboración programada, *Capriccio* (1942), cuyo libreto fue proporcionado oficialmente por el director Clemens Krauss con algunas modificaciones del propio Strauss. “Pieza de conversación musical” sobre la relevante importancia de las palabras y la música en la ópera, es considerada una de las obras escénicas más refinadas de Strauss, mientras que algunos críticos han encontrado en ella una defensa

oculta de la tradición estética frente a quienes tenían el poder de eliminarla.

La calidez humana de *Capriccio* es lo más admirable de la obra, dado que fue escrita bajo penosas circunstancias personales. Alice, nuera de Strauss, y sus dos hijos, a los que el compositor adoraba, eran de origen judío y con frecuencia sufrían vejaciones y amenazas. Strauss los mantuvo a buen resguardo y las evidencias indican que en 1942 intentó, infructuosamente, interceder por la libertad de otros miembros de la familia de Alice encerrados en campos de concentración, muchos de ellos asesinados después por el régimen nazi.

Últimos años y reputación de Strauss

Durante este periodo, paradójicamente, Strauss experimentó un nuevo impulso creativo volcándose a la absoluta composición de música principalmente para ensambles pequeños. Después del segundo *Concierto para corno* (1943) y dos *Sonatinas* para instrumentos de viento (1943 y 1944) siguió la esclarecedora *Metamorphosen* (1945) para 23 cuerdas, reacción abierta al bombardeo de las fuerzas aliadas de muchos de los teatros en que se habían producido sus mejores obras, como también un lamento por el deterioro de la cultura germana a través de la barbarie y la violencia. El *Concierto para oboe* (1945-1946), su primera partitura acabada después de la guerra, se inspiró en una reunión con el oboísta principal de la Pittsburgh Symphony Orchestra, que prestaba servicio militar para las fuerzas estadounidenses de ocupación en Alemania. Acusado de complicidad con el régimen de Hitler y consciente de que debía enfrentar un tribunal de desnazificación, Strauss se exilió voluntariamente en Suiza a finales de 1945. Ya que sus pagos de regalías habían sido congelados durante la guerra, su situación económica volvía a tambalearse; no obstante, en 1947 tuvo un alivio temporal gracias a un festival de su música organizado en Londres por Thomas Beecham. Con Gregor como libretista emprendió la composición de su última obra escénica, *Des Esels Schatten* (La sombra del burro), en un principio concebida como proyecto didáctico para la escuela a la que asistía uno de sus nietos. La partitura quedó inconclusa y no fue interpretada sino hasta 1964.

Las obras más refinadas de los años finales de Strauss fueron cuatro canciones otoñales con orquesta (1946-1948), inspiradas en el amor por su esposa. Consideradas por algunos su “réquiem” personal, tanto el título de la colección, *Vier letzte Lieder* (Cuatro últimas canciones), como su orden interpretativo fueron establecidos después de su muerte. El tribunal de desnazificación absolvió formalmente a Strauss en 1948, aunque éste decidió no volver a Alemania sino hasta 1949 poco antes de cumplir 85 años. En septiembre de ese año, Strauss murió en su cama rodeado de sus familiares.

La reputación póstuma de Strauss ha sido fluctuante. Visto con desprecio por una generación que no logró comprender su rechazo a seguir el modernismo austero de Stravinski o las técnicas dodecafónicas propuestas por Schoenberg, apreciaciones críticas más recientes han visto en su obra, a partir de *Ariadne*, propuestas de perspectiva modernista alternativa o bien de elementos que delinean claramente un posmodernismo. La decisión de Strauss de no abandonar Alemania durante el gobierno del Tercer Reich sigue siendo motivo de disgusto entre algunas facciones musicales. Su cortejo de los medios de difusión y su aprecio por el dinero le merecieron también acusaciones de oportunismo, aunque debemos notar que rechazó ofertas sustanciales de los derechos cinematográficos de sus obras cuando se le informó que sus partituras serían mutiladas por la censura. Cualquiera que sea el caso, a poco más de 50 años de su muerte, es preciso reconocer que fue uno de los grandes maestros de su tiempo, cuya única limitación importante fue su falta de carácter para retratar lo espiritual de la música, reemplazando la exaltación genuina con una retórica apabullante. Como artista realista –dicho en el mejor de los sentidos: capaz de transmitir las complejidades de las emociones y los sentimientos humanos cotidianos–, pocos han podido superarlo. TA

📖 N. DEL MAR, *Richard Strauss: A Critical Commentary on his Life and Works*, 3 vols. (Londres, 1962-1972). W. MANN, *Richard Strauss: A Critical Study of the Operas* (Londres, 1964). T. ASHLEY, *Richard Strauss* (Londres, 1999). M. KENNEDY, *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma* (Cambridge, 1999).

Igor Stravinski

(1882-1971)

El compositor ruso Igor Fiodorovich Stravinski nació en Oranienbaum (hoy Lomonosov) el 5/17 de junio de 1882 y murió en Nueva York el 6 de abril de 1971.

La nueva fuerza rítmica desatada por Stravinski en *La consagración de la primavera* inició una de las grandes revoluciones musicales de los años previos a la primera Guerra Mundial. Ésta constituyó apenas una de las innovaciones más impactantes de un compositor que jamás cesó de imponerse retos nuevos, imprimiendo su sello personal inconfundible en una música que a menudo tomó elementos y materiales de la música del pasado. De Machaut a Stockhausen, poco escapó a su consideración crítica y su inventiva y son contados los compositores sobre los que no ha pesado su influencia.

Primeros años: los ballets parisinos

Hijo de un renombrado bajo de la Ópera Imperial, Stravinski estudió piano y composición desde la infancia y de 1903 a 1906 tomó clases particulares de composición con Rimski-Korsakov. Sus obras de juventud acusan la influencia de Rimski, pero a la vez denotan a un compositor en formación que asimilaba los lenguajes de Scriabin, Chaikovski, Debussy y Dukas. Este periodo de preparación ecléctica llegó a su fin en 1910 con su viaje a París con la compañía de ballet de Serge Diaghilev, quien comisionó al joven músico una serie de partituras comenzando con *Zhar'ptitsa* (El pájaro de fuego, 1910). Aunque todavía bajo el influjo de la opulenta fantasía de *El gallo de oro* de Rimski, *El pájaro de fuego* ofrece indicios de las sonoridades brillantes y estilizadas y el ímpetu rítmico casi mecánico de su obra siguiente, *Petrushka* (1911); sin embargo, nadie sospechaba que Stravinski lograría crear tan pronto una obra tan impactante y novedosa como *Vesna svyashchennaya* (La consagración de la primavera, 1913).

La primera presentación de la obra sin duda tomó al público por sorpresa, provocando en éste una exaltación estertórica con los ritmos frenéticos de la música de Stravinski y la magnífica coreografía de Nijinski. Mediante síncopas y cambios métricos súbitos, Stravinski se liberó del pulso regular que había imperado en prácticamente toda la música occidental desde el Renacimiento; su impulso

rítmico angular se convirtió en la fuerza motriz principal de la música, haciendo de la partitura una contraparte perfecta de las escenas rituales paganas de la antigua Rusia.

Alejado de su patria a causa de la primera Guerra Mundial, durante los años siguientes Stravinski recurrió repetidamente a las leyendas populares de la Rusia del momento. Compuso varios ciclos de canciones breves, el ballet de granja *Renard* (1915-1916; escenificado en 1922) y un segundo ballet, *Svadebka* (*Les Noces*, “Las bodas”, 1914-1923; escenificado en 1923), para el que le tomó varios años encontrar la orquestación adecuada que, finalmente, vistió su intrincada maquinaria rítmica con el color monocromático de coro, conjunto de percusión y cuatro pianos. La última de estas piezas sobre leyendas rusas modernas, *Histoire du soldat* (La historia de un soldado; Lausanne, 1918), puede considerarse un ejemplo temprano de teatro musical, pues requiere un narrador, dos actores, un bailarín y siete instrumentistas.

Como en varias obras breves de este periodo, *Histoire du soldat* muestra la mirada irónica dirigida por Stravinski a diferentes convencionalismos musicales: una pieza de *ragtime* y también un coral. En su obra teatral siguiente, el ballet *Pulcinella* (1920), llevó este enfoque un paso hacia adelante basando la música completa en piezas que entonces se adjudicaban a Pergolesi, imprimiendo a la música original el entusiasmo de su propia inventiva rítmica, armónica y orquestal. Paralelamente, abordó una mirada retrospectiva abstracta a la manera “rusa” con *Sinfonías para instrumentos de viento* (1920), para después entregarse en cuerpo y alma a la exploración de la música del pasado.

Obras neoclásicas

El *neoclasicismo de Stravinski tomó formas, ideas y estilos prestados de toda la música occidental, no sólo del periodo clásico que, de hecho, conformó la menor parte. Por ejemplo, *Oedipus rex* (Edipo rey, 1926-1927; Viena, 1928), que puede pasar como ópera o como oratorio,

explora la paleta de Handel en cuanto a estructura general y coros grandes, mientras que las arias tienen algo en común con la pasión verdiana. El *Concierto “los robles de Dumbarton”* (1937-1938) es una suerte de *Brandenburgo* moderno y el *Concierto para piano y vientos* (1923-1924) acusa también reminiscencias de Bach, mientras que el *Capriccio para piano y orquesta* (1928-1929) denota tintes juguetones en el estilo de Weber dentro de la forma de *concerto grosso*. Durante este periodo Stravinski vivía en Francia con la imposibilidad de solicitar ayuda económica de su familia en Rusia desde la Revolución de 1917, por lo que se vio obligado a ganarse el sustento como músico ejecutante. Las dos obras concertantes para piano fueron compuestas para ejecutarlas él mismo y pronto comenzó a dirigir su propia música, principalmente en estrenos y grabaciones.

Igual que antes las partituras de ballet siguieron formando parte importante de su producción. *Apolo (Apolon musagète; Washington, DC, 1928)*, con su música eufónica para cuerdas, fue una de las últimas presentaciones de la compañía de Diaghilev antes de la muerte del gran empresario teatral; otros ballets fueron *Le Baiser de la fée* (El beso del hada, 1928), basado en Chaikovski; el ballet de frescura clásica *Perséfone* (1934), el ingenioso *Jeu de cartes* (Juego de naipes, 1937), incluso una *Polca de circo* para un joven elefante (1942). Todas estas obras muestran el talento privilegiado de Stravinski para la creación de gestos musicales que demandan esfuerzos físicos paralelos, talento no limitado sólo a la música compuesta para bailar. La briosa vitalidad de obras como el *Concierto para violín en re* (1931) se ha prestado para innumerables producciones de ballet con la música de concierto de Stravinski.

El *Concierto para violín*, compuesto “en el estilo” de las grandes obras del siglo XIX (Beethoven, Brahms y Chaikovski), ejemplifica la clara tendencia antirromántica del estilo neoclásico de Stravinski. Como mencionara en sus *Chroniques de ma vie* de 1935: “Considero que la música es, por condición natural propia, esencialmente incapaz de expresar algo... El fenómeno de la música nos es dado con el único propósito de establecer un cierto orden en las cosas”. Esta declaración contradice todo lo escrito por Stravinski, pues su música es siempre impactantemente expresiva, pero en otro nivel ofrece también un indicio importante para comprender sus obras neoclásicas.

Años en los Estados Unidos

Con el paso del tiempo, su atención se volcó con mayor intensidad al orden divino. Su primera obra religiosa impor-

tante fue la *Sinfonía de los salmos* para coro y orquesta (1930) a la que siguió la optimista *Sinfonía en do* (1938-1940), “compuesta para la gloria de Dios”. Durante la composición de esta obra y a raíz del estallido de la segunda Guerra Mundial, Stravinski emigró de París a Los Ángeles donde permaneció el resto de sus días. La cercanía con Hollywood le trajo propuestas de crear música para cine, pero tales proyectos fracasaron y Stravinski usó el material compuesto para *Four Norwegian Moods* (Cuatro atmósferas noruegas, 1942) y *Ode* (1943). La obra mayor de estos primeros años en el continente americano fue la ruda y dinámica *Sinfonía en tres movimientos* (1942-1945).

Su producción de obras religiosas continuó con la cantata *Babel* (1944) y la *Misa para coro y doble quinteto de vientos* (1944-1948) compuesta para ser interpretada en la iglesia. Un último y alegre ensayo neoclásico apareció con la ópera *The Rake's Progress* (Venecia, 1951), cuyo punto de partida es *Don Giovanni* para después ingresar en un periodo de exploración serial. El terreno para este nuevo desarrollo estaba en preparación desde su uso de las prácticas medievales y renacentistas en la *Misa* y la *Cantata* sobre textos ingleses de los siglos XV y XVI (1951-1952), como también de su escritura contrapuntística estricta usada en esta última obra y en el *Septeto* (1952-1953). Finalmente, desde *Tres canciones de William Shakespeare* (1953) hasta la cantata *Threni* (1957-1958), en todas sus obras usó exclusivamente los métodos seriales dodecafónicos.

Su adopción del serialismo obedeció quizá a un impulso precipitado por la muerte de Schoenberg en 1951, sorprendiendo a quienes habían querido ver a Stravinski como rival de Schoenberg y liberándolo de una postura que jamás buscó. A la vez, era una especie de respuesta al estímulo de los logros que los compositores jóvenes alcanzaban explorando más allá de los recursos propuestos por Webern. Su *Movimientos* para piano y orquesta (1958-1959), en su magra instrumentación y complejidad rítmica, sugiere que algo asimiló de la obra de Stockhausen, *Kontra-Punkte*. En esta etapa tardía de su vida profesional no deja de sorprender su capacidad para mantenerse receptivo a las nuevas ideas, como también la originalidad distintiva de sus obras seriales. Como hiciera en su música neoclásica, supo apropiarse por completo de los nuevos medios a su disposición.

Muchas de las obras finales de Stravinski son epitafios breves, como los “cánones y canciones fúnebres” *In Memoriam Dylan Thomas* (1954) y *Elegy for J. F. K.* (Elegía para J. F. K., 1964); lo mismo ocurre con las cantatas sacras como *Canticum sacrum* (1955), compuesta específicamente en tema, forma y estilo para San Marcos en Venecia, y *Requiem Canticles* (1965-1966), la última obra mayor de

Stravinski, a la que el propio compositor se refirió como un “Réquiem de bolsillo” en nueve movimientos breves y austeros. PG

📖 I. STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie* (París, 1935-1936; trad. al in., Londres, 1936, 2/1975); *Poétique musicale* (Cambridge, MA, 1942; trad. al in., Cambridge, MA, 1947; ed. bilingüe, Cambridge, MA, 1970). I. STRAVINSKY y R. CRAFT, *Conversaciones con Igor Stravinsky* (Londres, 1959). I. STRAVINSKY, *Memories and Commentaries* (Lon-

dres, 1960). R. VLAD, *Stravinsky* (Londres, 1960). I. STRAVINSKY, *Expositions and Developments* (Londres, 1962). E. W. WHITE, *Stravinsky: The Composer and his Works* (Londres, 1966, aumentada 2/1979). I. STRAVINSKY, *Themes and Conclusions* (Londres, 1972). S. WALSH, *The Music of Stravinsky* (Londres, 1988). P. GRIFFITHS, *Stravinsky* (Londres, 1992). R. TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 2 vols. (Oxford, 1996). S. WALSH, *Stravinsky: A Creative Spring* (Nueva York, 1999; Londres, 2000).

lo que genera un movimiento rítmico muy enérgico. En Inglaterra este recurso se integró al estilo general del piano popular en la década de 1930 a través de la influencia de pianistas como Charlie Kunz y Billy Mayerl. PGA

Striggio, Alessandro (*n* Mantua, c. 1537; *m* Mantua, 29 de febrero de 1592). Compositor e instrumentista italiano. Compositor principal de los Medici en Florencia, fue también un gambista virtuoso. El duque Cosimo I lo empleó como emisario de otras cortes (posiblemente como espía) como las de Munich (donde conoció a Lassus) y Londres en 1567. Compuso música escénica y varios volúmenes de madrigales, entre los que destaca un prototipo de *comedia madrigalista sobre mujeres lavanderas, *Il cicalamento delle donne al bucato*. Su motete a 40 voces *Ecce beatam lucem* guarda cierto vínculo con otro semejante compuesto por Tallis, *Spem in alium*. Alrededor de 1570 desposó a la cantante Virginia Vagnoli, originaria de Siena, y alrededor de 1587 se trasladaron juntos de regreso a Mantua. El tercer hijo del matrimonio, **Alessandro** (*n* 1572 o 1573; *m* Venecia, ?15 de junio de 1630), se convirtió en un prominente secretario de la corte de los Gonzaga en Mantua; era también ejecutante de *viola da gamba* y escribió el libreto para el *Orfeo* de Monteverdi (1607). TC

string drum (in.). Véase ZAMBOMBA; TAMBOR DE FRICCIÓN.

stringendo (it.). “Apretando”, “apresurando”, es decir, acelerando.

strisciando, strisciato (it.). “Arrastrando”, “arrastrado”, es decir, liso, ligado o **glissando*.

Stroh, violín. Violín con un diafragma flexible de metal y una corneta en lugar del cuerpo normal, inventado por Augustus Stroh en 1899 quien también fabricó violas, violonchelos, mandolinas y guitarras Stroh. La corneta proporciona al instrumento una proyección direccional más potente, muy apreciada en los años de las primeras grabaciones y en las orquestas de baile que

tocaban al aire libre antes de la aparición del micrófono y el sonido amplificado. Una variante monocorde, el “phonofiddle”, se introdujo en 1904. JMO

stromentato (it.). “Con acompañamiento instrumental”; *recitativo stromentato*, recitativo con acompañamiento instrumental además del continuo.

Strouse, Charles (Louis) (*n* Nueva York, 7 de junio de 1928). Compositor estadounidense. Estudió en la Eastman School of Music y más adelante con Nadia Boulanger y Aaron Copland. Con la comedia musical *Bye, Bye, Birdie* (1960; filmada en 1963) con textos de Lee Adams, obtuvo su primer gran triunfo en Broadway; sus reflexiones sobre los aspectos de la sociedad estadounidense de la época continuaron en *All American* (1962) y *Golden Boy* (1964). En *Annie* (1977; filmada en 1982) Strouse dio vida a un dibujo animado popular para crear una obra clásica del repertorio de comedia musical que incluye la canción *Tomorrow*. Otras adaptaciones cinematográficas de Strouse son *Applause* (1970, basada en *All about Eve*) y *Nick and Nora* (1991, basada en la serie de Dashiell Hammett “The Thin Man”). JSN

Strozzi, Barbara (*n* Venecia, 1619; *m* Venecia, 11 de noviembre de 1677). Compositora y cantante italiana. Adoptada, quizá de manera ilegal, por el poeta veneciano Giulio Strozzi, desempeñó un difícil papel social entre patrona y cortesana. Conocida en los círculos intelectuales de Venecia tanto por su belleza como por su forma de cantar, se distinguió también como miembro de la Accademia degli Unisoni de su padre. Estudió con Cavalli y sus ocho volúmenes de música publicados comprenden principalmente arias y cantatas para voz sola que constituyeron una espléndida contribución al desarrollo de las formas y los estilos de la época. TC

strumento (it.). “Instrumento”; *strumentato*, “instrumentado”, “orquestado”.

strumento di porco (it.). Véase SALTERIO.

Stück (al.). “Pieza”, “composición”; *Klavierstück*, “pieza para teclado”, también “pieza para piano”.

study score (in., “partitura de estudio”). *Partitura en miniatura o partitura completa de dimensiones reducidas.

Sturm und Drang (al., “Tormenta y pasión”). Movimiento estético surgido en Alemania entre mediados y finales del siglo XVIII. El término proviene del título de un drama de 1776 escrito por Maximilian Klinger, que trata sobre la Revolución estadounidense. El movimiento ha sido visto como una consecuencia del **Empfindsamkeit*, la expresividad exaltada o la sensibilidad apasionada que se manifiesta en la música de, por ejemplo, C. P. E. Bach y en los escritos de Samuel Richardson desde la década de 1740. Alcanzó su apogeo en las décadas de 1760 y 1770 con la literatura de Goethe (notablemente en *Götz von Berlichingen*, 1773) y Schiller (con *Die Räuber* de 1780 a 1781 en el pináculo); existen expresiones paralelas en las artes visuales con la representación de tormentas o evocaciones de terror, como *Carceri d'invenzione* de G. B. Piranesi.

En música el término fue usado por primera vez por H. C. Robbins Landon y Barry Brook en sus ensayos sobre las sinfonías de Haydn, sobre todo las de comienzos de la década de 1770 (en su mayor parte entre los números 40 y 50). Alrededor de este tiempo, las sinfonías con un estilo intensamente dramático y en tonalidad menor disfrutaron de una boga breve, por ejemplo las de Haydn (nos. 39, 44 y 45), J. C. Bach (op. 6 no. 6) y Mozart (no. 25).

El movimiento *Sturm und Drang* alcanzó también la ópera, como en las obras de Traetta y Jommelli con sus recitativos de vivos colores orquestales, y de manera notable en la representación del Hades en *Orfeo ed Euridice* de Gluck (1762). Gluck había inyectado antes una nueva vida a sus escenas de horror sobrenatural en el ballet *Don Juan* (1761). Los melodramas de Georg Benda, compuestos a principios y mediados de la década de 1770, son también ejemplos representativos de este movimiento que influyó en la música dramática de Mozart y el *Idomeneo* de Gluck de esta misma época. El movimiento, portador de muchas semillas del *Romanticismo, contó entre sus principales exponentes con el compositor de Mannheim, G. J. Vogler, quien escribió música extravagantemente tormentosa en las décadas de 1770 y 1780 y cuyas enseñanzas ejercieron influencia en Weber y Meyerbeer, entre otros. WT/SS

stürmend, stürmisch (al.). “Tormentoso”, “apasionado”.

style brisé (fr., “estilo quebrado”). Estilo característico de la música para laúd del siglo XVII, en el que las notas de un acorde no se pulsán simultáneamente sino arpegiadas. El estilo ejerció influencia considerable en los

compositores de música para teclado de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, en particular músicos franceses como los Couperin, d'Anglebert y Chambonnières, pero también en J. S. Bach.

style galant (fr.). Véase *GALANT*.

style luthé (fr.). Término usado por François Couperin para el **style brisé*.

su (it.). “Sobre”, “en”; como *arcata in su*, “con el arco para arriba”. (Véase también *SUL*, *SULL'*, *SULLA*, *SUI*, *SUGLI*, *SULLE*).

subcantor. Véase *SUCCENTOR*.

subdominante. Cuarto grado de una escala mayor o menor. El prefijo “sub” se refiere al lugar que ocupa la subdominante una quinta abajo de la tónica, mientras que la dominante o quinto grado se encuentra una quinta arriba de la tónica. Véase *GRADO*.

subito (it.). “Repentinamente”, “de inmediato”; *attacca subito*, “atacar de inmediato”, indicación que, al final de un movimiento, significa continuar con el movimiento siguiente sin interrupción.

submediante. Sexto grado de una escala mayor o menor. El prefijo “sub” se refiere al lugar que ocupa la submediante una tercera abajo de la tónica, mientras que la mediante o tercer grado se encuentra una tercera arriba de la tónica. Véase *GRADO*.

Subotnick, Morton (n Los Ángeles, 14 de abril de 1933). Compositor estadounidense. Estudió con Milhaud y Leon Kirchner en el Mills College (1957-1959) donde permaneció como maestro (1959-1966) hasta su traslado a la New York University (1966-1969) y después al occidente del país en el California Institute of the Arts (a partir de 1969). En la década de 1960 trabajó con el modelo de sintetizador Buchla; *Silver Apples of the Moon* (1966), obra colorida y evocativa, fue la primera pieza electrónica compuesta para aparecer en grabación discográfica. Toda su vida ha mantenido el interés en la tecnología electrónica. PG

subtítulos. Traducción del libreto de una ópera, a menudo resumido por exigencias de la acción dramática, que suele proyectarse en una pantalla sobre el escenario durante la interpretación de la obra. Los subtítulos en ópera aparecieron por primera vez en Canadá en 1983 y la idea se diseminó de inmediato por los Estados Unidos y el resto del mundo; en Inglaterra se usan subtítulos en la Royal Opera House de Covent Garden desde 1986. Aunque en la actualidad forma parte normal del montaje profesional de obras escénicas en lengua extranjera y, al parecer, perdurará, su uso sigue siendo polémico. Si bien los beneficios en términos de comprensión

de los textos son evidentes, muchas personas argumentan que interfieren directamente en la comunicación entre los cantantes y el público, aspecto fundamental del drama operístico desde sus inicios. RP

subtónica. Séptimo grado de una escala mayor o menor.

Véase SENSIBLE; GRADO.

succentor (lat.; in., “acompañante de cantores”, “subcantor”). En las catedrales inglesas título común con que se conoce al cantor segundo o asistente del **precentor* (cantor principal a cargo de la organización de la liturgia). El *succentor* por lo general era un *canónigo menor.

Suchoň, Eugen (n Pezinok, Eslovaquia, 25 de septiembre de 1908; m Bratislava, 5 de agosto de 1993). Compositor eslovaco. Estudió composición en la Academia de Bratislava y con Novák en el Conservatorio de Praga (1931-1933). Ocupó varios puestos académicos y administrativos, entre ellos la dirección de la Unión de Compositores de Eslovaquia. Después de estudiar con Frico Kafenda comenzó a incorporar en su música abundantes elementos de la música popular y tradicional eslovaca, culminando en su triunfal ópera nacionalista *Krútnava* (El remolino, 1941, rev. 1949). Su música de mediados de la década de 1950 a finales del decenio de 1960 revela un interés mayor en las técnicas modernistas; en la ópera *Svätopluk* (1960), por ejemplo, combina técnicas seriales con cantos eslovacos antiguos. En los últimos 20 años de su vida se interesó más profundamente en las técnicas de la música antigua. Suchoň ejerció influencia considerable en sus contemporáneos y es considerado uno de los principales exponentes de la música eslovaca. JSM

Sudáfrica. La introducción de la música occidental a Sudáfrica se prolongó a lo largo de varios siglos procedente de diferentes países europeos. Comenzó con el arribo de los portugueses (Vasco da Gama en 1497) a lo que siguió una colonia holandesa establecida en el Cabo en 1652, donde la música militar y eclesiástica adquirió mayor relevancia con el primer organista nacido en Sudáfrica y designado en 1749. La llegada de las tropas francesas en 1781 amplió el rango de actividades sociales con, entre otras cosas, funciones teatrales y operísticas. Para 1795 los ingleses introdujeron su música y sus danzas folclóricas y populares, junto con la música de Bach y Haydn, entre otros, en conciertos privados. Los conciertos orquestales públicos dieron inicio alrededor de 1811 y en 1826 se estableció en Ciudad del Cabo una Academia de Música.

La ópera adquirió más relevancia durante la primera mitad del siglo XIX con obras populares de Dibdin,

Storace y otros, y en 1831 se presentó *Der Freischütz* de Weber. En este tiempo, el descubrimiento de minas de diamantes y oro propició la expansión de los límites territoriales coloniales y trajo consigo una oleada de colonos europeos. A comienzos de la década de 1890 se escenificaban en Johannesburgo óperas de Verdi y de Gilbert y Sullivan. Entre las compañías operísticas que visitaron el país en ese tiempo destaca la de Carl Rosa, que amplió el repertorio con obras de Wagner. En Johannesburgo se celebra una temporada de ópera anual que, desde sus precarios orígenes en 1926 hasta la fecha, ha crecido hasta tener casi tres meses de duración. Otras sedes operísticas actuales son Ciudad del Cabo y Pretoria.

La música forma parte de los programas educativos institucionales a todos los niveles, con inspectores itinerantes y un sistema de evaluación de conocimientos vinculado con el Associated Board y el Trinity College of Music de Londres. Todas las universidades cuentan con departamentos de música, algunas con sus propios teatros y salas de concierto en los que se presentan obras mayores y artistas relevantes a nivel mundial. La Johannesburg Music Society ha presentado un promedio de 10 conciertos anuales de música de cámara desde su formación en 1902. En 1949 se fundó una sección sudafricana del ISCM que entre sus actividades promueve la música nueva.

Se han establecido orquestas sinfónicas en Ciudad del Cabo (1914), Durban (1921) y Johannesburgo (1946). Sus actividades se complementan con la orquesta de la South African Broadcasting Corporation que difunde y graba obras de compositores sudafricanos, realizando sus transmisiones en inglés y en *afrikaans*. Si bien muchos compositores inmigrantes han producido obras que se han interpretado internacionalmente, como W. H. Bell (1873-1946), Victor Hely-Hutchinson y Erik Chisholm, algunos compositores nacidos en Sudáfrica han alcanzado reconocimiento internacional, entre los que destacan Arnold van Wyk (1916-1983), John Joubert y Priaulx Rainier; asimismo, destaca toda una nueva generación de músicos sudafricanos, incluyendo a Kevin Volans, irlandés naturalizado cuya obra se interpreta en el país y en el extranjero. La música tradicional de los diferentes grupos etnolingüísticos que conforman el país y abarcan una amplia variedad de instrumentos y estilos autóctonos, ha tenido mayor proyección nacional e internacional a partir del establecimiento de la African Music Society en 1947 que, en la actualidad, representa a 17 territorios africanos. JBO

📖 J. P. MALAN (ed.), *South African Music Encyclopedia* (Ciudad del Cabo, 1979-1986). P. KLATZOW (ed.), *Composers in South Africa Today* (Ciudad del Cabo, 1987).

Suecia. 1. Del siglo XIII al siglo XVII; 2. La era de Roman; 3. La canción y el surgimiento del nacionalismo; 4. Después de Stenhammar; 5. Finales del siglo XX.

1. Del siglo XIII al siglo XVII

Johan Helmich Roman (1694-1758), conocido como el “padre de la música sueca”, no es sino el continuador de una larga historia musical en el país. La polifonía del *Ars Antiqua* llegó a la Catedral de Uppsala en el siglo XIII para integrarse a la liturgia gregoriana que se practicaba desde tiempo atrás. A la ruptura de su unión con Dinamarca, la corte sueca acusó un vivo interés en la música y Eric XIV, hijo del rey Gustav Vasa, persiguió la composición (sobrevive un motete latino de su autoría). A diferencia del rey Christian IV de Dinamarca los Vasa no se preocuparon por cultivar el talento local, contentándose con la importación de músicos extranjeros.

Destacados fueron, entre estos, los miembros de la familia Düben, proveniente de Leipzig, quienes dominaron la vida musical sueca a lo largo del siglo XVII. Andreas Düben (c. 1597-1662) se formó en Ámsterdam con Sweelinck antes de instalarse en Estocolmo como organista de la Iglesia alemana (Tyska Kyrkan) y posteriormente como *hovkapellmästare*, puesto que él y sus descendientes ocuparon hasta bien entrado el siglo XVIII. La reina Cristina se interesó siempre por la música, en el trono y después de su abdicación. Invitó a Vincenzo Albrici (1631-1690 o 1696) a su corte y fue patrona y admiradora de compositores como Carissimi, Alessandro Scarlatti y Corelli quien le dedicara sus *Trío sonatas* op. 1. El miembro más importante de la familia Düben fue el hijo de Andrea, Gustaf (c. 1628-1690), quien produjo algunas interesantes puestas en música latinas y una cantidad moderada de canciones monódicas con textos sacros y vernáculos.

2. La era de Roman

Roman, el primer compositor sueco digno de mención, adquirió notoriedad en una época en que la *Storhetstiden* (era de grandeza) sueca terminaba con la muerte de Carlos XII. Demostró tan grande talento en su infancia como violinista y oboísta que la corte tomó la decisión sin precedentes de pagar sus estudios en el extranjero. Entre 1715 y 1721 estuvo en Inglaterra, donde posiblemente estudió con Pepush e indudablemente se entusiasmó con la música de Handel; a su regreso

en 1727 ocupó el puesto de *kapellmästare* de la corte. Transformó la orquesta en un conjunto de primer nivel y, junto con el joven intérprete y compositor Per Brant (1714-1767), organizó una serie de conciertos públicos en el Riddarhuset de Estocolmo hasta convertirlo en un importante foro para la música nueva. Si bien el discípulo de Roman, Agrell, se instaló en Nuremberg, el flujo de músicos era más bien en sentido inverso.

Las dos figuras más importantes en Suecia fueron alemanas. Johann Gottlieb Naumann, oriundo de Dresde, pasó gran parte de su vida en Copenhague y Estocolmo y compuso la primera ópera sueca sobre un tema nacional, *Gustaf Wasa* (1786), con libreto del poeta Kellgren basado en un bosquejo en prosa escrito por el propio rey Gustav III mismo. Las artes en general, y la música en particular, prosperaron durante el reinado de Gustav (1772-1792), quien fundó la Ópera Real y la Academia Sueca de Música. Aun cuando la ópera floreció, el aporte musical siguió siendo extranjero: después de *Gustaf Wasa* siguió *Gustaf Adolph och Ebba Brahe*, *Singspiel* compuesto por otro alemán, Vogler.

Después de Roman, el compositor sinfónico más interesante digno de mención es Joseph Martin Kraus, contemporáneo exacto de Mozart y originario de Miltenberg am Main en el sur de Alemania, quien se instaló en Suecia con poco más de 20 años de edad y, tiempo después, ocupó el puesto de *hovkapellmästare* de Gustav III. La *Sinfonía* en *do* menor de Kraus (1783) acusa el innegable gusto estético del *Sturm und Drang* (Tormenta y pasión) en boga; su música mejor lograda, que fue admirada por Haydn, denota una intensidad sombría que recuerda a Gluck y C. P. E. Bach. Entre sus discípulos destacó Johan Wikmanson (1753-1800) cuyos cuartetos demuestran que la influencia de Haydn alcanzó las lejanas tierras del norte de Europa. Otro destacado artista de la época gustaviana fue el poeta Carl Michael Bellman (1740-1795) cuyas canciones son únicas en cuanto a la capacidad de adaptación de versos de alto nivel poético a melodías de *opéra comique* y otras fuentes musicales.

3. La canción y el surgimiento del nacionalismo

Los albores del nuevo siglo fueron escenario de un resurgimiento en el interés por la canción. Adolf Lindblad (1801-1878) era poseedor de una pureza de estilo y un gusto melódico magníficos que le valieron la admiración de Mendelssohn. Pero a pesar de la presencia de poetas y compositores de enorme talento como Erik Gustaf Geijer (1783-1847) y Carl Jonas Love Almqvist

(1793-1866), Suecia no produjo un maestro del género *romans* (análogo la *Lied* alemana o a la *mélodie* francesa) que se comparara en cuanto a calidad con sus cantantes, entre los que destacan las ya legendarias Jenny Lind y Christine Nilsson. La figura con mayor presencia del periodo fue el compositor Franz Berwald (1796-1868). La mayoría de los compositores suecos posteriores a Berwald fueron personajes relativamente insípidos que reflejaron los ideales ya sea de Leipzig (como Ludvig Norman, 1831-1885) o de Wagner (Andreas Hallén, 1846-1925).

La figura más fuerte emergida a partir del despertar de Berwald fue por mucho Wilhelm Stenhammar (1871-1927), poseedor de un agudo sentido de la naturaleza, semejante al de sus grandes contemporáneos nórdicos, y la misma conciencia del carácter efímero de la experiencia que distinguió a músicos románticos tardíos como Mahler, Elgar y Delius. El breve y pálido verano es un tema central de la sensibilidad sueca y pocos han logrado expresar su dulce melancolía con mayor elocuencia que Stenhammar; su arte, no tan abiertamente nacionalista o inspirado en el folclor como el de Hugo Alfvén (1872-1960) o Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942), revela una afinidad más acorde con el espíritu sueco. Alfvén es recordado principalmente por su rapsodia *Vigilia de verano*, brillante pieza de repertorio y, en cierto sentido, obra sueca análoga a las *Rapsodias noruegas* de Svendsen. Tanto Türe Rangström (1884-1947) como Kurt Atterberg (1887-1974) fueron compositores sinfónicos, aunque Rangström se desarrolló mejor como miniaturista; sus mejores canciones revelan una simplicidad afectiva y un encanto directo que les ha abierto un sitio en el repertorio internacional.

4. Después de Stenhammar

La generación siguiente reaccionó en contra de la opulencia orquestal exuberante y la inspiración folclórica de Alfvén y Atterberg, recurriendo al resto de Europa en busca de nuevos estímulos. La figura más importante surgida en la entreguerra fue Hilding Rosenberg (1892-1985) que, aparte de la influencia de Sibelius y Nielsen, en la década de 1920 reflejó su gusto por Honegger, Milhaud, Hindemith y Schoenberg. El logro de Rosenberg no consistió únicamente en abrir las puertas musicales de Suecia al mundo exterior, sino en hacerlo sin perder la identidad propia. Sin importar cuán cosmopolitas hayan sido sus inclinaciones, logró enriquecer su lenguaje conservando la identidad musical sueca. Su eclecticismo se reflejó no sólo en Larsson

sino también en sus discípulos Karl-Birger Blomdahl (1916-1968), Sven-Erik Bäck (1919-1994) e Ingvar Lidholm (*n* 1921). Dag Wirén (1905-1986), cuya cautivante *Serenata* ha repercutido a nivel mundial, es quizá el compositor sueco que menos miró al exterior, conservando sus raíces en Sibelius y Nielsen en una obra personal y colorida refrescantemente nórdica; igual que Gösta Nystroem (1890-1966), Wirén se inspiró en la música francesa.

Blomdahl, Bäck y Lidholm se revelaron como las figuras más prominentes de la segunda mitad de la década de 1950, Blomdahl a través de su asimilación de influencias diversas, como Hindemith, Bartók, Schoenberg, Webern y la escuela poserial. Sus mejores momentos denotan una imaginación intensa y sombría, aunque su ópera espacial *Aniara* (1959), muy aclamada en Suecia al momento de su estreno, no ha logrado un lugar en el repertorio. El interés por la música electrónica fue cultivado por Bengt Hambraeus (1928-2000), mientras que en el ámbito de vanguardia los más representativos fueron compositores tonales como Bo Linde (1933-1970), Jan Carlstedt (1926-2004) y Eduard Tubin (1905-1982). Dentro de la tradición más conservadora destaca Allan Pettersson (1911-1980) cuyas 16 sinfonías si bien despliegan atmósferas intensas y bien logradas, en general carecen de solidez. Sin embargo, el principal compositor de la época posterior a Stenhammar es sin lugar a dudas Tubin, de origen estoniano, cuyas 10 sinfonías demuestran maestría absoluta del manejo formal y expresivo en un lenguaje altamente personal que hace incomprendible el poco aprecio que recibió en vida en su tierra adoptiva.

5. Finales del siglo xx

En la generación intermedia de compositores suecos destacan Lars-Johan Werle (1926-2001), cuyas óperas *Dream about Thérèse* y *Tintomara*, más que inventiva personal denotan un fuerte sentido teatral, y Sven-David Sandström (*n* 1942) quien se ha desenvuelto holgadamente en una variedad de géneros musicales. Daniel Börtz (*n* 1943) y Anders Eliasson (*n* 1947) son poseedores de recursos imaginativos considerables. Börtz ha compuesto dos óperas de grandes dimensiones, *The Bacchantes* (1991) y *Marie Antoinette* (1998), junto con 10 sinfonías. Suecia tiene una sólida tradición de música vocal con cantantes de renombre como Birgit Nilsson, Jussi Björling, Elisabeth Söderström y Anne Sofie von Otter, entre otros. La obra del director coral Eric Ericsson llevó al Coro de la Radio Sueca a los niveles interna-

cionales más altos y ha sido fuente de inspiración para una valiosa literatura de música coral contemporánea. Este nivel de excelencia se hace extensivo al campo de la música orquestal en que la Filarmónica Real de Estocolmo, la Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca y la Orquesta Sinfónica de Göteborg han alcanzado talla internacional.

RLA

📖 L. ROTH (ed.), *Musical Life in Sweden* (Estocolmo, 1987). I. Mattsson (ed.), *Gustavian Opera* (Estocolmo, 1991).

G. SCHÖNFELDER y H. ÅSTRAND, *Contemporary Swedish Music through the Telescope Sight* (Estocolmo, 1993).

Suggia, Guilhermina (n Oporto, 27 de junio de 1888; m Oporto, 31 de julio de 1950). Violonchelista portuguesa. En la infancia fue violonchelo principal de la orquesta de la ciudad de Oporto y formó parte de un cuarteto de cuerdas. En 1901 viajó a Leipzig para estudiar con Julius Klengel, donde apareció como solista con Nikisch. De 1906 a 1912 vivió y estudió con Casals, con quien después se trasladó a Londres donde se presentaron a dúo (hasta 1949) y se desempeñó como maestra. El pintor Augustus John la retrató en un cuadro famoso en el que capturó a la perfección su personalidad temperamental y fuerte carácter. Su refinado fraseo interpretativo destacó principalmente en la música colorida y emotiva.

CF

suite. Género instrumental que consiste en una sucesión de movimientos relativamente cortos y congruentes entre sí. Como la forma instrumental más importante del periodo barroco, los movimientos de suite se basaron en diferentes tipos de danzas estilizadas por lo general en la misma tonalidad y en ocasiones relacionadas temáticamente. Otros términos usados en diferentes épocas y países para referirse a reuniones de piezas a la manera de la suite son *ordre* (Francia), *sonata da *camera* (Italia), **partita* o *Partie* (Italia y Alemania) y *Ouverture* u **obertura* (Alemania e Inglaterra).

1. Orígenes; 2. Desarrollo de la suite clásica; 3. El siglo XVIII; 4. La suite posterior.

1. Orígenes

Si bien la palabra “suite” no apareció sino hasta mediados del siglo XVI la forma tiene sus orígenes en la interpretación de danzas por pares, práctica que se remonta a finales del siglo XIV y el siglo XV. Un patrón común era interpretar una danza relativamente lenta en tiempo binario, como la **pavana* (Inglaterra, Francia) o el **passamezzo* (Italia), y de inmediato otra danza rápida en tiempo ternario, como la **gallarda* o el **saltarello*; las danzas podían compartir material temático o cuando

menos tener motivos melódicos o rítmicos semejantes. Las piezas más antiguas de este tipo fueron para laúd o teclado.

Algunos libros para laúd del siglo XVI contienen danzas en grupos de tres, como pavana-*saltarello-piva* (arreglo de J. A. Dalza en un libro para laúd impreso por Petrucci en 1508) o *passamezzo-gagliarda-padovana* (arreglo de Andrea Rotta, 1546). En Alemania, específicamente, era costumbre agrupar cuatro o cinco danzas (como en *Banchetto musicale* de Johann Schein, 1617) y comenzaron a aparecer algunos patrones comunes, como *paduana-intrada-dantz-gagliarda*, en colecciones como la de Paul Peuerl de 1611.

Los compositores y compiladores de música para teclado comenzaron también a agrupar las danzas de esta manera. *Parthenia* (1612-1613) contiene una serie de pавanas y *galliards* ligadas de Byrd, Bull y Gibbons, algunas antecedidas de un “preludio” formando grupos de tres movimientos; el *Fitzwilliam Virginal Book* (c. 1609-1619) contiene ejemplos similares.

2. Desarrollo de la suite clásica

Conforme danzas cortesanas francesas como la **allemande* y la **courante* fueron desplazando en popularidad a la pavana y la gallarda, también se integraron a la suite. J. J. Froberger (1616-1667) es considerado el iniciador de la secuencia normal de movimientos de la suite clásica: dos pares de danzas lentas y rápidas provenientes de cuatro países, la **allemande* (Alemania) y la **courante* (Italia), seguidas por la **zarabanda* (España) y la **gigue* (Inglaterra). Este orden común no se consolidó sino hasta después de la muerte de Froberger en cuyas suites la zarabanda era la última pieza y la *giga* aparecía en un lugar anterior de la secuencia.

Otras danzas podían ser reemplazadas por cualquiera de las cuatro o bien aumentarse a la forma, como **minueto*, **gavotte* y **bourrée*. Más adelante se volvió común la introducción de un preludio sin estar basado en ritmos de danza y de carácter improvisativo libre; estos movimientos introductorios recibieron una amplia variedad de títulos, como “fantasía”, “préambule” y “overture”.

Los sucesores de Froberger en Alemania, como Johann Rosenmüller, J. E. Kindermann y Georg Muffat, compusieron suites para teclado con títulos diversos, por lo general el de “sonata”, que dependían del esquema formal. Conforme progresó el siglo XVII, el número y orden de las danzas de la suite variaron notablemente, sobre todo entre compositores franceses como François

Couperin, Chambonnières, D'Anglebert y Lebègue, quienes acostumbraron combinar movimientos tradicionales de danza con otras piezas extravagantes y menos formales (como "Les Pélerines", "Les Laurentines", "L'Espagnolète" de una suite de Couperin) para conformar suites de mayores dimensiones con movimientos vagamente relacionados e introduciendo otras danzas como **rigaudon*, **loure* y **musette*.

Fuera de Alemania y Francia la suite del siglo XVII tuvo un desarrollo más lento. En Italia Frescobaldi, el compositor más importante de música para teclado en Italia, no compuso suites en el sentido estricto; sin embargo, en sus publicaciones tardías de piezas para clavecín (como *Toccate*, 1637) formó grupos de dos y tres danzas, lo que sugiere el principio de la adopción de la forma. En Inglaterra, *Melothesia* (1673) de Matthew Locke, antología de música para teclado de varios compositores y de su propia autoría, contiene algunas suites relativamente simples basadas en el esquema *allemande-courante-sarabande*, línea de desarrollo continuada por Blow y Purcell, cuyas suites en tres y cuatro movimientos por lo general llevaron el título de "Lessons".

3. El siglo XVIII

La suite alcanzó su punto culminante de desarrollo con Handel y Bach, cuyas suites para teclado y orquestales constituyeron la fase más importante de la historia de la forma. Prácticamente todas las suites guardan una unidad tonal, incluyendo las de Handel y Bach; los cambios de tonalidad entre los movimientos se limitan a contrastes de tonalidades homónimas o relativas mayor-menor. La mayoría de las danzas sigue la *forma binaria simple, es decir, dos secciones más o menos semejantes donde la primera progresa a la tonalidad de la dominante (o a la relativa mayor, cuando la tonalidad original es menor) y la segunda regresa a la tonalidad inicial; las dos secciones se repiten. Las figuras melódicas o rítmicas de los compases iniciales de cada movimiento, por lo general reaparecen, se desarrollan o se repiten idénticas a lo largo del movimiento e incluso pueden servir como vínculo entre dos o más movimientos de la misma suite.

La mayoría de las suites para teclado de Handel (en 1720 se publicaron ocho de manera simultánea) sigue formas convencionales (*allemande-courante-sarabande-gigue*), aunque algunas introducen una chacona, una fuga "abstracta" o un tema con variaciones. En algunas de estas piezas Handel tomó material de obras anteriores y vinculó temáticamente varios movimientos. Mejor

conocidas que sus suites son las obras orquestales *Música acuática*; tres suites individuales, en *fa*, *re* y *sol* y *Música para los reales fuegos de artificio*; igual que sus suites para teclado, su valor radica más en la invención y la vitalidad que en su originalidad formal.

La contribución de Bach es de gran diversidad: seis suites para violonchelo solo, cuatro suites orquestales, seis suites para teclado "francesas" y seis "inglesas"; seis partitas para teclado y varias partitas y sonatas para instrumentos diferentes (suites en todo excepto el nombre). Todas sus suites para teclado siguen el esquema formal de *allemande-courante-sarabande-gigue*; algunas cuentan con un preludio inicial, que suele ser extenso, y todas tienen uno o más movimientos de danza adicionales (*bourrée*, *menuet*, *gavotte*, etc.). Aunque no despliegan innovaciones formales o técnicas significativas, las suites de Bach representan una síntesis brillante y maestra de la historia y el desarrollo completos de la suite barroca.

4. La suite posterior

En la suite barroca tardía los recursos característicos de tonalidades contrastantes en cada sección y el uso ocasional de material temático contrastante, el énfasis creciente en el desarrollo seguido por una repetición o recapitulación, son aspectos que anticipan los elementos básicos de la *sonata, forma que en la segunda mitad del siglo XVIII reemplazó a la suite como el género instrumental común. La dominación de los conceptos de la forma sonata hacia finales del siglo XVIII y a lo largo de gran parte del XIX, propiciaron la desaparición de la suite como parte del repertorio. No obstante, algunos aspectos de la suite prevalecieron en obras orquestales de cámara como la *serenata, la **cassation* y el *divertimento (formas usadas por Haydn, Mozart, Beethoven y Brahms), e incluso en algunos ciclos de canciones y música para piano (por ejemplo de Schumann). Sin embargo, la búsqueda consciente de recuperar la suite en formas sinfónicas no ocurrió sino hasta finales del siglo XIX (con las suites orquestales de Raff y Lachner de las décadas de 1860 y 1870 y la *Holberg Suite* de Grieg, 1884), intentos que en ocasiones obedecieron exclusivamente al deseo romántico de evocar una época pasada.

En términos generales, la suite instrumental de finales del siglo XIX y comienzos del XX poco tuvo que ver con su forma barroca predecesora. Para la década de 1880 los movimientos tradicionales de danza se reemplazaban con una sucesión libre de danzas nacionales o

populares, en ocasiones bajo un concepto programático (como las suites orquestales de Dvořák), o con números tomados de un ballet, una ópera o cualquier otra obra dramática arreglada como forma de concierto (*L'Arlésienne* de Bizet o la suite *Peer Gynt* de Grieg). A comienzos del siglo XX la suite programática y extractada (por ejemplo *Los planetas* de Holst y *Rosenkavalier* de Richard Strauss) coexistieron con una nueva y deliberada intención de recrear la suite barroca, impulsada por la tendencia *neoclásica (*Le Tombeau de Couperin* de Ravel). Los compositores posteriores del siglo XX usaron ocasionalmente el término "suite" (*Suite para piano* de Schoenberg, *Suite lírica* de Berg), sin duda debido a una necesidad de unificación musical, concepto asociado tradicionalmente a la suite, pero que las técnicas compositivas más abstractas de la música contemporánea no han alcanzado aún. JN

Suite bergamasque. Obra para piano de Debussy compuesta en 1890 y revisada en 1905. Los movimientos primero, segundo y cuarto fueron orquestados por G. Cloez y el tercero, "Claro de luna", por André Caplet.

Suite Holberg (*Fra Holbergs tid*; *Aus Holbergs Zeit*; "De la época de los Holberg"). *Suite para piano* op. 40 de Grieg (1884), orquestada para cuerdas en el mismo año y para gran orquesta en 1885. Obra en cinco movimientos, fue compuesta para conmemorar el bicentenario del natalicio del dramaturgo noruego Ludvig Holberg (1684-1754).

Suite lírica. 1. Obra orquestal de Grieg (1904); arreglo de cuatro de sus seis *Piezas líricas* (libro 5) op. 54.

2. Obra para cuarteto de cuerdas de *Berg (1925-1926).

Suites francesas. Seis suites para teclado, BWV812-817 de J. S. Bach (1722-1725). Los primeros esbozos de algunas de estas suites están en el primer *Clavierbüchlein* (1722) para Anna Magdalena Bach. El título no aparece como tal en ninguna fuente conocida relacionada con Bach y las suites no siguen el estilo de los contemporáneos franceses de Bach.

Suites inglesas. Seis suites para teclado de J. S. Bach, BWV806-811 (c. 1715); se desconoce el origen del título pero quizá se refiere a la dedicatoria para un destinatario inglés.

suívez (fr.). "Seguir". 1. Indicación que, escrita al final de un movimiento, significa continuar con el siguiente movimiento de inmediato, sin interrupción; es decir, lo mismo que **attacca*.

2. El término indica que la parte o partes de acompañamiento deben seguir a la parte solista, es decir, lo mismo que **colla parte*, *colla voce*.

Suiza. La orografía del país y la falta de patronazgos hasta el siglo XX sumieron a Suiza en el rezago del desarrollo como centro musical. No obstante, en la Edad Media la música sacra floreció en monasterios del norte como St Gallen, Einsiedeln y Engelbert. Los manuscritos suizos de *canto llano que han sobrevivido muestran que no se siguieron las prácticas normales del canto gregoriano, por lo que las formas de canto ambrosiano en las regiones italo-parlantes prevalecieron hasta tiempos recientes. A finales de la Edad Media se establecieron escuelas de canto en varias ciudades y, en las postrimerías del siglo XV, había comenzado a surgir un grupo de organistas y compositores locales.

La *Reforma protestante puso un alto a estos promisorios desarrollos musicales. El reformista suizo Ulrich Zuinglio (1484-1531) se oponía radicalmente a todo tipo de elaboración de la música litúrgica; los órganos fueron destruidos o retirados de las iglesias (el órgano de la Catedral de Berna fue vendido a una iglesia más tolerante en Sion) y en un principio solamente se autorizó el canto de salmos monofónicos. A mediados del siglo XVI se toleró la introducción del canto a cuatro voces y, para el siglo XVII, los órganos volvieron a aparecer.

La sólida tradición creada por los organistas del Renacimiento contribuyó a que muchas familias pudientes adquirieran órganos domésticos; asimismo, han sobrevivido algunas tablaturas para órgano del periodo. En algunas universidades se establecieron *collegia musica* y las sociedades de conciertos hicieron su aparición. Sin embargo, los compositores locales, desde Senfl en el siglo XVI hasta Albicastro en el XVIII, tendieron a desplazarse a centros musicales más importantes en el extranjero y Suiza no importó músicos de otras partes de Europa.

El pensamiento de dos educadores nacidos en Suiza, Jean-Jacques Rousseau y Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), estimuló el interés por el canto coral y, a comienzos del siglo XIX, se formaron varias agrupaciones corales de voces masculinas. Ocasionalmente compañías operísticas itinerantes visitaban el país y se construyeron teatros en Ginebra (1738), Zurich (1813), Basilea (1834) y Berna (1903). Wagner se instaló en Zurich durante los ocho años de su exilio de Alemania a partir de 1849; su dirección de la Allgemeine Musikgesellschaft, formada por la fusión de las anteriores *collegia*, elevó el nivel general de la música en Suiza.

En el siglo XX, gracias a sus instituciones bancarias y su industria ligera, la acumulación creciente de riquezas del país colocó a Suiza en el mismo nivel de sus países vecinos y se establecieron orquestas, teatros y

estaciones de radio en las principales ciudades. La notoria Orquesta de la Suisse Romande, fundada en Ginebra en 1918 por el director nacido en Suiza, Ernest Ansermet quien permaneció al frente de la misma hasta 1967, alcanzó renombre internacional a través de numerosas presentaciones y grabaciones de excelente calidad. De la misma manera, el Collegium Musicum (1941) forjó una reputación internacional bajo su director fundador Paul *Sacher. La Sociedad Tonhalle (1867) estableció una orquesta de primer nivel que, a raíz de su fusión con la orquesta de la radio en 1944, ha sido dirigida por los más destacados directores y solistas de todo el mundo.

La Ópera de Zurich presentó en 1913 la primera escenificación “legítima” de *Parsifal* de Wagner fuera de Bayreuth y ofreció también los estrenos de *Lulu* (1937) de Berg, *Mathis der Maler* (1938) de Hindemith, *Jeanne d'Arch au bûcher* (1942) de Honegger y *Moses und Aron* (1957) de Schoenberg, así como la primera presentación europea de *Porgy and Bess* (1945) de Gershwin. Aunque Suiza jamás contó con una escuela nacional de compositores, Bloch, Schoeck, Martin, Honegger, Conrad Beck (1901-1989) y Robert Suter (*n* 1919) han obtenido reconocimiento internacional. DA/JBO

📖 A. BRINER, *Swiss Composers in the 20th Century* (Zürich, 1990). D. ROSSET (ed.), *Musikleben in der Schweiz* (Zürich, 1991). *Schweizer Komponisten in unserer Zeit* (Winterthur, 1993) [en al., in., fr.].

sujeto. Se refiere a un tema o fragmento melódico que tiene importancia formal. El término tiene dos significados técnicos específicos. 1. En la *fuga, el sujeto es el tema principal en que se basa la composición y es expuesto por la parte o “voz” que inicia la forma. El sujeto de fuga derivó del “punto” y el **cantus firmus* de la técnica imitativa renacentista y es un elemento identificable en las estructuras contrapuntísticas del periodo barroco en adelante.

2. El término “sujeto” se ha usado también en la terminología de los elementos temáticos de la *forma sonata. De tal manera, en la exposición de la sonata, que en Mozart y Beethoven suelen ser dos temas contrastantes, los temas se denominan “primer sujeto” y “segundo sujeto”. Esta aplicación se usa también en las exposiciones conformadas por un solo tema (monotemáticas) donde el “sujeto” abarca el pasaje completo de tónica-dominante característico de la estructura armónica; en las formas sonata más elaboradas se refiere a los grupos temáticos, que por lo general pertenecen a la misma región armónica.

3. En un sentido más general, la palabra “sujeto” se usa ocasionalmente para nombrar las secciones de una forma de danza, para los **Leitmotiven* de los dramas musicales de Wagner y para los temas contrastantes de las formas de la música *atonal; no obstante, su aplicación más común es en relación con las formas de la fuga y la sonata. JD

Suk, Josef (*n* Krecovice, 4 de enero de 1874; *m* Benesov, 29 de mayo de 1935). Compositor y violinista checo. En el Conservatorio de Praga (1885-1892) estudió violín con Antonín Bennewitz y composición con Dvořák (a cuya hija desposó). Sus obras de juventud, como la *Serenata en mi* (1896), denotan una marcada influencia de Dvořák. Su sinfonía mayor *Asrael* (1906), compuesta para conmemorar el fallecimiento de Dvořák en 1904 y el de su joven esposa en 1905, está reconocida como una contribución fundamental a la sinfonía romántica posterior. A esta obra siguieron otras obras maestras orquestales de calidad comparable como *Pohádka léta* (Leyenda de verano, 1909), *Zráni* (Madurez, 1917) y *Epilog* (1932). En su exploración exhaustiva del potencial del lenguaje armónico del romanticismo tardío, Suk desarrolló un estilo personal que puede apreciarse en algunas obras de inspiración y hechura admirables. Suk formó parte del Cuarteto Bohemio (1891-1933) como violín segundo y trabajó como maestro de composición en el Conservatorio de Praga (1922-1935). PG/JSM

📖 J. BERKOVEC, *Josef Suk* (trad. al in., Praga, 1968).

sul, sull', sulla, sui, sugli, sulle (it). “Sobre”, “en”; *sul Sol*, “en la cuerda de sol”; *sul ponticello*, pasar el arco “cerca del puente”; *sulla tastiera, sul tasto*, pasar el arco “sobre el diapasón”.

Sullivan, Sir Arthur (Seymour) (*n* Lambeth, 13 de mayo de 1842; *m* Londres, 22 de noviembre de 1900). Compositor y director inglés. En colaboración con el libretista W. S. *Gilbert, Sullivan contribuyó a la música inglesa con un estilo distintivo y personal de ópera ligera –combinación de parodia, burla e ironía– que ha alcanzado enorme popularidad en Gran Bretaña y los Estados Unidos. La integración del texto y la música en estas “óperas Savoy” (llamadas así porque muchas de ellas se estrenaron en el Savoy Theatre de Londres) es tan perfecta, que el término “Gilbert y Sullivan” basta como descripción del género.

Hijo de un director de banda irlandés, Sullivan ingresó a la Chapel Royal como niño corista en 1854 y un año después Novello publicó una de sus canciones. Estudió en la RAM con Sterndale Bennett en 1856 y

asistió al Conservatorio de Leipzig de 1858 a 1861. Su primer triunfo como compositor fue en 1861 con el estreno en Leipzig de su música incidental para *La tempestad*. A esta música siguió una *Sinfonía* y un *Concierto para violonchelo* de 1866, el oratorio *The Prodigal Son* para el Worcester Festival de 1869 y la *Overture di ballo* para el Birmingham Festival de 1870. Fue organista de la iglesia de St Michael en Chester Square en Londres, 1861-1867, y de St Peter's en Cranley Gardens, 1867-1872. Compuso un ballet para Covent Garden en 1864 y en 1867 acompañó a su amigo George Grove a Viena donde juntos encontraron la partitura perdida de Schubert, *Rosamunde*.

El primer triunfo de Sullivan en ópera cómica vino con *Cox and Box* (1867) en un acto. Durante las representaciones de la obra conoció a Gilbert y en 1871 escribieron su primera colaboración, *Thespis*, hoy perdida. *Trial by Jury* (1875) tuvo mayor repercusión y motivó al empresario Richard D'Oyly Carte a formar una compañía especialmente para montar las obras de Gilbert y Sullivan. *The Sorcerer* (1877) preparó el enorme triunfo de *HMS Pinafore* (1878) y *The Pirates of Penzance* (1879). Durante las funciones de *Patience* (1881), la compañía se instaló en el nuevo Savoy Theatre, donde montó *Iolanthe* (1882), *Princess Ida* (1884), *The Mikado* (1885), *Ruddigore* (1887), *The Yeomen of the Guard* (1888) y *The Gondoliers* (1889).

En 1886 se presentó la cantata *The Golden Legend* en el Leeds Festival, del que Sullivan fue director principal de 1880 a 1898. Dirigió también muchas otras organizaciones y estuvo a la cabeza de la National Training School (precursora del RCM) de 1876 a 1881. Fue hecho caballero en 1883. Su ópera romántica *Ivanhoe* tuvo 150 representaciones durante 1891. Una desaveniencia con Gilbert en 1890, aunque más adelante resuelta, significó el final de su larga y productiva colaboración. Aun sin la pluma de Gilbert, *Utopia Limited* (1893) y *The Grand Duke* (1896) son apreciadas enormemente por sus devotos seguidores.

De las obras no operísticas de Sullivan, sólo la *Overture di ballo*, la tonada himnódica *Onward, Christian Soldiers* (1871) y la canción *The Lost Chord* (1877) se siguen tocando con frecuencia. En su fértil eclecticismo radica la esencia del éxito de sus óperas Savoy, tomando elementos de una amplia variedad estilística con brillantes parodias de Handel, Bellini, Purcell, Donizetti, Verdi y Mendelssohn que, aunado a su don melódico natural y la musicalización rítmica de los textos, dieron como resultado una música ingeniosa y bien lograda.

Mientras que sus orquestaciones son siempre adecuadas y por momentos de enorme inspiración, "When the night wind howls" (*Ruddigore*) y "The sun whose rays" (*The Mikado*) son piezas redondas con una inventiva incomparable.

MK

📖 H. SULLIVAN y N. FLOWER, *Sir Arthur Sullivan: His Life, Letters, and Diaries* (Londres, 1927, 2/1950). L. BAILY, *Gilbert & Sullivan and their World* (Londres, 1973). J. WOLFSON, *Sir Arthur Sullivan* (Nueva York, 1976). A. JACOBS, *Arthur Sullivan: A Victorian Musician* (Oxford, 1984). A. JEFFERSON, *The Complete Gilbert and Sullivan Opera Guide* (Exeter, 1984). R. WILSON y F. LLOYD, *Gilbert and Sullivan: The D'Oyly Carte Years* (Londres, 1984). D. EDEN, *Gilbert and Sullivan: The Creative Conflict* (Londres, 1986). C. HAYTER, *Gilbert and Sullivan* (Londres, 1987).

Sumer is icumen in. Canon circular o perpetuo de mediados del siglo XIII, cantado al unísono por cuatro voces de tenor sobre un bajo obstinado con texto (o *pes*) también en canon al unísono. En ocasiones se le conoce como la "Rota de Reading" porque se le ha atribuido al monje de Reading, John de Fornsete. El texto latino (*Perspice christicola*) que aparece debajo del texto en inglés en el único manuscrito original existente, quizá sea un aumento de otra época. Es una de las obras seculares más antiguas que se conocen.

Summer Night on the River (Noche de verano en el río). Poema tonal de Delius, segundo de sus *Dos Piezas para pequeña orquesta* (la primera es *On Hearing the First Cuckoo in Spring*). No debe confundirse con las obras sin texto para coro *Two Songs to be Sung of a Summer Night on the Water* (1917).

Suor Angelica (La hermana Angélica). Ópera en un acto de Puccini con libreto de Giovacchino Forzano; segunda parte de su ciclo *Il trittico* (Nueva York, 1918).

superdominante. Sexto grado de una escala mayor o menor. Véase SUBMEDIANTE; GRADO.

superior, mordente. Véase MORDENTE.

superius (lat.). En la música vocal antigua es el nombre que recibe la voz o la parte más aguda de un conjunto, así como el libro coral que contiene la música correspondiente a dicha voz. Se usan también los términos "cantus" y "discantus".

supertonic seventh chord (in.). Véase SEXTA AUMENTADA, ACORDE DE.

supertónica. Segundo grado de una escala mayor o menor, es decir, el grado que se encuentra un tono arriba de la tónica. Véase GRADO.

Supervia, Conchita (*n* Barcelona, 9 de diciembre de 1895; *m* Londres, 30 de marzo de 1936). Mezzosoprano

española. Con formación prácticamente autodidacta, en 1910 hizo su debut interpretando papeles secundarios en una gira con una compañía operística española en Buenos Aires. Al año siguiente interpretó a Carmen en Roma y a Octaviana en el estreno de *Der Rosenkavalier* en Roma. Apareció en Chicago en la temporada de 1915-1916 en los papeles de Charlotte, Mignon y Carmen, ganando la admiración del público por su actuación y su seductora y ardiente voz. En la década de 1920 alcanzó fama internacional en los papeles virtuosos para mezzosoprano de Rossini de *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia* y *La Cenerentola*. El estilo natural y seductor de su canto y su actuación adquirirían matices espontáneos de extraordinaria delicadeza, haciendo gala de una brillante técnica vocal que se puede apreciar en muchas grabaciones. JT

Suppé, Franz von [Suppe, Francesco Ezechiele Ermenegildo de] (*n* Split, 18 de abril de 1819; *m* Viena, 21 de mayo de 1895). Compositor austriaco. Desde la infancia se reveló como una promesa musical. A la muerte de su padre en 1835 su madre lo llevó consigo a Viena, su ciudad natal, donde en 1840 obtuvo un puesto como director orquestal en el Theater in der Josefstadt. Dirigió también en Sopron y en Bratislava y tuvo un éxito moderado como cantante en escenarios de provincia. En 1845 se trasladó al histórico Theater an der Wien, en 1862 al Kaitheater y de 1865 a 1882 permaneció en el Carltheater.

Compositor prolífico en todo tipo de género teatral, Suppé compuso también un *Réquiem* en 1855. Sus obras escénicas más exitosas fueron la contraparte vienesa de las operetas de Offenbach. Destacan las operetas en un acto *Das Pensionat* (La pensión estudiantil, 1860), *Zehn Mädchen und kein Mann* (Diez muchachas y ningún hombre, 1862) y *Die schöne Galathee* (Hermosa Galatea, 1865). Operetas posteriores en tres actos como *Fatinitza* (1876), *Boccacio* (1879) y *Donna Juanita* (1880) tuvieron una buena acogida. La canción patriótica “O du mein Österreich” (Austria mía) de ‘s *Alraundl* (El mandrake, 1849) tuvo una enorme popularidad en Austria. Las creaciones más personales de Suppé son sus exaltadas oberturas teatrales entre las que destacan, junto con las obras antes mencionadas, las admirables *Ein Morgen, ein Mittag und ein Abend in Wien* (Mañana, tarde y noche en Viena, 1844), *Dichter und Baure* (Poeta y campesino, 1846), *Pique Dame* (Reina de espadas, 1862), *Flotte Bursche* (Alegres estudiantes, 1863), *Leichte Kavallerie* (Caballería ligera, 1866) y *Banditenstreiche* (Bromas de bandidos, 1867). ALA

📖 O. SCHNEIDERREIT, *Franz von Suppé: Ein Wiener aus Dalmatien* (Berlín, 1977). R. TRAUBNER, *Operetta: A Theatrical History* (Londres, 1984).

sur (fr.). “En”, “sobre”; *sur la touche*, pasar el arco “sobre el diapason”; *sur le cheval*, pasar el arco “cerca del puente”.

Surinach, Carlos (*n* Barcelona, 4 de marzo de 1915; *m* New Haven, Connecticut, 1997). Compositor y director español nacionalizado estadounidense. Formado en Barcelona y Alemania (1939-1943), emprendió la vida profesional de compositor y director en Barcelona (1944-1947) y París (1947-1951), para después instalarse en Nueva York y obtener la nacionalidad estadounidense en 1959. Su obra, magníficamente trabajada, en parte acusa la influencia del flamenco, predominando la música para ballet (con trabajos importantes para Martha Graham) además de conciertos y otras piezas sinfónicas. PG

Sursum corda (lat., “Elevad vuestros corazones”). En la *misa cristiana de Oriente y Occidente, forma parte del diálogo entre el oficiante y la congregación al comienzo de la oración eucarística.

Susanna. Oratorio de Handel con texto bíblico anónimo (1749).

Susannah. Ópera en dos actos de Floyd con libreto propio (Tallahassee, FL, 1955).

Susato, Tylman (*n* Soest, cr Dortmund, c. 1510-1515; *m* ?Suecia, 1570 o después). Compositor e impresor musical alemán. Entre sus múltiples talentos destacó como calígrafo profesional y ejecutante de sacabuche en la Catedral de Amberes. De 1543 a 1561 se concentró en la publicación de música en Amberes, formando varias asociaciones y estableciendo la primera imprenta de música exitosa de los Países Bajos. Impresor capaz e inventivo, fue uno de los primeros editores de la música de Lassus con un libro de *chansons* de 1555. A lo largo de su vida profesional como impresor editó 22 libros de *chansons*, tres de misas, 19 de motetes y 11 volúmenes titulados *Musyck boexken* que contienen canciones flamencas, danzas basadas en melodías populares que él mismo arregló y *souterliedekens* (versiones de salmos métricos en lengua holandesa). Además de sus arreglos de conocidas piezas de danza, destacan sus propias composiciones de música vocal sacra y dos libros de *chansons* escritos para proporcionar experiencia a los cantantes jóvenes. JMT/JWA

suspensión. Tipo de disonancia que ocurre al mantener la nota de un acorde como parte constitutiva momentánea del acorde siguiente, resolviendo por grado a una

nota que forma parte real del segundo acorde (Ej. 1). Cuando la suspensión involucra dos notas, el efecto se denomina suspensión doble.

Ej. 1



Süssmayr, Franz Xaver (*n* Schwanenstadt, 1766; *m* Viena, 17 de septiembre de 1803). Compositor austriaco. Educado en el monasterio de Kremsmünster, en 1788 se instaló en Viena donde estudió con Salieri y Mozart. Se desempeñó como asistente de Mozart durante 1791. A la muerte de éste, Constanze Mozart le pidió a Süssmayr completar el *Réquiem* de su esposo, legando una versión en la que no se ha podido establecer su contribución personal. Él mismo declaró haber completado y orquestado los primeros movimientos y compuesto la música del Sanctus, el Benedictus y el Agnus Dei, basándose en el conocimiento de las intenciones de Mozart. Su versión ha sido aceptada como la mejor resuelta de todas.

Dentro de la obra de Süssmayr destacan algunas óperas que acusan la influencia de Mozart, en particular de *Die Zauberflöte*, y que alcanzaron un reconocimiento considerable. *Der Spiegel von Arkadien* (1794), con libreto de Schikaneder intencionalmente escrito para repetir el éxito de Mozart, retoma elementos semejantes tanto en la trama como en la música, con tan buen efecto que la obra obtuvo enorme aclamación del público vienés.

DA/JW

sustaining pedal (in.). Véase PEDAL DE SOSTÉN; PIANO-FORTE.

susurrando, susurrante (it.). “Murmurando”, “susurrando”.

susurro de primavera, El (*Frühlingsrauschen*). Pieza para piano de Sinding, tercera de sus *Seis piezas* op. 32 (1896). Se han hecho muchos arreglos de la pieza.

Sutermeister, Heinrich (*n* Feuerthalen, Schaffhausen, 12 de agosto de 1910; *m* Vaux-sur-Morges, 16 de marzo de 1995). Compositor suizo. Estudió filología antes de emprender el camino de la composición. Tuvo como maestro principal en la Hochschule für Musik a Carl Orff, quien le transmitió su simplicidad y su gusto por los géneros populares. Sutermeister obtuvo amplio reconocimiento por su obra operística con obras como *Romeo und Julia*, basada en Shakespeare (Dresde, 1940); *Raskolnikoff*, basada en *Crimen y castigo* de Dostoevski

(Estocolmo, 1948); *Madame Bovary*, basada en la novela de Gustave Flaubert (Zurich, 1967); y *Le Roi Bérenger*, basada en Eugene Ionesco (Munich, 1985). Escribió también una serie de cantatas y más música coral, orquestal y de cámara, así como abundante música para radio, televisión y cine.

ABUR

Suzuki, método. Método de enseñanza instrumental con un enfoque radical e innovador sobre la manera en que los niños deben aprender la música. Recibe el nombre de su creador, Shin'ichi Suzuki (1898-1998), educador japonés y maestro de violín. Para Suzuki los niños tienen la capacidad de aprender las habilidades de la música desde una edad muy temprana, inicialmente a través de la audición. Basándose en la manera en que los niños aprenden el lenguaje hablado a través de la imitación, empezó a experimentar con la enseñanza del violín a niños de dos y tres años de edad, comenzando primero con la audición de música, proceso que continúa a lo largo de toda su preparación musical. Su intención era desarrollar un modelo interno de la música que se debe estudiar, memorizando tanto las notas como la manera en que son interpretadas.

Igual que en la infancia se aprende a hablar antes que a escribir, Suzuki decidió postergar la introducción de la notación musical hasta que el alumno hubiera adquirido conocimiento suficiente en la ejecución y desarrollado la memoria musical. El método Suzuki busca además promover las capacidades de los niños para relacionarse socialmente; los padres participan con los maestros en la educación asistiendo a las lecciones, lo que les permite ayudar a sus hijos en el estudio.

PS
 E. MILLS y T. C. MURTHY (eds.), *The Suzuki Conception: An Introduction to a Successful Method for Early Music Education* (Berkeley, CA, 1973).

svegliando, svegliato (it.). “Despertando”, “despierto”; es decir, vivo, alerta.

svelto (it.). “Esbelto”, “elegante”.

Svendsen, Johan (Severin) (*n* Christiania [hoy Oslo], 30 de septiembre de 1840; *m* Copenhague, 14 de junio de 1906). Compositor y director noruego. Nació tres años antes que Grieg y a quien sobrevivió por cuatro años, Svendsen es considerado el compositor sinfónico noruego más importante de su tiempo. Hijo de un director de banda, a los 15 años de edad era ya un violinista consumado, además de tocar la flauta y el clarinete. Igual que Grieg, se formó musicalmente en Leipzig a partir de 1864 y estudió violín con Ferdinand David y composición con Reinecke. En Leipzig compuso sus primeras obras, acusando muy pronto una voz personal: el

Octeto op. 1, la exquisita *Primera sinfonía* op. 4 y el *Quinteto de cuerdas* op. 5 son obras que denotan una sorprendente individualidad, seguridad y, sobre todo, frescura. Para Svendsen, esos años en Leipzig fueron más felices y fructíferos que para Grieg.

De regreso en Noruega, en 1867 Svendsen emprendió una larga gira que lo llevó a Escocia, Islandia y las islas Faeroes. Vivió en París durante los años finales de la década de 1860, ganándose el sustento como instrumentista orquestal; en estos años concibió su célebre *Carnaval en París*. Para 1871 se encontraba en Bayreuth donde a menudo se le veía en compañía de Wagner; en años posteriores, Svendsen introduciría al público de Copenhague *Die Walküre* y *Siegfried*, entre otras óperas. A finales de la década de 1870 concentró su atención en la dirección orquestal, presentándose en Londres, París y Leipzig y, a partir de 1883, se estableció en Copenhague donde permaneció hasta su retiro en 1908 por cuestiones de salud. A pesar de la buena amistad que entabló con Grieg, Svendsen no se involucró en el movimiento nacionalista más que de manera ocasional (las cuatro *Rapsodias noruegas* son quizá lo más próximo al estilo) y sus afinidades compositivas fueron predominantemente clásicas dentro de la forma sonata. A pesar de todo, su construcción melódica denota un aire noruego característico. Después de la composición de su famoso *Romance* en *sol* mayor para violín y orquesta, su inspiración creadora se extinguió. La *Segunda sinfonía*, completada hacia el final de sus cinco años de estancia en la capital noruega (1872-1877), fue su última obra mayor.

RLA

📖 F. BENESTED y D. SCHJELDERUP-ERBE, *Johan Severin Svendsen* (Oslo, 1990).

Sviridov, Georgy Vasil'ievich (*n* Fatezh, provincia de Kursk, 3/16 de diciembre de 1915; *m* Moscú, 5 de enero de 1998). Compositor ruso. Estudió en el Conservatorio de Leningrado con Piotr Riazanov y Shostakovich. Artista del Pueblo de la URSS, héroe del Trabajo Socialista y miembro del comité de la Unión de Compositores de 1962 a 1974, su producción consiste fundamentalmente en obras vocales, destacando la cantata *Poema pamyati Sergeya Yesenina* (Poema en memoria de Sergei Yesenin, 1956) y *Pateticheskaya oratoriya*, con textos de Maiakovski (1959). Personaje importante del “neofolclor” de mediados de la década de 1960, movimiento en el que los compositores rusos retomaron los materiales de la música tradicional para sus obras, contribuyó al movimiento con obras refinadas como *Kurskiye pesni* (Canciones Kursk, 1964). El estilo compositivo maduro

de Sviridov se caracteriza por texturas armónicas de lento movimiento, con una predilección por las disonancias diatónicas.

JWAL

swanee whistle [*slide whistle, swanee whistle*] (in., “flauta o silbato a vara”). Flauta de *aeroducto sin perforaciones para los dedos, con una vara o pistón que al deslizarse en el interior modifica la longitud del tubo y por lo mismo la altura del sonido.

Swayne, Giles (*n* Hitchin, 30 de junio de 1946). Compositor inglés. Tuvo como maestros a Nicholas Maw, Birtwistle y Messiaen, entre otros, pero la influencia decisiva en su desarrollo musical vino tras su primera visita a África en 1981-1982. Su concepto de que la música, por sofisticada que sea, debe tener la capacidad de comunicación directa e inmediata, ha encontrado cauce no sólo en composiciones dirigidas al público infantil y en general, sino también en obras de concierto mayores como la conocida *Cry* (1976-1979) para 28 voces amplificadas. La *Missa tiburtina* (1989) a *cappella* y *Ophelia Drowning* (1996) para voces y flauta se distinguen entre sus obras más destacadas.

AW

Sweelinck, Jan Pieterszoon (*n* Deventer, ?mayo 1562; *m* Ámsterdam, 16 de octubre de 1621). Organista, compositor y maestro holandés. Antes de 1580 sucedió a su padre (su primer maestro) como organista del Oude Kerk de Ámsterdam, puesto que retuvo por el resto de su vida; a su muerte, su hijo Dirk obtuvo el cargo. Dentro de sus composiciones vocales, son de enorme importancia numerosas *chansons* y madrigales italianos, motetes (*Cantiones sacrae*, 1619) y versiones polifónicas del salterio ginebrino completo (para la oración doméstica).

Como organista, Sweelinck fue reconocido como consejero sobre los órganos nuevos o reconstruidos en diferentes ciudades holandesas, así como por sus brillantes improvisaciones antes y después de los servicios religiosos en Oude Kerk. Tuvo entre sus discípulos a Düben, Scheidemann, Siefert, Scheidt y otros que después se convertirían en figuras prominentes. Sus numerosas obras para órgano, evidentemente muchas perdidas, consisten en fantasías, *toccatas* y series de variaciones elaboradas (notables entre éstas las variaciones sobre *Mein junges Leben hat ein Endt*) que denotan la influencia de John Bull y otros virginalistas ingleses.

BS

swing (in.). 1. Inflexión fundamental de la interpretación del *jazz* que imprime al género su expresividad emocional y rítmica características; difiere sustancialmente de la inflexión de la música que se interpreta “sobre el pulso” normal. (Compárese con el título de la pieza de

Duke Ellington, *It Don't Mean a Thing [if it Ain't got that Swing]* ["No significa nada (si carece de *swing*)"], 1932). Los criterios interpretativos del *swing* son casi imposibles de definir, pero implican toda una combinación de recursos como la ejecución desigual de figuras de nota cortas, conceptos tímbricos, rubato, ataque y otros medios que imprimen a la música su impulso rítmico característico. JJD

2. Estilo del *jazz* de la década de 1930 que marcó la evolución del género hacia un ritmo menos estricto, con la novedosa inflexión expresiva del "swing". En esta década, las bandas de *jazz* aumentaron las secciones de metales y saxofones para conformar "big-bands" o "grandes bandas" que, con recursos como el "riff" (una recurrencia motívica de figuras rítmicas), imprimieron impulso y vitalidad al género desarrollando el estilo denominado también "swing". Con menos elementos de improvisación que antes (limitada prácticamente a secciones fijas para solistas), este nuevo estiloailable de *jazz* se abrió paso con el trabajo de compositores y arreglistas negros como Fletcher Henderson, Duke Ellington y Don Redman, y directores como Count Basie, Jimmie Lunceford y Chick Webb, entre muchos otros. Las *big-bands* blancas aparecieron de inmediato bajo el liderazgo de músicos con estilo personal como Benny Goodman "El rey del swing", Jimmy y Tommy Dorsey, Woody Herman, Artie Shaw, Harry James, Glenn Miller y muchos más. En todo el mundo florecieron las *big-bands* y en Inglaterra el estilo fue cultivado por directores de banda como Ted Heath. PGA

Sylphides, Les (Las sílfides). Ballet en un acto con música de Chopin. Originalmente titulado *Chopiniana*, su coreografía estuvo a cargo de Mijail Fokine (San Petersburgo, 1907).

Sylvia, ou La Nympe de Diane. Ballet en tres actos y cinco escenas de Delibes con argumento de Jules Barbier y Baron de Reinach; la coreografía estuvo a cargo de Louis Mérante (París, 1876).

symphonia (lat.). Véase ZANFONA.

Symphonia antartica. Sinfonía de Maxwell Davies (2001).

symphonie concertante. Véase SINFONÍA CONCERTANTE.

Symphonie espagnole (Sinfonía española). Obra para violín y orquesta de Lalo (1874).

Symphonie fantastique (Sinfonía fantástica). Sinfonía op. 14 de Berlioz, compuesta en 1830 y revisada en 1831-1845. Con el subtítulo de "Épisode de la vie d'un artiste" (Episodio en la vida de un artista), consta de cinco movimientos: "Rêveries, passions" (Sueños, pasiones),

"Un bal" (Un baile), "Scène aux champs" (Escena campestre), "Marche au supplice" (Marcha al patíbulo) y "Songe d'une nuit du Sabbat" (Sueño de un aquelarre de brujas). La obra está inspirada en el amor de Berlioz por la actriz irlandesa Harriet Smithson, idilio simbolizado con un tema recurrente o *idée fixe* usada de manera análoga al **Leitmotiv* wagneriano. La *Symphonie fantastique* es uno de los primeros ejemplos trascendentes de la música *programática, género precursor de las sinfonías programáticas y los poemas sinfónicos de Liszt, Mahler, Strauss y Chaikovski, entre otros. Véase también LÉLIO. AL

Symphonie pathétique (Sinfonía patética). Subtítulo de la Sinfonía no. 6 en si menor op. 74 de Chaikovski (1893), usado por el compositor a sugerencia de su hermano Modesto. La palabra rusa *patetichesky* significa "apasionado" o "emocional" más que "patético".

synnet. Véase SENNET.

Syrinx (Siringa). Obra para flauta sola de Debussy (1913).

Szabó, Ferenc (n Budapest, 27 de diciembre de 1902; m Budapest, 4 de noviembre de 1969). Compositor húngaro. Después de estudiar en la Academia de Música de Budapest con Leó Weiner, Albert Siklós y Kodály colaboró con grupos musicales de tendencias comunistas y compuso muchas piezas para coros aficionados. En 1932 emigró a la URSS, donde compuso canciones para la misa y música para cine. Durante la guerra combatió con el Ejército Rojo. A su regreso a Hungría enseñó composición en la Academia de Budapest de la que fue director de 1958 a 1967. Las obras maduras de Szabó despliegan un lenguaje inspirado en la música folclórica y popular y consisten en música orquestal, dos oratorios, un ballet y una ópera inconclusa. ABUR


Szalonek, Witold (Józef) (n Czechowice-Dziedzice, 2 de marzo de 1927; m Berlín, 12 de octubre de 2001). Compositor polaco. El inicio de su periodo de madurez coincidió con el explosivo movimiento de vanguardia de finales de la década de 1950. Contribuyó con varias obras a las tendencias sonoras prevalecientes en Polonia (*Les Sons*, 1965). Es notable por su desarrollo de técnicas instrumentales extendidas (*Mutanza* para piano, 1968), en particular para instrumentos de viento (*Música Aarhus*, 1970). En piezas posteriores mostró un acercamiento a procedimientos compositivos más tradicionales (*Pequeña sinfonía B-A-C-H*, 1979). ATH

Szell, George [Georg] (n Budapest, 7 de junio de 1897; m Cleveland, OH, 29 de julio de 1970). Director estadounidense nacido en Hungría. Después de realizar estudios de piano y composición (con Reger) en Viena aprendió

a dirigir de manera autodidacta e hizo su debut con la Orquesta Sinfónica de Viena a los 16 años de edad. Dos años después Richard Strauss lo puso en contacto con la Ópera Estatal de Berlín y en la década de 1920 ocupó puestos como director en varias casas de ópera alemanas. Notorio por su férrea disciplina, acostumbraba exigir los detalles más refinados, el equilibrio perfecto y la precisión absoluta. Se instaló en los Estados Unidos en 1939. De 1946 a 1970 fue director musical de la Cleveland Orchestra, la cual desarrolló un nivel de virtuosismo y uniformidad que le mereció la reputación como una de las orquestas más destacadas de su tiempo. Fino intérprete de música contemporánea, destacó también como intérprete de Wagner, Strauss y Mahler. JT

Szeryng, Henryk (*n* Varsovia, 22 de septiembre de 1918; *m* Kassel, 3 de marzo de 1988). Violinista polaco nacionalizado mexicano. A los 10 años de edad estudió con Carl Flesch en Berlín y para 1933 ya había debutado en varias capitales europeas. Durante la guerra ofreció conciertos para las tropas aliadas y viajó a México, país en el que instaló su residencia y se desempeñó como maestro. Alentado por Rubinstein, a partir de 1954 retomó su vida profesional como concertista y comenzó a grabar. En 1983 celebró sus 50 años como concertista con una gira por Europa y los Estados Unidos. Su estilo elegante era tan impecable como su extraordinaria técnica instrumental. CF

Szigeti, Joseph (*n* Budapest, 5 de septiembre de 1892; *m* Lucerna, 19 de febrero de 1973). Violinista húngaro de nacionalidad estadounidense. Estudió con Jenő Hubay y en 1905 debutó en Berlín. De 1907 a 1913 vivió en Londres, donde se presentó con Melba, Hess y Busoni. Entre 1917 y 1924 se dedicó a la enseñanza en Ginebra y después ofreció conciertos en Rusia y los Estados Unidos donde se estableció, pero más tarde se retiró a Suiza en 1960. Ofreció el estreno de conciertos de Harty, Martin y Bloch y colaboró cercanamente con Prokofiev y Bartók. Aunque evitó el lucimiento en el estilo antiguo, su virtuosismo e integridad fueron incuestionables. Szigeti fue un incansable defensor de la música nueva. CF

 J. SZIGETI, *With Strings Attached* (Nueva York, 1947/R1979, 2/1967); *Szigeti on the Violin* (Londres, 1969, 2/1979).

Szóllósy, András (*n* Szászváros, Transilvania [hoy Orăștie, Rumania], 27 de febrero de 1921). Compositor y musicólogo húngaro. Estudió en la Universidad de Budapest, en la Academia Liszt, con Kodály entre

sus maestros, y en Roma con Petrassi. De 1950 a 1988 enseñó historia y teoría en la Academia Liszt. Sus composiciones, de técnica ecléctica, consisten en ballets, partituras cinematográficas, una serie de conciertos orquestales y de ensamble, otras obras orquestales, música de cámara y piezas vocales, dos de ellas comisionadas por los King's Singers. Ha editado los escritos de Bartók y compilado el catálogo de su música (publicado en 1966) en el que identifica las obras con las letras "sz".

ABUR

Szymanowski, Karol (Maciej) (*n* Tymoszwówka, cr Kiev, 3 de octubre de 1882; *m* Lausanne, 29 de marzo de 1937). Compositor polaco. Inició su formación en su hogar y a partir de 1896 asistió a una escuela de música en Elisavetgrado (hoy Kirovogrado) que pertenecía a sus primos y afamados músicos, los Neuhauses. En 1901 se trasladó a Varsovia para tomar clases particulares de armonía con Marek Zawirski y de contrapunto y composición con el distinguido compositor Zigmunt Noskowski, de tendencias conservadoras. En 1905 se unió a otros cuatro músicos polacos promisorios para fundar el grupo Joven Polonia, con el fin de promover la música polaca en la escena internacional. En sus composiciones de este periodo (1905-1912) —*Obertura de concierto* (1906), *Segunda sinfonía* (1909-1910) y *Segunda sonata para piano* (1910-1911)—, Szymanowski incorporó los novedosos recursos desarrollados por compositores de la *Nueva escuela Alemana, como Wagner y Richard Strauss, aunque acusa también una influencia importante de Reger.

En la primavera de 1914 Szymanowski visitó Sicilia y el norte de África, viaje que renovó e intensificó su interés en las culturas árabes y mediterráneas. Es indudable que este amor por el "exotismo", aunado a su entusiasmo creciente por los originales caminos de la música moderna francesa y rusa emprendidos por Debussy, Ravel y, en su etapa madura, Scriabin, le sirvió para desprenderse de las influencias alemanas y entrar en su periodo de composición más prolífico, que coincidió aproximadamente con los años de la guerra. Fue la etapa de los grandes ciclos para piano *Metopas* (1915) y *Máscaras* (1915-1916), de los *Mitos* para violín y piano (1915) y los ciclos *Canciones del hada princesa* (1915), *Canciones de Muezzin el testarudo* (1918) y *Cuatro canciones de Tagore* (1918), del primer *Concierto para violín* (1916) y la *Tercera sinfonía*, "Canto de la noche" para tenor, coro y orquesta (1914-1916). Estas dos últimas obras orquestales representan el punto climático del "impresionismo" en Szymanowski, un lenguaje que de

alguna manera integra las refinadas sonoridades de Debussy, Ravel y Scriabin con el apasionado romanticismo tardío de la escuela neoa alemana.

El “esplendoroso aislamiento” de estos años se vio interrumpido abruptamente por la Revolución de octubre. Los Szymanowski se habían trasladado a una casa en Elisavetgrado justo antes del estallido revolucionario, lo que les salvó la vida pues su casa en Tymosówka fue destruida. Oscuro periodo sin duda para Szymanowski en el que difícilmente pudo entregarse a la composición. “¿Puedes creerlo?”, escribió en 1918, “no puedo componer ahora”. No obstante, en esta época comenzó a escribir su obra maestra, la ópera *El rey Roger*, una adaptación nietzscheana de *Las bacantes* de Eurípides cuya acción se desarrolla en la corte bizantina de Sicilia en el siglo XII; estilísticamente esta obra corresponde a su música de los años de la guerra, lo que justifica a la perfección sus dificultades para terminarla. Para cuando completó la obra en 1924 su lenguaje musical había dado un giro completamente distinto, reflejo evidente de los cambios impulsados por la reciente independencia de Polonia.

En la Navidad de 1919 regresó a Polonia, pero no fue sino hasta el ciclo de canciones *Słopiewnie* (Canciones de palabras), compuesto en el verano de 1921, que reencontró su camino en la composición. Habiéndose negado toda su vida a tomar elementos de la música popular para su música, Szymanowski comenzó a explorar sus posibilidades un poco a la manera de Stravinski. Una nueva orientación nacionalista comenzó a cristalizar, encontrando cauce en obras como las *20 Mazurkas* op. 50 (1924-1926) y el ballet *Harnasie* (1923-1931), basadas en el exotismo musical folclórico de las tierras altas del sur de Tatra.

Hacia mediados de la década de 1920, Szymanowski disfrutaba del creciente reconocimiento internacional

y se distinguía en la vida musical de Polonia como director del Conservatorio de Varsovia (1927) y rector de la Academia Estatal de Música (1930); no obstante, ninguno de estos dos puestos tuvo un desenlace agradable y, en 1932, fue despedido de la Academia principalmente por razones políticas. Durante los dos años siguientes se las ingenió para escribir su *Symphonie concertante* para piano y orquesta (1932) y el *Segundo concierto para violín* (1933), pero a partir de 1934 fue incapaz de producir obras sustanciosas. Con problemas financieros alarmantes y su salud rápidamente deteriorada por la tuberculosis, se vio obligado a emprender una agotadora gira de conciertos por Europa durante la cual su vida se apagó. JS

📖 J. SAMSON, *The Music of Szymanowski* (Londres, 1980). M. BRISTIGER, R. SCRUTON y P. WEBER-BOCKHOLDT (eds.), *Karol Szymanowski in seiner Zeit* (Munich, 1984). T. CHYLIŃSKA, *Karol Szymanowski: His Life and Works* (Los Ángeles, 1993). A. WIGHTMAN, *Karol Szymanowski: His Life and Work* (Aldershot, 1999). A. WIGHTMAN (ed.), *Szymanowski on Music: Selected Writings of Karol Szymanowski* (Aldershot, 1999).

Szymański, Paweł (n Varsovia, 28 de marzo de 1954). Compositor polaco. Uno de los compositores polacos más originales de su generación, en su música desarrolla intrincadas tramas polifónicas, motivos repetitivos y estructuras casi tonales para después fracturar el continuo con silencios o alargamientos, de manera que el tejido canónico subyacente es prácticamente imperceptible (*Sonata* para violines, contrabajo y percusión, 1982; *Concierto para piano*, 1994). Su marca de posmodernismo, en referencias a los lenguajes musicales de los siglos XVII y XVIII, puede ser alegre o bien tener connotaciones ascéticas religiosas (*Miserere*, 1993). ATH

T

T. Abreviatura de *tenor.

t.s. Abreviatura de *tasto solo* (véase *TASTO*, 1).

Tabarro, II (El tabardo). Ópera en un acto de Puccini con libreto de Giuseppe Adami basado en el drama de Didier Gold, *La Houppelande* (1910); primera parte de *Il trittico* (Nueva York, 1918) de Puccini.

tablā. Par de tambores asimétricos y afinables, originarios del norte y el centro de la India, Pakistán y Bangladesh. Su técnica de ejecución involucra dedos, palmas y complejos toques diversos. El ejecutante coloca a su derecha el tambor pequeño, denominado *tablā* o *dāyā*, cuya forma es cilíndrica y tiene afinación definida; a su izquierda coloca un *timbal metálico de mayor tamaño denominado *bāyā* o *duggī*, que tiene forma de cuenco y cuya afinación puede modificarse durante la ejecución presionando el parche con la mano. Instrumento característico de la música clásica de la India, Pakistán y Bangladesh, se emplea para acompañamiento de música vocal, instrumental y danza.

JMO

tabla acústica (in.: *soundboard*). Plancha delgada de madera dispuesta por debajo de las cuerdas de instrumentos como *clavecín, *pianoforte, *cítara, etc., y que, mediante uno o más puentes, convierte la vibración de las cuerdas en ondas sonoras audibles.

tablatura [cifra] (al.: *Tabulatur*; fr., in.: *tablature*; it.: *intavolatura*). Notación musical para instrumentos que usa figuras, letras y otros símbolos distintos de la notación musical convencional en pentagrama. La mayoría de las tablaturas está diseñada en función de la técnica de ejecución de un instrumento en particular, con el uso de símbolos para representar la altura de las notas (el traste a pisar, la llave a presionar o la perforación a tapar) y otros para el ritmo.

1. Instrumentos de cuerda con trastes; 2. Instrumentos de teclado; 3. Instrumentos de viento.

1. Instrumentos de cuerda con trastes

Las tablaturas con diseño de cuadrícula para instrumentos de cuerda con trastes aparecieron hacia finales del siglo XV. La cuadrícula representa la intersección de los trastes y las cuerdas en las que se indica la colocación de los dedos (las cuerdas se denominan también “órdenes”). Una de las primeras tablaturas de este tipo, un sistema para laúd de cinco órdenes, apareció en el tratado de Virdung *Musica getutscht* (Basilea, 1511), atribuido al músico ciego Conrad Paumann (véase Fig. 1).

En Italia y Francia se usaron tablaturas para laúd más simples y muy prácticas. El sistema italiano representaba cada cuerda con una línea horizontal; la línea

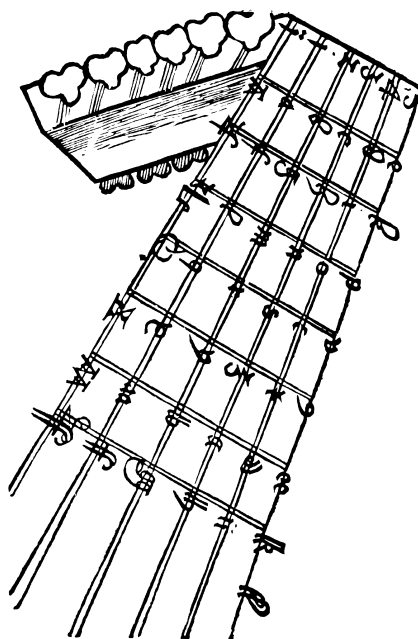


Fig. 1. *Tablatura para laúd de cinco órdenes, de Musica getutscht de Virdung.*

superior correspondía a la cuerda más grave. Los trastes se representaban con números (del 1 al 9) y el signo “o” representaba la cuerda abierta. Líneas verticales con banderas sobre los números servían para indicar la duración de las notas; en las primeras fuentes editadas por Petrucci, estas indicaciones de duración se colocaban sobre cada nota, pero más adelante se usaron figuras de nota sobre la primera nota de un grupo, lo que significaba que su valor se prolongaba hasta la aparición de otra figura. El sistema italiano se usó ocasionalmente en Alemania y Polonia y, para la vihuela, en España.

El sistema francés usaba una cuadrícula de cinco o seis líneas; la línea superior (o el espacio por encima de ésta) representaba la cuerda más aguda y los trastes se representaban con letras (*a* para la cuerda abierta, *b* para el primer traste, etc.). Los signos de duración de las notas seguían el mismo patrón del sistema italiano. Los diapasones (cuerdas graves adicionales) se indicaban con letras o números, abajo de la cuadrícula en el sistema francés y encima de la misma en el sistema italiano. La tablatura para laúd francesa se modificó en el siglo XVII con la introducción de la “nueva afinación” (*nouveau ton: La-re-fa-la-re'-fa'*) de Denis Gaultier (c. 1650). Variantes reducidas de los sistemas francés e italiano se usaron para cítolas, *gitterns* y guitarras de cuatro y cinco órdenes. Las tablaturas inglesas generalmente siguieron el sistema francés.

Para otros instrumentos de cuerdas pulsadas, como *chitarrone*, mandolina, orfarión y tiorba, se usaron versiones reducidas o ampliadas de los sistemas italiano y francés de tablatura para laúd. En el periodo barroco para instrumentos de arco como la lira de viola, el *lirone* y el *baryton*, solía usarse una tablatura francesa modificada, mientras que para algunas violas y violines antiguos se usaba el sistema italiano o alemán de tablatura de laúd. Otros sistemas numéricos se desarrollaron posteriormente para acordeón, auto-arpa, balalaika, guitarra y cítara. En la tablatura para ukulele (en ocasiones adaptada para guitarra), la posición de los dedos de la mano izquierda se indica con puntos sobre las intersecciones formadas por las líneas verticales y horizontales de una cuadrícula, que representan las cuerdas y los trastes respectivamente.

2. Instrumentos de teclado

A comienzos del siglo XIV existía en la música para teclado un sistema combinado de tablatura y notación convencional en pentagrama, como el que aparece en el

Códice Robertsbridge, en cuya parte superior aparece una notación en pauta de cinco líneas y en la inferior su notación con las letras correspondientes; los silencios se indican con la letra “s” (del lat. *sine*, “sin”), mientras que los signos de sostenido se indican con una línea ondulada antes de la letra correspondiente. Este sistema se empleó bajo una forma más desarrollada en fuentes alemanas de los siglos XV y XVI, como en el tratado de Conrad Paumann, *Fundamentum organisandi* (1452).

Hacia finales del siglo XVI la notación con letras se introdujo para todas las partes, y los signos rítmicos que hasta entonces habían variado de una fuente a otra, se unificaron (| = ◊, † = ◊, ‡ = ◊, etc.). Esta “nueva” tablatura alemana para teclado fue incorporada en las ediciones de E. N. Ammerbach y sus contemporáneos. La denominada *Tablatura nova* (1624) de Scheidt adoptó el sistema italiano de *partitura*, en el que a cada parte corresponde un pentagrama normal. Los sistemas de partitura normal se usaron en Italia desde comienzos del siglo XVI, mientras que las fuentes francesas e italianas para teclado tendieron a usar partituras cortas con pautas de cinco a ocho líneas.

La música española para teclado del siglo XVI desarrolló formas de tablatura diferentes, con una línea horizontal representando cada parte y números indicando las notas. En el tratado *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), Juan Bermudo introdujo dos sistemas distintos con números. El primero usaba números (1-42) para representar las teclas, comenzando con las notas diatónicas de una octava corta (*do-fa-re-mi-la*) y prosiguiendo cromáticamente. El otro usaba números (1-23) para representar las teclas blancas y una cruz encima del número para indicar un sostenido. Un esquema más práctico de tablatura española para teclado, arpa o vihuela, fue introducido por Venegas de Henestrosa en su *Libro de cifra nueva* (Alcalá, 1557) y usado por Cabezón en *Obras de música* (Madrid, 1578), entre otras fuentes. A cada parte correspondía una línea horizontal única, sobre la cual los números del 1 al 7 representaban las notas de *fa* a *mi*’ (al comienzo de la pieza se escribía un signo de clave para indicar si el número 4 representaba la nota *si* o la nota *si* bemol).

3. Instrumentos de viento

Desde el siglo XVI los maestros de música instrumental acostumbran usar diagramas para representar la digitación de las notas de instrumentos de viento como

flauta de pico, flageolet, oboe y clarinete. La notación “punteada” empleada en los siglos XVII y XVIII en la música inglesa para flageolet, usaba líneas horizontales cortas sobre una pauta de seis líneas para indicar las perforaciones del instrumento; las duraciones se indicaban con el mismo sistema de tablatura para laúd descrito más arriba.

FD/AP

📖 W. APEL, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600* (Cambridge, MA, 1942, 5/1961). V. COELHO (ed.), *Performance on Lute, Guitar and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, Cambridge Studies in Performance Practice, 6 (Cambridge, 1997).

tablatura para órgano. Véase TABLATURA, 2.

table (in., “tabla”, “tapa acústica”). Véase VIENTRE.

table music (in.). Véase TAFELMUSIK.

tabor. Tambor pequeño de dimensiones muy variables, generalmente con entorchado sobre el parche. Véase PÍFANO y TAMBOR.

tacet (lat.). “En silencio”; indicación para permanecer en silencio; *tacet al fine*, “permanecer en silencio hasta el fin”.

tactus (lat.). Término de los siglos XV y XVI que significa lo mismo que “tiempo” en el sentido de “pulso” (véase TIEMPO).

Tafelmusik (al., “música de mesa”; fr.: *musique de table*; in.: *table music*). Música compuesta para interpretarse en banquetes y comidas. En la Edad Media la música litúrgica estaba dirigida a Dios y al servicio de la liturgia, mientras que la música de cámara era para el deleite de los ejecutantes. Las primeras ocasiones en que la música se interpretó para un público, en el sentido actual, fue durante los banquetes de la corte. Existen abundantes testimonios sobre esta práctica desde finales de la Edad Media en adelante y es claro que los asistentes solían estar atentos a la música, aunque en otras ocasiones ponían mayor atención en comer y conversar. El término *Tafelmusik* (y sus expresiones afines) surgió en el siglo XVI para referirse a un género distinto de *Kirchenmusik* y *Kammermusik*.

La música más antigua compuesta específicamente para su interpretación a la mesa probablemente fue *Banchetto musicale* (1617) de J. H. Schein, una colección de suites de danza para cinco violas u otros instrumentos. Muchas otras ediciones alemanas siguieron en el siglo XVII y comienzos del XVIII, algunas de las cuales contenían canciones a varias voces, canciones con continuo y música instrumental. La música sacra vocal, que acostumbraba cantarse a la mesa en épocas anteriores, dejó de formar parte constitutiva del género. El apogeo de la tradición correspondió a *Musique de table* (1733)

de Telemann, publicada en tres “producciones”, cada una conformada por una *ouverture*-suite, un cuarteto, un concierto, un trío, un solo y una “conclusión” (con la misma instrumentación de la *ouverture*). En la segunda mitad del siglo XVIII el género de *Tafelmusik* se fusionó con el *divertimento y la *serenata y, para el siglo XIX, la práctica de interpretación musical durante las comidas había entrado en desuso.

JJJ

Tagelied (al., “canción diurna”). Véase ALBA.

Tagliavini, Ferruccio (n Reggio nell’Emilia, 14 de agosto de 1913; m Reggio nell’Emilia, 29 de enero de 1995). Tenor italiano. Tomó clases de canto con Amadeo Bassi. En 1939 debutó en Florencia interpretando a Rodolfo en *La bohème*. Para 1945 era uno de los tenores más solicitados en Italia en papeles líricos de *bel canto* y su fama se extendió internacionalmente a raíz de su debut en la Metropolitan Opera de Nueva York en 1947. Uno de sus más grandes éxitos fue en el papel de Nemorino en *L’elisir d’amore*, interpretación aclamada por su canto ágil y melodioso y su extraordinaria actuación cómica. Impresionó también en el papel trágico protagónico de *Werther* de Massenet.

JT

taille. 1. Palabra francesa usada del siglo XVI al XVIII para referirse a la parte denominada en otros idiomas “tenor”. De tal manera, *taille de violon* para la viola tenor, *taille d’hautbois* para el caramillo tenor y, a partir de 1660, para el oboe tenor, etcétera.

2. Término usado en la música francesa para la parte del tenor hasta finales del siglo XVIII. En la música alemana, en particular con Bach, el *taille* era un oboe en *fa*, un tipo determinado de *oboe tenor.

Tailleferre, Germaine (Marcelle) (n Parc-Saint-Maur, Siena, 19 de abril de 1892; m París, 6 de noviembre de 1983). Compositora francesa. Estudió en el Conservatorio de París y con Ravel. Pasó la mayor parte de su vida como compositora, pianista y maestra en Francia, excepto por un periodo en los Estados Unidos entre 1942 y 1946. Desde muy joven se convirtió en miembro de *Les *Six*, colaborando con el grupo en la obra para piano *Album des Six* (publicado en 1920) y en el ballet *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921). Pero su adherencia a los ideales iconoclastas del grupo fue breve, emergiendo como compositora de una música elegante inmersa en la tradición francesa, aunque también experimentó brevemente con técnicas seriales. Su producción consiste en óperas, ballets, abundantes partituras cinematográficas, música de cámara y canciones. Compuso varias obras para instrumentaciones poco comunes como un *Concierto* para dos pianos, coro sin palabras, saxo-

fonos y orquesta (1934), revisada con el título *Concerto des vaines paroles* para barítono, piano y orquesta (1956), y un *Concierto* para soprano y orquesta sin palabras (1957), revisado con el título *Concerto de la fidélité* (1982). PG/ABUR

📖 L. MITGANG, “Germaine Tailleferre”, *The Musical Woman*, ii, ed. J. L. Zaimont y otros (Westport, CT, 1987), pp. 177-221. R. SHAPIRO, *Germaine Tailleferre: A Bio-Bibliography* (Westport, CT, 1994).

Takemitsu, Tōru (*n* Tokio, 8 de octubre de 1930; *m* Tokio, 20 de febrero de 1996). Compositor japonés. De formación prácticamente autodidacta, tomó algunas clases con Yasuki Kiyose y en 1951 formó parte de un Taller Experimental con otros compositores y artistas japoneses. Con su *Réquiem* para cuerdas (1957) obtuvo reconocimiento nacional e internacional y su reputación como el principal compositor japonés se fue consolidando firmemente en Europa y los Estados Unidos. Recibió premios y comisiones en muchos países, fue miembro de jurados internacionales y solicitado en todo el mundo como profesor y compositor residente; participó también en la organización de festivales y series de conciertos en París y Tokio. Colaboró de manera regular con intérpretes destacados como el director Seiji Ozawa y el ensamble Tashi. Compuso prolíficamente para orquesta con y sin solistas y para muchos grupos de cámara; compuso también canciones populares y 93 partituras cinematográficas.

La música de Takemitsu es una síntesis personal y distintiva de un amplio espectro de influencias. La primera música occidental a la que tuvo acceso fue la música popular y el jazz. Su lenguaje armónico se formó principalmente con las influencias de Debussy y Messiaen, aunque la influencia de Cage en su música es notable también. Sus viajes, amistades y lecturas le sugirieron muchas ideas para formas, texturas y títulos. En general, Takemitsu evitó las referencias a la música japonesa aunque ocasionalmente escribió obras para instrumentos japoneses como *November Steps* para *biwa*, *shakuhachi* y orquesta (1967) o *In an Autumn Garden* para orquesta *gagaku* (1979), en las que por momentos aplicó las técnicas de ejecución de los instrumentos occidentales. No obstante, en un nivel más profundo, su música refleja una estética japonesa evitando aspectos como la regularidad rítmica, los tiempos rápidos, las formas simétricas y los bloques sonoros contrastantes, y favoreciendo un desarrollo lento y orgánico sugerido por la meditación, los sueños, el paisaje, el clima, los elementos y las estaciones del año. ABUR

📖 N. OHTAKA, *Creative Sources for the Music of Tōru Takemitsu* (Aldershot y Brookfield, VT, 1993). P. BURT, *The Music of Tōru Takemitsu* (Cambridge, 2001).

Takt (al.). 1. “Tiempo” o “metro”; *Taktzeichen*, “indicador de compás”; $\frac{3}{4}$ *Takt*, “tiempo en $\frac{3}{4}$ ”; *im Takt*, “a tiempo” (es decir, *a tempo*); *taktfest*, “con tiempo uniforme”.

2. “Tiempo”, “pulso”; *ein Takt wie vorher zwei*, “un tiempo como dos previos” (es decir, prolongar un tiempo con la misma duración que dos tiempos anteriores).

3. “Compás”; *Taktnote* (literalmente “nota de compás”), *redonda o semibreve; *Taktpause*, “silencio de compás”; *Taktstrich*, “línea o barra de compás”; *dreitaktig*, “en frases de tres compases”.

tāla. Término de la música clásica de la India para referirse a un periodo rítmico cíclico semejante al “metro” occidental, pero abarcando un rango más amplio de duraciones temporales que el concepto occidental implica. El patrón fijo de una *tāla* puede indicarse con movimientos de dedos y manos o con toques de **tablā*.

KC

Talma, Louise (Julliette) (*n* Arcachon, 31 de octubre de 1906; *m* Yaddo, NY, 13 de agosto de 1996). Compositora estadounidense. Estudió en la Columbia University (1923-1933) y, durante los veranos, en Francia con Isidore Philipp y Nadia Boulanger. Fue maestra del Hunter College de Nueva York (1928-1979). Entre su relativamente escaso repertorio destaca la ópera *The Alcestiad* (Frankfurt, 1962). PG

talón (fr.: *talon*; in.: *frog, heel, nut*). Extremo opuesto a la punta del arco de un instrumento de cuerda por donde el ejecutante sostiene el arco. El talón tiene una pieza llamada nuez que sujeta las cerdas, las separa respecto a la vara del arco y regula su tensión. En los arcos antiguos la nuez se sujeta con firmeza en una ranura del arco. En los arcos modernos la tensión de las cerdas se regula mediante un mecanismo de tornillo que penetra por el extremo del arco y atrapa la nuez por una tuerca para deslizarla sobre la vara. El término “talón” se refiere tanto a la nuez como al cuarto inferior del arco; *au talon* (fr.), indicación para pasar el arco “desde el talón”.

Tallis, Thomas (*n* c. 1505; *m* Greenwich, 23 de noviembre de 1585). Compositor inglés. Entre 1523 y 1543 alternó puestos de organista y cantante en el priorato de Dover, la iglesia parroquial de Londres en St-Mary-at-Hill, la Abadía de Waltham y la Catedral de Canterbury. Para 1543 era caballero de la Chapel Royal, puesto que ocupó por el resto de su vida. Paralelamente se desempeñó como organista, compartiendo el puesto con

su amigo cercano William Byrd. En 1575 Byrd y Tallis obtuvieron un privilegio real como impresores de música, editando posteriormente ese mismo año un libro de motetes, *Cantiones sacrae*, dedicado a la reina Isabel y al que cada uno contribuyó con 17 piezas, una para cada año del reinado de la soberana. La publicación no tuvo éxito financiero (aunque la venta de hojas sueltas con pentagramas impresos les retribuyó alguna ganancia) y tuvieron que recurrir a la subvención de la reina. Tallis contrajo matrimonio c. 1554 y no tuvo hijos. Se encuentra sepultado en la iglesia parroquial de St Alphege en Greenwich.

Tallis fue educado dentro de la tradición católica romana y su obra temprana consiste principalmente en versiones litúrgicas latinas, por lo general de grandes dimensiones, para ser usadas en festivales eclesásticos mayores y en eventos de Estado. Escribió la *Missa 'Puer natus est nobis'* a siete voces tal vez con la expectativa de que la reina María pudiera darle a Inglaterra un heredero católico romano después de su boda con Felipe de España en 1554. Con el ascenso de Isabel al trono Tallis siguió componiendo obras con textos latinos, aunque estas obras estaban claramente dirigidas a la práctica secular y no a la religiosa; la introducción del *Book of Common Prayer* protestante prohibía expresamente el uso del latín en las iglesias. Es posible que en algunos de estos motetes tardíos, entre los que se incluyen las dos *Lamentations* –obras oscuras y extraordinariamente emotivas–, se encuentren ocultas ciertas claves de su inclinación hacia el catolicismo romano; por otra parte el patrono católico Thomas Howard, cuarto duque de Norfolk, comisionó a Tallis su obra maestra, el motete a 40 voces *Spem in alium*.

Tallis fue uno de los primeros compositores que escribieron *anthems* y cánticos con textos en inglés para la nueva liturgia protestante. Algunas de estas obras, como el Servicio “Dorian” y el *anthem If ye love me*, jamás se han excluido del repertorio catedralicio y, por lo mismo, han contribuido a que el nombre de Tallis sea conocido. Ha sobrevivido una pequeña cantidad de música instrumental de Tallis, tanto para teclado solo como para cofre de violas, junto con algunas canciones seculares a varias voces. No obstante, sus obras más conocidas son las que aportó para el salterio métrico inglés de Matthew Parker (Londres, c. 1567): la melodía del himno actualmente conocida como “Thallis’s Ordinal”, la *round* adaptada a las palabras de “Glory to thee, my God, this night” (el “Canon de Tallis”) y la intensamente modal “Third tune”, empleada por Vaughan

Williams para su *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis* (1910). DA/JM

📖 P. DOE, *Tallis* (Londres, 1968, 2/1976). H. BENHAM, *Latin Church Music in England, c. 1460-1575* (Londres, 1977).

tam-tam. Término de origen malayo usado para denominar el *gong de la orquesta occidental, idiófono de afinación indeterminada, con superficie plana y el borde curvo hacia el interior.

Tamagno, Francesco (n Turín, 28 de diciembre de 1850; m Varese, 31 de agosto de 1905). Tenor italiano. Cantante del coro del Teatro Regio de Turín donde en 1870 debutó en el papel de Nearco en *Poliuto* de Donizetti. En 1877 hizo su primera aparición en La Scala de Milán causando gran impacto como Vasco da Gama en *L'Africaine* y en el papel principal de *Don Carlos*. En 1881 interpretó a Adorno en la primera representación de la versión revisada de *Simon Boccanegra* y Verdi lo eligió para crear el papel protagónico de *Otello* (1887), papel con el que se le asoció por el resto de su vida profesional, aunque fue más admirado por su intenso “tono de trompeta” que por su proyección dramática y psicológica. En 1902 grabó algunos breves fragmentos de *Otello*. JT

tambor (al.: *Trommel*; fr.: *tambour, caisse*; in.: *drum*; it.: *tamburo*). A pesar de que la palabra “tambor” puede emplearse para casi cualquier objeto que produce sonido al golpearse (como el *tambor de ranura y el *steel drum, ambos *idiófonos), la mayoría de los tambores son *membranófonos, es decir, instrumentos con una membrana o “parche” de piel, pergamino o plástico tenso sobre una caja de resonancia que usualmente se toca por golpe o, con menos frecuencia, por frotación (*tambores de fricción). Las principales categorías son: *timbal, cuyo cuerpo es un cuenco, vasija o “caparazón” (*timbales, *tablā); *tambores de marco, en los que el parche está estirado sobre un marco poco profundo (*pandero, *rototoms, *bodhrán*), y tambores tubulares, ya sea con parche en uno de los extremos del cuerpo y con el otro abierto (*congas, *bongos) o con un parche en cada extremo (*tarola, *bombo). Los tambores tubulares son los más comunes en el mundo y los hay con cuerpos de diferentes formas: cilíndricos (bombo), forma de barril (congas), forma de reloj de arena (*changgo* coreano, *hutumba* de Sierra Leona), cónicos (como los que hay en la India) y con forma de copa (el *darabukka* de Medio Oriente y el norte de África).

El material tradicional que se usa para el parche de los tambores es la piel de animal, aunque los derivados

plásticos se han vuelto comunes en parte porque no resienten los cambios de temperatura y humedad (la piel natural se afloja de forma desastrosa en condiciones de humedad y puede romperse cuando el ambiente se reseca demasiado) y también porque la preparación del parche o vitela es una operación que requiere de mucha habilidad y tiempo, lo que encarece estos materiales. Sin embargo, muchos timbalistas han vuelto a utilizar la piel de ternera porque su calidad sonora es notablemente mejor que la del plástico. La tensión del parche puede graduarse por medio de tornillos de metal, como en la mayoría de los tambores modernos de orquesta y banda; o por medio de cuerdas, como en los viejos tambores militares y muchos tambores africanos e indios. Otros tambores tienen parches fijos se fijan al cuerpo con diversos métodos, como estirar considerablemente la piel mojada y clavarla al caparazón (como en el pandero y en la mayoría de los tambores chinos) o pegarla a la caja (como en muchos tambores del Medio Oriente). Los tambores con forma de reloj de arena tienen cuerdas tensas que unen los dos parches por afuera; el ejecutante puede presionar los nudos de tensión hacia la cintura del tambor, lo que aumenta la tensión de los parches y sube la altura del sonido. También se fabrican tambores que imitan la altura y los patrones rítmicos de las palabras de algún idioma tonal, como en algunas partes de África (aunque en realidad todos los tipos de tambor pueden usarse y son usados como “tambores parlantes”).

La altura del sonido está determinada por el diámetro de la cabeza del tambor y la tensión del parche. El volumen y la resonancia dependen de la cantidad de aire en el interior de la caja acústica; cuando la columna de aire que está en contacto con el parche es profunda debido a la forma del cuerpo (como en el caso del cuenco de un timbal, o en los tambores con forma de copa y de reloj de arena, que tienen cuellos estrechos en relación con el largo del cuerpo) la resonancia será lo suficientemente fuerte para que la altura del sonido se perciba con mayor facilidad que, por ejemplo, en una tarola común. La mayoría de los tambores puede afinarse en alguna medida ajustando la tensión del parche. En los timbales la afinación es tan precisa que se pueden escribir notas específicas para ellos. Sin embargo, la tarola y el bombo están pensados para tocar sonidos independientes de la armonía de la música en cuestión, de modo que en éstos se evita rigurosamente toda altura identificable; en este caso, la falta de afinación se compensa con un segundo parche en el extremo

inferior cuya afinación no corresponde al del parche superior y, más aún, en el caso de la tarola, con un bordonero que vibra contra el parche inferior.

Los tambores producen sonidos cortos, de manera que un sonido continuo sólo puede producirse por medio de repeticiones rápidas. En los timbales y en el bombo esto se logra con golpes alternados de cada mano o redobles lo suficientemente rápidos como para dar la ilusión de continuidad, pero no tan rápidos como para que un golpe mate la vibración del anterior. El sonido de la tarola es tan corto que la alternancia estricta de las manos nunca es lo suficientemente rápida, por lo que se usa un toque específico conocido como **dadamama* (IIDD o DDII repetido durante el tiempo que sea necesario; véase también *DRAG*; *FLAM*; *PARADIDDLE*; *RUFF*). Se requiere una gran relajación de las muñecas y las manos para producir un redoble suave y uniforme de esta manera. Se logra una variedad de tonos mucho mayor cuando un tambor, en lugar de tocarse con baquetas, se toca con los dedos (la *tablā* india, los tambores en forma de copa de Medio Oriente, por ejemplo el *darabukka*; los tambores latinoamericanos como las congas; y muchos tambores de aro).

A pesar de que es posible “tamborilear” sobre cualquier objeto, la evidencia antropológica sugiere que los tambores de madera ahuecada o de cerámica con parches tensos se construyeron por primera vez en el periodo neolítico. En el arte antiguo de Mesopotamia, India, Persia, China, África, Egipto, Israel, Grecia y Roma aparecen tambores de una enorme variedad de formas y tamaños. No se sabe mucho del uso de tambores en Europa antes del siglo XIII, cuando se importaron pequeños timbales (*naqqara* o **nakers*) y **tabores* de origen árabe y sarraceno de las Cruzadas. No existen testimonios anteriores al siglo XVI acerca del tipo de ritmos que se tocaban.

La tarola o caja clara fue introducida por mercenarios suizos y alemanes poco antes de 1500 como instrumento militar para mantener el ritmo de la marcha. Anteriormente pocos ejércitos trataron de marchar llevando el mismo paso; se habían utilizado los tambores en batalla tanto para dar señales como para producir un estruendo estimulante, pero al parecer no había un concepto estricto de marcha militar. Hacia finales del siglo XVI, sin embargo, se estableció que los tambores marcarían el tiempo de cada paso de la marcha y, por lo menos en Francia, se escribió con detalle todo lo que tocaban.

El **pífano* y *tamboril*, y probablemente el pandero, fueron acompañamientos esenciales de la danza y, desde

principios del siglo XVI, las trompetas y los timbales fueron emblema de realeza, ceremonial y magnificencia. Pero los tambores desempeñaron un papel muy modesto en la música de concierto hasta la introducción de los timbales en la orquesta hacia la segunda mitad del siglo XVII. Para finales del siglo XVIII fueron apareciendo ocasionalmente otros tambores, normalmente para imitar la banda militar o para crear efectos operísticos. El bombo se convirtió en un instrumento regular de la orquesta de ópera (no sin objeciones de los críticos) aproximadamente a partir de 1800, pero no fue sino hasta finales del siglo XIX cuando, en obras de compositores como Rimski-Korsakov, la tarola, el bombo y el pandero se incorporaron como instrumentos regulares de la orquesta de concierto.

En el siglo XX el uso de tambores en las salas de conciertos de Occidente se incrementó a tal grado que algunas veces supera el número de otros músicos. Hoy en día, la música de todas las culturas y tradiciones del mundo se ha vuelto más accesible y conocida que nunca antes, por lo que los compositores tienen la posibilidad de incluir en sus obras una gama ilimitada de tipos diferentes de tambores; asimismo, los percusionistas están obligados cada vez más a contar con un vasto rango de instrumentos y a manejar sus técnicas de ejecución correspondientes. JMO

📖 J. BLADES and J. MONTAGU, *Early Percussion Instruments* (Londres, 1976). J. HOWARD, *Drums: From the Tropics to the Arctic Circle* (Los Ángeles, 1982). A. J. BERNET KEMPERS, *The Kettledrums of South-East Asia* (Rotterdam, VT, 1988). E. A. DAGAN (ed), *Drums: The Heartbeat of Africa* (Montreal, 1993).

tambor de fricción. Tambor que emite sonido al frotar el parche o, más frecuentemente, frotando un palo o una cuerda que se encuentran unidos al parche o que lo atraviesan; produce un sonido semejante a un gruñido. Instrumento bastante común en todo el mundo, es muy frecuente en Europa (la zambomba española y el *rommelpot* flamenco) y en algunas orquestas de baile América de Latina (la *cuica* brasileña). Véase también ZAMBOMBA. JMO

tambor de marco (al.: *Rahmentrommel*; in.: *frame drum*). Todo tambor cuyo grosor del marco sea menor al radio del parche. Los tambores de caja pueden tener parche por uno o ambos lados. El tambor de dos parches suele tener en su interior un cascabel o una bolita que se mueve libremente durante la ejecución. Hay instrumentos, como el *pandero, que cuentan con discos metálicos en el aro, y otros con algún tipo de bordonero

(cuerdas paralelas sobre el parche que vibran al golpear el instrumento). Algunos tambores de marco se sostienen con un atril. Los tambores de marco grandes (como el *bodhrán*) suelen tocarse con baquetas, mientras que los pequeños por lo general se golpean con las manos. Hay tambores de marco en todo el mundo, incluso en el Círculo Ártico. Entre los grupos étnicos de América del Norte son usados por los chamanes para sus ceremonias rituales. A todo lo largo del Mediterráneo, desde la época de los antiguos egipcios, estos instrumentos suelen ser ejecutados por mujeres. JMO

tambor de ranura [tambor de lengüeta] (in.: *slit drum*). Bloque de madera o tronco ahuecado por una ranura delgada practicada en un costado; se golpea en la lengüeta con baquetas. Es un instrumento muy común en África, Asia y Oceanía. En la orquesta occidental se usan modelos pequeños como el **woodblock* o **temple block*. Véase CAJA CHINA; CANGREJOS. JMO

tambor de tronco (in.: *log drum*). Tipo de *tambor de ranura hecho con un tronco ahuecado de hasta nueve metros de longitud; instrumentos de este tipo se encuentran en Asia, el continente americano y los mares del Sur.

tamboril. Véase PÍFANO Y TAMBORIL; PANDERO, PANDERETA, TAMBORIL.

tambour (fr.). “Tambor”.

tambourin (fr.). Danza francesa del siglo XVIII basada posiblemente en una danza folclórica provenzal del mismo nombre. Era una danza viva en tiempo binario que se acompañaba con *galoubet* y *tambourin* (pífono y tamboril; in.: *pipe and tabor*). Las *tambourins* se encuentran principalmente en obras para teatro, como las escritas por Rameau; un ejemplo notable aparece en *Les Fêtes d'Hébé* donde la textura orquestal imita la instrumentación original. -/JH

tambourin de Béarn (fr.). Dulcema simple con seis cuerdas gruesas de tripa que corren a lo largo de una caja de resonancia de madera. Las cuerdas se golpean con una baqueta para producir un bajo rítmico de acompañamiento a una melodía interpretada con un pífono de tres perforaciones denominado *galoubet* (véase PÍFANO Y TAMBORIL). RPA

tambourine [*timbrel*] (in.). Véase PANDERO, PANDERETA, TAMBORIL.

tambūrā. Laúd con mástil largo, de la música clásica de la India, con cuatro cuerdas afinadas en los tonos de tónica y dominante o subdominante; se usa como acompañamiento de pedal para cantantes o instrumentos solistas como la **sitar* y la **tablā*. JMO

Tamerlano. Ópera en tres actos de Handel con libreto de Nicola Francesco Haym basado en *Tamerlano* (1711) y *Bajazet* (1719) de Agostin Piovene; el libreto es una revisión de la versión de Ippolito Zanelli y Francesco Borosini, basada en el drama de Jacques Prodon, *Tamerlan, ou La Mort de Bajazet* (1675) (Londres, 1724).

Tamla Motown. Véase MOTOWN.

Tan Dun (*n* Simao, 8 de agosto de 1957). Compositor chino-estadunidense. Tuvo una infancia relativamente tranquila en su pueblo natal y, al cabo de dos años de laborar en la cosecha de arroz durante la revolución cultural china, pudo desarrollar sus habilidades musicales en la compañía de ópera de la provincia de Pekín. De 1978 a 1986 estudió en el Conservatorio de Beijing, reabierto poco antes, y posteriormente en la Columbia University de Nueva York donde sigue viviendo en la actualidad. En 1995 fue nombrado director-compositor de la Scottish Symphony Orchestra de la BBC y en 1999 director artístico del festival de música contemporánea de Tanglewood. En la mayor parte de su música Tan hace una amalgama de las culturas china y occidental con obras como la ópera *Marco Polo* (Munich, 1996), la *Sinfonía 1997*, compuesta para celebrar la devolución de Hong King a China y *Peony Pavilion*, obra de teatro musical basada en una ópera tradicional de Pekín (Viena, 1998). Ha escrito para instrumentos asiáticos, así como también para orquesta y conjuntos experimentales. ABUR

Tancredi. Ópera en dos actos de Rossini con libreto de Gaetano Rossi basado en *Tancredi* (1760) de Voltaire (Venecia, 1813).

Tändelei (al., "trivial"). Véase *BADINAGE*, *BADINERIE*.

Taneiev, Sergei Ivanovich (*n* Vladimir, 13/25 de noviembre de 1856; *m* Dyudkovo, cr Moscú, 6/19 de junio de 1915). Compositor y teórico ruso. En el Conservatorio de Moscú estudió piano con Nikolai Rubinstein y composición con Chaikovski con quien entabló una duradera y fructífera amistad, participando como solista en el estreno de todas sus obras para piano y orquesta. Después de la renuncia de Chaikovski al conservatorio, Taneiev se integró al mismo como maestro de armonía y orquestación (1878). A la muerte de Rubinstein asumió la cátedra de piano (1881), después enseñó composición (1883) y, finalmente, fue nombrado director de la institución (1885-1889). Taneiev compuso cuatro sinfonías, más destacadas por su magistral hechura y contundencia que por su atractivo melódico aunque el final de su *Segunda sinfonía* (1877-1878) revela espontaneidad y calidez lírica. Compuso

también seis cuartetos de cuerda, un *Quinteto para piano* (1906), un *Trío para piano* (1907), otras obras de cámara, canciones y música para piano.

La obra más ambiciosa de Taneiev fue su admirable ópera en tres actos *Oresteya* (*Orestíada*; San Petersburgo, 1895) que, acorde a sus grandes dimensiones y complejidad, catálogo como trilogía. El lenguaje musical de esta obra verdaderamente original, si bien por momentos recuerda a Chaikovski, expresa una voz altamente individual; el tema clásico tratado por Taneiev hizo que la obra destacara en un tiempo en que los argumentos rusos eran de *rigueur*. Taneiev demuestra habilidades dramáticas genuinas en su tratamiento operístico de Esquilo. Se le recuerda también como teórico importante por sus rigurosos estudios sobre contrapunto (1909) y canon (publicación póstuma de 1929).

GN/MF-W

Tanglewood Festival. Festival estadounidense establecido en las cercanías de Lenox, en Massachusetts, en 1937. En 1940 Koussevitzky fundó una escuela de verano para la enseñanza de dirección de orquesta (con la Boston Symphony Orchestra), ópera, interpretación instrumental y composición. Los cursos han atraído a numerosos estudiantes distinguidos. Véase FESTIVALES, 3.

tango. Baile de salón argentino de origen urbano aparecido a finales del siglo XIX. En tiempo binario y con figuras rítmicas características, su forma consiste en dos secciones; la segunda generalmente en la tonalidad de dominante o en la relativa menor. Se asemeja a la *habanera y suele interpretarse con bandoneón y ocasionalmente con acordeón. Aunque se convirtió en una popular danza social de pareja en la década de 1920 en París, sus orígenes descansan en el folclor y el tango urbano argentinos. Entre los exponentes más destacados del género están Carlos Gardel (1887-1935) y Astor Piazzolla (1921-1992). Stravinski compuso un tango estilizado en *Historia de un soldado* y Walton un "Tango-Pasodoble" en *Façade*. -/JH

Tannhäuser (*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*; "Tannhäuser y el concurso de cantores en Wartburg"). Ópera en tres actos de Wagner con libreto propio (Dresde, 1845).

Tansman, Alexandre (*n* Łódz, 12 de junio de 1897; *m* París, 15 de noviembre de 1986). Compositor francés nacido en Polonia. Estudió composición con Wojciech Gawroński y Piotr Rytel en la Universidad de Varsovia (1915-1919) para después instalarse definitivamente en París. Su música combinó una fuerte influencia del estilo neoclásico de Stravinski con elementos de la

música polaca y judía. Su producción consiste en ocho sinfonías y otras piezas orquestales, ballets, óperas y obras corales. Realizó extensas giras como director y pianista; fue autor del libro *Igor Stravinsky: The Man and his Music* (trad. al in., Nueva York, 1949). PG

📖 I. SCHWERKE, *Alexandre Tansman, compositeur polonais* (París, 1931).

tant (fr.), **tanto** (it.). “Tanto”, “mucho”; *non tanto*, “no mucho”, como *allegro ma non tanto*, “allegro, pero no mucho”.

Tanz, Tänze (al.). “Danza”, “danzas”.

tape recording (in.). Véase GRABACIÓN Y REPRODUCCIÓN.

Tapiola. Poema tonal op. 112 (1926) de Sibelius. Tapios es el dios de los bosques finlandeses.

tarantella (fr.: *tarentelle*; it., “tarantela”). Danza que toma su nombre del puerto marítimo de Taranto, al sur de Italia. De acuerdo con las creencias populares la mordida de la tarántula (que habita en el campo circundante a la ciudad, de donde ésta toma su nombre) provocaba una enfermedad fatal a menos que la víctima bailara una danza viva; se decía también que provocaba “tarantismo” o manía dancística. Sin embargo, se sabe desde tiempo atrás que la mordida de este arácnido es relativamente inofensiva. En 1662 Pepys registra una reunión con un caballero que “es un gran viajero y, hablando sobre la tarántula, dice que durante las cosechas... los violinistas deambulan en el campo de un lado a otro a la espera de ser contratados por quienes hayan sido mordidos por ésta”. Del siglo XVII al XX al parecer hubo un enorme “tarantismo” comunal en el que pueblos enteros se entregaban repentinamente a danzar frenéticamente, lo que beneficiaba enormemente a los músicos.

Para el siglo XIX los músicos tenían ingresos considerables con las *tarantelas*, pues era un género muy popular. Chopin, Liszt, Heller, Auber, Weber, Thalberg, Balakirev, Cui y Dargomizhski, entre otros, compusieron *tarantelas*, todas de tiempo rápido en 6/8; suelen usar movimiento conjunto de las voces y usan como recurso el **perpetuu mobile* (todo el tiempo con notas del mismo valor), incrementando la velocidad del tiempo conforme la pieza progresa. El **saltarello* es una pieza similar. El final de la Sinfonía “Italiana” de Mendelssohn, aunque se denomina *saltarello* es en realidad una combinación de esa danza con una melodía de *tarantela*.

Taras Bulba. Rapsodia orquestal (1915-1918) de Janáček basada en la narración de Nikolai Gogol sobre Bulba, líder de los cosacos ucranianos.

tardo, tarda (it.). “Lento”; *tardamente*, “lentamente”; *tardando*, “retardando el tiempo”.

Tarnopol'ski, Vladimir Grigorievich (n Dnepropetrovsk, 30 de abril de 1955). Compositor ruso. Gracias al estímulo de Denisov ingresó al Conservatorio de Moscú para estudiar composición con Nikolai Sidel'nikov (y extraoficialmente con Denisov) y teoría con Yuri Kholopov. Aplicó su destreza técnica y sus amplios conocimientos en una serie de obras brillantes, eclécticas e ingeniosas comisionadas por varios países europeos. No obstante, en la década de 1990 desplegó sus recursos técnicos en servicio de un discurso más serio e incluso trágico como la poderosa pieza orquestal, *Kassandra* (1991) y la ópera *Wenn die Zeit über die Ufer tritt*, basada en Chéjov (Munich, 1999). JWAL

tárogató. Instrumento húngaro de lengüeta. Originalmente un *caramillo de lengüeta doble de origen turco o de Asia Central, introducido a Europa en el siglo XIII, fue prohibido por el gobierno austrohúngaro por considerarlo un símbolo nacional. Alrededor de 1890, J. V. Schunda de Budapest reemplazó este caramillo con un clarinete de madera con lengüeta simple, tubo ancho y un sistema de llaves tomado del clarinete simple. Este instrumento es muy común en Hungría y Rumania. JMO

tarola [tambor de costado, caja clara] (in.: *snare drum, side drum*). Tambor militar pequeño que el ejecutante carga a un costado de su cuerpo y toca con dos baquetas. La tarola común cuenta con un entorchado que consiste en tiras de tripa, plástico, alambre forrado con seda o alambre en espiral que cruza por encima del parche inferior y vibra contra éste produciendo un zumbido prolongado. Sin el entorchado, que se desactiva mediante una palanca en el borde del aro, la vibración cesa y el tono del tambor es más profundo, parecido al de un *tom-tom*. El instrumento fue introducido por mercenarios alemanes y suizos del siglo XV, junto con la técnica de ejecución de golpeo rebotado, de donde derivan las voces onomatopéyicas *drum* (in.) y *Trommel* (al.), entre otras. JMO

Tárrega, Francisco (n Vila-real, Castellón, 21 de noviembre de 1852; m Barcelona, 15 de diciembre de 1909). Guitarrista y compositor español. Conocido como “el Sarasate de la guitarra”, desde la infancia estudió guitarra clásica (menospreciada en su tiempo) y después piano y composición en el Conservatorio de Madrid. Posteriormente se dedicó por completo a la guitarra, ofreciendo numerosos recitales en España y contribuyendo de manera importante a la divulgación del

instrumento. En 1880 hizo su debut triunfal en París y Londres. Tárrega realizó una importante contribución al repertorio de la guitarra con obras propias y con más de 100 transcripciones de música para otros instrumentos.

WT/CW

Tartini, Giuseppe (*n* Pirano [hoy Piran, Istria], 8 de abril de 1692; *m* Padua, 26 de febrero de 1770). Violinista, compositor y teórico italiano. Sus padres le impusieron el sacerdocio, pero los desafió para seguir la profesión musical. Primero estudió leyes en la Universidad de Padua donde su principal reputación fue como esgrimista. Su matrimonio secreto en 1710 desató la cólera de las autoridades eclesiásticas de la institución y fue obligado a retirarse al monasterio franciscano de Asís, donde estudió música, posiblemente con Černohorski. Para 1714 formaba parte de la orquesta de la ópera en Ancona; un año más tarde recibió el perdón, pero pronto abandonó nuevamente a su esposa para pasar otros cuatro años en reclusión perfeccionando su técnica violinística. En 1721 obtuvo el puesto de primer violín en San Antonio de Padua, puesto que combinó con giras de concierto por el extranjero y con una prolongada estancia en Praga a partir de 1723, durante la cual tocó en la coronación del emperador Carlos VI. A raíz de una lesión en un brazo en 1740 su actividad como concertista declinó, pero permaneció en San Antonio (que contaba con una de las orquestas de iglesia más refinadas de Europa) hasta 1765 y continuó sus actividades docentes incluso después de esto.

Tartini estableció su propia escuela de violín en Padua, atrayendo como imán a numerosos estudiantes de toda Europa. Realizó también extensos trabajos sobre teoría musical y acústica aunque sus ideas no fueron bien recibidas; durante muchos años mantuvo correspondencia sobre estos temas con el padre Martini. Sus conciertos fueron de los primeros que siguieron el modelo vivaldiano en tres movimientos. Muchas de sus sonatas, también en tres movimientos, son de gran exigencia técnica, aunque en las últimas adoptó un estilo más sencillo y expresivo. Su obra más famosa es la *Sonata "Trino del diablo"*, supuestamente escrita a raíz de un sueño en el que el diablo tocaba en el violín de Tartini una pieza que tenía un trino particularmente difícil.

WT/ER

📖 P. POLZONETTI, *Tartini e la musica seconda natura* (Lucca, 2000).

Tasso: Lamento e trionfo. Poema sinfónico de Liszt basado en un poema de Byron. Existen bocetos de la obra que datan de 1841-1845; la primera versión fue com-

pletada en 1849, con orquestación de August Conradi e interpretada como obertura para el drama *Torquato Tasso* de Johann Wolfgang von Goethe. La obra fue revisada en 1850-1851, reorquestada por Raff, y el propio Liszt hizo la versión final en 1854.

Taste (al.). 1. "Tecla" de cualquier instrumento de teclado.
2. "Traste".

tastiera (it.). 1. "Teclado".

2. "Diapasón".

tasto (it.). 1. Tecla de un instrumento de teclado. Por consiguiente, *tasto solo* es una indicación para que el ejecutante de teclado del *continuo toque "una sola tecla", es decir, la línea de bajo escrita sin la figuración armónica de los acordes.

2. "Diapasón" de un instrumento de cuerda; *sul tasto*, indicación para pasar el arco sobre el diapasón.

Tate, Phyllis (Margaret Duncan) (*n* Gerrards Cross, 6 de abril de 1911; *m* Londres, 29 de mayo de 1987). Compositora inglesa. Estudió en la RAM y tardó mucho tiempo en forjar una reputación como compositora. No obstante, a partir de la década de 1950 triunfó con obras para agrupaciones de cámara, corales e infantiles, todas en un estilo tonal transparente que no excluye el sentido del humor. Su producción incluye también un *Concierto para saxofón* (1944), la ópera *The Lodger* (1960) y la ópera televisiva *Dark Pilgrimage* (1963).

PG

tattoo. Música de *bugles* y tambores que se usa para recluir a los soldados en sus barracas por la noche. En el ejército británico tiene una duración de 20 minutos, comenzando con la fanfarria denominada *Primera Posta* y terminando con la *Última Posta* (tocada también en los funerales militares). La palabra se usa también para referirse a los festivales militares de música, como el Edinburgh Tattoo.

Tauber, Richard (*n* Linz, 16 de mayo de 1891; *m* Londres, 8 de enero de 1948). Tenor inglés nacido en Austria. Estudió en Freiburg y debutó como Tamino en *Die Zauberflöte* en Chemnitz (1913). De inmediato fue contratado por la Hofoper de Dresde y permaneció como integrante de la compañía hasta 1926; ese año se trasladó a Viena donde vivió hasta la anexión de Austria a Alemania (Anschluss) en 1938. En Viena se dedicó cada vez con más ahínco a la opereta, alcanzando un éxito colosal como Sou-Chong en *Das Land des Lächelns* de Lehár, papel con el que también conquistó de inmediato al público londinense en 1931. En 1938-1939 cantó en Covent Garden, destacando en el papel de Jenik en *La novia cambiada* de Smetana. Su segunda esposa era

inglesa, por lo que Tauber se estableció en Londres en 1940. Considerado por muchos uno de los más grandes exponentes de opereta y música ligera, fue sin duda igualmente destacado como intérprete de la música de Mozart (interpretó a Don Ottavio de *Don Giovanni* hasta 1947) y del repertorio lírico dramático. Los papeles protagónicos de tenor en *Die tote Stadt* de Korngold y *Die ägyptische Helena* (1928) de Strauss fueron escritos para su voz, aunque jamás cantó el segundo. TA

📖 C. CASTLE y D. N. TAUBER, *This Was Richard Tauber* (Londres, 1971).

Taverner, Sir John (Kenneth) (*n* Londres, 28 de enero de 1944). Compositor inglés. Estudió con Lennox Berkeley en la RAM y con David Lumsdaine, logrando éxito temprano con *The Whale* (1965-1966), cantata dramática en la que usa de manera eficaz materiales simples tomados de Stravinski y Messiaen. En 1978 se convirtió a la religión ortodoxa rusa y su música se ha inclinado cada vez más por los aspectos espirituales y litúrgicos de su nueva religión. Sus obras, desde *Últimos ritos* (1969-1972) hasta *Fall and Resurrection* (Caída y resurrección, 1999), suelen ser de grandes dimensiones y explotan la resonancia de las grandes iglesias. Paralelamente, Taverner ha desarrollado también un estilo íntimo, meditativo y minimalista comparable con el de Arvo Pärt, y ha compuesto conciertos orquestales como *The Protecting Veil* para violonchelo y orquesta (1988-1989) y la ópera *Mary of Egypt* (Aldeburgh, 1992). Fue hecho caballero en 2000. PG/AW

📖 J. TAVENER, *The Music of Silence: A Composer's Testament*, ed. B. Keeble (Londres, 1999).

Taverner. Ópera en dos actos de Maxwell Davies con libreto propio basado en cartas y documentos del siglo XVI sobre la vida del compositor John Taverner (Londres, 1972).

Taverner, John (*n* Lincolnshire, c. 1490; *m* Boston, Lincs., 18 de octubre de 1545). Compositor inglés. Nada se sabe de su vida hasta 1524-1525, cuando ingresó como cantor de la iglesia colegiada de Tattershall. En 1526 se trasladó a Oxford para dirigir el coro del recién fundado Cardinal College de Thomas Wolsey (que en el futuro se convirtió en la Christ Church) donde se practicaba la música coral a gran escala. Después del derrumbe político de Wolsey regresó a Lincolnshire como cantante y, probablemente, como *Master of the Choristers* de la iglesia parroquial de St Botolph en Boston. Hay pocos testimonios de sus actividades musicales después de 1537, pero parece poco probable que haya participado en las actividades heréticas luteranas o en la persecución

de católicos romanos, como sugirieron sus primeros biógrafos, pues el John Taverner que aparece en los registros londinenses de 1514 era otra persona.

La música litúrgica de Taverner se erige como uno de los logros más altos de la tradición Tudor. En sus obras más extensas, como la *Missa "Corona spinea"* y la *Missa "Gloria tibi Trinitas"* –esta última compuesta para el Cardinal College–, trasciende incluso las dimensiones y complejidad del repertorio del **Eton Choirbook* y no muestra interés por los estilos expresivos sometidos a las palabras que imperaban en la música contemporánea continental europea. Sus obras litúrgicas más cortas, como la "*Western Wind*" *Mass* y sus versiones del *Dum transisset*, son menos floridas aunque en esencia son también estudios sobre desarrollos melódicos cuya puesta en música de los textos no favorece la retórica. Una obra, la antífona votiva *O splendor gloriae*, fue completada o escrita en colaboración con Christopher Tye. La sección de Tye es claramente más concisa que la de Taverner. En sus canciones con textos ingleses, Taverner usó también su estilo florido; sólo una de éstas ha sobrevivido intacta. Después de la muerte de Taverner su música se siguió valorando en Inglaterra tanto por conocedores musicales como por recusantes católicos; es posible encontrar sutiles influencias de su estilo en la música de Byrd. Como creador involuntario del género denominado **In nomine*, tuvo impacto en la música instrumental inglesa hasta la época de Purcell. JM

📖 C. HAND, *John Taverner: His Life and Music* (Londres, 1978). D. S. JOSEPHSON, *John Taverner, Tudor Composer* (Ann Arbor, MI, 1979).

Taylor, (Joseph) Deems (*n* Nueva York, 22 de diciembre de 1885; *m* Nueva York, 3 de julio de 1966). Compositor y crítico estadounidense. Estudió en la New York University y tomó clases particulares con Oscar Coon (1908-1911). Trabajó como escritor y locutor; su voz es el narrador en la cinta *Fantasia* de Disney. Dos óperas suyas fueron producidas en la Metropolitan Opera, *The King's Henchman* (1927) y *Peter Ibbetson* (1931). Compuso también música orquestal y coral en un estilo fluido de carácter europeo. PG

Tchaikovski, Piotr Il'yich. Véase CHAIKOVSKI, PIOTR IL'YICH.

Tcherepnin, Alexander. Véase CHEREPNIN, ALEXANDER.
te. En la escala del sistema de *solmización, *te* es la pronunciación inglesa de *si* o el séptimo grado de la escala. En las terminologías española, francesa e italiana se asocia con la nota *si* del sistema de *do*-fijo, sin importar la escala en que aparezca. Véase TÓNICA SOL-FA.

Te Deum laudamus (lat., “Alabamos tu nombre, Señor”).

Himno extenso que constituye la expresión suprema de alegría del catolicismo romano, del anglicano y de otras iglesias cristianas. El breviario católico romano lo denomina el cántico de Ambrosio y Agustín, por la leyenda que narra cómo el himno fue espontáneamente compuesto y cantado alternadamente por estos santos en la noche del bautismo de san Agustín. De hecho es posible que se haya originado en la liturgia galicana o mozárabe (véase LITURGIA, 2a), cuya autoría es atribuida tanto a Hilario, obispo de Poitiers en el siglo IV, como a Hilario de Arles en el siglo V. Cualquiera que sea el caso, parece ser que incorpora partes de un himno anterior. También ha sido atribuido a Nicetas de Remesiana, un obispo dacio de principios del siglo V.

En el rito romano la recitación del *Te Deum* se celebra como acción de gracias al final del servicio de Maitines en domingos y días festivos. Versiones vernáculas del himno fueron propuestas por Lutero y Cranmer quien lo incluyó en el Oficio matutino del *Book of Common Prayer*. Con el tiempo fue adoptado por la Iglesia ortodoxa rusa como himno festivo en traducción eslava.

El carácter del canto llano tradicional del himno latino es magnífico. Uno de sus versos está puesto en polifonía en el tratado *Musica enchiridis* del siglo IX, a pesar de que no fue sino hasta el siglo XVI que proliferaron las versiones polifónicas, muchas de ellas diseñadas para ser interpretadas en *alternatim*. De finales del siglo XVII en adelante se compusieron muchas versiones extensas con solos, coros y acompañamiento orquestal. Versiones importantes han sido compuestas por Purcell (para el Día de santa Cecilia, 1694), Handel (para la Paz de Utrecht, 1713, y para la victoria de Dettingen, 1743), Graun (compuesto después de la Batalla de Praga, 1757), Bortnianski (14 versiones para coro sencillo o doble *a cappella*, escrito para la capilla imperial rusa después de 1779), Berlioz (para la Exposición de París de 1855, obra de grandes dimensiones, con tres coros y grandes fuerzas instrumentales), Bruckner (1885), Dvořák (1896), Verdi (1898), Stanford (1898), Parry (1900; compuso otra versión para la coronación de Jorge V en 1911), Kodály (para el 250 aniversario del final de la ocupación turca de Buda, 1936), Britten (1934) y Walton (para la coronación de Isabel II, 1953).

En los países cristianos, un *Te Deum* solemne está indicado para toda ocasión de regocijo, de manera que, a lo largo de la historia, los países en guerra han recurrido al mismo himno como acción de gracias a Dios por sus victorias.

PS/ALI

teatro musical. Término utilizado a partir de la década de 1960 para referirse a obras musicales (generalmente con elenco reducido) que, si bien no se escenifican de manera convencional, incorporan elementos teatrales como vestuario, gestos y movimientos escénicos. Aunque se pueden encontrar obras de este tipo desde las primeras décadas del siglo XX —*Histoire du soldat* (1918) y *Renard* (1922) de Stravinski, y *Pierrot lunaire* (1912) de Schoenberg—, el género adquirió prominencia particular en las décadas de 1960 y 1970 en parte por motivos estéticos (los compositores buscaron integrar bajo un concepto artístico único todos los aspectos físicos de una representación), en parte por cuestiones ideológicas (los vanguardistas veían la ópera como una institución burguesa consolidada) y en parte por motivos prácticos (a causa del costo prohibitivo de las producciones teatrales a gran escala). Los compositores de teatro musical se han inspirado en el teatro no narrativo contemporáneo (como *Passaggio* de Berio, 1963), en fuentes vernáculas antiguas (como una mascarada teatral inglesa tomada por Birtwistle en *Down by the Greenwood Side*, 1969), así como en tradiciones no occidentales (como el género dramático del *nō* japonés utilizado por Britten en su “parábola litúrgica” *Curlew River*, 1964). En el teatro musical instrumentistas y cantantes suelen mezclarse en el escenario participando por igual en la representación del drama. En *Eight Songs for a Mad King* (1969) de Maxwell Davies, por ejemplo, músicos con ropa teatral adentro de jaulas representan las aves que provocan la histeria del rey, quien por su parte ejecuta un amplio rango de vocalizaciones inquietantes que exigen la habilidad de un actor-cantante virtuoso.

Otras obras no se han involucrado tanto en la evocación de situaciones dramáticas explícitas y han preferido explorar el potencial teatral latente en el acto mismo de la interpretación. En sus obras de la década de 1950, Cage ya había descubierto parte de este potencial, sobre todo en la “silenciosa” 4’ 33” (1952), en esencia una interpretación desprovista de música. Un teatro de otras características surge de la interacción entre los ejecutantes en obras como *Match* (1965) de Kagel, duelo frenético entre dos violonchelistas con la única mediación de un percussionista solista. *Recital I* (1972) de Berio toma el canto recitado como punto de partida tanto para el contenido musical como para el contexto dramático; la obra, que permite la interpolación libre de extractos de la literatura vocal, retrata la desintegración psicológica que un cantante sufre a lo largo de una interpretación. Otras composiciones adoptan un

carácter ritual mediante el desplazamiento de los intérpretes en escena. En *Domaines* (1968) de Boulez, el clarinetista solista vaga entre diferentes grupos instrumentales (concepto retomado por Carter en su *Concierto para clarinete* de 1997). En algunas obras de Birtwistle, como la que lleva el certero título de *Secret Theatre* (Teatro secreto, 1984), la asignación de un instrumento a lugares diferentes sirve para destacar tanto un cambio en su material musical, como el efecto de ese cambio en la estructura musical como un todo.

Aunque el interés por la música teatral comenzó a declinar a mediados de la década de 1970, sus métodos e ideales se reflejaron considerablemente en muchas aventuras operísticas posteriores. En las óperas que conforman el ciclo *Licht* de Stockhausen el reflejo es evidente en la representación tripartita de los personajes principales por un cantante, un bailarín y un instrumentista. Asimismo, la mayoría de las escenas podría entrar en la categoría de piezas de teatro musical, pues pueden representarse de manera independiente en concierto, con vestimenta teatral y movimientos escénicos.

CWI

teatros. Véase ÓPERA, CASAS DE.

techno (in.). Género de músicaailable para club nocturno, principalmente de música electrónica, con sus orígenes en la música **house*. En la década de 1990 la palabra se usó para referirse a cualquier tipo de música que no fuese obviamente *house* o **garage*. El término se aplicó por primera vez en 1988 en Detroit en referencia a una música de estilo rítmico percusivo y repetitivo, en compás de 4/4, con bajo incisivo e instrumentación electrónica minimalista, tal vez con influencias del grupo electrónico experimental Kraftwerk. Posteriormente el término incluyó estilos con más tendencia hacia la canción *pop* y la música ambiental como el *Orb* y el *dub reggae*.

PW

tecla. 1. Se refiere a las teclas individuales de un instrumento de teclado; *música para tecla*, “música para teclado”, “música de teclado”.

2. Palanca de un instrumento que se oprime con el dedo o el pie para producir una nota, por ejemplo en el piano con los dedos, en el órgano con los pies.

teclado (al.: *Klaviatur*; fr.: *clavier*; in.: *keyboard*; it.: *tastiera*). Mecanismo, manual o de pedal, que permite a un ejecutante controlar la acción de un instrumento y seleccionar las notas requeridas. El teclado superviviente más antiguo, originario de Aquincum, Hungría, del siglo III, era diatónico. En la Edad Media se añadió la nota *si bemol*, permitiendo la formación de tetra-

cordos tanto duros como suaves. Hacia la mitad del siglo XV los teclados eran completamente cromáticos con la distribución que tienen hoy.

Se han hecho intentos por lograr una afinación más pura dividiendo las teclas cromáticas de manera que, por ejemplo, la parte frontal controle el *sol#* y la posterior el *lab*. El *arcicembalo* de 1555 de Nicola Vicentino tenía 35 teclas por cada octava y producía cuartos de tono. Otros fabricantes han intentado sistematizar la digitación o reducir la orientación del teclado hacia *do* mayor haciendo “teclados secuenciales” con varias hileras de teclas. El más conocido de éstos es el teclado Janko de 1887-1888; tales instrumentos han tenido sus devotos, pero en general su éxito ha sido limitado.

JMO

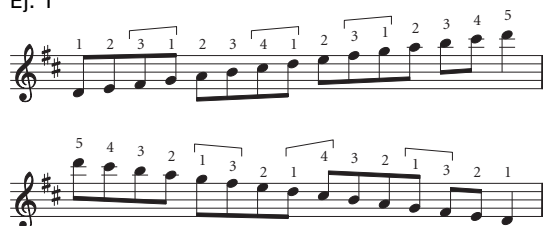
teclado, digitación de. En el sistema moderno de digitaciones de teclado una octava está dividida en un grupo de tres notas y en otro de cuatro, que representan dos posiciones distintas de las manos. La intención es ligar el sonido de la manera más imperceptible posible, pasando el pulgar por debajo de los dedos largos o los dedos sobre el pulgar. Aunque se han utilizado numerosos métodos para indicar las digitaciones de teclado, el sistema conocido como “digitación continental”, que numera el pulgar como 1 y los demás dedos del 2 al 5, hoy es utilizado exclusivamente por compositores, profesores y editores.

1. Métodos antiguos; 2. La evolución de la digitación moderna de las escalas; 3. Digitación y articulación.

1. Métodos antiguos

En las escalas con sostenidos y bemoles, el cambio de posición de las manos se realiza con mayor comodidad cuando las teclas largas y cortas ocurren de manera contigua (Ej. 1). El dedo meñique generalmente se reserva para la nota más alta en la mano derecha o la más baja en la izquierda. Este método ha llegado a parecer el más natural y por ello es difícil imaginar algún otro sistema viable. Sin embargo, durante más de dos siglos después de la aparición del más antiguo manual de instrucciones existente, el *Fundamentbuch* (c. 1520)

Ej. 1



de Buchner, se utilizaron digitaciones radicalmente distintas de las que se utilizan hoy.

Fuentes de los siglos XVI y XVII recomiendan constantemente que los pasajes extensos de escalas usen pares de dedos, por ejemplo pasando el tercer dedo sobre el cuarto al ascender con la mano derecha, o el tercero sobre el segundo al ascender con la izquierda. El toque menos profundo y las teclas cromáticas más largas de los teclados antiguos, comparados con sus contrapartes modernas, probablemente facilitaban este método. La elección de pares de dedos no fue arbitraria, ya que estuvo estrechamente vinculada con la acentuación. Muchos pedagogos recomendaban que los dedos “buenos” o fuertes coincidieran con los tiempos acentuados. Surgieron dos escuelas: en la tradición italiana, representada por Girolamo Diruta, los dedos segundo y cuarto se consideraban fuertes (Ej. 2a), mientras que la tradición inglesa de los virginalistas trataba el tercer dedo como el más fuerte (Ej. 2b).

Este último modo de digitación reaparece en muchas fuentes posteriores, incluidas *A Choice Collection of Lessons* (1696) de Purcell y la “Applicatio” del *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* (1720) de J. S. Bach. Incluso en la segunda mitad del siglo XVIII, C. P. E. Bach proporciona digitaciones alternativas en las que el método de pares aparece como el más práctico. Evidentemente tales digitaciones causaban pocos problemas en ese tiempo: D. G. Türk (*Clavierschule*, 1789) recordaba la habilidad de W. F. Bach para tocar con fluidez y asombrosa rapidez las figuraciones más complicadas utilizando solamente los tres dedos del medio.

2. La evolución de la digitación moderna de las escalas

El pulgar no fue ignorado del todo por los músicos antiguos. Santa María (*L'arte de tañer fantasia*, 1565) recomendaba los pulgares para pasajes rápidos de escalas

Ej. 2

(a) Diruta, *Il transilvano*

(b) Bull, *Preludio*

(Ej. 3a) y muchos virginalistas ingleses digitaban con los cinco dedos (Ej. 3b). A medida que aumentó el uso de tonalidades remotas se volvieron a considerar los patrones de digitación. C. P. E. Bach declaró que su padre había sido el primero en idear un enfoque en el que se explotaba el potencial de los pulgares. François Couperin proveyó un sistema que, sin embargo, no aseguraba una conexión fluida entre las dos posiciones de la mano. La influencia de C. P. E. Bach en el desarrollo de un sistema más sofisticado fue considerable, aunque algunas variantes se consideraron antinaturales y se descartaron en la década de 1790. Evidentemente Beethoven se adhirió estrechamente al método de Bach, y las segundas sugerencias mostradas en el Ej. 4 han sido adoptadas ampliamente.

3. Digitación y articulación

Desde mediados del siglo XIX los pianistas han sido más flexibles, a menudo incluso colocando el pulgar sobre las teclas cromáticas elevadas. En 1839 Henri Herz observó que ya no era necesario “evitar el pulgar o el meñique sobre las notas negras”, y los pianistas fueron subsecuentemente impulsados a practicar todas las escalas con la digitación convencional de *do* mayor.

El principio de que la digitación puede mejorar la articulación parece haber sido observado en la práctica antigua de ejecución del teclado, aunque se discute la amplitud de su aplicación. Muchos creen, por ejemplo, que los dedos en pares implican un estilo suelto o separado, o incluso cierto grado de desigualdad rítmica. Mientras que esto puede ser el resultado de tales

Ej. 3

(a) Santa María

(b) Bull

Ej. 4

Couperin

C. P. E. Bach

digitaciones (Ej. 5), es significativa la afirmación de C. P. E. Bach de que las digitaciones en pares a menudo eran “más capaces de lograr una continuidad sin interrupciones”. Otras digitaciones antiguas, sin embargo, indican con más claridad la articulación requerida y proveen valiosa información sobre los ideales de interpretación del pasado (Ej. 6). Durante la primera parte del siglo XIX la creciente preferencia por el estilo *legato* puso mayor énfasis en la sencillez de la digitación. Se evitaron los cambios innecesarios en la posición de las manos y, cuando era posible, los dedos se aplicaban en su orden natural. WGJ/NPDC

📖 H. FERGUSON, *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century* (Londres, 1975). M. LINDLEY y M. BOXALL (eds.), *Early Keyboard Fingerings* (Londres, 1992).

Ej. 5



Ej. 6

(a) Bull, *Fantasia*



(b) Couperin, *L'Art de toucher le clavecin*



(c) Milchmeyer, *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* (1797)



teclado mudo. Véase PIANO MUDO.

“teclas negras”, *Estudio sobre las*. Sobrenombre para el *Étude en sol* bemol mayor op. 10 no. 5 (1830) para piano de Chopin, llamado así porque la mano derecha se limita a las teclas negras.

tedesca (it., “alemán”). En Italia, a finales del siglo XVI, la *tedesca* o *todesca* era un tipo ligero de *villanella* que hacía burla del acento de los alemanes hablando italiano. Posteriormente el término *alla tedesca* significó “en el estilo de la danza alemana más característica” del periodo; por ejemplo, la *allemande* del siglo XVII y, a partir

de aproximadamente 1800, la *Ländler* o cualquier otra danza similar en tiempo ternario. Beethoven usó el término en el primer movimiento, “Presto alla tedesca”, de su *Sonata para piano* op. 79, y en el cuarto movimiento, “Allemande allegro”, de su *Cuarteto de cuerdas* op. 130.

-/EW

Teil [*Theil*] (al.). “Parte”, “porción”, “sección”; *teilen* (*theilen*), “dividir”.

Telemann, Georg Philipp (n Magdeburgo, 14 de marzo de 1681; m Hamburgo, 25 de junio de 1767). Compositor alemán. El compositor más prolífico de la primera mitad del siglo XVIII, contribuyó a todas las formas principales del periodo con óperas, cantatas, misas, Pasiones, música orquestal, música de cámara y canciones. Poseedor de un talento excepcional, a los 10 años de edad había adquirido el dominio del violín, la flauta, la cítara y los instrumentos de teclado; dos años más tarde compuso su primera ópera, *Sigismundus*, experiencia que impulsó a su madre a prohibirle mayores actividades musicales, temerosa de que pudieran interferir con la carrera eclesiástica que tenía destinada para él. Al término de sus estudios en el *Gymnasium* de Hildesheim en 1701 ingresó como estudiante de leyes en la Universidad de Leipzig, pero pronto se involucró en la vida musical de la ciudad como fundador de un *collegium musicum* y director de la Ópera de Leipzig en 1702, y como organista de la Neukirche en 1704, actividades que afectaron negativamente las actividades de Johann Kuhnau, el *Thomaskantor* de ese tiempo. En 1705, como *Kapellmeister* de Sorau (hoy Żary, en Polonia), Telemann compuso oberturas en el estilo francés para la corte y tuvo su primer encuentro con la “belleza bárbara” de la música folclórica polaca. En 1708 fue transferido a Eisenach como *Konzertmeister* (más adelante *Kapellmeister*) y al año siguiente contrajo matrimonio con Louise Eberlin, hija del compositor Daniel Eberlin y a quien perdiera dos años después durante el parto de su primer hijo.

En 1712 Telemann se trasladó a Frankfurt como director de la música de la ciudad, responsable de la música en ceremonias públicas, y como *Kapellmeister* de la Barfüsserkirche para la que compuso no menos de cinco ciclos de cantatas para el año litúrgico. En combinación con el *collegium musicum* organizó conciertos semanales, estrenando en uno de ellos (en la Barfüsserkirche en 1716) su primer oratorio, una versión de textos de la Pasión de B. H. Brockes. En 1714 desposó a Maria Katharina Textor, hija de un empleado del ayuntamiento local y tuvieron 11 hijos.

En julio de 1721, gracias a contactos realizados con anterioridad ese mismo año en Hamburgo (uno de los cuales fue la presentación de su ópera *Der geduldige Socrates*, “El paciente Sócrates”), Telemann aceptó una invitación de las autoridades de la ciudad para suceder a Johann Gerstenbüttel en el codiciado puesto de *Kantor* del Johanneum y como director de las cinco iglesias principales de la ciudad. Sus obligaciones en Hamburgo lo llevaron a la composición de dos ciclos anuales de cantatas, versiones anuales de la Pasión (de cada evangelio en secuencia normal, sumando un total de 46) y numerosas obras para ocasiones civiles especiales, como una *Kapitänsmusik* anual (un oratorio y una serenata) para los invitados de las autoridades militares de la ciudad. En 1722, desalentado por la oposición a su involucramiento en proyectos operísticos, Telemann solicitó el puesto de *Kantor* de Santo Tomás en Leipzig, vacante desde la muerte de Kuhnau, pero después de recibir un incremento en su estipendio de Hamburgo y de la aceptación de su derecho a presentar óperas en la ciudad, retiró su solicitud para el puesto dejando así el camino libre para el nombramiento de J. S. Bach.

Telemann incrementó gradualmente el espectro de sus conciertos públicos en Hamburgo y, como director de la Ópera (desde 1722), montó 12 de sus últimas obras, como *Die neu-modische Liebhaber Damon* (El elegante diletante Damon, 1724), *Pimpinone* (1725) y *Flavius Bertaridus* (1729), así como otras óperas de Reinhard Keiser y Handel. En 1737 visitó París, en parte para impedir la publicación no autorizada de varias obras de cámara suyas y también para ofrecer redituables presentaciones de su música en la corte y en los Conciertos Espirituales. En 1738, de regreso en Hamburgo, la Ópera fue cerrada y durante muchos años desde 1740 su producción musical se redujo considerablemente. No obstante, a partir de 1755, con renovada energía creadora, compuso una refinada serie de oratorios como *Der Tod Jesu* (La muerte de Jesús, 1755), *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (Resurrección y ascensión de Jesús, 1760) y *Der Tag des Gerichts* (Día del Juicio Final, 1762).

A lo largo de su vida, Telemann contribuyó a un cambio significativo en la vida musical de Alemania. Como exponente principal del estilo **galant*, compuso no sólo para músicos profesionales sino también para el creciente número de músicos aficionados del periodo; con la creación de sociedades musicales en las diferentes ciudades donde trabajó, amplió el espectro de las actividades y la apreciación de la música. No obstante,

su reputación declinó con rapidez poco después de su muerte. Curiosamente, por su inmensa producción y sorprendente fluidez técnica fue catalogado inicialmente como un compositor de música superflua; sin embargo, las investigaciones recientes se han centrado en una evaluación más seria y profunda de una obra indiscutiblemente distintiva que contribuyó de manera importante al desarrollo del estilo preclásico en Alemania.

WT/BS

📖 N. ANDERSON, “Georg Philipp Telemann: a tercentenary reassessment”, *Early Music*, 9 (1981), pp. 499-505.

Telemusik. Obra para cinta con cuatro pistas de Stockhausen (1966).

Telephone, The (*The Telephone*, or *L'Amour à trois*; “El triángulo eterno”). Ópera en un acto de Menotti con libreto propio (Nueva York, 1947).

televisión. Véase **RADIODIFUSIÓN**.

tema (it.). “Tema”, “sujeto”; *tema con variazioni*, “tema con variaciones”.

tema. Término común para identificar los pasajes melódicos principales de obras tonales y de música no tonal que conservan el rasgo de una continuidad melódica. A diferencia de los términos “idea” o “motivo”, la palabra “tema” suele referirse a frases completas o periodos y generalmente se usa para los pasajes más importantes de una obra. De tal manera, los temas o “sujetos” primero y segundo de un movimiento en forma sonata exponen el material melódico principal de la pieza y tienen el mayor peso estructural. Esta manera de ver las formas tonales en general recibe el nombre de “tematismo”, principalmente cuando se busca mostrar que, en el movimiento de una obra, temas aparentemente heterogéneos tienen una fuente común.

La naturaleza temática de la música de los últimos 300 años es tan conspicua que permite elaborar *catálogos temáticos de utilidad que registran el primer tema de las piezas. Entre los catálogos de este tipo más antiguos que han sobrevivido están los de Haydn y Mozart sobre sus obras propias. En el siglo XIX, especialmente en los *poemas sinfónicos de Liszt, el tema de una composición extensa podía representar al personaje central de una obra literaria, mientras que la variación o “metamorfosis” del tema proporcionaba el concepto de cambio de acción. La *Symphonie fantastique* (1830) de Berlioz con su tema principal recurrente o *idée fixe* constituye un ejemplo seminal.

Véase también **VARIACIÓN**, **FORMA**; **FORMA 3**. JD

tema con motto. Tema recurrente, similar al **Leitmotiv* de Wagner y la **idée fixe* de Berlioz. El término también

suele utilizarse en relación con la música antigua, como las misas de los siglos XV y XVI en las que cada movimiento inicia con un motivo o *motto* idéntico (al.: *Hauptmotiv*, literalmente “motivo de cabeza”). Las “*arias motto*” (al.: *Devisenarien*) de los siglos XVII y XVIII de compositores como Alessandro Scarlatti, Giovanni Legrenzi y Antonio Cesti, se basaron en el mismo principio: un enunciado preliminar del primer motivo de la melodía a cargo de la voz sola antecede la introducción instrumental. Algunas arias de J. S. Bach son de este tipo.

En la música de épocas posteriores el término puede utilizarse en referencia a un tema musical con significado simbólico, de manera similar a la *idée fixe* de la *Symphonie fantastique* de Berlioz que simboliza al “ser amado”.

tema musical [canción tema] (in.: *musical theme*). En la música para cine y comedias musicales, el término se refiere a un tema musical o una canción cuyo texto tiene un significado particular en el argumento o tema general de la obra. La letra de estas canciones suele estar relacionada con el título de la producción, como por ejemplo la canción *Oklahoma!* (1943) de Rodgers y Hammerstein de la cinta homónima, o los temas musicales compuestos para la serie de películas de James Bond. JBE

tema y variaciones. Véase VARIACIONES, DE FORMA.

temático, catálogo. Véase CATÁLOGO TEMÁTICO.

temperamento. Sistema de afinación en el que algunos intervalos consonantes son ligeramente más cortos que los intervalos acústicamente puros, sin que esta inexactitud signifique una desafinación desagradable para el oído. La afinación temperada fue esencial con la introducción de los instrumentos de teclado. Las voces y muchos otros instrumentos tienen la posibilidad de modificar las notas dependiendo del contexto musical, ajustando ligeramente su altura para buscar la afinación más adecuada; no así los instrumentos de teclado en los que todas las alturas son fijas. Una escala mayor con afinación exacta comienza con un tono entero mayor, seguido por un tono entero menor y después por un semitono cuyas medidas son 204, 182 y 112 cents respectivamente; la suma de los tres conforma un intervalo de cuarta con 498 cents (un cent es 1/100 de un semitono con temperamento igual). Un instrumento de teclado se puede templar a esta escala, pero sería imposible tocar una escala con los mismos intervalos comenzando en la segunda nota de ésta, porque el siguiente intervalo no sería mayor sino menor.

La primera escala medieval temperada fue la escala *pitagórica, en la que todos los tonos son mayores y todas las quintas, excepto una, son puras o justas (es decir que tienen la afinación acústica exacta). Una de las quintas tiene que ser 24 cents más corta que las otras (la octava parte de un tono, denominada “coma” pitagórica o sintónica), pues la suma de 12 quintas justas, cada una de 702 cents (es decir, 8 424 cents), es 24 cents mayor que siete octavas de 1 200 cents (es decir, 8 400 cents). Con este sistema, para que la escala afinada en quintas justas pueda terminar en una octava justa, es preciso sacrificar una de las quintas.

Otra dificultad que presenta el sistema pitagórico es que la suma de tres intervalos de tercera mayor, cada uno de 386 cents (es decir, 1 158 cents), es 41 cents menor a una octava (es decir, 1 200 cents), casi un cuarto de tono. Compensar esta medida significa que, a mejor afinación de las terceras peor resulta la afinación de las quintas y viceversa. El temperamento pitagórico produce quintas justas pero algunas terceras atroces tan altisonantes que en la Edad Media la tercera se consideraba una disonancia, simplemente porque de hecho era un intervalo disonante. Para mediados del siglo XV, y quizá antes, músicos como Arnaut de Zwolle comenzaron a explorar nuevas posibilidades del temperamento pitagórico: afinando en quintas descendentes a partir de la nota *si*, por ejemplo, la quinta “mala” se formaba entre las notas *sol#-mi^b*, cuyo uso era poco frecuente en la música de la época, y obtenía cuatro intervalos de tercera casi perfectos (*re-fa#*, *la-do#*, *mi-sol#*, *si-re#*) que pertenecían a tonalidades en las que se acostumbraba componer.

Cuando la armonía evolucionó al punto en que prácticamente todo intervalo de tercera era necesario, fue preciso concebir un nuevo temperamento en el que todas las terceras fueran puras y los intervalos de cuarta y quinta fueran lo más perfectos posible. Esto se logró tomando la mitad del intervalo de tercera de 386 cents como media o tamaño promedio para el tono entero: 193 cents. Este sistema de afinación, denominado temperamento mesotónico o de tono medio (en este caso, en español, las palabras sistema, afinación, temperamento e incluso escala se usan indistintamente), consiste en la afinación de la tercera mayor justa *do-mi*, que se obtiene ascendiendo cuatro intervalos de quinta (*do-sol*, *sol-re*, *re-la*, *la-mi*) y descendiendo dos octavas; si cada una de las quintas se reduce en un cuarto de coma sintónica (21.5 cents), se llega a la tercera mayor justa *do-mi*. Uno de los aspectos conflictivos de este sistema es la

discrepancia enarmónica de las notas *sol#* y *lab*; estas notas, idénticas en el temperamento igual, en el mesotónico tienen una diferencia de 41 cents. Esto significa que, en acordes determinados, alguno de los dos sonidos provoca desafinaciones tan grandes que parecen aullar como un lobo, de donde se desprende la expresión “quinta del lobo”. La afinación mesotónica producía también cuatro terceras del lobo, tremendamente disonantes, pero pertenecían a tonalidades que los compositores evitaban (como *do#*, *fa#*, *si* y *sol#* dentro de un ciclo de afinación a partir de *do*; siempre se podía cambiar de notas los intervalos del lobo afinando a partir de otra nota distinta de *do*).

En 1571 Zarlino fue el primer teórico que analizó el cuarto de coma sintónica del temperamento mesotónico. El sexto de coma sintónica significó una mejora conforme la música incorporó mayor cromatismo pues, aunque las terceras sonaban ligeramente peor, los intervalos de quinta y cuarta eran ligeramente más consonantes y los intervalos del lobo aullaban menos. A menudo se utiliza en la actualidad para interpretaciones de música antigua. Todo sistema de afinación que recurra a una fracción de la coma sintónica en todos los intervalos (es decir un “temperamento regular”) producirá inevitablemente intervalos de lobo entre algunas de sus notas. La única excepción es el temperamento igual que tiene la desventaja de que, a excepción de la octava, todos los intervalos están ligeramente desafinados y los intervalos de tercera (con 400 cents en lugar de los 386 de la tercera mayor pura) suenan casi tan mal como en el sistema pitagórico. Por estas razones, los músicos tratan de evitar este sistema, excepto cuando hay piano. El temperamento igual consiste en intervalos de quintas reducidos en 2 cents sintónicos, con lo cual la coma pitagórica de 24 cents queda repartida por igual entre todas las notas de la octava.

A partir del siglo XVII diferentes “temperamentos irregulares”, concebidos por F. A. Vallotti, Andreas Werckmeister, Kirnberger y otros, se usaron en lugar de los sistemas igual y mesotónico. Su principio era mejorar la afinación de las teclas o las notas más usadas; sin embargo, como es imposible corregir la afinación de una sin afectar otra, las notas menos usadas fueron las sacrificadas. Se ha comprobado que Bach recurrió a temperamentos de este tipo en los 48 preludios y fugas de *El clave bien temperado*; en algunas piezas explotó la pureza de las teclas mejor afinadas, mientras que en otros, logró disfrazar las fallas de las notas menos afinadas mediante pasajes rápidos.

La única manera eficaz de evitar las notas del lobo y mantener las terceras y las quintas casi perfectas, se logró aumentando el número de notas en la octava o de teclas en el teclado. Un teclado con teclas adicionales para las notas *re#-mi* y *sol#-la*, cuyas cuerdas o tubos respectivos son las más afectadas en un sistema temperado que parte de la nota *do*, permitía tocar con absoluta confianza en todas las tonalidades. Debido al número de tubos que esta modificación requería, se construyeron muy pocos órganos con estas notas adicionales; por el contrario, muchos clavecines tenían teclas divididas a la mitad, donde la mitad frontal producía una nota y la posterior otra. Algunos instrumentos italianos, como el *arcicembalo*, se construían con un número considerable de teclas; muchos teóricos han calculado afinaciones con hasta 51 notas dentro de la octava. El problema de estos teclados es que, a mayor número de teclas, más difícil es para el ejecutante recordar las requeridas para un acorde determinado, por lo que fueron muy pocos los músicos que intentaron tocar instrumentos con más de dos teclas básicas divididas. JMO

📖 D. DEVIE, *Le Tempérament musical: Philosophie, histoire, théorie et pratique* (Béziers, 1990). M. LINDLEY, “An historical survey of meantone temperaments to 1620”, *Early Keyboard Journal*, 8 (1990), pp. 1-29. R. COVEY-CRUMP, “Pythagoras at the forge: Tuning in early music”, *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. T. Knighton y D. Fallows (Londres, 1992). M. LINDLEY, *Temperaments: A Brief Survey*, *Bate Collection Handbook* (Oxford, 1993). W. A. SETHARES, *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale* (Londres, 1998).

temperamento igual. Sistema de afinación de la escala que divide la octava en 12 semitonos iguales. Se basa en un ciclo de 12 quintas idénticas, donde el tamaño de cada quinta es ligeramente menor que el de una quinta “justa”; esto obedece a que una sucesión de 12 quintas “justas” excede en tamaño al equivalente de siete octavas justas por un pequeñísimo intervalo conocido como “coma pitagórica”. Para compensar esta diferencia, y con el fin de que el círculo de quintas alcance el unísono perfecto, en el temperamento igual cada intervalo de quinta se reduce 1/12 de coma pitagórica. Otro aspecto importante del temperamento igual es el ajuste de las terceras, de manera que tres terceras mayores, o cuatro terceras menores, correspondan a una octava justa. Para que esto se cumpla el tamaño de los intervalos de tercera mayor debe ser ligeramente más grande que el de una tercera pura, mientras que el tamaño de los intervalos de tercera menor debe ser más corto.

Todo parece indicar que el temperamento igual fue usado por los constructores y los ejecutantes de instrumentos con trastes desde principios del siglo XVI; algunos compositores de esa época evidentemente agradecieron las ventajas enarmónicas del sistema. Su aceptación entre los músicos de teclado fue más lenta, aunque Frescobaldi dio su aprobación en la década de 1630 y su alumno Froberger adoptó el sistema en sus obras posteriores para teclado. La mayoría de los músicos barrocos para teclado prefirió alternativas como el temperamento *mesotónico y otras afinaciones ligeramente irregulares. Un argumento en contra del temperamento igual fue que las terceras mayores sonaban demasiado altas y las menores demasiado bajas, aunque se reconocía que esta afinación amalgamaba más satisfactoriamente el sonido de un conjunto instrumental. Los conocidos 48 preludios y fugas de Bach, cuyo primer libro fue publicado con el título de *Das wohltemperirte Clavier*, no fueron necesariamente concebidos con el temperamento igual en mente, pues aunque Bach evidentemente empleó el término *wohltemperirte* para referirse a un sistema de afinación adaptable a las 24 tonalidades, en ese tiempo el temperamento igual no era el único sistema en uso que ofrecía esa ventaja.

A finales del siglo XVIII el teórico alemán F. W. Marburg expuso argumentos contundentes a favor del temperamento igual y, como resultado de su influencia, el sistema eventualmente se convirtió en la afinación estándar para los instrumentos de teclado. La compañía fabricante de pianos Broadwood la adoptó en la década de 1840 y el constructor de órganos Cavaillé-Coll la utilizó en sus últimos instrumentos. En Alemania los constructores de órganos contemporáneos siguieron los pasos de Cavaillé-Coll, sin embargo, en Inglaterra hubo una larga reticencia a adoptar el sistema hasta después de la Great Exhibition de 1851. El temperamento igual hoy en día es ampliamente considerado la afinación estándar de la escala cromática occidental de 12 notas.

Véase también TEMPERAMENTO. LC

Tempest, The (La tempestad). La obra teatral de Shakespeare (1610 o 1611) ha sido tema de muchas obras musicales y diversos compositores han escrito música incidental para ella o usado textos de la misma para canciones. Algunas de las más conocidas son:

1. *The Tempest*. Música incidental de Sibelius para solistas, coro, armonio y orquesta (Copenhague, 1926). Sibelius compuso dos suites orquestales con el material de esta obra.

2. *The Tempest*. Fantasía sinfónica para orquesta de Chaikovski (1863).

3. *Der Sturm*. Ópera en tres actos de Martin con libreto adaptado de la traducción alemana del drama de August Wilhelm von Schlegel (Viena, 1956).

4. *Die Zauberinsel* (La isla mágica). Ópera en dos actos de Sutermeister con libreto propio (Dresde, 1942).

5. *The Tempest, or The Enchanted Island* (La tempestad o la isla encantada). Semiópera con música de John Weldon y texto de William Davenant, John Dryden y Thomas Shadwell (Londres, ?1712).

6. *The Magic Island*. Preludio sinfónico de Alwyn (1953).

7. *The Tempest*. Ópera en tres actos de John C. Eaton con libreto de Andrew Porter (Santa Fe, NM, 1985).

AL

tempestad, La. Véase TEMPEST, THE.

tempestoso, tempestosamente (it.). “Intempestivo”, “intempestivamente”.

temple blocks (in., “bloques del templo”; chin.: *muyu*).

Caja o tambor de *ranura hueco y con forma de globo, hecho de madera de alcanfor, usado en los ritos confucianos en China y Corea. Las bandas de jazz han incorporado una variante de esta percusión denominada “cangrejo” o, en inglés, *skull* (cráneo) formando grupos de cuatro con alturas diferentes; algunas obras orquestales llegan a usar grupos más grandes. La talla en madera con grabados tradicionales deriva de sus orígenes en peces de madera ornamentales. No es lo mismo que el *woodblock* o *caja china. JMO

tempo (it., “tiempo”). Velocidad a la que se ejecuta una pieza musical. Se señala tradicionalmente de dos maneras: con indicaciones metronómicas (como $\text{♩} = 70$, que significa un tiempo de 70 negras o pulsos por minuto) y con un sistema menos preciso de palabras en italiano, idioma usado por tradición, aunque no de manera exclusiva (como *adagio*, lento; *andante*, no tan lento; *allegretto*, moderadamente rápido; *allegro*, lento; *andante*, menos lento; *allegretto*, algo rápido; *allegro*, rápido; *presto*, muy rápido). La música anterior de aproximadamente 1600, como también la música de muchos repertorios no occidentales, en raras ocasiones incluye indicaciones de tiempo, mismo que debe inferirse a partir de la notación y del estilo de la música en cuestión. La notación del tiempo se indicaba mediante una combinación de relaciones mensurales (véase MÚSICA MENSURAL, NOTACIÓN MENSURAL), valores de nota y el pulso fijo (*tactus*; véase TIEMPO, 1) asignado a un valor de nota específico. Más adelante el

tiempo podía estar sugerido en ocasiones por el título de la obra o la forma de danza de la cual se originaba. Para el siglo XVIII, los términos en italiano eran de uso común y, aunque la relación de velocidad que existe entre ellos está perfectamente establecida, el significado individual preciso de cada término ha sido un tema largamente debatido. Determinada música aleatoria exige una medición mucho más precisa del tiempo (o bien definida de manera distinta) que la que ofrecen estos métodos tradicionales.

En teoría, toda pieza que lleve una indicación de tiempo tendrá establecido su tiempo “correcto”; en la práctica, sin embargo, la utilidad de dichas indicaciones es variable. Las indicaciones metronómicas del siglo XIX no siempre son confiables; muchos compositores (como Brahms) desaprobaban la rigidez que imponían a la interpretación, mientras que otros (como Beethoven) escribían tiempos distintos en copias diferentes de la misma obra. Algunas marcas metronómicas son tan rápidas que resultan imprácticas. Por su parte, las indicaciones con palabras son imprecisas y están sujetas a interpretaciones variadas. En la música barroca pueden significar un “estado anímico” o una “manera” de interpretación y no una velocidad (como *allegro*, que significa literalmente “alegre”); también pueden implicar un significado relativo en relación con otras indicaciones de tiempo previamente usadas en la misma pieza. Sus significados y asociaciones han cambiado con los años. Asimismo, no siempre se sabe con certeza si las indicaciones verbales o metronómicas pertenecen al compositor o si son aumentos editoriales posteriores.

El tiempo está sujeto a variaciones dependiendo de diferentes factores externos: el tamaño del salón y su tiempo de reverberación (por ejemplo, en un salón grande y reverberante se usaría un tiempo ligeramente más lento para que la música suene con claridad), las diferencias de sonoridad de los instrumentos, en particular los de teclado; el tamaño de una orquesta, la interpretación de un intérprete. Este último factor justifica la amplia diversidad de tiempos que pueden encontrarse en las diferentes interpretaciones de una misma obra, todas igualmente válidas. Las modas y el gusto juegan un papel importante en el tiempo; los pianistas actuales suelen ejecutar la música romántica tardía del siglo XIX a un tiempo mucho más lento y más “romántico” que el que se acostumbraba usar en la época. Los directores también suelen adoptar una amplia variedad de tiempos diferentes: en la *Marcha fúnebre* de la *Sinfonía “Heroica”* Toscanini reducía casi la mitad del

valor de la indicación metronómica de Beethoven y Beecham lo hacía alrededor de un tercio.

El tiempo ha sido siempre un tema tratado por los compositores en cartas y otros escritos. Berlioz escribió sobre el tema en sus *Memoirs*. Wagner, en sus ensayos sobre dirección, reprobaba los tiempos absurdamente incorrectos usados por algunos directores en su obertura de *Tannhäuser*. La interpretación en los instrumentos originales usados por el compositor en una pieza determinada ha servido para hacer a un lado la idea preconcebida de un tiempo “correcto” y, a la luz de las investigaciones modernas, ha permitido oír mucha música a la manera concebida originalmente por los compositores. PS/JN/AL

Véase también INTERPRETACIÓN MUSICAL.

tempo (it.). Véase METRO; RITMO; TIEMPO.

tempo alla breve. Véase *ALLA BREVE*.

tempo giusto (it.). “Tiempo correcto”. Se refiere al tiempo común para el tipo de música en cuestión, o bien al regreso a un tiempo regular después de un pasaje en tiempo flexible.

tempo maggiore (it.). Término similar a **alla breve*.

tempo ordinario (it.). 1. A velocidad “normal”, es decir, ni rápido ni lento.

2. Tiempo común (4/4), con cuatro pulsos por compás; a diferencia de *tempo alla breve*, que significa dos pulsos por compás.

tempo primo (it.; al.: *Tempo wie vorher*). “En el tiempo original”. Indicación para retomar el tiempo original después de un pasaje que se ha apartado de éste. En el caso de un pasaje con dos o más cambios de tiempo, “tempo primo” se refiere a la primera velocidad establecida.

Temporale. En el rito romano, se refiere al ciclo litúrgico anual de las festividades de Cristo, tanto fijas como movibles.

tempo rubato. Véase *RUBATO*.

temps (fr.). “Tiempo”, generalmente en el sentido de “pulso”; *temps fort*, el primer tiempo o tiempo “fuerte” del compás. Véase TIEMPO; *BEAT*.

tempus (lat.). “Tiempo”. En la música medieval el término indica la relación entre los valores de breve y semibreve. Véase *PROLACIÓN*.

ten. (it.). Abreviatura de **tenuto*.

Tender Land, The. Ópera en tres actos de Copland con libreto de Horace Everett (Erik Johns) basado en el libro de Agee *Let us now Praise Famous Men* (Nueva York, 1954). En 1956, Copland arregló la obra en una suite orquestal.

tendre, tendrement (fr.). “Delicado”, “con delicadeza”.

Tenebrae (lat., “oscuridad”). En el rito católico romano es el nombre que designa los servicios combinados de Maitines y Laudes, antiguamente entonado en la tarde o a la caída de la noche en jueves, viernes y sábado de Semana Santa. Se apagaban 15 cirios uno tras otro a medida que se entonaban los salmos y el último cirio se apagaba después del Benedictus; el Salmo 50 (Salmo hebreo 51) se entonaba en completa oscuridad (véase MISERERE). Las lecturas de las Lamentaciones de Jeremías para los servicios y sus responsorios correspondientes han sido puestas en música por numerosos compositores. -/ALI

tenebroso (it.). “Oscuro”, “tenebroso”.

tenendo (it.). “Sosteniendo”, “manteniendo”; *tenendo il canto*, “manteniendo la melodía”.

teneramente (it.). “Con delicadeza”.

Teniente Kijé (*Poruchik Kizhe*). Suite orquestal op. 60 de Prokofiev (1934). Derivó de la música escrita para la película del mismo nombre, pero incluye una parte opcional para barítono.

tenor (del lat. *tenere*, “el que tiene”, “tener”). 1. El término ha tenido varios significados en relación con el canto llano, de los cuales el más común se refería a una fórmula melódica en particular: un tono salmódico o su terminación (véase CANTO LLANO, 5), la nota final o tono fundamental de un modo y la nota característica de recitación en un tono recitativo (denominado también tuba); véase *TONUS*, 3. -/ALI

2. Del siglo XIII al XVI, “tenor” significaba la voz o parte fundamental de una composición polifónica que generalmente consistía en un **cantus firmus* ya existente; las otras partes eran compuestas “contra” el tenor (de donde deriva el término **contratenor*) que, inicialmente, se denominaban según el orden de composición a partir del tenor (**duplum*, **triplum*, etc.). La palabra “tenor” no implicó un rango determinado sino hasta el siglo XV, cuando cantantes conocidos de las partes de tenor se denominaban “tenorista” o “tenoriste”. -/AL

3. La voz masculina más aguda dentro de la emisión normal de la voz con un rango que abarca aproximadamente de la nota *do* (conocida como “*do tenor*”) a la nota *si*’; las voces refinadas, con la preparación indicada, pueden alcanzar hasta un *do*” o *reb*”. Reservada para papeles menores o cómicos en la ópera del siglo XVIII, la voz tenor emergió a plano protagónico en la ópera romántica. Dependiendo de la calidad sonora de la voz el tenor se clasifica en tres categorías generales: ligero,

lírico y dramático (*spinto*). El *Heldentenor* (al., literalmente “tenor heroico”), requerido para roles wagnerianos como Sigfrido, es una voz gruesa con carácter similar a la voz barítono. Véase también CONTRATENOR.

4. En las familias instrumentales, el tenor es un instrumento grave intermedio con un registro más grave que el alto o contralto y más agudo que el bajo.

5. En el siglo XVIII, nombre inglés de la *viola.

Tenorlied (al.). Forma básica de canción polifónica secular alemana del siglo XV a mediados del XVI. La palabra “tenor” no se refiere a la voz o parte correspondiente sino una melodía prestada, o canto firme, que era la única parte provista de texto completo (véase TENOR, 2). Antes de aproximadamente 1500, este “tenor” era entonado generalmente por la voz superior de un grupo a tres voces con acompañamiento instrumental, pero más adelante, cuando la escritura a cuatro voces fue la norma, se trasladó la parte correspondiente a la voz tenor propiamente dicha y generalmente llevaba acompañamiento vocal. -/JBE

tenoroon. Fagot pequeño.

tenso, tensó. Género poético de trovadores o troveros dialogado o en forma de debate entre dos o más poetas con enfoques contrarios. El tema más común es el amor, pero los hay también sobre política, religión, moral y literatura. AL

tento (por., “toque”). Véase TIENTO.

tenuto (it.). “Mantenido”, “tenido”; es decir, mantener el sonido durante el valor completo de la nota. En ópera el término puede referirse a mantener el sonido un poco más que su duración exacta para producir un efecto dramático. En ocasiones se usa la abreviatura *ten*.

Teobaldo IV, rey de Navarra (*n* Troyes, 30 de mayo de 1201; *m* Pamplona, 7 de julio de 1253). Conde de Champagne y Brie, coronado el 7/8 de mayo de 1234. A pesar de su linaje real y su participación en asuntos de Estado, guerras y las Cruzadas Teobaldo IV, apodado “el trovador”, fue uno de los trovadores más importantes y versátiles de su tiempo; han sobrevivido más canciones y versos suyos que de cualquier otro trovador. Su variada producción, mencionada por Dante, sirvió de modelo para muchos poetas-músicos jóvenes, y consiste en canciones de amor cortés, **jeux-partis* (debates o diálogos en verso), piezas religiosas y canciones de Cruzada; la mayor parte de sus puestas en música es silábica y su forma más común es la *forma estrófica (AAB). JM

teoría. En música el término se usa de tres maneras distintas, todas relacionadas.

La primera se refiere a los denominados “rudimentos” musicales, que en la enseñanza se reducen a los elementos de notación como armaduras, indicadores de compás, valores rítmicos y demás. En este sentido, la teoría se considera parte preliminar indispensable para el estudio de la armonía, el contrapunto y la forma musical.

La segunda es el estudio de los escritos musicales de la antigüedad hasta nuestros días. Este material conforma un *corpus* inmenso que abarca prácticamente todos los aspectos imaginables de la música: estética, notación, escalas, modos y tonalidad, acústica, diseño de instrumentos musicales, prácticas interpretativas etc. La estética musical, como todo lo demás, tradicionalmente comienza desde Platón y Aristóteles, la naturaleza del sonido con Aristógeno y Pitágoras, la importancia de la música dentro del conocimiento del universo con Claudio Ptolomeo y Boecio, y la notación musical con Hubaldo de Saint-Amand y Guido d'Arezzo. Del siglo XII en adelante existe un caudal ininterrumpido y creciente de escritos sobre estos conceptos, cuyo estudio es primordial para la comprensión de las actitudes que cada generación ha tenido y tiene respecto a la música.

La tercera se refiere al campo de los estudios musicológicos que persiguen una definición de los procesos y principios generales de la música, un área de investigación que puede diferenciarse del análisis al tomar como punto de partida no la obra o la interpretación individual, sino los materiales fundamentales que la conforman. En muchos aspectos este campo de investigación al parecer se inicia con la obra de Heinrich Schenker y en particular con su último libro *Der freie Satz* (1935); pero Schenker limitó sus estudios a la música tonal dentro de la tradición occidental y al funcionamiento específico de la tonalidad en el siglo XIX. Los teóricos actuales intentan penetrar en la esencia del tema tomando en cuenta estilos musicales occidentales de épocas anteriores y posteriores, así como del resto del mundo. Puesto que estas investigaciones incursionan en los campos de la filosofía, la lógica y las ciencias perceptuales ponen al alcance del músico pensante todo un universo analítico que incide directamente en su comprensión de la música.

DF

tercera de picardía. Véase *TIERCE DE PICARDIE*.

tercera inversión. Únicamente los acordes de cuatro notas (como los acordes de *séptima disminuida y *séptima de dominante) o de más sonidos pueden distribuirse

en tercera inversión, es decir, con la cuarta nota del acorde en el bajo (Ej. 1). Véase *INVERSIÓN*, 1.

Ej. 1



Tercia. El término se refería originalmente a la cuarta de las ocho horas del *Oficio Divino del rito medieval católico romano. A partir de las reformas del Concilio Vaticano Segundo, las horas Tercia, *Sexta y *Nona pueden combinarse en una “Hora Media” (Oración diaria).

Terezín (al.: *Theresienstadt*). Pueblo guarnición al norte de Bohemia (en la actual República Checa) que albergó un gueto construido por los nazis para encerrar a los judíos checos antes de su traslado a los campos de exterminio en los territorios ocupados del Este. En 1941, los habitantes originales de Terezín fueron evacuados para la instalación de un “campo de concentración” provisional por Adolf Eichmann y Reinhold Heydrich, con la trágica conspiración de los miembros del anterior partido sionista-socialista, que fue engañado con el argumento de que la reunión de judíos checos en un gueto prevendría nuevas y más intensas persecuciones. Muchos de los internos pertenecían a la comunidad artística e intelectual de Praga y Brno, entre los que se encontraban compositores y músicos del Teatro Nacional de Praga. Los nazis toleraron un cierto grado de autonomía en Terezín por motivos propagandísticos. El denominado “gueto modelo” fue tomado como tema de la película *Hitler entrega una ciudad a los judíos* y, en 1944, se montó en Terezín una falsa representación mostrando el buen trato que recibían sus moradores para una visita de la Cruz Roja Internacional. Las dos farsas tenían como intención echar por tierra las acusaciones del antisemitismo nazi y desviar las sospechas internacionales de su objetivo real, la “Solución Final”.

La relativa autonomía de los internos tuvo como resultado un sorprendente florecimiento de las actividades artísticas. Se formó una biblioteca con libros introducidos de contrabando y se toleró el funcionamiento de un cabaret. Terezín contaba con una orquesta y una banda de jazz (llamada “Los swingers del gueto”) y se compusieron muchas obras para los músicos internos. Algunos de los compositores reclusos fueron Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krása y Viktor Ullmann. Muchas de sus obras, junto con las de escritores y pin-

tores también reclusos en Terezín, reflejan un fuerte sentido de resistencia antifascista. La obra musical más famosa escrita en el campo, la ópera de Ullmann *Der Kaiser von Atlantis* (El emperador de la Atlántida, compuesta en 1944), fue prohibida por las autoridades cuando apenas se encontraba en el proceso de ensayo. El campo fue liberado por el Ejército Rojo en 1945. De las 139 654 personas internadas en el campo sólo sobrevivieron 17 320. La mayor parte fue asesinada en las cámaras de gas de Auschwitz. El redescubrimiento de mucha de la música escrita en Terezín ha sido de vital importancia para el resurgimiento del interés por la **Entartete Musik*. TA

📖 J. KARAS, *Music in Terezín, 1941-1945* (Nueva York, 1985).

ternaria, forma. Véase FORMA TERNARIA.

Terpsichore. Musa griega de la danza.

Terterian, Avet Rubeni (n Baku, 29 de julio de 1929; m Yekaterinburgo, 11 de diciembre de 1994). Compositor armenio. Estudió con Edvard Mirzoian en el Conservatorio de Yereván, donde posteriormente enseñó orquestación, obteniendo la cátedra de profesor en 1985. Presidente de la Unión de Compositores de Armenia, 1963-1965, fue distinguido como Artista del Pueblo de la URSS en 1991. Su obra combina influencias de Xenakis y la escuela polaca con el lenguaje folclórico de Armenia. Sus ocho sinfonías, escritas entre 1969 y 1989, que paulatinamente se han ido conociendo en Occidente, son obras meditativas impregnadas del color de los instrumentos y los cantos folclóricos armenios. Compuso también dos óperas en dos actos –*Krakē óghakum* (El círculo de fuego, 1967); rev. como *Towards the Sun Moved the Frenzied Crowds* (Hacia el sol se desplazaban las frenéticas multitudes, 1977) y *Das Erdbeben* (1984)– y dos *Cuartetos* de cuerdas (1963, 1991). PF

Tertis, Lionel (n West Hartlepool, 29 de diciembre de 1876; m Londres, 22 de febrero de 1975). Violista inglés. Estudió violín en Leipzig y en la RAM, donde Mackenzie le sugirió cambiar a la viola. Como solista realizó giras por todo el mundo y fue fuente de inspiración para compositores como Bax y Bridge y, posteriormente, Walton, Bliss y Vaughan Williams quienes escribieron obras para él. Diseñó un modelo de viola grande para explotar las notas graves, con timbre semejante al violonchelo. Dio clases desde 1936 y realizó muchas transcripciones para el instrumento. CF

📖 L. TERTIS, *Cinderella No More* (Londres, 1953, aumentado en 2/1974 bajo el título *My Viola and I*).

Terz (al., “tercera”). 1. Registro de órgano (véase *TIERCE*, 2).

2. Término aplicado a instrumentos afinados a intervalo de tercera superior o inferior de la afinación normal; por lo mismo, *Terzgeige* es un violín pequeño o **violino piccolo* afinado una tercera arriba del violín normal y *Terzposaune* es un trombón afinado una tercera abajo del trombón común.

terzina (it.). “Tresillo”.

testa (it.). “Cabeza”; *voce di testa*, “voz de cabeza” (véase VOZ, 4).

testo (it.). 1. “Texto”.

2. “Narrador”, como en la obra *Combattimento di Tancredi, e Clorinda* de Monteverdi.

tests [medidas de la capacidad musical]. Existen varios métodos distintos para medir la capacidad musical (musicalidad) y los logros artísticos de los individuos (maestría musical). Todo juicio musical es subjetivo y está sujeto a lo anecdótico y a la memoria, sin duda falibles, y no en la percepción compartida que se tiene de objetos concretos como los que se encuentran a la vista en el mundo visual que nos rodea. A nivel personal, la evaluación de la musicalidad de un individuo se topa con innumerables obstáculos. La mayoría de los diccionarios suele describir dos facetas de la “musicalidad”: sentir “atracción” por la música y tener “facultades” para la práctica musical. Los tests psicométricos objetivos no son susceptibles de medir la relación del individuo con la música y su respuesta emocional, aspectos cruciales en individuos con aptitudes musicales; asimismo, la medición exacta de las habilidades musicales de los individuos enfrenta enormes dificultades, debido a que dependen de factores culturales y del entorno. (Por ejemplo, la importancia que se da al canto tiene más peso en unas culturas que en otras.)

No obstante, a lo largo de los años la psicología ha adoptado como hipótesis de trabajo en este campo que la percepción aural puede medirse y servir como indicador de un logro en el aspecto musical. Asimismo, basados en los modelos aplicados para evaluar la inteligencia y otras aptitudes individuales, se han diseñado tests para medir el potencial musical. Entre las propuestas más conocidas para la medición de las aptitudes musicales destacan en los Estados Unidos el método de Carl Seashore, quien publicara sus primeros tests en 1919, y en Inglaterra el desarrollado por Arnold Bentley. Aunque estos tests han sido eficaces para identificar un rango determinado de capacidades perceptivas individuales en aspectos como la discriminación de alturas, no pueden predecir la manera en que el indi-

viduo hará uso de estas aptitudes potenciales. Por lo mismo es poco probable que puedan identificar la musicalidad dentro de sus múltiples facetas: la imaginación aural y la habilidad para la interpretación, integración y síntesis. En una búsqueda seria y formal de la estandarización y la objetividad, los tests han sido desprovistos de todo contexto musical reconocible; como vehículo para medir la musicalidad son en sí contradictorios. Un factor que lo demuestra es la terrible apatía que muestran los niños al realizar estas pruebas en comparación con la excitación y el ensimismamiento que demuestran al tocar, cantar, componer y escuchar música. No se ha desarrollado todavía una investigación convincente que logre persuadir a músicos, padres y maestros de su validez a largo plazo; incluso su valor para seleccionar a los individuos que podrán beneficiarse del escaso y costoso recurso de la educación instrumental es bastante dudoso.

Los tests de logros artísticos miden el conocimiento de los rudimentos musicales de teoría, términos, historia y repertorio. El primero de estos métodos fue el Beach Music Test (1920; rev. 1930). PSP

📖 C. SEASHORE, *Psychology of Music* (Nueva York y Londres, 1938/R1976). A. BENTLEY, *Musical Ability in Children and its Measurement* (Londres, 1966). R. SHUTER-DYSON y C. GABRIEL, *The Psychology of Musical Ability* (Londres, 2/1981).

tetracordo (del gr. *tetra-*, “cuatro”, *chordē*, “cuerda”).

Sucesión de cuatro notas dentro de un intervalo de cuarta justa. En la teoría griega antigua, tetracordos con intervalos en orden descendente de tono-tono-semitono (como *la-sol-fa-mi*) se unían para formar *modos de ocho notas que, como la *escala moderna, servían como base para una composición melódica. Los teóricos medievales adoptaron también varios tetracordos ascendentes con distribuciones distintas de tonos y semitonos dentro de un intervalo de cuarta justa para la composición de melodías (véase también HEXACORDO). La escala diatónica moderna se puede dividir también en dos tetracordos, como *do-re-mi-fa, sol-la-si-do*.

tetracordo frigio. *Tetracordo formado con las cuatro primeras notas del modo frigio. Los intervalos del tetracordo frigio son semitono-tono-tono (por ejemplo, *mi-fa-sol-la*), y por lo tanto difieren de los intervalos iniciales de la escala diatónica mayor, que son tono-tono-semitono.

tetracordo lidio. Tipo de *tetracordo que abarca un intervalo de cuarta aumentada y equivale a las cuatro

primeras notas del modo lidio (véase MODO, 2). En la canción *Lydia*, Fauré hace uso incisivo del tetracordo lidio.

tetrardus. Véase MODO, 2.

Tetrazzini, Luisa [Luigia] (n Florencia, 29 de junio de 1871; m Milán, 28 de abril de 1940). Soprano italiana. Estudió en Florencia y con su hermana mayor, Eva. Poco después de su debut en 1890 con *L'Africaine* en Florencia era solicitada en Italia, Rusia, España, Argentina y México. En 1907 su interpretación de Violetta en Covent Garden causó sensación y, como resultado, fue contratada para interpretar ese papel en la Casa de Ópera de Manhattan en Nueva York. Posteriormente interpretó diversos personajes en Nueva York y Chicago (1911-1913) con su estilo brillante y espontáneo. Entre 1918 y 1934 solamente cantó en conciertos. Además de diversas grabaciones, publicó un volumen de memorias y un método de canto. JT

📖 C. N. GATTEY, *Luisa Tetrazzini: The Florentine Nightingale* (Aldershot, 1995).

text-setting (in., “puesta en música de textos”). Proceso de componer música con un texto dado y la expresión musical de sus palabras. A lo largo de la historia de la música ha habido momentos cruciales respecto a la puesta en música de textos. En los géneros musicales donde la transmisión y la claridad del texto es particularmente importante (como en el recitativo operístico y mucha de la música litúrgica), el metro y la estructura del texto suelen tener una melodía sencilla, silábica y con poca ornamentación. En las formas que privilegian la expresividad emocional de las palabras la puesta en música suele ser más elaborada y florida, con saltos interválicos grandes, modificaciones rítmicas y otros recursos que en ocasiones oscurecen la comprensión del texto. En algunos géneros musicales de la actualidad, las sílabas individuales de las palabras se usan principalmente por su calidad sonora e incluso provocan la sensación de no estar vinculadas con el resto del texto.

Véase también WORD PAINTING.

JBE

textura. Si fuera posible tomar una relativamente rápida sucesión de fotografías instantáneas de la conformación vertical de un pasaje musical, podría obtenerse la estructura básica de su textura musical. Se revelaría entonces la textura de una melodía con acompañamiento; o la textura imitativa, en la que una o más partes se responden en intervalos relativamente cortos; o la textura homofónica, en que las partes se mueven con el mismo ritmo, como en la armonización de una melodía himnódica.

Esto significa que la textura se refiere a la construcción vertical de la música dentro de un periodo determinado, es decir, la relación entre las partes sonoras simultáneas. Cada una de las partes combinadas tiene un carácter lineal más o menos continuo que conforma líneas horizontales con igual grado de importancia, por lo que se dice que la textura musical es contrapuntística.

Una textura contrapuntística no es igual que una fugada. En la textura fugada las partes se comportan como en una *fuga, imitándose entre sí en intervalos de tiempo y altura determinados por las reglas tradicionales perfectamente establecidas, y a la vez flexibles, de la práctica fugal. El conocido prelude coral de Bach, *Wachet auf* (no. 1 de los preludios corales Schübler, BWV645), tiene una textura indiscutiblemente contrapuntística, pero de ninguna manera fugada; combina tres líneas melódicas de construcción bastante distinta, conformando un coral de notas largas con un obligado más o menos elaborado y una línea de bajo regular.

La textura puede estar condicionada por el espaciamiento vertical de los acordes (densidad), por el color instrumental o vocal, la intensidad, el ataque y, de hecho, por el efecto espacial de los silencios. BN

Teyte [Tate], dame **Maggie** (*n* Wolverhampton, 17 de abril de 1888; *m* Londres, 26 de mayo de 1976). Soprano inglesa. Estudió en el RCM y en París con Jean de Reszke, especializándose en el repertorio francés. En 1906 hizo su debut parisino interpretando a Cherubino y Zerlina en extractos de óperas de Mozart montados como parte de un Festival Mozart organizado por Reynaldo Hahn y Lilli Lehmann. Después de su exitosa aparición en la Opéra-Comique de París Debussy la eligió para interpretar a Mélisande en su ópera, asesorándola personalmente. Alcanzó fama internacional con este personaje, interpretándolo por última vez en los Estados Unidos en 1948. Una de las intérpretes más admiradas de *mélodies* francesas, en particular de compositores como Debussy, Fauré y Hahn, su voz cristalina y flexible era ideal para el sentimiento y la textura de este estilo melódico. En 1958 obtuvo la distinción de DBE y se estableció un premio de canto en su memoria.

JT

📖 G. O'CONNOR, *The Pursuit of Perfection: A Life of Maggie Teyte* (Londres, 1979).

Thäis. Ópera en tres actos de Massenet con libreto de Louis Gallet basado en la novela homónima de Anatole France (1890) (París, 1894). La "Méditation" del segundo acto suele interpretarse como pieza independiente.

Thalberg, Sigismond (*n* Páquis, 8 de enero de 1812; *m* Posillipo, cr Nápoles, 27 de abril de 1871). Pianista y compositor alemán o austriaco. Estudió piano con Hummel, Pixis, Kalkbrenner y Moscheles, y composición con Sechter. Comenzó a ser reconocido como intérprete a comienzos de la década de 1830, pero su vida profesional alcanzó un nivel más importante con la entusiasta acogida del público parisino en 1836. Rumores de su supuesto origen aristocrático ilegítimo (al parecer era hijo natural del conde Moriz Dietrichstein y la baronesa von Wetzlar), junto con la publicidad que circulaba en torno a su nombre, contribuyeron a su fama artística; hacia 1837 algunos críticos como Fétis lo proclamaban el pianista más importante de Europa.

El impacto del estilo interpretativo de Thalberg dependía básicamente de su "técnica a tres manos", en la que una melodía tocada con los pulgares en el registro medio del teclado se acompaña con una figuración arpegiada ornamentada en las regiones grave y aguda, creando un efecto pianístico a tres manos. En su pieza más conocida, la fantasía sobre *Moïse* de Rossini, despliega este recurso de manera excepcional. Thalberg adaptó esta idea de una fantasía sobre la misma ópera realizada por el arpista virtuoso Elias Parish Alvars. Rival importante de Liszt quien, intimidado con la creciente fama de Thalberg, escribió una reseña incisiva sobre sus composiciones en la *Revue et gazette musicale* comentando que se había visto obligado a "permanecer toda una tarde encerrado para conocerlas". La enemistad entre los dos rivales prácticamente terminó después del renombrado "duelo de pianistas" celebrado en el salón de la princesa Belgiojoso en 1837; Liszt, con su frenético virtuosismo rapsódico, era sin lugar a dudas técnicamente superior, como el propio Thalberg reconocía, pero el estilo tranquilo y controlado de éste y su meticulosa modulación del tono gustaba a muchos que rechazaban el temperamento musical apasionado de Liszt.

Como compositor Thalberg carecía de originalidad e inspiración (sus óperas *Florinda* y *Cristina di Svevia* fueron sonados fracasos), pero tenía un talento admirable para hacer arreglos pianísticos; muchas de sus fantasías sobre temas operísticos poseen una callada suavidad muy superior a la frecuente mediocridad dentro del género. Su obra pedagógica *L'Art du chant appliqué au piano*, donde la proyección melódica se enseña mediante transcripciones del repertorio vocal, es una obra que amerita ser estudiada en la actualidad.

KH

📖 I. BÉLANCE-ZANK, “The three-hand texture: Origins and use”, *Journal of the American Liszt Society*, 38 (1995), pp. 99-121.

theatre organ (in.). 1. Órgano pequeño usado en espectáculos teatrales durante los siglos XVII y XVIII.

2. En los Estados Unidos, el “theater organ” es el *cinema organ.

Theil. Véase *Teil*.

Theile, Johann (n Naumburgo, 29 de julio de 1646; m Naumburgo, 24 de junio de 1724). Compositor y teórico alemán. Discípulo muy destacado de Schütz, su producción consiste en misas en el *stile antico, motetes concertados, una *Pasión según san Mateo* (1673) —una de las primeras que contienen arias comentadas— y la ópera *Adam und Eva* (1678) compuesta para la inauguración del Theater am Gäsenmarkt de Hamburgo. Su tratado teórico más renombrado fue *Musikalisches Kunst-Buch*, en el que posiblemente se inspiró Bach para la composición de *El arte de la fuga*. BS

Theodora. Oratorio de Handel con texto de Thomas Morell basado en *The Martyrdom of Theodora and Didymus* de R. Boyle (1750).

Theodorakis, Mikis (n Khios, 29 de julio de 1925). Compositor griego. Al término de su servicio militar estudió en el Conservatorio de París. Se identificó abiertamente con las causas de la izquierda política y fue encarcelado por la Junta de Gobierno de 1967 a 1970, año en que fue liberado gracias a las manifestaciones de protesta a su favor realizadas en todo el mundo. Regresó a Grecia en 1974 y años después fue miembro del parlamento de su gobierno (1981-1986, 1989-1993) y ministro (1990-1992). La música de Theodorakis tiene fuerte influencia de la música bizantina y la música folclórica de Creta; prácticamente en su totalidad trata sobre temas griegos. Su producción está conformada por óperas, ballets, música teatral, partituras cinematográficas (la más conocida es sin duda *Zorba el griego*, 1964), piezas orquestales, cantatas y canciones. ABUR

theremin (*thérémin, théréminvox*). Instrumento electrónico monofónico inventado por Lev Termen (León Thérémin) alrededor de 1927. La altura del sonido se modifica acercando y alejando la mano derecha de una antena metálica vertical, mientras que el volumen y el timbre se modifican de la misma manera con la mano izquierda próxima a una antena metálica con forma de bucle. En instrumentos posteriores transistorizados, las antenas fueron reemplazadas con placas metálicas dispuestas sobre una superficie plana. Igual que en el flexatón y el serrucho musical los *glissandos* son sonidos

característicos. Desde su invención, la calidad sonora y expresiva del *theremin* ha cautivado a muchos músicos.

JMO

Theresienmesse (Misa Teresa). *Misa no. 12* en si bemol mayor de Haydn que hace referencia a la consorte del emperador Francisco II de Austria (1799).

Theresienstadt. Véase TEREZÍN.

therobo (in.). Véase TIORBA.

Theseus (Teseo). Ópera en cinco actos de Handel con libreto de Nicola Francesco Haym en adaptación de Thésée (1675) de Philippe Quinault (Londres, 1713).

thesis (lat.). Véase ARSIS Y THESIS.

third stream (in., “tercera corriente”). Fusión de música de arte occidental y jazz improvisado. El énfasis puesto en la improvisación es lo que distingue a la “tercera corriente” de intentos anteriores de jazz sinfónico realizados por compositores como Stravinski y Milhaud, entre otros, quienes simplemente intentaron componer, casi siempre sin éxito, obras de música de arte en el estilo del jazz. La inmensa mayoría de las composiciones de la tercera corriente siguen considerándose jazz, pero exigen su comparación con otras manifestaciones de jazz contemporáneo. PGA

Thomas, (Charles Louis) **Ambrosie** (n Metz, 5 de agosto de 1811; m París, 12 de febrero de 1896). Compositor y maestro francés. De una familia de músicos, a los 10 años era un pianista y violinista consumado. A los 17 años ingresó al Conservatorio de París donde fue muy apreciado por su manera de interpretar a Chopin. Tras convertirse en discípulo de composición de Le Sueur, en 1832 ganó el *Prix de Rome* con su cantata *Herman et Ketty*. Durante su subsiguiente estancia en Roma conoció al pintor Jean Ingres y a Berlioz quien lo mencionó favorablemente en diversos artículos. En 1835 comenzó a escribir música escénica.

Entre 1837 y 1843 se interpretaron no menos de ocho óperas de Thomas, la mayoría en el género de *opéra comique*. La que mayor éxito tuvo fue la primera, *La Double Échelle* (La doble escalera), alabada por Berlioz por su “inmensa vivacidad e ingenio”, representada en 247 ocasiones. Tuvo un nuevo triunfo con *Le Caïd* (1849), que se convertiría en la segunda de sus óperas con mayor número de representaciones, después de *Mignon*. Completamente italiana es una obra encantadora, alegre y dinámica en la que hace una ingeniosa reflexión del poder colonialista de Francia, igual que *L'italiana in Algeri* de Rossini.

El popurrí shakespeariano de Thomas, *Le Songe d'une nuit d'été* (1850), es notable por su colorida orques-

tación aunque tiene muy poco que ver con *Sueño de una noche de verano* e incluye en su reparto a Falstaff, Isabel I y al propio Shakespeare. Al año siguiente, tras la muerte de Spontini, Thomas fue electo para la Académie des Beaux-Arts y en 1852 fue nombrado profesor de composición del Conservatorio. Durante los 14 años siguientes siguió escribiendo óperas aunque con poco éxito.

Finalmente en 1866 compuso *Mignon*, basada en la novela de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister, 1796), que inevitablemente llevaba a una comparación con *Fausto* de Gounod. Para la caracterización del personaje Mignon, que significa “dulce” y “pequeñito”, los libretistas crearon un tipo único de *femme fatale* andrógina y Thomas se las ingenió para igualar la complejidad del personaje con lo más refinado de su música. La primera Mignon fue Célestine Galli-Marié quien posteriormente creó el personaje de Carmen. *Mignon*, la obra maestra de Thomas, ha perdurado como una de las óperas más populares de la historia.

Habiendo logrado éxito suficiente en el género de la ópera cómica, Thomas abordó la ópera seria con lo que sería su último gran triunfo: *Hamlet*. Estrenada en 1868, es una obra sutil con una consumada caracterización de los personajes; no obstante, recibió duras críticas por su malinterpretación del drama de Shakespeare. La ópera anticipa la acción y la aparición del fantasma del padre de Hamlet es verdaderamente estremecedora. Un obligado de saxofón acompaña el soliloquio de Ofelia y, en general, la orquestación de la obra es particularmente innovadora.

En 1871 Thomas sucedió a Auber como director del conservatorio, después de lo cual solamente compuso una ópera más que no tuvo éxito. En sus años finales adoptó una postura nacionalista crítica, manifestando desinterés total en Wagner y defendiendo la música francesa de la invasión alemana.

RLS

📖 M. COOPER, “Charles Louis Ambrose Thomas”, *The Music Masters*, ed. A. L. Bacharach, ii (Londres, 1950; publicado por separado, Londres 1957-1958). G. MASSON, *Ambrosie Thomas* (Metz, 1996).

Thomas, Arthur Goring (n Ratton Park, Sussex, 20 de noviembre de 1850; m Londres, 20 de marzo de 1892). Compositor inglés. Estudió con Émile Durand en París (1873-1875) y posteriormente con Sullivan y Ebenezer Prout en la RAM (1877-1880). Disfrutó de un breve periodo de éxito con sus dos óperas con influencia francesa, *Esmeralda* (1883) y *Nadeshda* (1885), representadas

en Drury Lane bajo la dirección de Carl Rosa; la segunda fue inmensamente aclamada. Ante la falta de incentivos para componer y sumido en una profunda depresión se suicidó dejando inconclusas la cantata *The Swan and the Skylark* y la opereta *The Golden Web*; ambas obras fueron completadas por otros y estrenadas poco después.

JDI

Thomas, Augusta Read (n Nueva York, 24 de abril de 1964). Compositora estadounidense. Estudió en la Northwestern University de Yale y en la RAM de Londres. Se desempeñó como investigadora asociada en Harvard (1991-1994) antes de su nombramiento en la Eastman School. Durante su estancia como compositora residente con la Chicago Symphony (1997-2000) compuso obras como *Orbital Beacons* (1997-1998). Otra de sus obras destacadas es la ópera *Ligeia* (Évian, 1994). La mayor parte de su obra es instrumental y en ella expresa un sentimiento poético y convincente por la esencia y el drama del sonido mismo, mismo que manifiesta en sus títulos: *Angel Chant* para trío de piano, *Words of the Sea* para orquesta, *Night's Midsummer Blaze* para flauta, viola y arpa.

PG

Thompson, Randall (n Nueva York, 21 de abril de 1899; m Boston, 9 de julio de 1984). Compositor estadounidense. Estudió en Harvard y con Bloch en Nueva York (1920-1921). Más adelante trabajó como maestro, destacando en Harvard (1948-1965). Compuso abundante música coral entre la que destacan obras como un *Réquiem* sin acompañamiento la *St Luke Passion* (1965), así como tres sinfonías y dos óperas, entre otras.

PG

Thomson, Virgil (n Ciudad de Kansas, MO, 25 de noviembre de 1896; m Nueva York, 30 de septiembre de 1989). Compositor estadounidense. Estudió en la Harvard University con Nadia Boulanger en París (1921-1922) y con Rosario Scalero en Nueva York (1923-1924). Entre 1925 y 1932 vivió la mayor parte del tiempo en París donde se asoció con el grupo de *Les Six* y con Gertrude Stein, quien después sería libretista de sus óperas *Four Saints in Three Acts* (Hartford, CT, 1934) y *The Mother of us All* (Nueva York, 1947). En 1940 se instaló en Nueva York y trabajó como crítico del *Herald Tribune*, desplegando un estilo franco e ingenioso; conservó el puesto hasta 1954. Su estilo musical, con influencias de Satie, es frío, poco ambicioso y evita todo lo complejo y lo retórico. Canciones, música para piano y piezas orquestales forman el cuerpo principal de su abundante producción. Muchas de sus piezas fueron escritas a manera de retratos de sus amistades y colegas. Además de varias colecciones de artículos del

Herald Tribune, publicó *The State of Music* (Nueva York, 1939, 2/1961), *Virgil Thomson* (Nueva York, 1966), *American Music Since 1910* (Nueva York, 1971) y *Music with Words* (New Haven, CT, 1989).

📖 A. TOMMASINI, *Virgil Thomson: Composer on the Aisle* (Nueva York, 1997).

thoroughbass. Véase CONTINUO; BAJO CIFRADO.

Three Choirs Festival. Festival coral inglés establecido c. 1715. Véase FESTIVALES, 2.

Three Places in New England (Tres lugares en Nueva Inglaterra). Obra orquestal de Ives, conocida también como la *First Orchestral Set* (o *A New England Symphony*). Sus tres movimientos son *The Saint-Gaudens in Boston Common* (c. 1916-1917), *Putnam's Camp, Redding, Connecticut* (c. 1914-1915, c. 1919-1920) y *The Housatonic at Stockbridge* (c. 1912-1917, rev. c. 1921).

Three Screaming Popes. Obra orquestal de Turnage (1989).

Threni: id est Lamentationes Jeremiae Prophetiae (*Threni*: es decir, Las lamentaciones del Profeta Jeremías). Obra coral de Stravinski con textos bíblicos para soprano, contralto, dos tenores y dos bajos, coro y orquesta (1958).

through-composed (in., “sin repeticiones”, “enteramente compuesta”; al.: *durchkomponiert*). Toda composición con un diseño formal que no tenga repetición de secciones puede describirse como una obra “enteramente compuesta”, no obstante, el término se refiere con mayor frecuencia a una canción que tiene música distinta para cada estrofa.

Véase también FORMA, 9.

GMT

thumb piano (in., “piano de pulgares”). Véase MBIRA, KALIMBA, LIKEMBE.

thunderstick. Véase BULLROARER.

Tibbett [Tibbet], **Lawrence** (Mervil) (*n* Bakersfield, CA, 16 de noviembre de 1896; *m* Nueva York, 15 de julio de 1960). Barítono estadounidense. Comenzó su vida profesional como actor y cantante de iglesia y de ópera ligera. Posteriormente tomó clases de canto con Frank La Forge e Ignaz Zitoimirsky en Nueva York. Hizo su debut operístico en Los Ángeles en 1923, año en que interpretó a Lewicki de *Boris Godunov* en la Metropolitan Opera de Nueva York. Logró su primer gran triunfo dos años después en la Metropolitan Opera en el papel de Ford en *Falstaff*. Cantó en la Metropolitan durante 27 temporadas, inmensamente aclamado por su voz cálida y sonora, su legato medido pero expresivo y su extraordinaria actuación. Creó también varios personajes de obras nuevas. Repitió éxitos de Nueva York

en Covent Garden, París, Viena y Praga como también en otras casas de ópera estadounidenses. Participó en varias películas, ofreció conciertos y realizó grabaciones. JT **tie** (in.). “*Ligadura”.

tief (al.). “Profundo”, “bajo”, “grave”; *tiefgespannt*, “estirado profundo”, es decir no muy tenso (el parche de un tambor) para que produzca un sonido grave y profundo.

Tiefland (Las tierras bajas). Ópera en un prólogo y dos actos de d'Albert con libreto de Rudolph Lothar (Rudolph Spitzer) basado en el drama catalán de Angel Guimerá, *Terra Baixa* (Praga, 1903).

tiempo [pulso] (al.: *Zahlzeit, Schlag*; fr.: *temps*; in.: *beat*; it.: *battuta*). Unidad básica de duración en la música mensural, como la que el director indica con los movimientos de la mano o la batuta. Los tiempos se clasifican normalmente de acuerdo con el lugar que ocupan en el compás: tiempos “débiles” (el segundo y el cuarto en un compás de cuatro tiempos, el segundo y el tercero en un compás de tres tiempos o el segundo en un compás de dos tiempos) y como tiempos “fuertes” (el primero y, en menor medida, el tercero en un compás de cuatro tiempos; y el primero en un compás de tres o de dos tiempos). Para otros términos que describen distintos tipos de tiempo, véase ANACRUSA; DOWNBEAT; UPBEAT; SÍNCOPA; CONTRATIEMPO, 1.

tiempo fuerte (al.: *Niederschlag*; fr.: *temps fort*; in.: *downbeat*). Tiempos fuertes del compás (el primero y, en menor medida, el tercero en un compás de 4/4; el primero en compases de 2/4 y 2/4); véase TIEMPO, 1.

tiempo simple. Véase INDICADOR DE COMPÁS.

tiempo ternario. Véase INDICADOR DE COMPÁS.

tiento (in. *touch*; por.: *tento*). En la música española y portuguesa del siglo XVI hasta comienzos del XVIII, una pieza instrumental semejante al **ricercar* italiano. El término deriva del verbo español *tentar*, que significa buscar o experimentar, y describe una forma de estudio, fijo o improvisado, que sirve al ejecutante para conocer y explorar las posibilidades y los problemas técnicos que presentan los diferentes modos en un instrumento determinado. Los tientos aparecieron por primera vez en el siglo XVI en colecciones de música para vihuela de compositores como Milán (1536) y Mudarra (1546). Estas piezas eran generalmente homofónicas y de carácter improvisado y servían como preludios de piezas más sustanciales.

Los tientos para teclado más antiguos que se conocen se encuentran en la colección de Venegas de Henestrosa *Libro de cifra nueva* (1557), que contiene obras para órgano de Cabezón. Estas composiciones (como

los tientos de Cabezón publicados póstumamente en 1578) son contrapuntísticas y recurren a una amplia variedad de técnicas, como la imitación estricta a tres o cuatro voces, figuración, disminución, *stretto* y variaciones rítmicas. Muchas de estas obras usan temas ya existentes, principalmente de canto llano. Después de Cabezón los compositores de tientos para órgano más importantes fueron Correa, cuyo *Libro de tientos y discursos de música práctica* (1626) contiene 62 piezas, cada una clasificada de acuerdo con el modo y su grado de dificultad; y Cabanilles, quien explotó desarrollos técnicos en el órgano para producir efectos sonoros variados (como toques de trompeta) y contrastes dinámicos dramáticos. -/JBE

tierce (fr.). 1. Intervalo de tercera.

2. Registro de órgano que agrega al contenido armónico un sonido simultáneo de tercera a la octava superior.

tierce de Picardie (fr., “tercera de picardía”). Introducción de un intervalo de tercera mayor en el acorde de tónica de una composición que inicialmente estaba en tonalidad menor, transformando de tal manera el acorde menor resolutivo esperado en uno mayor homónimo (en tonalidad de *do* menor, el acorde resolutivo *do-mi^b-sol* se convierte en *do-miⁿ-sol*). El origen del nombre se desconoce; al parecer, fue introducido por Jean-Jacques Rousseau en su *Dictionnaire de musique* (1768), pero el origen que menciona es poco probable: “Se llama ‘tercera de picardía’ porque este tipo de final se usó por mucho tiempo en la música litúrgica y, por lo tanto en la región de Picardía, donde la música abunda en sus catedrales e iglesias”.

El uso de la *tierce de Picardie* era común desde el siglo XVI y a lo largo de todo el Barroco.

Tierra de las sonrisas, La. Véase *LAND DES LÄCHELNS, DAS. Till Eulenspiegels lustige Streiche (nach alter Schelmenweise-in Rondeauforn)* (Las alegres andanzas de Till Eulenspiegel, basada en una antigua melodía de Rogue en forma rondó). Poema tonal op. 28 de Richard Strauss (1894-1895). Ha sido usado para diversos ballets, incluyendo uno de Vaslav Nijinsky (1916).

Till Eulenspiegel ha sido tema también de la ópera *Til' Ulenshpigel'* de Karetnikov, con libreto basado en Charles De Coster; aunque la obra fue terminada en 1985, no se escenificó sino hasta 1993 en Alemania. Flor Alpaerts (1927), Jan Blockx (1920), Jeremiáš (1949), Rezníček (1902) y Maximilian Steinberg (1936) son algunos de los compositores que han recurrido al mismo tema.

timbal (in.: *kettledrum*). *Tambor con una sola membrana de piel (parche) estirada sobre un resonador hemisférico u oviforme; produce una nota de afinación definida. La membrana puede tensarse por diversos medios. Los timbales son conocidos desde la antigüedad. A menudo se han usado para la música marcial, pero también se han tocado a lomo de caballo o de camello. Se introdujeron timbales pequeños a Europa desde el Medio Oriente (*naqqāra*) durante las Cruzadas del siglo XIII; en Inglaterra se les conoció como **nakers*. Grandes timbales europeos de caballería, a los que más tarde se dio uso orquestal (véase TIMBALES) fueron también inspirados por modelos otomanos o del Medio Oriente. El mayor de los dos tambores de la *tablā* de la India es un timbal. En África se pueden encontrar timbales con resonadores hechos de troncos huecos de árboles. JMO

timbales. 1 (al.: *Pauken*; fr. *timbales*; in.: *kettledrums*; it.: *timpani*). Tambor que consiste en un cuenco o caldero de metal (de ahí su nombre inglés *kettledrums*), por lo general latón o cobre, con un parche o membrana de cuero de cabra o res, o de un material plástico tendido sobre el extremo abierto y sujetado mediante un juego de aros metálicos cuyas circunferencias embonan entre sí. Cada timbal tiene una afinación definida. Los timbales, provenientes de Turquía, fueron introducidos a Europa a través de Hungría antes de 1450; originalmente eran instrumentos de caballería, cargados a lomo de caballo, que formaban parte del cuerpo de trompetas militares. Desde su introducción en la orquesta después de 1600, ha sido el instrumento principal de la sección de percusiones. Antes de 1800 la dotación común era un juego de dos timbales afinados en la tónica y la dominante de la pieza ejecutada.

La afinación del instrumento se lograba mediante un mecanismo simple de clavijas con cabeza cuadrada en torno a la circunferencia, que se giraban con una llave especial. Los ejecutantes por lo general tenían que cambiar de afinación de una pieza tocada a otra o entre los movimientos de una obra. Cuando los cambios de afinación se volvieron demasiado frecuentes (c. 1800), las clavijas para templar el parche fueron reemplazadas por un mecanismo de tornillos de mariposa. Alrededor de la misma época los compositores comenzaron a exigir un tercer timbal (el primero en hacerlo fue Salieri), convirtiéndose en la dotación normal durante el siglo XIX. Con la creciente demanda de cambios de afinación más frecuentes, en particular en la música operística, a comienzos del siglo XIX se inventaron

mecanismos (como una manija simple) para controlar simultáneamente todos los tensores del parche. El mecanismo de pedal para el control de la afinación se introdujo en 1881. La mayor parte de las orquestas actuales cuenta con un juego de cuatro timbales de pedal, pero esta dotación no se incorporó sino hasta el último tercio del siglo XX. Sin embargo, desde finales del siglo XIX muchos compositores han tratado los timbales como instrumentos cromáticos.

Las mazas o baquetas para tocar el timbal originalmente tenían cabezas de madera, pero en el siglo XVI se cambiaron por discos de madera o marfil. Se desconoce hasta qué punto se usaron antiguamente cabezas con recubrimiento de cuero o paño, pero se sabe que para la década de 1820 existían cubiertas de esponja que fueron usadas por Berlioz. La baqueta moderna común tiene un recubrimiento de fieltro con núcleo de corcho, madera de balsa o fieltro. Todos los timbalistas manejan baquetas de materiales diferentes de acuerdo con la música y las condiciones acústicas del recinto. Las cabezas de plástico fueron populares en la década de 1950, pero el recubrimiento de cuero de cabra se sigue considerando como el material que produce una mejor calidad sonora. JMO

📖 N. BENVENGA, *Timpani and the Timpanist's Art: Musical and Technical Development in the 19th and 20th Centuries* (Göteborg, 1979). E. A. BOWLES, *The Timpani: A History in Pictures and Documents* (Hillsdale, NY, 2000).

2. Pequeños tambores cilíndricos, *tom-tom o tarolas, comunes en la ejecución de la música bailable latinoamericana. Conocidos con el nombre de *timbales créoles*, timbales cubanos o tarolas latinas, son tambores con un solo parche y caja metálica cilíndrica con fondo abierto; su diámetro es casi el doble que el de los *bongós. Mientras que los bongós se tocan con las manos y los dedos y el ejecutante toca sentado, para la ejecución de los timbales se usan baquetas delgadas y ligeras y el ejecutante toca de pie; los timbales se colocan fijos en un atril junto con un par de cencerros. JMO

timbre [color tonal] (al.: *Klangfarbe*; fr.: *timbre*; in.: *tone-colour*; it.: *timbro*). Calidad sonora característica de un instrumento o una voz particular, a diferencia de su registro o altura. El timbre es lo que distingue el sonido de un violín del de una flauta, incluso tocando la misma nota. De la misma manera, el timbre de voz de un niño soprano es distinto del de una soprano femenina. Incluso entre los instrumentos del mismo tipo, el timbre varía dependiendo de la ejecución de los intérpretes: por ejemplo, la cuerda abierta de un violín tiene

una calidad sonora distinta de la misma nota pisada en otra cuerda; asimismo, pulsar la cuerda o pasar el arco cerca del puente también modifica el timbre del instrumento. Esta variación tímbrica se debe a la combinación particular de los armónicos producidos por un instrumento. En ocasiones el término es sinónimo de “color” instrumental o vocal.

Véase ACÚSTICA, 6.

JBE

timpani (it.). Véase TIMBALES.

Tin Pan Alley. Término que se usó como sinónimo de la música popular comercial estadounidense desde finales de la década de 1880 hasta mediados del siglo XX. La publicación de partituras individuales fue su principal vehículo de difusión. En sus orígenes, era el nombre informal de un distrito de Nueva York (la calle 28, entre la Quinta Avenida y Broadway) donde vivían compositores de canciones, arreglistas y editores. Por extensión comenzó a usarse también para el estilo de las canciones del periodo, notables por su encanto melódico, la frescura de sus letras y su accesibilidad en general. Los principales compositores vinculados con el género fueron Irving Berlin, Jerome Kern, George Gershwin, Cole Porter y Richard Rodgers. El término se sigue usando de manera genérica para referirse a la música popular. MT/PGA

tin whistle (silbato de latón). Véase FLAGEOLET; PENNY WHISTLE.

Tinctoris, Johannes (n Braine l'Alleud, cr Nivelles, c. 1434; m ?1511). Teórico y compositor franco-flamenco. La parte inicial de su vida profesional transcurrió en Orléans, Chartres y posiblemente también en Cambrai, como cantor bajo la dirección de Dufay. Para 1472 se encontraba al servicio de Fernando I de Nápoles como tutor de Beatriz la hija del rey. En 1487 fue enviado al extranjero para contratar cantantes para la capilla napolitana; no se sabe si alguna vez regresó a Nápoles. Solamente una pequeña cantidad de la música de Tinctoris ha sobrevivido, entre ésta cinco misas. Por otra parte sus escritos teóricos son numerosos; destaca un diccionario de términos musicales (*Terminorum musicae diffinitorium*, c. 1473), que es el primer tratado de teoría musical impreso en la historia (Treviso, 1495), y por lo menos otros 11 tratados sobre notación, técnicas contrapuntísticas y cuestiones filosóficas. Popular y de enorme influencia en sus días, los tratados de Tinctoris son importantes en la actualidad por la información que ofrecen sobre el arte compositivo y los métodos de instrucción musical de finales del siglo XV. JM

Tintagel. Poema tonal de Bax (1919).

Tiomkin, Dimitri (*n* Kremenchuk, 28 de abril/10 de mayo de 1894; *m* Londres, 12 de noviembre de 1979). Compositor estadounidense nacido en Ucrania. Su familia se trasladó en 1912 a San Petersburgo donde estudió en el conservatorio, tocó el piano en salas de cine mudo y comenzó a componer. Después de la Revolución se trasladó a Berlín y estudió con Busoni, tocó con la Filarmónica de Berlín y publicó algunas piezas de música de baile. Visitó París como integrante de un dueto de pianistas y en 1925 también realizó una gira por los Estados Unidos. Se presentó en el Carnegie Hall como solista y en dúo. En ese tiempo compuso el *Mars Ballet* para su esposa, la coreógrafa Albertina Rasch. Inicialmente se mostró dudoso ante la propuesta de componer música para cine, pero poco después se le reveló como una actividad fascinante convirtiéndose en uno de los compositores y directores más activos de Hollywood. Muchas de sus partituras cinematográficas obtuvieron premios de la Academia. Las más conocidas son *High Noon* (1952), *The High and the Mighty* (1954), *Friendly Persuasion* (1956), *The Alamo* (1960) y *The Guns of Navarone* (1961). PGA

tiorba [*chitarrone*] (in.: *theorbo*). *Laúd bajo que, además de un diapasón con cuerdas para pisar con los dedos, tiene una extensión en el mástil y un segundo clavijero con cuerdas graves al aire (diapasones o bordonas) afinadas diatónicamente; éstas no se pisan y hacen las veces de bordón. Puesto que el instrumento es mucho más largo que el laúd común la primera cuerda (y en ocasiones también la segunda) solía afinarse una octava abajo, adquiriendo su *afinación discontinua característica. La tiorba se desarrolló en Florencia alrededor de 1580 y siguió en uso hasta entrado el siglo XVIII, principalmente para acompañamiento vocal o como parte del continuo. Sobrevive muy poca música para tiorba sola. La tiorba italiana perfeccionada tenía 14 órdenes: seis cuerdas dobles para pisar y ocho diapasones sencillos; su afinación común era *Sol²-La²-Si²-Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-re-sol-si-mi-la*. La tiorba francesa, *théorbe*, tenía solamente órdenes sencillos. JMO

tiptle (agudo). 1. Guitarra pequeña de España y algunas partes de Latinoamérica, semejante al **cavaquinho*, con cuatro o cinco cuerdas sencillas o múltiples.

2. Tenora (oboe tenor antiguo del tipo *caramillo) usada en las *coblas de sardanas* catalanas.

tipografía de mosaico. Sistema tipográfico en que el pentagrama, las cabezas de nota y las plicas se imprimen con tipos independientes. Véase BREITKOPF & HÄRTEL; IMPRESIÓN Y PUBLICACIÓN DE MÚSICA, 2a.

Tipperary. Canción de Harry J. Williams y Jack Judge. Su primer verso es “It’s a long way to Tipperary” (Largo es el camino a Tipperary) y fue extremadamente popular durante la primera Guerra Mundial.

Tippet, Sir Michael (Kemp) (*n* Londres, 2 de enero de 1905; *m* Londres, 8 de enero de 1998). Compositor inglés. Estudió composición con Charles Wood y C. H. Kitson en el RCM (1923-1928) y trabajó como maestro de escuela. Ante la necesidad de adquirir una técnica compositiva más madura, tomó clases con R. O. Morris, especialista en contrapunto renacentista (1930-1932). Para finales de la década de 1930 su estilo alcanzó la madurez deseada con el *Concierto para doble orquesta de cuerdas* (1938-1939). En esta obra, igual que en sus tres *Cuartetos de cuerdas* (1934-1935, 1941-1942, 1945-1946), desplegó un estilo muy distinto de todo lo que había en la música inglesa de su tiempo dando prioridad a líneas polifónicas vinculantes, texturas luminosas y una armonía tonal enriquecida, reminiscente de Hindemith y Stravinski, pero lo suficientemente versátil como para abarcar alusiones a la música folclórica inglesa. Los vivos ritmos de danza corroboran su admiración por Stravinski y el jazz, como también por el madrigalismo inglés y por Purcell contribuyendo con su música a la interpretación de obras de este maestro por músicos aficionados en el Morley College de Londres.

En 1940 Tippett fue nombrado director del Morley College y un año después completó el oratorio *A Child of our Time* (1939-1941, estrenado en 1944). El trasfondo de la obra es una abierta manifestación en contra de las atrocidades nazis, pero el mensaje que transmite haciendo referencia a las Pasiones de Bach con espirituales en lugar de corales, no es en absoluto sencillo. Tippett no pedía condenar a quienes odiaba sino, dentro del espíritu de la psicología junguiana –importante influencia en su persona–, el reconocimiento de una combinación de oscuridad y luz en la personalidad de todo ser humano y la conciencia de la separación como requisito previo para la sanación y la integridad. Bajo formas distintas, este principio constituyó el tema fundamental de cinco óperas compuestas después del oratorio –*The Midsummer Marriage* (Covent Garden, 1955), *King Priam* (Coventry, 1962), *The Knot Garden* (Covent Garden, 1970), *The Ice Break* (Covent Garden, 1977) y *New Year* (Houston, TX, 1989)– y de dos de sus obras corales posteriores: *The Vision of St Augustine* (1963-1965) y *The Mask of Time* (1980-1982).

The Midsummer Marriage representa la consumación absoluta de la exuberancia rítmica y el impulso

melódico del estilo temprano de Tippett; su riqueza y su vitalidad se infiltraron en otras obras del periodo como el ciclo de canciones *The Heart's Assurance* (1950-1951), la *Fantasia concertante sobre un tema de Corelli* (1953) para cuerdas y el *Concierto para piano* (1953-1955). Con la *Segunda sinfonía* (1956-1957) sacó a relucir un argumento musical más concentrado con una armonía diatónica menos estable, iniciando un proceso de transición que condujo a la cruda concatenación de la retórica más expresionista de su segunda ópera, *King Priam*. Enseguida Tippett exploró estas nuevas posibilidades estilísticas y formales en su segunda *Sonata para piano* (1962) y en el *Concierto para orquesta* (1962-1963), como también en *The Vision of St Augustine* y *The Knot Garden*. Esta tercera ópera reveló también una determinación creciente para explotar un rango más amplio de arquetipos musicales, como el *blues*, dentro de la órbita del estilo personal de Tippett dando cauce a esos aspectos de la cultura estadounidense que tanto le agradaban. En este sentido, la *Tercera sinfonía* (1970-1972), con su evocación del pluralismo favorecido por Ives junto con citas de la *Novena sinfonía* de Beethoven, sirvió para plasmar los intereses sociales y estéticos que preocuparon a Tippett durante toda su vida.

En sus últimos años Tippett completó una *Cuarta sinfonía* (1976-1977), los *Cuartetos de cuerdas* nos. 4 y 5 (1977-1979, 1990-1991), la *Sonata para piano no. 4* (1983-1984) y el *Triple concierto* (1979). En todas estas obras, como en *The Mask of Time* y en su última ópera, *New Year*, Tippett rememoró aspectos de ese radiante lirismo que tuvo una presencia tan importante en sus composiciones tempranas, expresando con ello una síntesis de su humanismo escéptico, pero finalmente optimista, que conformó su filosofía personal. Su última obra, la canción sin palabras para orquesta *The Rose Lake* (1991-1993), ofrece una visionaria imagen del paisaje inspirada por su visita a Senegal. En 1966 fue hecho caballero. PG/AW

📖 I. KEMP, *Tippett: The Composer and his Music* (Londres, 1984). M. TIPPETT, *Those Twentieth Century Blues* (Londres, 1991). M. BOWEN (ed.), *Tippett on Music* (Oxford, 1995). M. BOWEN, *Michael Tippett* (Londres, 1997). D. CLARKE (ed.), *Tippett Studies* (Cambridge, 1999).

tirade [*coulade*] (fr.; it.: *tirata*). Adorno barroco en el que más de tres notas de paso, no necesariamente consecutivas, se intercalan en rápida sucesión entre dos notas melódicas separadas por un intervalo amplio. La *tirade* podía indicarse mediante un signo (↗↘), pero era más frecuente escribirla o improvisarla.

tirador. En el órgano, mecanismo para abrir un registro. Véase también ÓRGANO.

tirana. Canción bailable andaluza con ritmos sincopados y generalmente en compás de 6/8. Popular en España en el siglo XVIII, la *Tirana del tripili*, aunque atribuida a Blas de la Serna (c. 1751-1816), se volvió muy popular en el siglo XIX gracias a su inclusión en la ópera de Mercadante, *I due Figaro*.

tirando (it.). “Tirando”, “jalando”.

tirare (it.), **tirer** (fr.). “Tirar”, “tirar de”. En la ejecución de instrumentos de cuerda con arco indica arco hacia abajo, en dirección al talón. En la ejecución del órgano se refiere a la pisa de un registro, es decir jalar el tirador para accionar un registro, de donde *tiratutti*, “*tirador” o “*acoplador”; *tirato*, *tiré*, “tirado”, es decir con el registro abierto.

tiret (fr.). **Mordente*.

Tishchenko, Boris Ivanovich (n Leningrado, 23 de marzo de 1939). Compositor ruso. Estudió con Ustvol'skaia en el colegio de música, después con Vadim Salmanov, Viktor Voloshinov y Orest Yevlajov en el Conservatorio de Leningrado, y por último con Shostakovich durante sus estudios de posgrado. Suele considerársele el heredero de Shostakovich; completó y orquestó varias de las obras inconclusas de su mentor y sus composiciones propias son una extensión de la tradición del maestro ruso. Compuso la *Quinta sinfonía* (1976) en memoria de Shostakovich. Prokofiev y Stravinski fueron también influencias notorias en su música, aunque el interés de Tishchenko en la música de vanguardia occidental se manifiesta esporádicamente en sus obras. JWAL

Titelouze, Jehan (n Saint Omer, 1562 o 1563; m Ruán, 24 de octubre de 1633). Organista y compositor francés. En 1585 viajó a Ruán donde trabajó como organista de St Jean hasta 1588, año en que fue nombrado organista de la catedral de la ciudad. Fue muy solicitado como organero restaurador y consejero. Son relativamente pocas las obras de Titelouze que han sobrevivido, principalmente elaboradas versiones polifónicas para órgano de himnos y del *Magnificat* compuestas para su interpretación durante los servicios de la iglesia. Despliegan técnicas contrapuntísticas anticuadas basadas en disonancias emotivas y cromatismo. Titelouze destacó también como teórico y hombre de letras; los prefacios de sus publicaciones para órgano son interesantes por la luz que arrojan sobre los estilos interpretativos de la época. DA/TC

Tobias, Rudolf (*n* Käina, Hiiumaa, 29 de mayo de 1873; *m* Berlín, 29 de octubre de 1918). Compositor y organista alemán nacido en Estonia. Tuvo una sólida preparación musical gracias a las lecciones de su padre, un organista de iglesia, para después trasladarse a Tallinn para estudiar con el organista de la catedral. Más adelante, se convirtió en el primer estoniano que estudió composición en el Conservatorio de San Petersburgo (1893-1897, con Rimski-Korsakov; estudió también órgano). Precursor en la composición también, compuso la primera obra orquestal de Estonia (la obertura dramática *Julio César*, 1896), la primera cantata (*Johannes Damascenus*) y el *Primer cuarteto de cuerdas* (1899). De regreso en Estonia desde 1904, en Tartu comenzó a escribir su monumental oratorio en alemán, *Des Jona Sendung* (La misión de Jonás, 1904-1909). Después se trasladó a Occidente, visitando primero París e instalándose en Leipzig en 1908 donde aceptó un puesto como maestro en la Königliche Hochschule für Musik de Berlín en 1911. Reclutado por el ejército alemán con el estallido de la primera Guerra Mundial, fue dado de baja dos años después a causa de su mala salud. Su débil condición física y las precarias circunstancias de los tiempos de guerra, contribuyeron a que contrajera pulmonía. Murió dejando inconcluso su segundo oratorio, *Jenseits von Jordan* (En el lado opuesto del Jordán).

MA
toccata (it., participio pretérito de *toccare*, “tocar”). Pieza de estilo y lenguaje musical libres, generalmente para teclado, que suele estar conformada por varias secciones con elementos de virtuosismo destinados al lucimiento del “toque” del ejecutante. El término apareció a comienzos del siglo XVI, pero las primeras colecciones importantes datan de la década final del siglo; entre éstas destacan las publicaciones de Andrea Gabrieli y Claudio Merulo. En esa época el término se usaba ocasionalmente para referirse a piezas similares a las fanfarrias; un ejemplo conocido es la fanfarria titulada “toccata” que introduce el *Orfeo* (1607) de Monteverdi.

El primer gran maestro de la *toccata* para teclado fue Frescobaldi cuyo primer libro apareció en 1615. Muchas de sus piezas se caracterizan por la extremada complejidad rítmica desplegada en los pasajes de transición. Su segundo libro (1627) contiene dos *toccatas* basadas en largas notas de pedal y el arreglo de un madrigal de Arcadelt. Frescobaldi fue seguido por otros italianos como Rossi, Pasquini, Zipoli y Alessandro Scarlatti, y alemanes como su discípulo Froberger, autor de 24 *toccatas*. Transcripciones de algunas *toccatas* de Froberger

se sumaron al repertorio francés, aunque en Francia no solía usarse el término “toccata” en esta época. La *toccata* barroca en Austria alcanzó su esplendor en las obras de Georg Muffat y Pachelbel; en los Países Bajos la forma fue cultivada por Sweelinck, quien diseñó sus *toccatas* siguiendo el modelo de los Gabrieli, mientras que en el norte de Alemania, compositores como Buxtehude desarrollaron un tipo de *toccata* rapsódica de grandes dimensiones. Las largas piezas con varias secciones de Buxtehude, con alternancia de secciones libres y fugadas, son prácticamente imposibles de distinguir de sus preludios y fugas para órgano. Bach compuso seis *toccatas* para clavecín (BWV912-915 y 910-911) y varias para órgano, posiblemente basadas en los modelos de Buxtehude. Algunas van acompañadas de una fuga a la manera de preludio. Su obra del género más conocida es la *Toccatina para órgano* (también llamada *Toccatina y Fuga*) en *re* menor BWV565. Handel, a pesar de tener la influencia de Alessandro Scarlatti, no incursionó en el género.

Excepto por la famosa *toccata* de Clementi, que interpretara en una competición contra Mozart ante el emperador José II en 1781, la forma se usó muy poco desde el periodo clásico hasta los albores del siglo XIX. No obstante, tuvo su resurgimiento en Francia con compositores para órgano como Vierne y Widor quienes solían concluir sus inmensas sinfonías para órgano con una *toccata* (la *toccata* de la *Quinta sinfonía para órgano* de Widor es en la actualidad muy demandada en las bodas). El piano inspiró un resurgimiento de la composición de *toccatas* en el siglo XX; Debussy (*Pour le piano*) y Ravel (*Le Tombeau de Couperin*) recurrieron a la *toccata* para sus movimientos finales. Otros compositores del siglo XX como Honegger, Martinů y Prokofiev, compusieron *toccatas* al estilo **perpetuum mobile*, siguiendo el ejemplo de Schumann (*Toccatina en do* op. 7). -/LC

toccatina [*toccatino*] (it.). **Toccatina* en miniatura. Existen ejemplos de esta forma compuestos en el siglo XIX por Josef Rheinberger y Georg Henselt. Widor escribió una *toccatina* en una de sus sinfonías para órgano.

Toch, Ernst (*n* Viena, 7 de diciembre de 1887; *m* Santa Mónica, CA, 1 de octubre de 1964). Compositor estadounidense nacido en Austria. Estudió medicina en la Universidad de Viena, filosofía en la Universidad de Heidelberg (doctorado en 1921) y piano con Willy Rehberg en el Conservatorio Hoch de Frankfurt (1910-1913). Autodidacta en composición, impartió clases de esta disciplina en el Conservatorio de Mannheim (1913-1929) y cursos privados en Berlín (1929-1932). En 1934 emigró a los Estados Unidos donde enseñó en la New School for

Social Research de Nueva York (1934-1936) y en la Universidad de California de Los Ángeles (1940-1948). Contribuyó de manera importante a la diseminación de las normas y principios de la tradición austro-alemana. Compuso, entre otras obras, seis sinfonías, 13 cuartetos de cuerdas y una variedad de obras vocales. También escribió el libro *The Shaping Forces in Music* (Nueva York, 1948). PG

Tod und das Mädchen, Der (La muerte y la doncella).

Canción de Schubert (1817) basada en un poema de Matthias Claudius. Schubert usó el tema para las variaciones del segundo movimiento de su *Cuarteto de cuerdas no. 14 en re menor* D810 (1824), conocido con el título de la canción.

Tod und Verklärung (Muerte y transfiguración). Poema tonal op. 24 de Richard Strauss en cuatro secciones (1888-1889) que retrata la visión de un artista en su lecho de muerte.

tōgaku (jap., “música tang”). Parte del repertorio **gagaku*, introducido a Japón desde China durante la dinastía Tang (618-907).

tom-tom. Tambor cilíndrico con cabeza gruesa y tensores de tornillo a cada lado del aro de madera; se toca en posición vertical con baquetas. Los *tom-tom* son parte indispensable de la *batería, que puede tener dos o más de tamaños graduados, conformando el juego de los tambores del instrumento junto con la tarola y el bombo. En la batería el juego de tambores común consiste en dos pequeños *tom-tom* situados sobre el bombo, la tarola y un “tom de piso tenor” lateral. JMO

Tomášek, Václav Jan Křtitel [Tomaschek, Wenzel Johann] (*n* Skutec, 17 de abril de 1774; *m* Praga, 3 de abril de 1850). Compositor y maestro checo. Recibió instrucción musical moderada antes de trasladarse a Praga en 1790. Después de incursionar en diversas disciplinas en la Universidad de Praga, comenzó sus estudios de leyes en 1797, aunque para entonces ya había forjado una reputación como maestro de música. En 1806 aceptó el puesto de maestro de música y compositor de la familia del conde George Buquoy con quien permaneció durante 18 años. Para comienzos de la década de 1820 era lo suficientemente conocido como para desempeñarse como maestro y compositor independiente y en 1824 fundó una escuela privada de música que atrajo a muchos compositores y ejecutantes de la generación de los jóvenes, entre los que estuvieron Voříšek, Kittl y el crítico Hanslick. Tomášek alcanzó una reputación prominente en los círculos artísticos de Praga, recibiendo la visita de muchos músicos extran-

jeros como Clementi, Wagner, Clara Schumann y Paganini. Por lo mismo sus memorias ofrecen una visión fascinante de la vida musical de Praga y de muchos contemporáneos ilustres.

Su postura y muchas de sus composiciones muestran a Tomášek como un ferviente admirador de Mozart aunque de ninguna manera lo convierte en un imitador cautivo. Además de numerosas rapsodias y siete sonatas para piano demostró su desagrado por las piezas virtuosísticas en boga, componiendo alrededor de 42 églogas técnicamente accesibles. Estas piezas ligeras y sencillas sirvieron modelo para diversos compositores como Voříšek y Schubert. Junto con una reducida pero destacada cantidad de colecciones de música litúrgica y algunas obras escénicas menos exitosas, Tomášek compuso varias colecciones de canciones con poemas de Goethe (*Erkönig*), Schiller, Gellert y textos checos. JSM

tombeau (fr., “tumba”, “lápida”). Composición dedicada a la memoria de alguna persona, como *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche* (laudista parisino que murió al caer por la escalera de su casa) de Froberger. Un ejemplo del género compuesto en el siglo XX es *Le Tombeau de Couperin* de Ravel.

Tombeau de Couperin, Le (La tumba de Couperin). Suite para piano de Ravel (1914-1917). Consta de seis movimientos, cada uno dedicado a la memoria de un amigo muerto en la primera Guerra Mundial. En 1919 Ravel orquestó los movimientos nos. 1, 3, 5 y 4 (en ese orden).

Tomkins, Thomas (*n* St Davids, Pembrokeshire, 1572; *m* Martin Hussingtree, Worcs., *sep.* 9 de junio de 1656). Organista y compositor inglés. Tercero de los hijos de Thomas Tomkins padre, organista de la Catedral de St Davids, perteneció a una familia musical destacada que contó con otros músicos de iglesia. Es posible que haya sido corista de St Davids y en cierto punto de su vida profesional estudió con William Byrd. En 1596 fue nombrado organista a cargo de la música de la Catedral de Worcester y en 1607 obtuvo el grado de B. Mus. en el Magdalen College de Oxford. Para 1620 era caballero de la Chapel Royal, sucediendo a Edmund Hooper como uno de los organistas un año después. Compartió estas obligaciones con Orlando Gibbons y, gracias a que el puesto operaba bajo un sistema rotatorio, tuvo la oportunidad de conservar su puesto en la catedral. Junto con su hijo Nathaniel, canónigo de la catedral, se mantuvo incondicional a la corona real oponiéndose a la suspensión de los servicios durante la guerra civil.

Varias de sus obras tardías —*anthems* y piezas para teclado— expresan su rabia y tristeza por los acontecimientos políticos del momento. En su vejez se mudó a la casa de su hijo en Martin Hussingtree.

Tomkins fue un compositor prolífico en muchos géneros. Conservó el espíritu isabelino hasta la muerte y son muy escasos los rasgos italianos en su música; todas sus obras fueron polifónicas. Sus *Songs of 3. 4. 5. and 6. parts* (Londres, 1622) no sólo se encuentran entre las últimas ediciones de la tradición madrigalista inglesa, sino también entre las mejores. Con dedicatoria individual para sus amistades, colegas y parientes varias son piezas sacras, como la impactante puesta en música de “When David heard”. Sus abundantes *anthems* y cánticos, escritos a lo largo de décadas para ser cantados tanto en la Chapel Royal como en Worcester, fueron recopilados y publicados póstumamente por Nathaniel Tomkins (*Musica Deo sacra*; Londres, 1668), con la clara intención de proporcionar a la Iglesia restaurada un sólido repertorio polifónico tradicional. Tomkins compuso también música para conjuntos instrumentales y teclado. Entre la música para teclado destaca la “Sad pavan” (Triste pavana), subtitulada “for these distracted times” (para estos tiempos disipados), fechada pocos días antes de la ejecución de Carlos I.

-/JM

📖 D. STEVENS, *Thomas Tomkins* (Londres, 1957, 2/1967).

J. IRVING, *The Instrumental Music of Thomas Tomkins* (Nueva York, 1989).

Tommasini, Vincenzo (*n* Roma, 17 de septiembre de 1878; *m* Roma, 23 de diciembre de 1950). Compositor italiano. De familia acaudalada, estudió en Roma y con Bruch en Berlín. Su obra de juventud reflejó la influencia del Impresionismo y su música tardía una cierta dosis de neoclasicismo. Compuso óperas, música orquestal, música de cámara, música coral y canciones. Su nombre fue mejor conocido por su partitura de ballet *Le donne di buon umore* (*Les Femmes de bonne humeur*, *The Good-Humoured Ladies*, “Las alegres mujeres”), basada en sonatas de clavecín de Domenico Scarlatti; fue producida por la compañía de Diaghilev en 1917, tres años antes de la adaptación que Stravinski hiciera de *Pulcinella* de Pergolesi. ABUR

ton. 1. Término con varios significados; los principales son los siguientes: (fr.) (a) “altura”; *donner le ton*, “dar el tono”, “dar la altura”; (b) “tonalidad”, “modo”; *ton d’ut*, “tonalidad de do”; *ton majeur*, “tonalidad mayor”; *ton d’église*, “modo eclesiástico”; (c) “tono”, en el sentido de tono gregoriano (véase TONUS, 3); (d) “tubo [adicional]”

o “recodo” (in.: *crook*); *ton de trompette*, “tubo o recodo de trompeta”; *ton de rechange*, “tubo o recodo de rechange” (o simplemente “recodo”); (e) el intervalo de tono completo, conformado por dos semitonos, *demiton*; (f) “sonido”, “nota”; *ton aigre*, “sonido ríspido”; *ton bouché*, “nota tapada” (en el corno); *ton doux*, “tono dulce”, “sonido dulce”.

(Al.) (a) “altura”; *den Ton angeben*, “dar el tono”, “dar la altura”; (b) “tonalidad”, “modo”; *Tongeschlecht*, “calidad tonal” (es decir, mayor, menor, etc.); (c) “nota”; *den Ton halten*, “mantener la nota”; *Tonabstand*, “intervalo”; *Tonfarbe*, “color tonal”, como timbre; *Tonfolge*, “melodía”; *Tonfülle*, “volumen de tono”; *Tonhöhe*, “altura”, “rango”, “registro”; *Tonleiter*, “escala”; *Tonreihe*, “secuencia de notas”; *Tonmass*, “tiempo” (es decir, duración de un pulso); *Tonschlüssel*, “tónica”; *Tonsetzer*, “compositor”; (d) “sonido”, “música”; *Tonkunst*, “[el arte de la] música”; *Tonkünstler*, “músico”; *Tonlehre*, “acústica”; *Tonbühne*, “orquesta”; *Tonbild*, “pintura tonal”; *Tonmalerei*, “música programática”; *Tondichtung*, “poema tonal”; *Tonmeister*, “ingeniero de sonido calificado”.

2. En la literatura alemana medieval y renacentista el término se refiere a una forma de verso y la melodía específica asociada con éste. Los *Meistersinger* escribieron muchos poemas con *Töne* ya existentes.

tonadilla [tonadilla escénica] (dim. de *tonada* o canción).

Tipo de ópera cómica corta en un acto florecida en España desde mediados del siglo XVIII hasta comienzos del XIX. Originalmente la tonadilla se interpretaba entre los actos de una obra teatral a manera de **intermezzo* (obras de Luis Misón y Antonio Guerrero son ejemplos de esta forma), pero a partir de finales del siglo XVIII evolucionó en una obra más sustancial e independiente con obras representativas compuestas por Esteve y Grimau y Blas de la Serna. Tenía normalmente de uno a cuatro personajes, por lo general sirvientes o campesinos, y consistía principalmente en solos vocales en forma de aria. La música en el estilo de las danzas tradicionales (como el fandango) era un rasgo común del género.

Véase también ZARZUELA.

-/JBE

tonalidad. 1. Sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia; rige la construcción del discurso musical de la cultura occidental. Todos los sistemas tonales tienen en común el concepto de que la música progresa alejándose y regresando a las notas fundamentales, que son las que rigen la importancia relativa de todos los sonidos de una

composición musical. De tal manera, en el sistema tonal mayor-menor distintivo del periodo c. 1600-1900, un único centro tonal o tónica domina a lo largo de todo un pasaje, un movimiento o una pieza musical; la nota que forma un intervalo de quinta justa superior a la tónica es la siguiente en importancia, la que forma un intervalo de quinta inferior a la tónica es la que le sigue, y así sucesivamente: en la tonalidad de *do* mayor estas tres notas principales son *do* o tónica, *sol* o dominante y *fa* o subdominante.

En la música anterior a 1600, aproximadamente, es más adecuado hablar de modalidad que de tonalidad. Los teóricos medievales y renacentistas describieron diferentes modos que conformaban la construcción musical de su tiempo (véase MODO, 2). Durante los siglos XVI y XVII se reforzó la distinción entre una línea de bajo y otras voces superiores, más melódicas; el desarrollo de una armonía más unificada en la práctica musical europea contribuyó a integrar las diferencias entre los diferentes modos en sólo dos categorías: el modo jónico en *do* (que corresponde a la escala mayor) y el modo eólico en *la* (la escala menor). Estos dos modos se convirtieron en los principales, con cualquier altura como punto de partida, dentro de un proceso histórico paralelo al desarrollo y la consolidación de la afinación temperada o de *temperamento igual (véase ESCALA, 3).

La tonalidad mayor-menor se ha descrito desde tres perspectivas distintas. En los albores del siglo XVIII Rameau codificó el principio de inversión de la triada de esta manera: tomando cualquier nota como punto de partida la tonalidad se establece mediante una progresión formada por las tres distribuciones espaciales de una triada, en la que cualquiera de sus tres notas puede ocupar el lugar del bajo cumpliendo la función de nota fundamental (véase BAJO FUNDAMENTAL). Para el siglo XIX, este principio había reemplazado el anterior método del bajo cifrado, cediendo paso a la técnica de identificar los grados de la escala con números romanos, es decir, asignando una numeración a las notas sucesivas de una escala que, a su vez, son las notas fundamentales de sus triadas correspondientes. En las pos-trimerías del siglo XIX Hugo Riemann, en su teoría de *armonía funcional, propuso que la tónica, la dominante y la subdominante eran las tres regiones más importantes para establecer la tonalidad. Estas dos teorías definitorias de la tonalidad sugerían que la música puede transitar entre las diferentes tonalidades mediante la *modulación. Bajo una perspectiva contraria, a comien-

zos del siglo XX Schoenberg y Schenker proponían que una composición comprende solamente una tonalidad y las “tonalidades” menos importantes que articulan su estructura son sólo “regiones” (Schoenberg) o “prolongaciones” (Schenker) de ésta (véase ANÁLISIS, 3). Sin embargo, encontramos una clara diferencia entre el concepto de Schoenberg de una estructura “monotonal” conteniendo todas las regiones mayores y menores subordinadas a esa única tonalidad, y la noción de Schenker de que toda tonalidad es un desdoblamiento en el tiempo mediante la elaboración de “acordes naturales”, es decir las notas de la triada mayor.

Esta tercera fase de la teoría tonal proponía un fundamento natural de la tonalidad mayor-menor tomando en cuenta los sobretonos de la *serie armónica. Riemann incluso sugirió una serie implícita de “subtonos” para explicar la tonalidad menor, ya que los intervalos mayores de la serie armónica se vuelven menores al invertirse por escrito por “abajo” de la nota generadora fundamental. Varias consideraciones teóricas del siglo XX sobre las simetrías que se presentan en los contextos tonal y armónico pueden deducirse del pensamiento de Riemann sobre la manera en que los “subtonos” se equilibran con los “sobretonos” armónicos.

La tendencia creciente al uso del cromatismo en la música del siglo XIX, particularmente notoria en Liszt, Wagner, Musorgski y Mahler, impulsó el enriquecimiento y el colapso final del sistema tonal mayor-menor. Específicamente, a partir de la década de 1880, compositores como Debussy, Rimski-Korsakov y Scriabin comenzaron a usar escalas de tonos enteros, pentatónicas y *octotónicas para producir divisiones simétricas de la octava, procedimientos desarrollados posteriormente por Schoenberg y Webern entre los años de 1909 y 1913 hasta el punto del rechazo de la tonalidad. El desagrado de Schoenberg por el término inadecuado de “atonalismo” ha conducido a muchos teóricos a argumentar que el término “postonal” es más adecuado para los adelantos positivos de la organización armónica y la coherencia que la emancipación del sistema tonal mayor-menor ha proporcionado.

Aún así, hasta ahora la teoría musical no ha podido aportar técnicas sólidas y rápidas para distinguir entre composiciones completamente postonales o no tonales y las que conservan un cierto sentido de identidad tonal y funcionan dentro de un contexto altamente cromático. Muchas de las composiciones dodecafónicas de Schoenberg presentan vínculos ambiguos con el pensamiento jerárquico que subyace en la tonalidad tradi-

cional, incluso cuando en ellas haya evitado las progresiones triádicas de carácter transitivo y haya rechazado la distinción entre consonancia y disonancia dando paso a la “emancipación” de la disonancia. Correspondió a su discípulo Webern y a compositores posteriores como Boulez y Stockhausen, quien valoraba más los adelantos técnicos de Webern que los de Schoenberg, la aspiración a un lenguaje musical libre de toda relación con el pasado tonal. Pero muchos de los contemporáneos de Schoenberg más representativos (como Bartók y Stravinski) siguieron trabajando dentro de los conceptos modales y tonales, y un número importante de compositores posteriores (como Maxwell Davies) demostraron que era posible combinar las técnicas dodecafónicas y seriales con ciertos aspectos del pensamiento tonal. En el extremo opuesto, el “minimalismo”, procedimiento musical de Reich, Pärt y muchos otros, que ha adquirido fuerza y presencia desde 1970, ha revalorado de manera directa la relevancia expresiva que tienen los fundamentos de la tonalidad y la consonancia. Estará por verse si una teoría como el concepto de George Perle sobre una tonalidad dodecafónica logra tener o no seguidores y arraigo como alternativa formal que combina métodos jerárquicos y simétricos, pero no deberá descartarse como posible dentro una atmósfera musical del siglo XXI en la que nuevos enfoques clásicos adquieren fuerza al interior de una cultura musical altamente plural. AW

2. Como principio compositivo la adhesión en cualquier pasaje a los elementos de una de las *escalas o *tonalidades mayores o menores. Las composiciones que usan el sistema tonal (y los movimientos individuales de composiciones) normalmente tienen una tonalidad principal, entendida como aquella en la que el movimiento comienza y termina, y aun aquellas grandes áreas de la música que se apartan de los elementos diatónicos de la tonalidad principal pueden considerarse finalmente dependientes de ella. AW

tonalidades vecinas. En la teoría de la armonía se refiere a la “vecindad” o “relación” que guardan las tonalidades respecto a la tónica. Por ejemplo, en tonalidad de *do* mayor, las tonalidades más cercanamente relacionadas son la dominante mayor (*sol*), la medianta menor (*mi*), la subdominante mayor (*fa*), la supertónica menor (*re*) y la relativa menor (*la*). Las primeras cuatro difieren de *do* mayor por una sola alteración en la armadura, sostenida o bemol, y la última comparte armadura con *do* mayor. Véase también CICLO DE QUINTAS; MODULACIÓN.

Tonart (al.). “Tonalidad”, en el sentido de tonalidad de *do* mayor, etcétera.

tonario (lat.: *tonarium, tonarius, tonale*). Libro de cantos medievales clasificados por modos; véase CANTO LLANO, 4. -/ALI

Tondichtung (al.). “Poema sinfónico”.

tone-cluster (in.). Véase CLUSTER.

tone-colour (in.). “Color tonal”; véase TIMBRE.

tone-poem (in.). “Poema tonal”. Véase POEMA SINFÓNICO.

tone row (in., lit. “hileras”; “sucesión de sonidos”). En el uso estadounidense es sinónimo de *serie.

tonguing (in.). “*Lengüeteo”.

tónica. Primer grado de una escala mayor o menor. Véase GRADO.

tónica sol-fa (in.: *Tonic Sol-fa*). Método didáctico de lectura musical desarrollado por John Curwen (1816-1880). Se basa en un sistema de *do* móvil en el que las notas de una escala, en cualquier tonalidad, reciben el nombre de las sílabas de *solmización, correspondientes a los nombres de las notas en el sistema español: *do, re, mi, fa, sol, la, si, do'* (el *do* repetido a la octava superior se indica *do'*). Curwen anglicanizó los nombres de esta manera: *doh, ray, me, fah, soh, lah, te, doh'*. El nombre tónica sol-fa indica que la nota principal de la tonalidad o “tónica” recibe siempre el nombre *do*.

Curwen proponía que el individuo debía “oír” o representar la nota en su mente antes de entonarla. Para ello, primero enseñaba a sus alumnos a entonar las notas del acorde común (*do-mi-sol*) con sus nombres respectivos y a ejercitarse en los intervalos hasta que el sonido y el símbolo quedaran impresos en la mente. El resto de las notas de la escala se aprendía por etapas con el mismo sistema y sólo entonces se podía entonar la octava completa. Como una fórmula de ayuda para los principiantes, se usaban las iniciales de los nombres de las notas como forma simple de notación y referencia (*d, r, m, f, s, l, s, d'*).

De tal manera, el sistema tónica sol-fa es un sistema de entrenamiento auditivo; una vez familiarizados con las sílabas del sistema, los alumnos debían ser capaces de entonar la altura de las notas de una melodía diatónica simple. Para melodías más elaboradas se precisaban otros recursos. Los grados cromáticos se nombraban cambiando las vocales de las sílabas correspondientes: para los sostenidos se usaba la vocal *e* (pronunciada en inglés “ee” y en español “i”) y para los bemoles la vocal *a* (pronunciada en inglés “aw”). En el Ej. 1 se muestran los

nombres de la escala cromática tomando como referencia la tonalidad de *fa*. Estos nombres cromáticos de las notas se usan sólo para las alteraciones sostenidas y bemoles ajenas a la armadura o tonalidad. Cuando una melodía modula a otra tonalidad, la nueva tónica recibe el nombre de *do*; esta transición denominada “puente” (*bridge note*), tiene dos nombres enarmónicos: en el Ej. 2, la cuarta nota de *re* mayor, *soh*, se convierte en el nuevo *doh* (tónica) de *la* mayor y por lo tanto recibe los dos nombres (entonada como *s'doh*).

Para evitar cromatismo innecesario, las escalas que no son mayores se basan en notas de *sol-fa* distintas. La escala menor comienza con la nota *lah* y la sexta nota, que es una nota sostenida en la forma menor melódica ascendente, recibe el nombre de *bay* (véase Ej. 3). De la misma manera, el modo dórico (véase MODO, 2) comienza a partir de *re* y el modo eólico a partir de la (*lah*). Estos elementos adicionales se introducen conforme se requiera. De esta manera, el alumno aprende a construir gradualmente un vocabulario de sonidos musicales.

Ej. 1



Ej. 2



Ej. 3



Este método se complementa con señas de las manos, en especial para niños, concebidas por Curwen en 1870 para representar los grados de la escala. El sistema de tónica *sol-fa*, adoptado con ligeras modificaciones por *Kodály, quien lo tomó como base de un método destinado a la enseñanza musical en las escuelas húngaras,

es conocido por muchos niños en muchas partes del mundo. Curwen también anglizó los nombres de los tiempos en francés utilizados en el sistema *Galin-Paris-Chevé para simplificar la enseñanza del ritmo.

Durante la última década de su vida Curwen fundó el Tonic *Sol-fa* College con el propósito de “preservar y desarrollar” su trabajo. Este centro de enseñanza se preocupó más por la preservación del método que por seguir la idea de Curwen de someterlo a revisiones constantes y, para mediados del siglo XX, el sistema se había estancado; irónicamente, este estancamiento ocurrió en la misma época en que el trabajo de Curwen, retomado y desarrollado por Kodály, demostraba su eficacia en las escuelas de Hungría.

En 1970 se fundó un colectivo de maestros para revisar el sistema tónica *sol-fa*. La comprobación de que el método *sol-fa* y la notación en pentagrama se podían integrar de manera satisfactoria y que la lectura musical, más que como un fin en sí, contribuía a agudizar el sentido auditivo de los niños, llevó a la fundación en 1974 del Curwen Institute y a la publicación del libro *New Curwen Method* (1980) de W. H. Swinburne. Este nuevo enfoque está encaminado al desarrollo de los conceptos y las habilidades auditivas que conforman el principio básico de toda respuesta musical, sin las cuales todo intento de enseñanza de lectura musical fracasa. Una vez desarrolladas estas habilidades la lectura de notación musical en pentagrama fluye sin esfuerzo.

BR/PSP

📖 B. RAINBOW, *John Curwen: A Short Critical Biography* (Londres, 1980).

tono (al.: *Ton*; fr.: *ton*; in.: *tone*; it.: *tono*). 1. La calidad del sonido musical; por ejemplo, de un violinista puede decirse que tiene un tono “potente” o “con cuerpo” y de un cantante que tiene un tono “puro”.

2. En el uso estadounidense, la palabra *tone* (tono) es sinónimo de *note* (nota) en inglés británico.

3. “Sonido” o “tono” en sentido general, pero más específicamente el “tono entero”, intervalo conformado por dos semitonos, es decir una segunda mayor (pero véase TEMPERAMENTO); se conoce también con el nombre de “tono entero” o “tono completo”.

4. En el canto llano, fórmulas de recitación, es decir “tono recitativo” (véase *TONUS*, 3).

5 (it.). “Tonalidad” o “modo”; específicamente un modo eclesiástico o su fórmula de recitación correspondiente (véase *TONUS*, 3).

6. Para conocer los diferentes significados de la palabra “tono” en acústica, véase ACÚSTICA.

7. En España el término se refiere en general a cualquier tipo de canción española, sacra (*tono divino*) o secular (*tono humano*). En el siglo XVII se refería específicamente a una canción breve, originalmente para una voz y después para dos o tres voces, usada como introducción de una obra teatral o cualquier otro tipo de representación escénica.

tono combinado. Véase ACÚSTICA, 8.

tono congregacional (in.: *gathering note*). Relacionado con el canto de himnos, es la nota que toca el organista antes de la estrofa de un himno como señal de preparación para el canto congregacional y para establecer el tono. A finales del siglo XVI y en el XVII se acostumbraba tocar el tono congregacional antes de cada verso de una melodía.

tono diferencial. Véase ACÚSTICA, 8.

tono recitativo. En canto llano se refiere a una fórmula melódica de complejidad variable, aunque por lo general relativamente simple, usada en la recitación de los versos de salmos, cánticos, lecciones y otros textos litúrgicos.

tonos enteros, escala de [hexáfona] (al.: *Ganztonleiter*; in.: *whole-tone scale*). Escala de seis tonos enteros (véase ESCALA, 5).

tonos salmódicos. Fórmulas de recitación del canto llano para la entonación de salmos; véase TONUS, 3.

Tonreihe (al.). “Hilera de notas”, “secuencia de notas”; véase SERIE.

tonus (lat., del gr. *tonos*, “tono”). El término fue usado en la Edad Media con tres significados. 1. El intervalo de segunda mayor.

2. *Modo.

3. Fórmula de recitación del canto llano. En la Edad Media existieron numerosos tonos de recitación para el canto con diferentes grados de complejidad, la mayor parte para el canto de salmos y cánticos y para la entonación de oraciones y lecciones. Había más de una docena para los salmos, uno para cada uno de los ocho modos y varios más; el *tonus* irregular más conocido era el **tonus peregrinus* (tono peregrino). La mayoría de las entonaciones se desarrolla por lo general sobre una misma nota, el tenor, repetida una y otra vez (cuanto sea necesario) durante todo el texto. Las primeras notas progresan por grados ascendentes hasta alcanzar el tenor (la nota principal del *tonus*); una cadencia al final de cada verso se aleja en sentido descendente del tenor. Por lo general existen cadencias subordinadas en puntos distintos del verso (*mediatio*) y, a veces, también en otros puntos (*flexa*) en versos largos. Este mismo pro-

cedimiento se repite con cada verso del salmo y de otros textos (véase CANTO LLANO para conocer estos procedimientos en, Ej. 1).

DH/ALI

tonus peregrinus (lat., “tono peregrino”). Tono salmódico latino que no forma parte del sistema de los ocho modos gregorianos. Se caracteriza por tener dos notas recitativas, *la* para la primera mitad del verso y *sol* para la segunda. Se usaba principalmente para la interpretación de *In exitu Israel de Aegypto* (Salmo 113 de la Vulgata).

ALI

toque (in.: *touch*). 1. Fuerza con que se presionan las teclas de un instrumento de teclado, o la altura desde la que se debe iniciar el movimiento.

2. Fanfarria para trompetas y timbales (véase TUCKET; TUSCH).

3. El término en inglés, *touch*, se usa en el cambio de *repique en referencia a una serie determinada de campanas dentro del sistema completo elegido.

toque de campanas. Véase REPIQUE, CAMBIO DE.

tordion [*tourdion*] (fr.). Danza del siglo XVI en tiempo ternario descrita en el tratado de Arbeau **Orchésographie* (1588). Semejante a la **galliard*, pero más rápida y ligera, generalmente se ejecutaba después de una **basse danse*. Warlock compuso una *tordion* en su *Capriol Suite* (1927).

-/JH

Torelli, Giuseppe (n Verona, 22 de abril de 1685; m Bolognia, 8 de febrero de 1709). Violinista y compositor italiano. En 1684 fue admitido en la Accademia Filarmonica primero como violinista y después como compositor. En 1686 entró como violinista de la iglesia de S. Petronio donde permaneció hasta 1696, año en que se disolvió la *cappella* musical. Más adelante se desempeñó como *maestro di concerto* al servicio del margrave de Brandenburgo en Ansbach y después se trasladó durante un tiempo a Viena, pero para 1701 se encontraba de regreso en la reformada *cappella* de S. Petronio.

La indudable importancia de Torelli en los inicios del concierto se ha distorsionado mucho con definiciones posteriores: para Torelli y sus contemporáneos, el título “concerto” no se asociaba directamente con una composición para solista y ni siquiera para orquesta. Como su maestro, Petri, Torelli contribuyó al repertorio boloñés de sonatas para trompeta en las que el solista simplemente se enfrentaba al grupo orquestal; en su op. 6 (1698) hace una primera distinción entre el violín “solo” y las partes instrumentales duplicadas, aunque las indicaciones *solo-tutti* ya eran comunes en las partituras corales boloñesas. La colección póstuma op. 8 se

ha distinguido por su división en *solo concerti* y *concerti grossi*, el *ritornello* como recurso compositivo y la estructura formal en tres movimientos, rápido-lento-rápido. Con su op. 4 para violín y violonchelo, Torelli contribuyó al repertorio de dúos sin acompañamiento, algo poco usual en la época. DA/PA

Torke, Michael (n Milwaukee, WI, 21 de septiembre de 1961). Compositor estadounidense. Estudió en la Eastman School y con Jacob Druckman en Yale (1984-1985). En sus años de estudiante obras como *Vanada* para orquesta y *The Yellow Pages* para quinteto (ambas de 1984) llamaron mucho la atención por su sólida amalgama, en ocasiones humorística, del *rock* y el lenguaje agresivo al estilo Bernstein. Algunos títulos de sus obras posteriores hacen referencia a colores (véase COLOR Y MÚSICA), recurso muy acorde con su estilo (*Ecstatic Orange* para orquesta, 1985-1987). Ha compuesto también la ópera televisiva *King of Hearts* (1993) y el oratorio sinfónico *Four Seasons* (1999). PG

Tortelier, Paul (n París, 21 de marzo de 1914; m Villarceaux, Val d'Oise, 18 de diciembre de 1990). Violonchelista y compositor francés. Comenzó su vida profesional como atrilista de orquestas, pero después de 1945 adquirió compromisos como solista en Múnich y después en Londres con Beecham interpretando *Don Quijote*. Su *Concierto para dos violonchelos* está inspirado en su matrimonio con Maud Martin. En 1957 fue nombrado profesor del Conservatorio de París. Se le recordará siempre por sus clases magistrales televisadas, su contagiosa vitalidad y su inmenso entusiasmo. Para el violonchelo diseñó una espiga en ángulo y un puente dividido. Sus tres hijos son músicos profesionales: Yan Pascal es violinista y director, Maria de la Pau es pianista y Pomona es violonchelista. CF

📖 *Paul Tortelier: A Self-Portrait in Conversation with David Blum* (Londres, 1984).

Tosca. Ópera en tres actos de Puccini con libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica basado en el drama de Victorien Sardou *La Tosca* (1887) (Roma, 1900).

Toscanini, Arturo (n Parma, 25 de marzo de 1867; m Nueva York, 16 de enero de 1957). Director italiano. A los 9 años de edad fue aceptado en el Conservatorio de Parma para estudiar violonchelo, piano y composición. Comenzó su vida profesional como violonchelista orquestal con una compañía de ópera itinerante, en la cual se ocupaba también de asesorar a los cantantes. En 1886, apenas con 19 años y sin ninguna preparación o experiencia como director, debutó con la compañía

dirigiendo *Aida* de memoria en una suplencia de último momento.

No tardó mucho Toscanini en ser muy solicitado en las casas de ópera italianas, dirigiendo los estrenos de *Pagliacci* (1892) y *La bohème* (1896), y los estrenos en Italia de *Götterdämmerung* (1895) y *Siegfried* (1899). En 1896 hizo su debut como director de orquesta sinfónica y en 1898 fue nombrado director musical de La Scala de Milán, donde sus exigencias excesivas de perfección técnica y expresividad artística se volvieron famosas. Permaneció al frente de La Scala hasta 1903, regresando en 1906-1908 y nuevamente en 1921-1929, uno de sus mejores periodos. En 1908 llegó a la Metropolitan Opera de Nueva York, donde dirigió el estreno de *La fanciulla del West* (1910) y los estrenos estadounidenses de muchas óperas, como *Boris Godunov* (1913).

Por el resto de su larga vida profesional las brillantes, intensas y disciplinadas interpretaciones de Toscanini forjaron un inmenso público seguidor del maestro, principalmente cuando estuvo al frente de la Philharmonic Orchestra de Nueva York (1929-1936) y de la Symphony Orchestra de la NBC (1937-1954). Dirigió en Bayreuth (1930) y Salzburgo (1934-1937) y fue director invitado de la Symphony Orchestra de la BBC (1935, 1937-1939), pero se rehusó a dirigir en Italia, Alemania y Austria bajo el gobierno nazi. Luchó en contra de las tradiciones interpretativas artificiales y logró cambiarlas, influyendo con su estilo interpretativo en muchos directores jóvenes que posteriormente se convirtieron en artistas sobresalientes. JT

📖 B. H. HAGGIN, *Arturo Toscanini: Contemporary Recollections of the Maestro*, ed T. S. Hathaway (Nueva York, 1989).

H. SACHS, *Reflections on Toscanini* (Nueva York, 1991).

Toselli, Enrico (n Florencia, 13 de marzo de 1883; m Florencia, 15 de enero de 1926). Pianista y compositor italiano. Discípulo de Sgambati y Martucci, en sus años de juventud fue un destacado pianista de concierto hasta que su sonado matrimonio en 1907 con Louise, archiduquesa de Austria y Toscana, lo llevó a descuidar su técnica pianística e interpretativa. Compuso algunas óperas y operetas y en la actualidad se le conoce por su canción popular, *Serenata* (1900). DA

“Tost”, Cuartetos. Doce cuartetos de cuerda de Haydn, op. 54 nos. 1-3, op. 55 nos. 1-3 y op. 64 nos. 1-6 (1788-1790). Su nombre se debe a que fueron dedicados al violinista vienés Johann Tost.

Tosti, Sir (Francesco) Paolo (n Ortona sul Mare, 9 de abril de 1846; m Roma, 2 de diciembre de 1916). Compositor y maestro de canto italiano. Al término de sus

estudios en Nápoles se desempeñó como maestro hasta 1869. No tardó mucho en convertirse en un prolífico compositor de baladas y canciones ligeras, trasladándose a Roma para ocupar el puesto de maestro de canto de la reina Margarita de Italia. A partir de 1875 realizó muchas visitas a Londres donde se instaló en 1880 como maestro de canto de la familia real, servicios por los que fue hecho caballero en 1908. Compuso enorme número de canciones con textos en italiano, francés e inglés, muchas de ellas muy populares en la época victoriana como *Addio* (Adiós), *Ideale*, *La serenata* y *Mattinata*. PGA

tosto (it.). “Rápido”, “pronto”; *più tosto*, “más rápido” (no es lo mismo que *piuttosto*, “más bien”); *più che tosto*, “lo antes posible”.

Tote Stadt, Die (La ciudad muerta). Ópera en tres actos de Korngold con libreto de Paul Schott (Julius y E. W. Korngold) basado en la novela de Georges Rodenbach, *Bruges la morte* (Hamburgo y Colonia, 1920).

Totentanz (al.). 1. “Baile de la muerte”.

2. Obra para piano y orquesta de Liszt. Proyectada desde 1839, no fue compuesta sino hasta 1849; la obra fue revisada en 1853 y 1859. La versión final es una paráfrasis del *Dies irae*, con parte de su material tomado del *Réquiem* de Mozart. Las versiones anteriores contienen música de la versión del propio Liszt del salmo *De profundis*, compuesta en 1834.

touch (in.). Véase TOQUE; *TOUCHE*.

touché (fr.). 1. Tecla de un instrumento de teclado.

2. Diapasón de un instrumento de cuerdas.

3. En el siglo XVI, nombre francés para un traste.

tourdion. Véase *TORDION*.

Tournemire, Charles (n Bordeaux, 22 de enero de 1870; m Arcachon, 4 de noviembre de 1939). Compositor y organista francés. Estudió en el Conservatorio de París con Franck y Charles-Marie Widor, desempeñándose como organista de Ste Clotilde desde 1898 hasta su muerte. Aunque se le conoce más como un improvisador litúrgico destacado de su tiempo, produjo también una inmensa cantidad de composiciones bajo todas las formas, inspiradas en su fe católica romana y su amor por la naturaleza. Entre su música temprana para órgano destacan obras en el estilo franckiano como la *Pièce symphonique* (1899) y *Triple choral* (1910), mismas que son opacadas por ocho sinfonías orquestales (la *Sexta* y la *Séptima* son de proporciones mahlerianas) y tres óperas, de las que *Les Dieux sont morts* fue producida en la Ópera de París en 1924. La falta de éxito en el mundo del concierto lo llevó a retomar la composición de obras

para órgano de grandes dimensiones como *L'Orgue mystique* (1927-1932), un ciclo litúrgico para el año litúrgico completo basado en cantos gregorianos. Su estilo ecléctico, su fluidez formal y audaces exploraciones armónicas y de texturas sonoras recuerdan a Debussy, a la vez que reflejan fuertes influencias de Messiaen. De hecho, recurrió a modos de la India en *Sept chorals-poèmes pour les Sept Paroles du Christ* (1935). Mejor conocidas todavía son las *Cinq improvisations*, transcritas por Duruflé en 1958 de las grabaciones discográficas realizadas por Tournemire en 1930-1931. AT

Tourte, François (Xavier) (n París, 1747; m París, 26 de abril de 1835). Fabricante de arcos francés. Aunque su padre y su hermano mayor se dedicaron también a la fabricación de arcos, Tourte llegó a ser conocido como el “Stradivarius del arco”. Entre 1782 y 1790 desarrolló el arco moderno (el “arco Tourte”). Estableció la longitud y la curvatura óptimas del arco adelgazado hacia la punta, fijó las alturas entre las cerdas y la punta y el talón, respectivamente, e inventó el mecanismo de tornillo para tensar las cerdas. Fue el primero que usó madera de pernambuco y, para dar al arco la curvatura permanente, en lugar de tallar la madera usó el método de calentamiento húmedo. AL

Tovey, Sir Donald (Francis) (n Windsor, 17 de julio de 1875; m Edimburgo, 10 de julio de 1940). Pianista, compositor y escritor sobre música inglés. Hijo de un catedrático de Eton estudió letras clásicas en Oxford, pero poco después de su graduación trabajó como pianista y compositor. En 1914 fue nombrado profesor de música de la Edinburgh University donde escribió sus afamadas notas de programa para los *Reid Concerts* (los cuales también dirigió). Estos escritos posteriormente se recopilaron y publicaron con el título *Essays in Musical Analysis* (Londres, 1935-1944, abreviada y reimp. en 1981-1989). Tovey escribió también un libro sobre Beethoven (Londres, 1945) y algunos ensayos sobre temas diversos. LC

Tower, Joan (Peabody) (n New Rochelle, NY, 6 de septiembre de 1938). Compositora estadounidense. Creció en Sudamérica, donde su padre trabajó como ingeniero minero, y estudió en el Bennington College y en la Columbia University. Activa en Nueva York como pianista de ensambles, en 1969 fundó el grupo Da Capo Chamber Players. Sus primeras obras fueron seriales, pero a mediados de la década de 1970 desarrolló un nuevo estilo más tonal, dinámico y expresivo bajo un tratamiento distintivo de pequeños motivos en patrones crecientes. Después de perfeccionar su técnica orquestal

en *Sequoia* (1981) y *Silver Ladders* (1986), la explotó en obras nuevas como el *Concierto para orquesta* (1991), varios conciertos para solista y una serie de *Fanfares for the Uncommon Woman*. Otras obras destacadas de Tower son la trilogía mineral de 1976-1977 (*Platinum Spirals* para violín, *Black Topaz* para piano y sexteto, *Red Garnet Waltz* para piano) y la humorística *Petroushkates* para cinco ejecutantes (1980).

tower music. Véase *TURMMUSIK*.

toye. En los periodos isabelino y jacobino era el nombre que recibía una composición breve y ligera para teclado o laúd, como *The Duchess of Brunswick's Toy* de John Bull, de la colección *Fitzwilliam Virginal Book*.

tpt. Abreviatura de “trompeta”.

tr. Abreviaturas de trino, *treble* (agudo o soprano) y transportar o transponer.

tr., trge. Abreviatura de “triángulo”.

Trabaci, Giovanni Maria (n Monte Pelusio [hoy Irsina], cr Potenza, c. 1575; m Nápoles, 31 de diciembre de 1647). Compositor y organista italiano. Nombrado organista de la capilla real de Nápoles en 1601, obtuvo el puesto de *maestro di cappella* en 1614. En diferentes épocas pres-
tó también servicios como organista del adoratorio de los Filippini. Sus piezas para teclado, dos de ellas escritas para un clavecín cromático, anteceden a Frescobaldi en su estilo virtuoso y lenguaje armónico audaz. Sus también audaces motetes de 1602 posiblemente influyeron en la música de Gesualdo; sus madrigales, aunque en general menos cromáticos e intensos, demandan un virtuosismo vocal considerable. DA/ER

trabajo, canción de. Canción usualmente interpretada por un grupo durante (y al ritmo de) las acciones del trabajo. De naturaleza altamente rítmica, forma abierta, estructura de llamada y respuesta se encuentran en incontables ejemplos, tales como las canciones de *waulking* que las mujeres cantaban para acompañar la rítmica acción del *waulking* o el abatanamiento de las telas en las Hébridias. En el mundo de habla inglesa, el

trabajo asociado con los barcos de vela promovió el repertorio de *shanties* marinos (véase *SHANTY*) y no es atípica la supervivencia análoga de canciones aisladas de su contexto original donde las prácticas laborales han desaparecido; las grabaciones realizadas por Alan Lomax en el sur de Italia y en Sicilia en la década de 1950 preservan ejemplos de cantos que acompañan una serie de actividades tales como exprimir aceitunas, trillar grano, seleccionar almendras y extraer sal marina. KC
tracto. Canto latino de la misa católica romana entonado generalmente después del Evangelio durante la Cuaresma y en otros días penitenciales. Durante la procesión a la fuente en los servicios de Vigilia de Semana Santa, se entonaban algunos cantos con melodías de tracto. Los textos de los tractos comprenden varios versos salmódicos combinados.

Una creencia tradicional ha sido que los tractos están entre las más antiguas de todas las melodías gregorianas, pero investigaciones recientes se inclinan por la visión opuesta. El argumento se vincula con el problema de la modificación del canto romano durante su adopción en el imperio de Carlomagno, que produjo lo que en la actualidad se conoce como canto gregoriano. Contrario al patrón de acontecimientos esperado, se ha encontrado que varios tractos fueron compuestos en tierras francas y posteriormente se adoptaron en Roma. Las fuentes más antiguas, que datan de finales del siglo VIII, al parecer atraparon al repertorio a medio camino de su desarrollo y, entre todas, reúnen apenas 21 tractos. A lo largo de la Edad Media se compusieron nuevos tractos; el *Graduale romanum* moderno del Vaticano reúne 70.

Todo los tractos corresponden sea al segundo o al octavo modo (véase *MODO*, 2). En el Ej. 1 se muestra el análisis de un verso en el octavo modo (para una explicación de los términos empleados, véase *TONUS*, 3).

DH/ALI

traducción, traduction (fr.), **traduzione** (it.). 1. “Traducción” (de un libreto, etcétera).

Ej. 1

Introducción (sólo en el primer verso) Recitación Mediatio

Ju - bi - la - te Do - mi - no om - nis ter-ra:

Reanudación de la recitación (Flexa) Fórmula cadencial

ser - vi - te Do - mi - no in lae - ti - - - - ti - a.

2. Arreglo.

3. Transposición.

Traetta, Tommaso (Michele Francesco Saverio) (*n* Bitonto, cr Bari, 30 de marzo de 1727; *m* Venecia, 6 de abril de 1779). Compositor italiano. Estudió en Nápoles con Porpora y Durante, iniciando su vida profesional como un prolífico compositor dentro de los géneros cómicos y serios convencionales, con libretos de Carlo Goldoni y Pietro Metastasio. En 1758 obtuvo empleo en la corte borbona de Parma donde, bajo la supervisión del intendente Guillaume Du Tillot, comenzó una serie de óperas que se anticipan a la reforma operística vienesa de Gluck y a otros intentos de unificación de las formas dramáticas francesas y la música italiana moderna. En *Ippolito ed Aricia* (1759) e *I tindaridi* (1760), los libretos fueron adaptados por C. I. Frugoni a partir de textos puestos en música por Rameau (*Hippolyte et Aricie* y *Castor et Pollux*), con algunos préstamos de música del maestro francés. En sus obras, Traetta trabajó escenas con coros y ballet integrados y compuso cantos corales y solistas en elaborados movimientos cuyas formas se asemejan a las óperas reformadas de Gluck, pero con mayor lirismo musical.

Con una fama que traspasó las fronteras de los Alpes, sacó provecho pleno de un estilo orquestal más desarrollado. *Armida*, compuesta para Viena (1761), es una ópera basada en una versión del libreto de Philippe Quinault musicalizado por Lully. En Mannheim, Traetta presentó *Sofonisba* (1762), con libreto del colaborador de Jommelli, Mattia Verazi (algunos de los intérpretes participaron después en *Idomeneo* de Mozart). *Ifigenia in Tauride* (1763), con libreto de Marco Coltellini, se estrenó en Viena y más adelante se presentó en Florencia bajo la dirección de Gluck (es posible que Traetta haya ejercido influencia en el *Orfeo* de Gluck). Traetta siguió trabajando en obras más convencionales y se trasladó a Venecia como director del Conservatorio dell'Ospedaleto. En 1768 sucedió a Galuppi en la corte de Catalina la Grande en San Petersburgo, donde en 1772 produjo una obra maestra definitiva, *Antígona*, con libreto de Coltellini. Al cabo de un periodo sin éxito en Londres, en esa época bajo el embrujo de Sacchini, regresó a Venecia en un estado de salud muy precario. JR

tragédie lyrique. Término acuñado por el libretista Philippe Quinault (1635-1688) y por Lully –usado por primera vez en *Cadmus et Hermione* (1673)– para referirse a un género operístico con temas trágicos mitológicos o épicos, con gran énfasis en la claridad de la declamación y la naturalidad de la acción. No obstante,

fue muy criticado, incluso en su apogeo, por su altisonante y exagerado tratamiento de los temas, reflejo de la *gloire* distintiva de los entretenimientos cortesanos de Luis XIV. Se convirtió en una tradición forzada, anticipando muchos de los aspectos rígidos y artificiales de la *opera seria vulnerable a las rotundas parodias del libretista Charles-Simon Favart (1710-1792). El término, usado bajo un concepto más general por los sucesores de Lully, desde Rameau hasta Gluck y después por Grétry, Gossec y otros, entró en desuso a comienzos del siglo XIX. Véase también ÓPERA, 4. JW

“trágica”, Sinfonía. *Sinfonía no. 4* en *do* menor D417 de Schubert (1816). El título de la obra fue concebido por el propio Schubert. El nombre se aplica también a la *Sinfonía no. 6* en *la* menor de Mahler (1903-1904, con revisiones en 1906 y unos años después) y a la *Sinfonía no. 5* en *si* bemol mayor de Bruckner (1875-1876).

Tragoedia. Obra de Birtwistle para quinteto de viento, arpa y cuarteto de cuerdas (1965).

trainé (fr.). “Arrastrado”; *sans traîner*, “sin arrastrar”.

tranquillo (it.). “Tranquilo”, “sereno”; *tranquillamente*, “con serenidad”; *tranquillità, tranquillezza*, “serenidad”.

transcripción. Término que en ocasiones se usa como sinónimo de *arreglo. No obstante, es posible hacer una distinción entre el concepto de transcripción, como copia de una composición en la que se modifica su formato o su notación (por ejemplo transcribir en partitura las partes instrumentales individuales), y hacer un arreglo con un cambio de instrumentación (por ejemplo el arreglo orquestal de un cuarteto para piano, como el arreglo de Schoenberg del op. 25 de Brahms). La transcripción también es un recurso de la musicología para plasmar en notación una grabación de campo. AW

Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ, La (La transfiguración de nuestro Señor Jesucristo). Obra de Messiaen para 100 voces y orquesta con textos de la Biblia, el misal y de santo Tomás de Aquino (1965-1969).

transformación temática. Procedimiento de modificación de un tema para cambiar su carácter sin perder su esencia distintiva. Un sinónimo del término es “metamorfosis temática”. Aunque esta técnica se usó desde tiempo atrás en formas como los movimientos de danza de la suite del siglo XVII, la transformación temática fue uno de los recursos preferidos del siglo XIX en la cohesión y unificación de las obras con movimientos múltiples y como un elemento característico de la música *programática. Los temas eran presentados bajo tratamientos rítmicos o métricos diferentes, orquesta-

ciones variadas o con ligeros cambios melódicos. Este procedimiento compositivo difiere del *desarrollo, en que el tema transformado suele tratarse con la misma independencia que el original.

Un ejemplo notable de transformación temática es la *Symphonie fantastique* (1830) de Berlioz, en la que un tema único (la *idée fixe*) aparece de manera recurrente en todos los movimientos bajo transformaciones congruentes con el contexto narrativo, abarcando desde una escena de baile de salón hasta la danza frenética de un aquelarre de brujas. No obstante, la transformación temática se identifica principalmente con Liszt, quien la usó abundantemente en sus poemas sinfónicos. En la ópera y el ballet era también un recurso frecuente que a menudo servía como identificación de los personajes. El **Leitmotiv* de Wagner es un recurso extendido de la transformación temática. AL

transición [pasaje de]. En una composición musical un “pasaje” es simplemente una sección. El término “pasaje de transición” se aplica más específicamente a secciones de transición (en especial en la música para teclado) sin valor musical intrínseco y con muy poca o ninguna esencia temática, y que más bien sirven como material de “relleno”. Por lo general son pasajes con figuras elaboradas que ofrecen la oportunidad para el despliegue virtuosístico del intérprete.

transiente. Sonido de muy breve duración, como el ataque inicial o “transiente inicial” de una nota, o bien un cambio súbito en el nivel sonoro. Véase ACÚSTICA, 6.

JBO

transposición. Interpretación o transcripción de la música a una altura distinta de la original mediante el ascenso o descenso de todas las notas con un mismo intervalo.

La notación musical de algunos instrumentos suele estar transpuesta (véase INSTRUMENTOS TRANSPOSITORES). En el siglo XX muchos compositores, con Schoenberg a la cabeza, optaron por escribir sus partituras “en *do*”, es decir, todas las partes escritas con su sonido real. Los instrumentos de teclado transpositores, en los que el teclado podía cambiar de posición respecto a las cuerdas, datan de alrededor de 1537, pero entraron en desuso durante el siglo XIX.

La transposición de la música vocal escrita probablemente fue una práctica común en el periodo medieval, pero para el siglo XVI la norma eran las claves en altura real para las voces soprano, contralto, tenor y bajo, es decir en notación no transpuesta. Las impresiones de música vocal en transposiciones diferentes

para rangos vocales distintos (voces aguda, intermedia y grave) siguen siendo frecuentes, pero esta práctica es cuestionable en los ciclos de canciones del romanticismo donde las relaciones tonales entre las piezas tienen un significado especial que debe conservarse (como en el ciclo *Frauenliebe und -leben* de Schumann). La habilidad para transportar de una tonalidad a otra a primera vista es un recurso importante para el organista de iglesia; los grandes maestros de piano de los siglos XIX y XX lo consideraron una práctica musical indispensable. Brahms indicó en la edición de sus *51 Ejercicios para piano*: “estos y otros ejercicios similares deberán practicarse también en otras tonalidades”.

El concepto de transposición es vital en las teorías compositivas dodecafónicas y en las estructuras formales de la música postonal. Messiaen clasificó los *modos de transposición limitada, en los que transposiciones determinadas producen los mismos segmentos escalares que aparecen en otras transposiciones; esto significa que un modo puede transponerse solamente en un número limitado de intervalos, lo que proporciona un vocabulario de alturas específico y coherente para cada modo. En sus obras finales, Webern acostumbró usar series dodecafónicas que permitían solamente un número limitado de transposiciones.

JD

traps [*trap set*] (in.). Véase BATERÍA.

tráquea. Véase VOZ, 3.

traquenard (fr., “emboscada”, “trampa”). Danza alemana de finales del siglo XVII que aparece en las suites orquestales de Georg Muffat, Johann Fischer y J. P. Krieger. El origen del nombre se desconoce.

trascinando (it.). “Arrastrando”, es decir, reteniendo; *senza trascinare*, “sin arrastrar”, “sin retener”.

trasto [traste]. (in.: *fret*; fr.: *touche*; al.: *Bund*; it.: *tasto*). Tira de tripa, hueso, marfil, madera o metal colocada perpendicularmente sobre el diapasón de ciertos instrumentos de cuerda. Igual que la *cejilla, el trasto proporciona un punto de contacto que divide la cuerda en vibración definiendo la nota con mayor exactitud que al presionar la cuerda con un dedo. De tal manera, en la **viola da gamba* que, a diferencia del violín cuenta con trastos, todas las notas tienen la calidad sonora de una cuerda al aire.

Los trastos pueden ser móviles, de modo que las tiras de tripa o alambre atadas alrededor del mástil del instrumento puedan ajustarse según la afinación deseada, o bien pueden estar fijos en el diapasón como en la guitarra moderna. En otros instrumentos, como la

**sitar*, los trastos se elevan considerablemente sobre el diapasón, lo que permite modificar la altura de las notas jalando la cuerda. JMO

trattenuto (it.). “Retenido”, “prolongado”, “mantenido”.

tratto (it.). “Arrastrado”; suele usarse comúnmente como indicación contraria, *non tratto*.

Trauer (al.). “Tristeza”, “pesar”; *traurig*, “con tristeza”, “con pesar”; *trauernd*, “triste”, “apesadumbrado”; *Trauermarsch*, “marcha fúnebre”; *Trauermusik*, “música fúnebre”; *trauervoll*, “con pesar”.

Trauermusik (Música fúnebre). Obra de Hindemith para viola (violín o violonchelo) y orquesta (1936). La compuso pocas horas después de saber de la muerte del rey Jorge V y fue interpretada en concierto al día siguiente.

Traum (al.). “Sueño”; *Traumbild*, “imagen soñada”; *träumend*, “soñando”; *Träumerei*, “ensoñación”; *träumerisch*, “ensoñador”; *Liebesträume*, “sueños de amor”.

Träumerei (Ensoñación). Pieza para piano de Schumann no. 7 de la colección *Kinderszenen* (Escenas infantiles) op. 15 (1838).

traurig (al.). “Con pesar”, “con tristeza”.

trautonium. Instrumento electrónico monofónico inventado en 1930 por Friedrich Trautwein. Se toca presionando un alambre de acero contra una barra de hierro, lo que produce un cortocircuito en ese punto del alambre; esto reduce su resistencia y provoca un cambio en la frecuencia del oscilador, lo que provoca un cambio en la altura del sonido. Los condensadores y, en modelos posteriores, los circuitos alternativos para el control de los componentes armónicos del sonido, modifican el timbre del sonido. Hindemith compuso un *Concertino para trautonium y orquesta de cuerdas*. JMO

Travers, John (n c. 1703; m Londres, junio de 1758). Compositor y organista inglés. Es probable que en su infancia haya sido corista de la capilla de St George en Windsor. Estudió con Greene y con Pepusch de quien heredó parte de su valiosa biblioteca. Se desempeñó como organista en Londres y en 1737 fue nombrado organista de la Chapel Royal. Compuso mucha música sacra, entre la que destaca una colección titulada *The Whole Book of Psalms* que contiene piezas entre una y cinco voces con clavecín (c. 1746-1750), un *Servicio en fa*, un *Te Deum* y varios *anthems* publicados en la colección *Cathedral Music* (1790) de Arnold. Compuso también 12 *voluntaries* para órgano y sus 18 *Canzonets* fueron muy populares. WT/PL

traversa, traverso (it., “travesera”, “transversa”, “transversal”; al.: *Traversflöte*, *Querflöte*; fr.: *travesière*). Véase FLAUTA TRAVESERA.

Traviata, La (La mujer derrotada). Ópera en tres actos de Verdi con libreto de Francesco Maria Piave basado en el drama de Alexandre Dumas hijo, *La Dame aus camélias* (1852) (Venecia, 1853).

tre (it.). “Tres”; *a tre voci*, “a tres voces”; *tre corde*, “tres cuerdas”, indicación para quitar el pedal suave del piano (*una corda*) (véase PIANOFORTE, 7).

treble (in.: “agudo”). 1. Voz aguda, en particular la voz de un niño. En la música de los siglos XIV y XV era el nombre que recibía la voz más aguda de un conjunto vocal a tres voces y la segunda más aguda de una textura a cuatro voces; el término era sinónimo de “*superius*”, “*cantus*” y “*discantus*”. Posteriormente esa voz se denominó más comúnmente “soprano”, excepto cuando se trataba de voces de niños. -/RW

2. Instrumento agudo de una familia instrumental como la de las flautas de pico (con un registro más grave que la flauta discanto y más agudo que la flauta tenor) o la de las violas (la más aguda de la familia).

treble clef (in., “clave aguda”). La *clave de *sol* (no es lo mismo que la *clave soprano).

Tregian, Francis (n c. 1574; m Londres, agosto de 1617). Caballero inglés. Durante muchos años se le relacionó con la copia de un número considerable de importantes manuscritos musicales, entre los que destacan el *Fizwilliam Virginal Book*. Esta teoría ha sido puesta en duda en tiempos recientes y no queda claro cuál es la relación exacta entre los manuscritos y los diferentes miembros de la familia Tregian cuyos nombres o, más frecuentemente, las iniciales de sus nombres, aparecen en el libro para virginal. JM

treibend (al.). “Impulsando”, es decir apresurando, acelerando.

Treintadosavo. Véase TRIPLE CORCHEA.

tremando, tremante, tremolando (it.). Significa que la interpretación instrumental o vocal debe ser con **trémolo*.

Tremblay, Gilles (n Arvida, PQ, 6 de septiembre de 1932). Compositor, maestro, pianista y ejecutante de ondas martenot canadiense. Estudió piano en el Montreal Conservatory (1949-1954) y composición de manera privada con Claude Champagne. Después de su traslado a París tomó un curso de análisis con Messiaen (1954-1957) en el que obtuvo el *premier prix*, estudió piano y composición con Yvonne Loriod y aprendió a tocar las ondas martenot con el propio Maurice Martenot. Después de entrar en contacto con Stockhausen y Boulez en Darmstad, pasó dos años en la ORTF de París con el Groupe de Recherches Musicales. Su carrera composi-

tiva tuvo un repunte después de escribir el tema musical, merecedor de un premio, para el Quebec Pavilion en la Expo '67 de Montreal. Algunas de sus obras son *Kékoba* (en homenaje a Varèse), *Cantiques de durées* para orquesta, estrenada en París (1963), así como dos comisiones para la Montreal Symphony Orchestra: *Fleuve* (1977) y *AVEC: Wampum symphonique* (1992), cantata compuesta para la celebración de los 350 años de la fundación de Montreal.

HRE

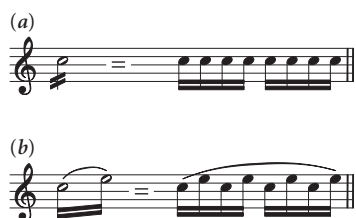
tremblement (fr.). En los siglos XVII y XVIII era un nombre alternativo para el *trino; *tremblement mineur*, nombre opcional para *vibrato.

tremolando. Véase TRÉMOLO, 1.

tremolo (it., “tembloroso”, “vibrante”). Las palabras “trémolo” y “vibrato” presentan algunas confusiones terminológicas. En su uso actual “trémolo” indica un cambio en la intensidad o en la repetición de una nota, mientras que “vibrato” se refiere a una oscilación o movimiento ondulatorio de la altura de un sonido. No obstante, a lo largo de la historia muchos escritores invierten el sentido de los términos, en particular en relación con la voz. Bajo la definición inicial “trémolo” se refiere a varios efectos distintos, aunque relacionados.

1. En las cuerdas y otros instrumentos el trémolo indica la repetición rápida de una sola nota, o bien, la alternancia de dos notas. Su ritmo puede ser regular, como en el Ej. 1, o libre, sin medida, en cuyo caso se llega a denominar con el término “tremolando”. La repetición medida de una altura determinada ha servido para crear momentos de tensión y emoción en la música desde el inicio del periodo barroco, pero en el siglo XIX, compositores e intérpretes se inclinaron más por el trémolo sin medida. En los instrumentos de teclado se puede simular estos efectos, sobre todo en el piano, mediante una rápida alternancia de notas, a menudo a distancia de una octava. SMCV/DMI

Ej. 1



2. Más específicamente, el trémolo era un adorno muy usado por los ejecutantes de instrumentos de arco de los siglos XVII y XVIII. La nota se repetía apenas percepti-

blemente dentro de una misma arcada. El signo de notación era una línea ondulada escrita encima de una nota larga o de una serie de notas repetidas.

3. En la música vocal del siglo XVII el trémolo era un adorno que consistía en la rápida reiteración de una misma nota (aunque sin la separación exagerada que en ocasiones encontramos en las interpretaciones actuales). Confusamente, el término italiano correspondiente de la época era “trillo” (trino), mientras que “trémolo” era a su vez un tipo específico de trino.

trenodia (del gr. *thrēnos*, “lamento”, *oidē*, “oda”). Canción de lamento, en especial por el deceso de una persona. La *Trenodia por las víctimas de Hiroshima* de Penderecki es un ejemplo del siglo XX.

trepak. Danza cosaca en tiempo binario rápido. Bailada por hombres es muy conocida por uno de sus pasos, el *prisiadka*, en el que los ejecutantes lanzan patadas con las piernas estiradas desde una postura en cuclillas. Un ejemplo famoso de esta danza se encuentra en la suite del *Cascanueces* de Chaikovski.

-/JH

tres centavos, Ópera de los. Véase DREIGROSCHENOPER, DIE.

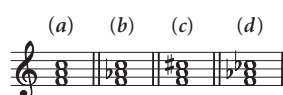
tresillo (in.: *triplet*). Grupo de tres notas idénticas que duran el mismo tiempo que dos de la misma figura. El tresillo se indica con el número “3” escrito arriba o abajo de las tres notas que lo conforman o de sus silencios correspondientes (véase el Ej.1).

Ej.1



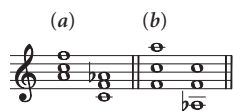
triada. Acorde de tres notas. Su forma básica consiste en una “raíz” o “fundamental” con otras dos notas que forman intervalos superiores de tercera y quinta respecto a ésta, conformando así dos intervalos de tercera sobrepuestos (Ej. 1a). Si el intervalo de tercera inferior es mayor y el superior es menor, el acorde es una triada mayor (Ej. 1a); si la tercera inferior es menor y la superior es mayor, la triada es menor (Ej. 1b); si las dos terceras son mayores, la triada es aumentada (Ej. 1c); y si las dos terceras son menores, la triada es disminuida (Ej. 1d). En la práctica las triadas suelen aparecer

Ej. 1



también en posición invertida (Ej. 2a) y en posiciones abiertas (Ej. 2b).

Ej. 2



triada aumentada. Véase TRIADA.

triada disminuida. Véase TRIADA.

Trial by Jury. Opereta en un acto de Sullivan con libreto de W. S. Gilbert (Londres, 1875).

triángulo. Instrumento de percusión hecho con una barra de metal doblada en forma triangular que se golpea con una baqueta metálica. En la Edad Media y el Renacimiento solía tener forma trapezoidal y alrededor de 1800 de la barra inferior del instrumento colgaban unos cascabeles. En la actualidad el instrumento suele colgarse en un atril especial mediante un lazo de piel o de *nylon* en su parte superior, lo que permite tocarlo con dos baquetas; también puede sujetarse de un atril o con la mano mediante una pinza especial. En teoría el triángulo no tiene una altura definida, pero en la práctica los percussionistas acostumbran usar varios triángulos con formas y tamaños distintos. JMO

tricinium (lat.). Composición a tres voces o instrumentos. El término se usó con mucha frecuencia a lo largo del siglo XVI en Alemania.

trilogía (al.: *Trilogie*; fr., in.: *trilogie*; it.: *trilogia*). Serie de tres composiciones basadas en un tema común. Wagner denominó su ciclo de óperas del *Anillo* como una trilogía (*Die Walküre*, *Siegfried* y *Götterdämmerung*) puesto que todas tratan sobre el nacimiento y la muerte del héroe Sigfrido. *Das Rheingold* tiene la intención de servir como un extenso prelude de la trilogía, explicando por qué el oro fue robado del Rin y las consecuencias que esto acarrió. Felix Weingartner escribió la trilogía operística *Orestes*, basada en la *Orestíada* de Esquilo.

trill (in.). “*Trino”.

Trinity College of Music. Conservatorio británico fundado en Londres en 1872. Véase GRADOS Y DIPLOMAS.

Trinklied (al.). “Canción para beber”.

trino (al.: *Triller*; fr.: *cadence*, *tremblement*, *trille*; in.: *trill*, *shake*; it.: *trillo*). Adorno que consiste en una rápida sucesión alternada entre la nota principal (escrita) y otra nota que generalmente se encuentra a distancia de un tono o semitono superior. Este recurso normalmente va ligado y se aplica en particular en las cadencias, aun-

que no exclusivamente. Si bien el trino es un recurso muy frecuente en la música instrumental, se encuentra también en la música vocal y es considerado un recurso virtuosístico de la técnica vocal.

El trino se encuentra en toda la música del siglo XVIII y anterior, sobre todo en las obras tempranas para teclado. Su uso en ese contexto es muy variado, como también su forma de notación. Los signos principales que se emplean son *tr*, *tr* y *+*, escritos siempre encima de la nota que afectan. De estos signos, el primero ha sido común desde comienzos del siglo XVIII. Se puede escribir junto al signo de trino una alteración de bemol, becuadro o sostenido para indicar una inflexión cromática con la nota superior. Una línea ondulada puede servir para determinar la duración, la extensión y la ubicación del trino (véase el Ej. 1).

Ej. 1



La forma de ejecución del trino tiene varias posibilidades. En primer lugar, los trinos enteramente escritos generalmente indican la distribución exacta de las notas del trino dentro de una medida temporal exacta; no obstante, hay evidencia sobre prácticas de ejecución más flexibles. La velocidad exacta de sucesión de las notas queda a criterio del ejecutante, haciendo posible una ejecución que acelere la alternancia de las notas, ya sea gradualmente y de manera casi imperceptible o de modo más evidente.

Por otra parte, el comienzo y el final del trino han tenido tratamientos distintos a lo largo del tiempo. El trino moderno, documentado por primera vez en el siglo XIX, comienza con la nota principal o la inferior y suele terminar sin sufijo, a menos que éste se indique de manera explícita (véase Ej. 2; nótese que el ejemplo 2d es semejante a un grupito [*gruppetto*]; véase *TURN*, Ej. 2c.). Sin embargo, el trino del Barroco tardío comienza en la nota superior. Éste puede ampliarse a una *apoyatura (en ocasiones indicada con el signo *lmo*) y es posible encontrar también comienzos más complejos (véase Ej. 3; tanto *b* como *c* pueden indicarse mediante notas pequeñas). Se puede apreciar que el comienzo con la nota superior proporciona a este trino un color armónico muy distinto del moderno.

Dos tipos de final son característicos: la nota de anticipación sola (por separado del trino; Ej. 4a) y el

grupito (incorporado al ritmo del trino; Ej. 4b). El signo tr indica también un final de grupito. Se deberá usar uno de estos dos finales incluso cuando la notación no lo especifique y, en el sentido inverso, cuando el su-fijo aparezca indicado deberá incluirse un trino). No obstante, en pasajes rápidos bastará con un medio trino (Ej. 5; puede tener más repeticiones).

Aunque los compositores barrocos emplearon el signo de mordente ampliado (tr), éste generalmente no implica sólo medio trino. En la música del periodo clásico (hasta Beethoven), lo más común es comenzar

el trino con la nota superior. Con el paso del tiempo se fue generalizando la costumbre de escribir todas las notas del trino (normalmente un grupito) o bien como notas de adorno. La noción actual del trino comenzando con la nota principal data de aproximadamente 1830. SMCV/DMI

trino de cabra (al.: *Bockstriller*, *Geistriller*; fr.: *chevrotement*; in.: *goat's trill*). Trino vocal mal interpretado que recuerda el balido de una cabra.

“*trino del diablo*”, *Sonata*. Sobrenombre de una sonata para violín en *sol* menor (c. 1714) de Tartini, publi-

Ej. 2

Ej. 3

Ej. 4

Ej. 5

cada por primera vez en *L'Art du violon* (París, 1798) de J. B. Cartier, llamada así por el prolongado trino en el último de sus cuatro movimientos. Dice la leyenda que Tartini soñó que había hecho un trato con el diablo, a quien le dio su violín; el diablo tocó un solo tan hermoso que cuando Tartini despertó, trató de tocarlo él mismo. No lo logró, pero compuso “el trino del diablo”. Esta leyenda es el tema del ballet *Le violon du diable* (1849) de Cesare Pugni.

trío (al.: *Terzett*; it.: *trezetto*). 1. Grupo de tres cantantes o instrumentistas, o bien la música escrita para dicho ensamble. Muchos madrigales del siglo XVI fueron escritos para tres voces, muy a menudo voces femeninas, como también muchos famosos tríos operísticos de épocas más recientes, pero en realidad cualquier combinación de voces es posible.

La *trío sonata* era una de las formas de música de cámara predilectas en los siglos XVII y XVIII; consistía en dos instrumentos de registro agudo y un bajo, con teclado o laúd como continuo para desplegar la armonía. El mismo formato solía imitarse con el órgano solo, donde el pedal ejecutaba la parte del bajo y los manuales las líneas superiores. Algunas trío sonatas eran para dos oboes, fagot y bajo continuo. En esta forma tuvo su origen el cuarteto de cuerdas del periodo clásico, con la viola reemplazando parte de las líneas correspondientes a la mano derecha del ejecutante de teclado. Aunque algunos tríos de cuerda del periodo clásico y periodos posteriores retuvieron la dotación antigua de dos violines y violonchelo, la mayoría son para violín, viola y violonchelo. Pero ninguna dotación instrumental fue tan común o popular como el trío con piano.

Haydn compuso un número considerable de tríos para **baryton* (viola de bajo), viola y violonchelo, en los que el compositor y uno de sus colegas podían acompañar a su patrono, Nicolaus Esterházy, aficionado entusiasta del *baryton*.

Muchos compositores han escrito obras para tríos de viento para flauta, clarinete y fagot, como también para vientos de metal con trompeta, corno y trombón, entre muchas otras combinaciones.

Véase también CÁMARA, MÚSICA DE. JMO

2. Parte central de un **minueto* o un **scherzo* (como movimiento de una sonata, una sinfonía y otras formas similares). En el siglo XVII, principalmente en Francia, era común componer dos danzas para interpretarse alternadamente ofreciendo un contraste instrumental; así, por ejemplo, un minueto para cuerdas a cuatro o

cinco partes era seguido por otro para vientos a tres partes (de donde proviene el nombre de “trío” para la segunda danza). Esta práctica condujo en el siglo XVIII a la forma minueto-trío-minueto (repetición del primero), como en el primero de los conciertos de Brandenburgo de Bach. En las sonatas y sinfonías de los siglos XVIII y XIX, el trío, que formaba parte del tercer movimiento (que originalmente era un minueto y más adelante fue un *scherzo*), retuvo su textura ligera contrastante original en obras orquestales en que la sección de vientos de madera tenía un papel prominente. En obras de finales del siglo XIX (como las sinfonías de Dvořák, Bruckner y Mahler) las secciones de trío suelen tener estilos y ritmos de danza. A una sección en trío le sigue normalmente una repetición de la primera parte del movimiento, por lo general modificada de alguna manera o con el aumento de una coda. Algunas obras, como la *Séptima sinfonía* de Beethoven, tienen una breve recapitulación de la sección del trío.

La sección central de una marcha se conoce también como trío y presenta el mismo principio contrastante, además de que suele ser una parte más melódica. La famosa melodía de la canción “Land of Hope and Glory” pertenece a la sección del trío de la marcha no. 1 en *re Pomp and Circumstance* de Elgar. WT

3. En la música para órgano, trío se refiere a una pieza o sección que se interpreta con manuales y pedales, cada uno con un registro tímbrico distinto.

trío de cuerdas. Véase TRÍO, 1; véase también CÁMARA, MÚSICA DE.

trío para piano. Conjunto instrumental formado por un piano y otros dos instrumentos, generalmente violín y violonchelo, como también la música escrita para esta dotación instrumental. Véase TRÍO, 1; véase también CÁMARA, MÚSICA DE.

trío sonata (it.). Sonata para dos instrumentos melódicos, generalmente violines, y continuo; es la forma instrumental más importante de la música de **cámara barroca*. Las publicaciones más antiguas de esta forma fueron las de Salamone Rossi (1607) y Giovanni Paolo Cima (1610). A mediados del siglo XVII aparecieron dos tipos diferentes, la *sonata da camera* y la *sonata da chiesa*. La forma alcanzó su esplendor con Corelli, quien incurrió en los dos tipos en sus opp. 1-4 (1681-1694). Véase CÁMARA, MÚSICA DE; SONATA, 3. AL

📖 P. ALLSOP, *The Italian “Trio” Sonata* (Oxford, 1992).

Trionfi (Triunfos). Tríptico teatral de Orff conformado por **Carmina burana*, **Catulli carmina* y **Trionfo d’Afrodite* (Salzburgo, 1953).

Trionfo di Afrodite (Triunfo de Afrodita). Concierto escénico de Orff para solistas, coro y orquesta con textos latinos y griegos de Catulo, Safo y Eurípides (Milán, 1953). Es la tercera parte de su trilogía **Trionfi*.

trip-hop. Estilo de música popular bailable aparecido alrededor de 1994. En parte derivado del *hip-hop*, pero normalmente con un tiempo más lento, tiene influencias de música **techno* y del *jazz*; por lo general, el teclado es el instrumento predominante en el género. En 1995, Tricky, Massive Attack y Portishead vincularon el término con un estilo musical más inclinado a la canción. El *trip-hop* de años posteriores se caracterizó por usar tonalidades menores y por la incorporación de *riffs* (secciones motívicas recurrentes), en tonalidades menores, como acompañamiento para raperos y cantantes.

KG

triple concierto. Concierto para tres instrumentos solistas y orquesta o conjunto instrumental. Bach escribió dos *Triples conciertos* para tres clavecines y cuerdas. La obra más representativa y conocida del género es tal vez el *Concierto en do* op. 56, para piano, violín y violonchelo con orquesta de Beethoven.

triple corchea (in.: *demisemiquaver; thirty-second-note*) (♩). Nota con 1/32 del valor de la redonda; de ahí el nombre “treintaidosavo” en el sistema español y “thirty-second-note” en la terminología estadounidense.

triple lengüeteo. Véase LENGÜETEO.

tripulum (lat.). 1. En tres partes. En la polifonía medieval, composición a tres voces o partes, como el *organum tripulum*.

2. En la polifonía de los siglos XIII y XIV, la “tercera” voz de un *organum* o un motete, es decir, una voz superior inmediata del **duplum* y dos por encima del tenor. En la música de épocas posteriores, la voz equivalente al *tripulum* se denomina “cantus”, “superius” y otros términos semejantes, como “triplex”. Véase también PARTE, 1.

tríptico. Véase TRITICO.

Trisagio [*Trisagion, Trishagion*] (del gr. *tris*, “tres veces”, *hagios*, “sagrado”). Himno, llamado también himno angélico, que forma parte de los servicios de las iglesias cristianas orientales. Inicialmente era un canto de temporada del rito de la catedral de Constantinopla, pero se entona también en el rito bizantino como canto fúnebre procesional, al final de la Gran Doxología en el Orthros y en la Liturgia Divina, en la que se sustituye con uno de dos cantos especiales en ciertas ocasiones solemnes. El *trisagio* y sus variantes festivas fueron adoptadas bajo distintas formas en los ritos galicano, mozá-

rabe, beneventano, ambrosiano y romano. Cantado en la versión tradicional romana como parte de los reproches o *Impropria del Viernes Santo, en tiempos recientes el *trisagio* ha sido introducido en otras liturgias occidentales.

-/ALI

Tristán, acorde de. Se refiere al acorde conformado por las notas *fa-si-re#'-sol#'* o una enarmonía de éstas. Es obvio que Wagner no fue el primer compositor que supo explotar el carácter expresivo y estructural de este acorde de *séptima de sensible (acorde semidisminuido o disminuido con séptima menor), cuya identidad tonal tiende a ser particularmente ambigua. Pero, por el lugar prominente que ocupa como acorde inicial del Preludio al primer acto de *Tristan und Isolde* (completada en 1859), y por el significado simbólico explícito que tiene en la obra, muchos músicos y teóricos posteriores han otorgado a este acorde una importancia particular como el primer paso decisivo en dirección a la música nueva del siglo XX, a menudo antitonal. No obstante, esta noción conlleva a un malentendido, pues la verdadera intención de Wagner era usar las sonoridades inestables de este tipo como momentos de tensión que finalmente resuelven en puntos tonales definidos y sonoridades armónicas consonantes y estables.

AW

Tristan und Isolde (Tristán e Isolda). Ópera en tres actos de Wagner con libreto propio (Munich, 1865).

triste (fr., it.). “Triste”, “melancólico”; *tristement, tristamente*, “con melancolía”.

tritono (lat.: *tritonus*). Intervalo de tres tonos enteros, es decir, intervalo de cuarta aumentada (*do-fa#*) o de quinta disminuida (*do-solb*). A comienzos de la Edad Media el tritono no requería un tratamiento especial; aparece en algunas melodías de canto llano y, en los modos lidio e hipolidio, las cuatro primeras notas abarcan un intervalo de cuarta aumentada (*fa-si*). Al parecer, comenzó a tratarse como un intervalo peligroso cuando Guido d'Arezzo desarrolló su sistema de hexacordos y a raíz de la introducción del *sib* como nota diatónica (véase SOLMIZACIÓN); en esa misma época obtuvo su sobrenombre de “diabolus in musica (el diablo en la música, el intervalo del diablo). No obstante, como podemos inferir de la rima “mi contra *fa* / Diabolus est in musica” (lo que se prohibía era el sonido *mi* contra *fa*, simultáneos, no yuxtapuestos), el tritono sólo se consideraba intervalo peligroso cuando ocurría en sentido vertical o armónico; el tritono en sentido horizontal o melódico podía usarse con relativa libertad (véase MÚSICA FICTA).

En el pensamiento armónico tradicional el tritono forma parte de los acordes de séptima disminuida y de séptima de dominante; el primero es importante porque debilita la tonalidad de un pasaje y ayuda a la modulación, mientras que el segundo sirve para reafirmar la tonalidad, sobre todo en las cadencias. Si bien la asociación entre el tritono y el Diabolo ha seguido siendo una constante, principalmente en la ópera romántica (Hunding en el *Anillo*, Scarpia en *Tosca*), su presencia en las escalas de *tonos enteros, *octotónica y en otros modos usados por muchos compositores del siglo XX, desde Debussy hasta Stravinski, ha demostrado que en contextos específicos su presencia puede proporcionar un elemento de estabilidad deseado. -/AW

trittico (it., “tríptico”). El término se usa en ocasiones como título de un grupo de tres piezas; puede referirse a las artes visuales, como el *Trittico botticelliano* de Respighi (1927), o simplemente servir como título general para un grupo de tres piezas, como *Il *trittico* de Puccini. **Trittico, Il** (El tríptico). Título usado por Puccini para agrupar sus tres óperas en un acto: *Il *tabarro*, **Suor Angelica* y **Gianni Schicchi*. No existe vínculo temático entre las obras, a diferencia de las obras que conforman una *trilogía, pero fueron concebidas para interpretarse juntas como parte de una misma función.

tritus (lat.). Véase MODO, 2.

Triumph of Time, The. Obra orquestal de Birtwistle (1971-1972).

Triumphes of Oriana, The (Los triunfos de Oriana). Colección de 25 madrigales ingleses a cinco y seis voces de Morley, Weelkes y otros 21 autores, publicada por Morley en 1601. Se asume que fue una obra dedicada a Isabel I ya que cada pieza termina con el verso “Long live fair Oriana” (Larga vida a la justa Oriana), rasgo tomado de la colección italiana *Il trionfo di Dori* (1592).

troubadours (fr., “trovadores”). Músicos poetas, generalmente de clases nobles, activos en la región de Occitania en los siglos XII y XIII, principalmente en el sur de Francia y el noreste de España. El legado escrito de los trovadores conforma uno de los cuerpos literarios más sustanciales de Europa Occidental y, por lo mismo, es un acervo cultural y literario de gran importancia. Para los trovadores la poesía y la música estaban indisolublemente unidas, pues era a través de la interpretación de canciones y no de su escritura, que transmitían sus composiciones. Sólo hacia el final de la tradición trovadoresca se escribieron las canciones en notación musical, de ahí que los vestigios de los trovadores sean tan insustanciales y su autoría en ocasiones cuestionable.

La canción trovadoresca y las ideas y valores subyacentes sirvieron como punto de partida para el repertorio de los **trouvères* o troveros –cuyos manuscritos constituyen importantes fuentes de información sobre los trovadores y su arte– y de los **Minnesinger*.

Lingüísticamente la poesía trovadoresca se expresó en la lengua “d’oc” (Oc, Occitania), emparentada con el provenzal de hoy. Su temática, aunque muy amplia, estuvo centrada principalmente en el amor “cortesano” o idealizado. Literariamente, los versos trovadorescos lograron trascender sus orígenes históricos para abordar una temática universal; desde siempre, sus historias de amor y su romanticismo han cautivado a los lectores y atraído a quienes no saben ni están interesados en las funciones que cumplían dentro de su contexto medieval. La canción trovadoresca es, no obstante, producto de una cultura muy diferente de la nuestra, por lo que el sentido original de su poesía sólo puede entenderse en el contexto de la sociedad de Occitania, en sus conceptos caballerescos y feudales y con conocimiento pleno del sitio que ocupaba la mujer dentro del sistema de la época.

Las fuentes de archivo ofrecen muy escasa información sobre los trovadores y menos aún sobre sus contrapartes femeninas o *trobairitz*, cuyo número fue mucho más reducido; por otra parte, poco confiables son las *vidas*, o narraciones idealizadas de sus vidas, que oscilan entre la biografía y la ficción. Muchos trovadores, como Guillermo IX de Aquitania y Jaufre Rudel, pertenecieron a los altos rangos de su sociedad, mientras que otros, como Marcabru y Bernart de Ventadorn, lograron ascender la escalera social gracias a la maestría de su arte, algunos de ellos incluso desde el bajo rango de *joglar* o juglar (intérprete y animador profesional, por lo general itinerante). El sitio común para la interpretación del repertorio trovadoresco era el salón del castillo feudal. Narraciones de la época indican que acompañaban su canto con instrumentos y que los *joglar*s en ocasiones actuaban junto a los propios trovadores.

De aproximadamente 2 500 poemas trovadorescos que han sobrevivido escasamente uno de cada 10 ha conservado su música original, la mayoría de ellos en manuscritos elaborados por la generación posterior de troveros. Las melodías suelen compartir elementos y parecen estar construidas con fórmulas comunes; algunas posiblemente derivan de arquetipos antiguos no registrados en forma escrita y otras pueden ser incluso tonadas populares. La notación musical, cuando existe,

es mínima y sólo registra la altura de las notas sin su rítmica correspondiente y sin especificar la dotación instrumental, omisión importante, pues es poco probable que los instrumentos pulsados como el arpa hayan servido sólo para duplicar al unísono las líneas melódicas. De esto puede deducirse que la tradición en la que las canciones trovadorescas fueron concebidas posiblemente impulsó la reinención constante y resulta difícil creer que tanto las melodías como los acompañamientos fueran fijos. Durante décadas, intérpretes y teóricos han debatido sobre la mejor manera de reproducir el sonido original de las canciones trovadorescas y existen muchas grabaciones de estos trabajos de reconstrucción que, en su totalidad, constituyen interpretaciones especulativas, posiblemente en muchos casos alejados de la realidad. JM

📖 E. AUBREY, *The Music of the Troubadours* (Bloomington, IN, 1997). S. GAUNT y S. KAY (eds.), *The Troubadours: An Introduction* (Cambridge, 1999).

trobairitz. *Trovador de sexo femenino.

Troilus and Cressida. Ópera en tres actos de Walton con libreto de Christopher Hassall basado en Geoffrey Chaucer y otras fuentes (excepto Shakespeare) (Londres, 1954). Walton hizo dos revisiones de la obra en 1963 y 1976.

Trois morceaux en forme de poire (Tres piezas en forma de pera). Obra para dos pianos de Satie conformada por seis piezas (1890-1903). La obra fue orquestada por Roger Desormière.

Trojahn, Manfred (n Cremlingen, cr Brunswick, 22 de octubre de 1949). Compositor alemán. Estudió en Brunswick y con Diether de la Motte en Hamburgo. En 1991 comenzó a enseñar composición en Düsseldorf. Su música, concebida para establecer comunicación directa con el oyente receptivo, incluye dos ciclos de grandes dimensiones: *Fünf See-Bilder* para mezzosoprano y orquesta (1980-1984) y *...une campagne noire de soleil*, “siete escenas de ballet para ensamble” (1982-1987). Ha escrito también dos óperas, *Enrico* (Schwetzingen, 1991) y *Was ihr wollt* (Munich, 1998, basada en *La decimosegunda noche* de Shakespeare), así como sinfonías y otras obras orquestales, música vocal y coral y muchas piezas de cámara e instrumentales. ABUR

troyanos, Los. Véase TROYENS, LES.

tromba marina (it., “trompeta marina”; al.: *Trumscheit*, *Nonnengeige*, *Marien Trompet*; fr.: *trompette marine*). *Monocordio de arco con mástil corto y caja acústica considerablemente larga y con forma triangular. De uso común entre los siglos XV y XVIII, el ejecutante

solía tocar de pie apoyando la caja del instrumento en el piso y pasaba el arco no cerca del puente sino entre la cejilla del mástil y la mano izquierda, tocando apenas los nodos exactos de la cuerda para producir las notas de la serie armónica. Una de las piernas del puente vibraba contra la caja acústica y producía un zumbido característico parecido al de una trompeta a la distancia (it.: *tromba*). Algunos instrumentos tenían una o dos cuerdas cortas adicionales que hacían las veces de bordón o pedal. Instrumentos posteriores tenían cuerdas libres en su interior que vibraban por *simpatía. JMO

trombón (al.: *Posaune*; fr., it.: *trombone*, “gran trompa”; in.: *trombone*, *sackbut*) [sacabuche]. Viento de metal y tubo cilíndrico ensanchado hacia la campana, con boquilla circular con forma de copa y una vara deslizante característica con la que el ejecutante modifica la longitud del tubo para producir las notas fundamentales y sus series armónicas correspondientes.

1. Construcción y posiciones de la vara; 2. Historia; 3. Trombones soprano, bajo y contrabajo; 4. Trombones a pistones; 5. Usos.

1. Construcción y posiciones de la vara

El trombón consiste en dos partes: la vara y el pabellón. La vara también consiste en dos piezas: una es la “vara externa” o “libre”, formada por dos tubos paralelos unidos por un extremo mediante un tubo con forma de “U” que cuenta con una llave para desaguar la humedad condensada; en el extremo contrario un soporte mantiene la distancia fija entre ambos tubos y sirve para que el ejecutante deslice la vara con la mano derecha. La segunda pieza es la “vara interna” o “fija”, formada por dos tubos cortos unidos por la parte central mediante un soporte estructural con forma de “H”; por un extremo de esta pieza se desliza la vara externa y por el opuesto se insertan la boquilla, en uno de los tubos, y el cuerpo o pabellón en el otro que se extiende hacia atrás por encima del hombro izquierdo del ejecutante (para balancear el peso de la vara) y se curva nuevamente hacia el frente para terminar en la campana. A diferencia de la vara, cuyos tubos son cilíndricos, el pabellón es un tubo cónico que se ensancha gradualmente hacia la campana (este ensanchamiento es menos pronunciado en los instrumentos antiguos).

Con la vara cerrada, es decir en “primera posición”, el trombón tenor en *si*^b produce la serie armónica de la nota *si* bemol. A partir de esta posición la vara se va extendiendo por posiciones cromáticas hasta alcanzar

su extensión máxima o séptima posición, que produce la serie armónica de *mi* a distancia de quinta disminuida hacia el registro grave. En todas las posiciones los armónicos más usados son del segundo en adelante hacia el registro agudo (*si^b* en la primera posición) y en raras ocasiones se llega a requerir hasta el doceavo armónico (*fa'*); en las primeras posiciones los armónicos más agudos por lo general se usan sólo en *glissandos* largos o como un recurso para evitar saltos amplios de una posición a otra. La nota fundamental de cada serie, que en este contexto se llama también “nota pedal”, se requiere ocasionalmente (como en el *Réquiem* o *Grande Messe des morts* de Berlioz). El trombón tenor puede producir notas fundamentales en serie cromática descendente de *si* bemol a *mi'*, pero no así la serie cromática ascendente de *si* natural a *mi* bemol. Ya que las posiciones de la vara se deben calcular de oído el trombonista a vara, igual que el violinista, debe tener la preparación y la habilidad necesarias para ajustar su entonación de acuerdo con las circunstancias; un caso sería buscar la concordancia perfecta de un acorde en la sección de metales.

2. Historia

El trombón se desarrolló a mediados del siglo XV a partir de la *trompeta a vara con forma de “S” del Renacimiento. La trompeta a vara (fr.: *trompette de ménestrel*; al.: *Zugtrompete*; it.: *tromba da tirarsi*) tenía una boquilla con un cuello telescópico largo sobre el que se deslizaba el cuerpo entero de la trompeta; así, el ejecutante cambiaba la longitud del tubo para producir las series armónicas de otras notas fundamentales. La invención del trombón con vara de dos tubos redujo a la mitad las dimensiones del instrumento; éste —en Italia denominado *tombone*, en Inglaterra *sackbut*, en Francia *sacqueboute* y en España *sacabuche*—, en combinación con dos caramillos, era un instrumento muy requerido en las bandas *alta* (véase ALTA, 3; véase también abajo, 5). Desde el Renacimiento el trombón es el instrumento que menos modificaciones ha sufrido: un ligero ensanchamiento de la campana, un engrosamiento del metal de los tubos y la soldadura de los soportes y una llave de agua. La fricción de deslizamiento de la vara se redujo al mínimo añadiendo a la punta de los tubos de la vara interna unas “camisas” delgadas y cortas que proporcionan una superficie deslizante para la vara externa; en los instrumentos antiguos estas camisas eran de un metal diferente del de la vara, pero en los instrumentos modernos están integradas a los tubos interiores.

3. Trombones soprano, bajo y contrabajo

Los trombones de uso tradicional eran de tres tamaños: contralto, tenor y bajo; a partir del siglo XVIII en *mi^b*, *si^b* y *fa* respectivamente, aunque en Inglaterra se prefería el trombón bajo en *sol* y no en *fa*. En el siglo XIX, era raro el uso del trombón contralto y el trío normal quedó conformado por dos tenores y uno bajo. El instrumento soprano en *si^b* nunca ha tenido mucho éxito; en el Renacimiento, la *corneta tocaba la línea soprano cuando se requerían trombones para apoyar las voces en la iglesia. Cornetas y sacabuches conformaron el ensamble de vientos preferido a lo largo de todo el Renacimiento.

La longitud de la vara del trombón bajo era poco práctica, pues requería una extensión con manija para alcanzar las posiciones más alejadas. El trombón bajo en *fa* cayó en desuso en los albores del siglo XX (el bajo en *do* sobrevivió en Inglaterra hasta la década de 1950 y se sigue usando en algunas bandas de metales), pues fue reemplazado con el “trombón tenor-bajo en *si^b/fa*”. Este instrumento tiene un tubo en espiral integrado a la parte que queda a espaldas del ejecutante; mecanismo inventado en 1839 por el fabricante de Leipzig, C. F. Sattler. Este tubo se conecta con el tubo principal mediante una válvula rotatoria que lo convierte en un instrumento bajo en *fa*; tiene un pabellón más ancho que el trombón tenor normal, lo que le permite producir un sonido más lleno en los registros graves. Las posiciones de la vara del instrumento en *fa* están más separadas que en el trombón en *si^b*, y la longitud de la vara por lo general no alcanza la sexta posición (*do*), misma que debe producirse con técnica de labios; la séptima posición (*si*) no existe. Se pueden aumentar tubos a la altura de la unión del pabellón para descender el tono a *mi*, *mi^b* y *re* (innovación introducida en los Estados Unidos); de manera que el instrumento se denomina trombón bajo en *si^b/fa/mi* (*si^b/fa/mi^b* o *si^b/fa/re*).

Los trombones se incorporaron a la orquesta a través de la iglesia, la banda militar y la ópera, donde inicialmente se asociaban con lo sobrenatural, pero no ocuparon un sitio fijo en la orquesta sino hasta mediados del siglo XIX. Wagner, quien siempre buscó la manera de extender el rango orquestal, exigió un trombón contrabajo una octava abajo del tenor, provisto de una vara doble que consistía en dos tubos paralelos con forma de “U” en la parte baja del instrumento y otra en la parte superior. El pasaje más conocido para este instrumento es el motivo de la lanza de Wotan en el *Anillo*. Por su

tamaño este trombón ha tenido menos éxito que los otros, pues su pabellón es demasiado estrecho para producir un buen sonido en el registro grave y tan ancho que su sonido es semejante al de la tuba. Un trombón contrabajo en *fa* diseñado en Alemania en 1959, denominado “cimbasso”, cuenta con dos pistones que bajan el tono del instrumento a *re*’ y *do*’, respectivamente, y juntos producen un *si^b*”.

4. Trombones a pistones

Los pistones o *válvulas, como en todos los vientos de metal, se introdujeron también en los trombones, aún cuando el trombón había sido desde sus inicios un instrumento completamente cromático (y con mejor afinación que cualquier otro metal gracias a las posibilidades infinitas que ofrece la vara). La calidad del tono del trombón a pistones disminuye a causa de las curvaturas del tubo, inevitables en los instrumentos a pistón, y presenta los mismos problemas de afinación de todos los instrumentos a pistón (véase TUBA, 1); pero tiene ventajas como el tamaño compacto, muy adecuado para espacios reducidos como el foso teatral, y la posibilidad de ejecutar técnicas imposibles en el trombón a vara (como algunos trinos). Los trombones a pistón han sido muy populares en Italia y, por lo mismo, hay piezas y partes del repertorio internacional para trombón que son más adecuadas para la técnica de pistones.

5. Usos

Uno de los instrumentos más versátiles, que puede sonar fuerte y metálico o suave y dulce, con una presencia imponente y gran agilidad, el trombón es uno de los pocos vientos de metal que puede adaptarse a prácticamente cualquier necesidad musical. En el Renacimiento el trombón y la corneta eran los únicos instrumentos que se podían tocar en conjuntos fuertes y suaves (con caramillos y tambores en los primeros o con violas y laúdes en los segundos). En la orquesta del siglo XIX se usaba principalmente para reforzar pasajes en *tutti* o para armonías sutiles de fondo. La amplia variedad de técnicas de ejecución del instrumento exploradas en el siglo XX, con los músicos de *jazz* a la vanguardia, combinó gran diversidad de glissandos, multifónicos, microtonos, ataques expresivos y sordinas.

AB, JMO

📖 R. GREGORY, *The Trombone: The Instrument and its Music* (Londres, 1973). A. BAINES, *Brass Instruments: Their History and Development* (Londres, 1976). S. DEMPSTER, *The Modern Trombone* (Berkeley, CA, 1979). H. G. FISCHER,

The Renaissance Sackbut and its Use Today (Nueva York, 1984). D. M. GUION, *The Trombone: Its History and Music: 1697-1811* (Nueva York, 1988). K. POLK, “The trombone, the slide trumpet and the ensemble tradition of the early Renaissance”, *Early Music*, 17 (1989), pp. 389-397. T. HERBERT y J. WALLACE (eds.), *The Cambridge Companion to Brass Instruments* (Cambridge, 1997).

Tromboncino, Bartolomeo (*n*?Verona, 1470; *m*?Venecia, después de 1534). Músico de corte y compositor italiano. Hijo de un ejecutante de vientos al servicio de la ciudad de Verona, recibió instrucción como trombonista y para 1489 se encontraba prestando sus servicios como integrante del conjunto de vientos de la corte de los Gonzaga en Mantua. Más adelante se desempeñó como laudista y tutor musical de Isabella d’Este y fue muy solicitado como compositor de *frottolas*. Su siguiente puesto fue al servicio de Lucrezia Borgia en Ferrara. Después de 1518 vivió en Venecia como maestro de música de las damas de la nobleza. Igual que su colega de Mantua, Marchetto Cara, Tromboncino es recordado en la actualidad por sus *frottolas*, muchas de ellas impresas por Petrucci. Entre éstas, varias tienen poemas de Petrarca. Compuso también un número reducido de piezas sacras, en su mayor parte *laude* devocionales. DA/JM

trompa de balada (in.: *ballad horn*). Instrumento de bronce con válvulas de finales del siglo XIX, con afinación de concierto y de forma circular, construido para los músicos *amateur*.

trompeta. 1. Término general para instrumentos de metal con boquilla circular (con técnica de “vibración de labios”). En inglés se usan indistintamente los nombres *trumpet* y *horn*, no obstante, se han hecho intentos para identificar con el nombre de *trumpet* los vientos de metal que tienen tubo predominantemente cilíndrico y con el de *horn* los de tubo cónico; sin embargo, esta distinción no es adecuada pues, aunque bien puede aplicarse a las trompetas y los cornos naturales de Europa, el porcentaje de trompetas con tubo cónico en las orquestas es mayor que el de los cornos y, por otra parte, tampoco es fácil clasificar dentro de estas categorías los metales de boquilla circular no europeos.

2 (al.: *Trompette*; fr.: *trompette*; in.: *trumpet, horn*; it.: *tromba*). Instrumento de viento que se ejecuta con la técnica de vibración de labios (boquilla circular). Las trompetas pertenecen a la categoría de instrumentos de metal, pero pueden estar hechos de materiales diversos, desde caracoles marinos (**conches*), cuernos de animal, marfil y madera (como **corneta*, **serpent*, **alphorn* y

**didjeridu*), hasta vidrio, cerámica y plástico; sin embargo, las trompetas de metal son las más comunes en todo el mundo. La trompeta occidental se fabrica con la forma tradicional de bucle que, como la trompeta natural ilustrada en la Fig. 1a, consiste de tres “secciones”: (1) boquilla, (2) sección central y (3) campana; las secciones están unidas mediante dos curvas o “arcos”. La sección de la boquilla tiene un tubo con forma de rizo (C). La Fig. 1b ilustra una trompeta moderna, con tres pistones o válvulas en la sección central. La vara de afinación se encuentra entre el tercer pistón y la curvatura externa de la sección central (a la derecha en la ilustración); la curvatura interna (a la izquierda) forma una sola pieza con la campana. La boquilla moderna por lo general se estrecha hacia el extremo que se inserta en el tubo. La vara de afinación del tercer pistón (accionado con el tercer dedo de la mano derecha) suele tener un aro para deslizarla con la mano izquierda y corregir la afinación durante la ejecución; este mecanismo libera al ejecutante de tener que corregir con los labios la afinación de notas como el *re grave*. Menos común es un sistema similar en el tercer pistón, que consiste en un mecanismo de palanca para el pulgar denominado “gatillo”.

Las trompetas más antiguas que se conocen aparecen en murales y pinturas del arte egipcio del siglo XV a. C. Dos trompetas halladas en la tumba de Tutankamón (siglo XIV), una de bronce y otra de plata, se conservan en el Museo Egipcio de El Cairo. Instrumentos similares son descritos en la Biblia (Números 10: 2ff), junto con el cuerno de carnero denominado **shofar*. El **lur* danés se usó entre los siglos X y VIII a. C.; el **lituus*, la

**buccina* y el **cornu* romanos, así como el *carnyx* celta datan de pocos siglos después.

La trompeta medieval europea, larga y recta, en Francia se denominó **buysine*; de origen musulmán, es probable que haya sido adoptada por los cruzados durante sus incursiones a Tierra Santa. Instrumentos similares con más de dos metros de longitud se siguen usando en Marruecos (*nafir*) y en la región islámica de Nigeria (*kakaki*). Para el siglo XV los fabricantes europeos habían introducido *buysines* más portátiles con dos curvaturas en forma de “U” en el tubo (inicialmente tenían forma de “S”), creando así el ancestro de la trompeta renacentista y barroca que se sigue usando para fanfarrias y llamados militares.

En Europa y otras partes del mundo la trompeta natural se usaba precisamente para fanfarrias y toques militares. Sobreviven algunos manuscritos de finales del siglo XVI y comienzos del XVII que contienen en notación musical llamados militares, fanfarrias breves (it.: *toccata*, de donde deriva el término **tucket*) y florituras más largas (it.: *sonata*, de donde deriva la palabra **sennet*). Conforme los ejecutantes fueron creando toques de trompeta más elaborados, extendiendo el rango habitual a una o dos notas de los parciales más altos de la serie armónica (en la trompeta natural es posible tocar los armónicos superiores a partir del octavo armónico), el instrumento comenzó a usarse no sólo para señales sino también para la música. La forma de la trompeta se consolidó gradualmente a lo largo del siglo XVI y, para la época en que Monteverdi compuso su ópera *L'Orfeo* (1607), el instrumento podía desempeñarse melódicamente gracias a la habilidad del ejecu-

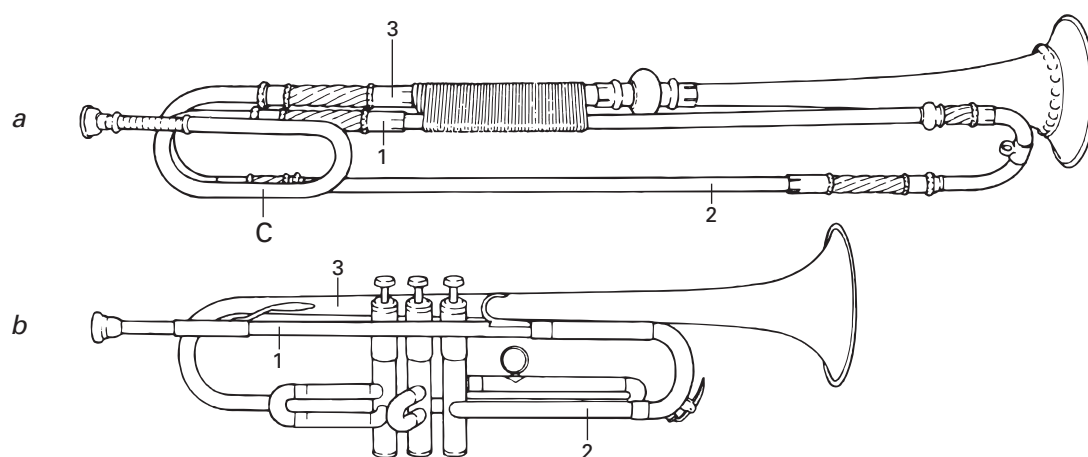


Fig. 1.

tante para controlar con los labios las notas en esta trompeta natural: un solo tubo de bronce o plata, sin vara ni válvulas y sin perforaciones para los dedos ni otros mecanismos artificiales. Esta destreza técnica, lograda por los ejecutantes tras largo tiempo de ardua preparación, alcanzó su apogeo en Alemania a comienzos del siglo XVIII con la música de Bach y sus contemporáneos.

En los siglos XVII y XVIII la afinación normal de la trompeta en Alemania e Inglaterra era en *re* o en *mi \flat* ; para alcanzar notas más graves se añadían tubos adicionales cortos (in.: *crooks*). Para finales del siglo XVIII el lenguaje orquestal dejó de usar el registro del clarín y la escritura para trompeta adoptó el estilo más austero y formal característico del periodo clásico, aunque algunos compositores seguían componiendo partes para trompeta extremadamente demandantes en el registro agudo, como Michael Haydn en su *Concierto para clarín en re* que exige el armónico vigésimo cuarto. Para comienzos del siglo XIX la trompeta redujo su tamaño, subiendo su afinación a la tonalidad de *fa* (*sol* en Francia) con tubos adicionales para las notas *mi*, *mi \flat* , *re*, *do* y *si \flat* grave. Con el tubo adicional para *si \flat* la trompeta alcanzó el registro del trombón tenor; en la obertura *Leonora no. 3*, Beethoven escribió en este registro el toque de trompetas que se ejecuta detrás del escenario.

En Inglaterra, John Hyde reinventó la trompeta a vara en la década de 1790. La trompeta a vara medieval, con una larga embocadura que se deslizaba en el interior de la primera sección del tubo, había sido desplazada por el *sackbut* alrededor de 1500; véase TROMBÓN, 2. Se desconoce si este resurgimiento tuvo algo que ver con la **flat trumpet* de Purcell: su principio sonoro es semejante, pues los dos instrumentos cuentan con una vara en la curvatura del tubo cercana a la barbilla del ejecutante. La trompeta a vara fue el instrumento orquestal común en Inglaterra hasta finales del siglo XIX.

La trompeta con llaves fue inventada en Viena por Anton Weidinger, también en la década de 1790; Haydn y Hummel compusieron sus respectivos conciertos para trompeta para este instrumento. Tenía cuatro o cinco llaves con zapatillas de cuero que se activaban con los dedos, proporcionando un cromatismo ascendente a partir del *do* central. Algunos ejecutantes incorporaron la técnica del corno de introducir la mano en la campana; aun cuando el sonido no tenía el brillo ni el timbre vibrante de la trompeta natural, sobreviven muchas trompetas con forma de media luna que confirman que esta práctica era bastante común alrededor de 1800.

La solución final al problema de una trompeta completamente cromática llegó con la introducción del sistema de **válvulas* o pistones a partir de la década de 1820. La trompeta de pistones en *fa* se usaba normalmente para sustituir la trompeta a vara inglesa y la **corneta* en *si \flat* (inventada poco antes de 1830); provista de tubos más cortos era más ágil y en muchas partes del mundo se adoptó como instrumento orquestal, principalmente en Francia y los Estados Unidos, de manera que también se comenzaron a fabricar trompetas en esa tonalidad. Hacia finales del siglo XIX, la trompeta en *si \flat* se convirtió en el instrumento más común; este es el instrumento que se usa en la música de *jazz*, en bandas militares (donde en la actualidad sustituye a la corneta) y en la orquesta; sin embargo, siguiendo la tradición francesa, existe una marcada preferencia en la música orquestal por un instrumento más pequeño: la trompeta en *do*.

Las trompetas pequeñas y agudas ofrecen ventajas para la ejecución de las partes de trompeta de Bach y Handel, muchas de ellas en tonalidad de *re*. La interpretación de la música de Handel no se interrumpió jamás, sobre todo en Inglaterra donde ejecutantes especialistas continuaron usando la trompeta a vara, con un tubo adicional que bajaba su afinación a *re*; pero el resurgimiento de la música de Bach, con partes para trompeta ligeramente más agudas que las de Handel, acarreó serios problemas. Esto contribuyó a la adopción, primero, de la trompeta de pistones en *la* y después de la trompeta *piccolo* en *re* cuyo tamaño es la mitad de la trompeta natural barroca en *re*. A su vez este instrumento ha sido reemplazado con la trompeta *piccolo* en *mi \flat* y la aguda en *si \flat* , una octava superior al instrumento normal en *si \flat* y dos por encima de la trompeta usada por Beethoven en su obertura *Leonora no. 3*. La trompeta aguda en *si \flat* se fabrica en una variedad de formas y suele tener cuatro válvulas para bajar su registro hasta un *re \flat* .

La adopción de estas trompetas *piccolo*, que facilitan la ejecución tanto de las partes en registro agudo del Barroco como de algunas obras modernas, no se debe a que se hayan abandonado las técnicas antiguas de ejecución en los registros altos ya que los músicos de *jazz* suelen alcanzar con trompetas normales en *si \flat* notas tan altas como las escritas por Bach. Sin embargo, mientras que los trompetistas de la época de Bach se especializaban sólo en registros determinados, los ejecutantes modernos han desarrollado técnicas para abarcar con seguridad la extensión total del instrumento. La

trompeta en *si^b* produce un tono rico y seguro desde el registro medio hasta el grave, pero no así en el registro agudo. Si bien el registro medio de la trompeta permite tocar los parciales inferiores con seguridad, los armónicos más altos se encuentran demasiado cercanos entre sí por lo que la posibilidad de errar estas notas es muy grande. En la sala de conciertos y en el estudio de grabación se requiere una precisión impecable de ejecución y afinación; un tubo corto produce los mismos armónicos inferiores que uno largo, pero los intervalos entre los armónicos superiores son mayores; esto significa que es más fácil tocar estos armónicos en trompetas de tubo corto, mientras que las notas intermedias se pueden producir mediante la acción de las válvulas.

Entre las trompetas menos comunes está la trompeta bajo, concebida por Wagner para el ciclo del *Anillo*; se fabricó primero en la tonalidad de *fa* y posteriormente en *do* con cuatro válvulas de 8' y tubos adicionales para bajar la afinación a *si^b* y *la*; esta trompeta por lo general es ejecutada por los trombonistas. Las fanfarrias que se interpretan en ceremonias y ocasiones especiales a veces se ejecutan con trompetas naturales, como se acostumbraba en otras épocas, pero en la actualidad por lo general se usan trompetas a pistones fabricadas con tubos prácticamente rectos para provocar un impacto visual y portar en ellas los tradicionales estandartes bordados. En el siglo XX hubo un resurgimiento de la trompeta natural; un diseño nuevo de la década de 1960 cuenta con tres perforaciones, dos de respiración y una transpositora que sirve para corregir y mejorar la entonación de algunos armónicos. En los Estados Unidos, el **bugle* de infantería (trompeta de regimiento) es de hecho una trompeta con una sola válvula para producir una segunda serie armónica, práctica derivada de las trompetas italianas de los Bersaglieri. AB, JMO

📖 D. L. SMITHERS, *The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721* (Londres, 1973, 2/1988). A. BAINES, *Brass Instruments: Their History and Development* (Londres, 1976). R. MEUCCI, "Roman military instruments and the lituus", *Galpin Society Journal*, 42 (1989), pp. 85-97. K. POLK, "The trombone, the slide trumpet and the ensemble tradition of the early Renaissance", *Early Music*, 17 (1989), pp. 389-397. D. L. SMITHERS, "A new look at the historical, linguistic and taxonomic bases for the evolution of lip-blown instruments from classical antiquity until the end of the Middle Ages", *Historical Brass Society Journal*, 1 (1989), pp. 3-64. R. L. BARCLAY, *The Art of the Trumpet-Maker: The Materials, Tools, and Techniques of*

the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Nuremberg (Oxford, 1992). E. H. TARR, "The Romantic trumpet", *Historical Brass Society Journal*, 5 (1993), pp. 213-261 y 266 (1994), pp. 110-215. T. HERBERT y J. WALLACE (eds.), *The Cambridge Companion to Brass Instruments* (Cambridge, 1997).

trompeta de Bach. Trompeta *piccolo* de válvulas en *re* que se usa en las orquestas modernas para tocar música barroca.

trompeta natural. Trompeta sin válvulas, pistones u otros implementos (véase TROMPETA, 2) y que, por lo tanto, puede tocar solamente notas de la serie armónica.

trop (fr.). "Demasiado".

tropo (lat.: *tropus*, del gr. *tropos*, "giro [de frase]"). En la retórica es el nombre de una figura del lenguaje; la palabra fue usada también por los teóricos antiguos y medievales con el significado de "octavas de especie" (véase MODO, 3). Sin embargo, su significado musical más importante se refería a una intercalación de palabras, de música o de ambas en el canto llano. La producción de tropos fue espectacularmente abundante, en particular entre los siglos X y XII. Había tres tipos de tropo, todos originados posiblemente en el penúltimo cuarto del siglo IX.

Se emplearon frases suplementarias en tres de los cantos del Propio de la misa (el introito, el ofertorio y la comunión) y en los cantos de *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* y *Agnus Dei* del Ordinario. Se conocen también algunos tropos específicos para las Lecciones. La técnica de los cantos del Propio era alternar frases aclaratorias del texto principal. El Ej. 1 muestra el comienzo de un tropo de introito de Navidad. En la traducción del texto completo que se muestra a continuación, las partes principales (entonadas por el coro) están en mayúsculas bajas, mientras que los tropos de texto (entonados por el solista) están en altas y bajas:

God the Father sent his Son into the world today, wherefore rejoicing let us sing with the prophet: UNTO US A CHILD IS BORN, UNTO US A SON IS GIVEN, who shall sit upon the throne of David and shall reign for ever, AND THE GOVERNMENT SHALL BE UPON HIS SHOULDER. Behold there comes God and man from the house of David to sit upon the throne, AND HIS NAME SHALL BE CALLED—he whom the seer foretold—ANGEL OF MIGHTY COUNSEL.

Los textos del Ordinario de la misa se podían transformar en textos del Propio mediante la intercalación de tropos. Uno de los tropos del *Gloria*, *Spiritus et alme*

para la virgen María (compuesto posiblemente en Normandía a finales del siglo XI), siguió empleándose a lo largo de la Edad Media e incluso fue puesto en polifonía.

El texto adscrito a los melismas (una sílaba para cada nota) solía denominarse *prosa* o *prosula*. Este tratamiento se empleó en el aleluya, en los melismas de los versos del ofertorio y en los responsorios de Oficio, como también en el “Hosanna” de algunos cantos del *Sanctus*. La técnica común era “glosar” el texto del canto principal y, de ser posible, haciendo referencia al tema del día festivo.

Ha sido una creencia tradicional que en muchos *Kyrie* melismáticos se intercalaban de esta manera tropos con textos latinos; pero, puesto que en los manuscritos más antiguos (siglo X) los *Kyrie* aparecen ya con textos en latín, esta variante quizá fue concebida así desde el principio, a manera de composiciones festivas especiales. Estos *Kyrie* con texto se pusieron en polifonía hasta finales del siglo XV, sobre todo en Inglaterra.

Unos cuantos manuscritos antiguos muestran ampliaciones melismáticas de frases del introito (véanse las frases entre corchetes del Ej. 1). Otros son evidencia de una tendencia bastante limitada de melismas *res-

ponsoriales. Algunos de estos melismas recibían su texto de la segunda manera descrita arriba.

Muy pocos de estos agregados al cuerpo principal del repertorio gregoriano continuaron en uso después del siglo XII. Algunos aumentos han sido denominados también tropos por los teóricos modernos: secuencias (véase SECUENCIA, 2); cantos de “Benedicamus” (véase CONDUCTUS); y *organum*, en ocasiones considerado un “tropeo vertical” de canto llano. DH/ALI

tropo (it.). “Demasiado”; *allegro ma non troppo*, “rápido pero no demasiado”.

troqueo. Pie poético de dos sílabas, fuerte-débil. Su adjetivo es “trocaico”. Para su modo rítmico correspondiente véase NOTACIÓN, 2.

trotto. Danza medieval. Un tratado menciona que es una danza binaria semejante al **saltarello*. Se conoce solamente un ejemplo del género, contenido en el manuscrito Add. 29987 de la British Library. JBE

trouvères (fr., “troveros”). Músicos poetas de finales del siglo XII y el XIII que habitaron el norte de Francia, sucesores de los **trobadors*, que se distinguieron lingüísticamente por el uso de formas poco comunes del norte de Francia (la “langue d’oil”). Igual que los trovadores, cuyo arte admiraron y continuaron, los troveros fueron en sus inicios compositores e intérpretes iletrados que compusieron y transmitieron canciones dentro de una tradición oral. No obstante, muchas de sus canciones fueron recopiladas en manuscritos elaborados por escribanos profesionales, posiblemente al servicio de patronos o coleccionistas, y es factible que algunos troveros tardíos hayan plasmado por escrito sus propias obras. En estas copias suele aparecer la notación musical de los versos. Por lo mismo, el repertorio trovero ha sobrevivido relativamente intacto, sobre todo en comparación con los escasos vestigios que se preservan de la obra de los trovadores.

Igual que sus precursores del sur, los troveros podían descender de cuna noble o escalar socialmente desde el nivel de la ministrilería; estos polos opuestos están representados por Teobaldo IV de Champaña, rey de Navarra, y Colin Muset, quien fuera **jongleur* de profesión. Asimismo, una estrecha comunidad de troveros emergió en la región de Arras y, en torno a ese contexto parcialmente urbano, grupos organizados comenzaron a cultivar el arte de la canción cortés. Por lo mismo, las canciones de troveros pueden asociarse con diferentes escenarios interpretativos; el lugar característico de presentación de los trovadores, el salón del castillo feudal, era sólo uno de ellos. Al parecer, los juglares

Ej. 1

De - us pa - ter fi - li - um su -
 um ho - di - e mi - sit in mun - dum,
 de quo gra - tu - lan - ter di - ca - mus
 cum pro - phe - ta: PU - ER NA - TUS
 EST NO - BIS
 ET FI - LI - US DA - TUS EST
 NO - BIS.

participaron también en los espectáculos presentados por los troveros.

Si bien la temática de la canción *trouvère* cubrió un espectro muy amplio, principalmente se centró en el amor idealizado; otros de los temas predilectos eran las Cruzadas y la fe religiosa. Los géneros y las formas poéticas usadas se inclinaron por los convencionalismos. Algunos, como la *chanson d'amour* y el **jeu-parti* (canción de debate), evocaban la elegancia, la elocuencia y el ingenio de las relaciones cortesanías. Otras, como la *chanson de toile* (canción de tejido) y la *pastourelle*, insinúan las tradiciones de los cancioneros populares. En todo el repertorio subyace una referencia cruzada de temas; algunas canciones recurren a la forma tradicional del *refrán, adagios músico-literarios de origen incierto; muchos de ellos aparecen también en los *motetes del siglo XIII.

Han sobrevivido más de 2 000 canciones troveras y, a diferencia de las canciones trovadorescas, una gran parte de ellas con notación musical. Sin embargo, muchos obstáculos impiden la recreación fiel de su sonido real. En primer lugar, las canciones que aparecen en más de una fuente manuscrita suelen presentar variantes considerables que sugieren que fueron escritas recurriendo a la memoria o al dictado de otras personas y no copiadas de otros manuscritos. Estas transcripciones, por lo tanto, sólo plasman una versión fija y efímera de un género musical que era fluido y susceptible a las modificaciones lógicas de la transmisión oral y que tal vez estén muy alejadas de las versiones melódicas originales concebidas por los compositores. En segundo lugar, hasta muy tarde en la tradición, la notación sólo registraba la altura de las melodías y no sus ritmos, por lo que en la actualidad existe una enorme controversia sobre la interpretación rítmica correcta de este repertorio. Tercero, se sabe que los instrumentos participaban en las interpretaciones, pero los manuscritos no indican qué instrumentos son ni lo que deben tocar, por lo que el tema del acompañamiento instrumental está sujeto por completo a conjeturas. Por estos motivos, toda recreación moderna de las canciones troveras son fundamentalmente especulativas y subjetivas. JM

trovadores. Véase *TROBADOURS*.

Trovatore, II (El trovador). Ópera en cuatro partes de Verdi con libreto de Salvatore Cammarano (y Leone Emanuele Bardare) basado en la obra teatral de Antonio García Gutiérrez, *El trovador* (1836) (Roma, 1853). La obra incluye el famoso coro gitano del “yunque”.

troveros. Véase *TROUVÈRES*.

Troyens, Les (Los troyanos). Ópera en cinco actos de Berlioz con libreto propio basado en la *Eneida* de Virgilio. Compuesta entre 1856 y 1858; para hacer posible su puesta en escena (es extremadamente larga) Berlioz la dividió en dos partes, la primera llamada *La Prise de Troie* (primero y segundo actos) y la segunda, *Les Troyens à Carthage* (tercero y cuarto actos). La segunda parte se estrenó en París en 1863 y la ópera completa se interpretó por primera vez en Karlsruhe en 1890.

trucha, La. Véase *FORELLE, DIE*.

trucha”, Quinteto “la. Sobrenombre del *Quinteto para piano en la mayor* D667 (1819) de Schubert. Su nombre se debe a que el cuarto de sus cinco movimientos, un *Andantino*, es una serie de variaciones sobre la melodía de su canción *Die *Forelle* (La trucha).

trump. Véase *GUIMBARDA*.

tuba. I. La tuba es el instrumento más grande y grave de la familia de los vientos de metal; en las bandas de metales y militares recibe el nombre de “bajo”. En la orquesta, la tuba tiene su lugar junto a la sección de tres trombones. El instrumento presenta variantes considerables en todo el mundo: en Inglaterra y Francia los pistones están en posición vertical, mientras que en los Estados Unidos son frecuentes las tubas con los pistones en posición oblicua o formando un ángulo recto con el tubo principal, como también lo son las tubas con válvulas giratorias como los instrumentos alemanes.

La afinación varía también dependiendo del tipo de instrumento. Para las bandas se construyen tubas de dos tamaños: en *mi*^b (E^b) y en *si*^b grave (B^b), la segunda se llama también “doble *si*^b” (o “BB^b”). En la orquesta son comunes los instrumentos en *fa* (F) y *do* grave (CC), pero cada país tiene sus preferencias. En Inglaterra se usan los modelos de tuba en *mi*^b, pero con un pabellón del mismo diámetro que el modelo en doble *si*^b para producir un sonido más lleno. En los Estados Unidos e Italia se acostumbra usar los modelos con afinación grave en doble *si*^b (BB^b) y *do* grave (CC), mientras que en Alemania se conserva la tuba en *fa*, que fue el primer modelo de la historia, y los modelos graves se reservan para las partes de tuba contrabajo o tuba wagneriana del *Anillo* de Wagner. En Francia la tuba orquestal ha sido siempre un poco diferente: se afina en *do* (C), un tono más alto que el *eufonio, y alcanza las notas más graves mediante seis pistones; su rango agudo es mucho mayor que las tubas más grandes. Las partes agudas escritas para la tuba francesa en *do*, como en la orquestación de Ravel de *Cuadros de una exposición* de

Musorgski, fuera de Francia se ejecutan con el eufonio. Siempre que los compositores indican la tuba tenor, como en *La consagración de la primavera* de Stravinski y *Los planetas* de Holst, por lo general se refieren al eufonio, aunque en Alemania y Austria tal vez se refieren a la *tuba de Wagner, como en la suite *Don Quijote* de Strauss.

Las tubas orquestales modernas cuentan con por lo menos cuatro *válvulas o pistones; la cuarta desciende la afinación del instrumento una cuarta justa con el fin de abarcar el rango completo de la octava inferior. Pero los problemas de afinación sostenida inherentes al sistema de válvulas se agudizan en muchas de las combinaciones donde interviene la cuarta válvula. El ejecutante puede ajustar los tubos de afinación y usar los labios para afinar algunas notas, pero se han obtenido mejores resultados con las innovaciones de las válvulas creadas por algunos fabricantes. Algunas tubas tienen cinco o seis válvulas, lo que permite digitaciones alternativas muy prácticas. En Inglaterra, en especial en las tubas bajo y los eufonios de las bandas, se usan instrumentos con el sistema de “compensación de pistones” creado por David Blaikley en 1874. En este sistema el tubo curvo de la cuarta válvula, que baja la afinación en una cuarta justa, recicla el aire a través de las tres válvulas principales pasando por tres curvas “incrementales” que proporcionan la longitud de tubo requerida para compensar el efecto de la cuarta válvula en la longitud total del tubo del instrumento.

Los primeros vientos de metal con pistones, fabricados en Alemania y Austria a finales de la década de 1820, y en su mayoría denominados “bombardino”, fueron instrumentos de *12'* en *fa*, por lo general con la forma del *oficleido, pero con tres válvulas. En 1835 el nombre de “tuba” en su sentido actual fue introducido para la tuba bajo en *fa* (in.: *Bass-Tuba*) por el director de bandas prusiano Wilhelm Wieprecht y el fabricante de instrumentos J. G. Moritz. Era un instrumento con cinco válvulas que producía notas bien afinadas hasta un *sol grave*. Adolphe Sax tenía conocimiento de este instrumento cuando en 1845 desarrolló el instrumento bajo en *mi♭* de su familia de *saxhorns, del que se deriva la tuba inglesa. Alrededor de esa misma época apareció en Austria la primera tuba en doble *si♭* (BB♭), seguida en 1849 por el “helicón”, un instrumento circular que rodea el cuerpo del ejecutante —pasando por debajo del brazo derecho y descansando sobre el hombro izquierdo—, cuya campana apunta al frente más o menos a la altura de su cabeza. Este instrumento era frecuente en

muchas bandas hasta comienzos del siglo XX. En los Estados Unidos el fabricante Conn se basó en el helicón para el diseño del *sousaphone* (1898) para el director de bandas estadounidense John Philip Sousa. Inicialmente tenía una campana muy abierta apuntando directamente hacia arriba (de donde se desprendió su nombre de “rain-catcher” o “atrapa lluvia”), pero en modelos posteriores la campana estaba dirigida hacia el frente por encima de la cabeza del ejecutante.

2. Trompeta recta militar del ejército romano. El pasaje denominado “Tuba mirum” del texto de la misa de difuntos por lo general invita a la escritura de una música exuberante para metales; la puesta en música más impactante de este pasaje se encuentra sin duda en la *Grande Messe des morts* o *Réquiem* de Berlioz. JMO

📖 D. CHARLTON, “New sound for old: Tam-tam, tuba curva, buccin”, *Soundings*, 3 (1973), pp. 39-47. C. BEVAN, *The Tuba Family* (Londres, 1978). R. W. MORRIS y E. R. GOLDSTEIN (eds.), *The Tuba Source Book* (Bloomington, IN, 1996). T. HERBERT y J. WALLACE (eds.), *The Cambridge Companion to Brass Instruments* (Cambridge, 1997).

Tubin, Eduard (n Kallaste, 18 de junio de 1905; m Estocolmo, 17 de noviembre de 1982). Compositor estonio. Al término de su preparación como maestro (1920-1926) estudió con Eller en el Conservatorio de Tartu (1924-1926). Durante un tiempo se desempeñó como maestro en Nõ y en 1930 regresó a Tartu donde ocupó el puesto de director en el Teatro Vanemuine. Tuvo a su cargo también la dirección de varios coros, tanto en Tartu como en Tallinn. Con la invasión de Estonia por el ejército soviético, Tubin, igual que muchos de sus compatriotas, se exilió en Suecia. En Estocolmo trabajó en el teatro de la corte real de Drottningholm y prosiguió con sus actividades como director de coros. Antes de su muerte visitó en varias ocasiones su país natal.

La columna vertebral de la producción musical de Tubin es una serie de 10 sinfonías escritas entre 1931 y 1973, dejando a su muerte una onceava inconclusa. Con un estilo arraigado en Sibelius y Prokofiev, y de carácter marcadamente trágico y dramático, las obras incorporan ritmos de marcha y, conforme la serie progresa, su lenguaje armónico se vuelve más indirecto. Inspirado en Bartók y Kodály, en algunas obras introdujo también elementos de la música folclórica de Estonia, notablemente en la *Suite de danzas de Estonia* (1938) y la *Sinfonietta sobre motivos estonios* (1940). Compuso tres obras escénicas —el ballet *Kratt* (1939-1941) y las óperas *Barbara von Tisenhusen* (1968) y *Reigi opetaja* (El sacerdote de Reigi, 1971)— y abundante música de cámara y

para piano. A partir de la década de 1980, una serie de grabaciones ha rescatado su música de la relativa oscuridad en que había caído. MA

tubular bells (in.). Véase CAMPANAS TUBULARES.

tucket (in.). Término que aparece con mucha frecuencia en las instrucciones escénicas de finales del siglo XVI y el XVII, en particular las obras de Shakespeare y sus contemporáneos. La palabra parece ser un anglicismo de **toccata* (aunque su origen podría ser anterior) y se refiere a una floritura de trompetas o un redoble de tambores. Véase también SENNET; TROMPETA, 2.

tudel [bocal] (in.: *crook*). 1. “Tudel”. En instrumentos de lengüeta tubo curvo de metal (en el continente americano: *bocal*) en el que por un extremo se coloca la lengüeta y por el otro se acopla al tubo principal del instrumento.

2. “Tubo de recambio”. En instrumentos de metal se utilizan secciones de tubo para alterar la longitud del instrumento y por ende la tesitura. Los cornos, trompetas y cornetines antiguos (naturales o de válvulas) tenían juegos completos de tubos de recambio, uno para cada tonalidad. JMO

Tudway, Thomas (*n* ?Windsor, *c.* 1655; *m* Cambridge, 23 de noviembre de 1726). Compositor y organista inglés. Hasta 1668 se desempeñó como corista de la Chapel Royal y en 1670 ocupó el puesto de organista en el King’s College de Cambridge, ascendiendo a profesor de dicha universidad alrededor de 1705. Muchos de sus *anthems* fueron compuestos para eventos especiales y de Estado. Su colección de música litúrgica en seis volúmenes manuscritos, copiada para Lord Harley y preservada en la British Library, es un documento invaluable. AA

Tunder, Franz (*n* Bannesdorf, cr Burg, Fehmarn, 1614; *m* Lübeck, 5 de noviembre de 1667). Compositor alemán. Inició su vida profesional como organista de la corte de Schleswig y en 1621 obtuvo el puesto de organista de la Marienkirche de Lübeck. Se le recuerda principalmente como fundador de una serie de *Abendmusiken* (conciertos celebrados por las tardes que comprendían una combinación de música sacra vocal y para órgano) que posteriormente fue continuada por Buxtehude.

De la obra vocal de Tunder sólo han sobrevivido 17 obras: motetes para voz sola –algunas en estilo italiano y otras basadas en canciones alemanas (como *Ein kleines Kinderlein*)– y ejemplos tempranos del estilo de cantata coral posteriormente desarrollado por Bach (como *Wachet auf, An Wasserflüssen Babylons, Ein’ feste Burg*). Notables entre sus piezas para órgano son cuatro

preludios innovadores –los primeros ejemplos de preludio en tres partes escritos en el norte de Alemania (*toccata-fuga-preludio*)– y siete fantasías corales en estilo antifonal. La importancia de Tunder radica en su contribución a los diferentes géneros de música litúrgica posteriormente cultivados por Bach. WT

tuning-fork. Véase DIAPASÓN DE HORQUILLA.

tuning-pins (in.). “*Clavijas”.

tuning-slide (in.). “*Vara de afinación”.

Turandot. 1. Ópera en tres actos de Puccini con libreto de Giuseppe Adami y Renato Simoni basado en el cuento de hadas dramático homónimo de Carlo Gozzi (1762) (Milán, 1926). La obra fue completada por Alfano.

2. Ópera en dos actos de Busoni con libreto propio basado en Gozzi (Zürich, 1917).

Turangalila-symphonie. *Sinfonía* de Messiaen para gran orquesta (1946-1948; rev. 1990). Su título proviene de las palabras sánscritas *turanga* (paso del tiempo, movimiento, ritmo) y *lila* (drama, en el sentido de acto divino del cosmos; también drama de creación, destrucción, vida y muerte, también amor). Es la más extensa de las tres obras de Messiaen inspiradas en la leyenda de Tristán e Isolda; las otras son *Cinq rechants* y *Harawi*.

turba (lat., “multitud”, “turba”). En una *Pasión, es el nombre que reciben los grupos de discípulos, judíos o soldados.

turca, alla. Véase ALLA TURCA.

turco in Italia, II (El turco en Italia). Ópera de dos actos de Rossini con libreto de Felice Romani basado en el montaje de Franz Seydelmann de *Il turco in Italia* de Caterino Mazzola (1788) (Milán, 1814).

Turina, Joaquín (*n* Sevilla, 9 de diciembre de 1882; *m* Madrid, 14 de enero de 1949). Compositor español. Pasó sus años de formación en París como discípulo de d’Indy en la Schola Cantorum, aunque aprendió más del impresionismo de Debussy y Ravel. Sus obras están impregnadas del color y la atmósfera de su nativa Andalucía y muchas de ellas, como la *Sinfonía sevillana* (1920) y la vistosa pieza orquestal *Procesión del Rocío* están inspiradas en su ciudad natal. El evocativo movimiento del cuarteto para laúd, *La oración del torero* (1925), mantiene su popularidad bajo la orquestación posterior para orquesta de cuerdas (hizo también un arreglo para cuarteto de cuerdas), como también las *Danzas fantásticas* (1920). Entre sus obras de cámara, el *Quinteto para piano* (1907) proyecta la misma esencia. Turina desplegó una trayectoria como maestro y musicólogo. Sus obras vocales, en particular el extenso *Canto a Sevilla* (1925-1926) para soprano y orquesta,

impacta por sus transformaciones imaginativas de la canción folclórica andaluza. WT/CW

Turini, Francesco (*n* Praga, c. 1589; *m* Brescia, 1656).

Organista y compositor italiano. Hijo de un músico al servicio del emperador Rodolfo II, fue enviado desde temprana edad a realizar estudios en Venecia y Roma. Con el tiempo se convirtió en organista de la Catedral de Brescia, puesto que retuvo hasta su muerte. Compuso interesantes madrigales, motetes para voz sola y algunas sonatas para dos violines y continuo (publicadas en su primer libro de *Madrigali*, Venecia, 1621), que constituyen ejemplos tempranos del género trío sonata. DA

Turkish crescent [*jingling johnny*, *Chinese pavilion*, *Schellenbaum*]. “Media luna turca”. Instrumento de percusión que consiste en un palo largo de madera en cuya punta se encuentra un cono metálico plano con los bordes proyectados hacia afuera; de este borde cuelga una serie de campanillas o cascabeles que suenan al golpearse el palo contra el piso. Conocido en Europa desde el siglo XVI, formó parte indispensable de la banda de *jenízaros y, a manera de estandarte, encabezaba la marcha de las bandas militares de finales del siglo XVIII en adelante. JMO

Turmmusik (al.). “Música de torre”, es decir, música ejecutada en las torres de iglesias y edificios públicos, entre otros. En Alemania esta música era interpretada por músicos al servicio de la ciudad (**Stadtpfeifer*), principalmente en el siglo XVII.

turn (in., “giro”, “grupo”, “grupito”; al.: *Doppelschlag*; es.: grupito; fr.: *doublé*; it.: *gruppetto*). Adorno muy frecuente en la música de los siglos XVII-XIX. Consiste en esencia en cuatro notas en torno a la nota principal (escrita): nota superior, nota principal, nota inferior, nota principal. Este adorno tiene muchas variantes rítmicas que suelen dejarse a criterio del ejecutante y que dependen estrictamente del contexto musical. En notación, el signo gráfico se muestra en los Ejs. 1 y 2. En la práctica moderna (como ocurre también con el trino) las inflexiones cromáticas de la nota superior, de la inferior o de ambas se indican mediante un signo de sostenido o de bemol (en ciertos casos de becuadro) escrito encima o abajo del signo, según sea el caso (véase Ej. 2d).

El signo de *gruppetto* puede escribirse directamente encima de una nota, como se acostumbraba en el periodo barroco (Ej. 1), o bien entre dos notas, práctica normal del periodo clásico en adelante (Ej. 2). El ejemplo 2c también es adecuado en la música de periodos posteriores cuando el signo aparece escrito encima de la nota. En las partituras generales, los grupitos suelen escribirse también con notas pequeñas, pero muchos compositores del siglo XIX los escribieron con todas sus notas de tamaño normal, tal vez con el fin de evitar ambigüedades rítmicas. Un *gruppetto* invertido, indicado con los signos ∞, ℘ o ∩, simplemente invierte la dirección de giro de las notas (Ej. 3). SMCV/DMi

Ej. 1



Ej. 2

(a) (b) (c)

Adagio Presto

(d) (e)

Allegro Andante

Ej. 3



Turn of the Screw, The (Otra vuelta de tuerca). Ópera en un prólogo y dos actos de Britten con libreto de Myfanwy Piper basado en una historia de Henry James (1898) (Venecia, 1954).

Turnage, Mark-Anthony (n Corringham, Essex, 10 de junio de 1960). Compositor inglés. Estudió con Oliver Knussen y John Lambert en Londres, y con Gunther Schuller y Hans Werner Henze en Tanglewood. Dos obras suyas de la década de 1980, la ópera *Greek* (Munich, 1988) y la obra orquestal *Three Screaming Popes* (after Francis Bacon) (1988-1989), proyectan la energía cruda y las densidades sonoras ásperas tan características de la vena antirromántica tan productiva que floreció en la música del siglo XX y se extendió de Stravinski a Birtwistle. Turnage ha asimilado también las influencias del jazz y el rock y varias de sus obras manifiestan un estilo donde está latente la interacción entre los lenguajes relativamente populares y relativamente serios. Entre las obras en este estilo destacan *Your Rockaby* para saxofón soprano y orquesta (1992-1993) y *Blood on the Floor* para tres solistas de jazz y gran ensamble (1993-1996). Dos óperas posteriores, *The Country of the Blind* (Aldeburgh, 1997) y *The Silver Tassie* (ENO, 2000), elevaron la reputación de Turnage como uno de los compositores ingleses más accesibles y distinguidos desde Britten. AW

📖 A. CLEMENTS, *Mark-Anthony Turnage* (Londres, 2000).

turque (fr., "turco"). Véase JENÍZAROS, MÚSICA DE.

Tusch (al.). "Fanfarria" ejecutada en vientos de metal. El término podría estar relacionado etimológicamente con la palabra **tucket*.

tutto, tutta, tutti, tutte (it.). "Todos"; *tutte le corde*, "todas las cuerdas"; en la música para piano, esto significa remover el pedal *una corda*.

Tüür, Erkki-Sven (n Kärkla, isla de Hiiumaa, 16 de octubre de 1959). Compositor estonio. Estudió percusión y flauta en la escuela de música de Tallinn, y composición con Jaan Rääts y Lepo Sumera. Entre 1979 y 1983 fue integrante y compositor del grupo de rock In Spe. Las composiciones de Tüür combinan elementos de minimalismo tonal con rasgos más modernistas; algunas de sus obras incorporan cinta, sintetizador o sonidos electrónicos en vivo. Entre sus obras mayores destacan el oratorio *Ante finem saeculi* (1985) y un *Réquiem* (1994), una serie de siete obras para diferentes combinaciones instrumentales denominada *Architectonics* (1985-1992),

tres sinfonías (1984, 1988, 1997), conciertos para violonchelo (1997) y violín (1999), así como la ópera *Wallenberg* (2001).

ABUR

twelve-note music (in.). "Música dodecafónica".

twelve-note scale (in.). "Escala dodecafónica".

Tye, Christopher (n c. 1505; m entre 27 de agosto de 1571 y 15 de marzo de 1573). Músico de iglesia y compositor inglés. En 1536 obtuvo en Cambridge el grado de B. Mus. y al año siguiente se convirtió en clérigo laico en el King's College. Para 1543 se desempeñaba como *Master of the Choristers* en la Catedral de Ely; posiblemente a través de la influencia de Richard Cox, archidecano de Ely, conoció al príncipe Eduardo (después Eduardo VI) a quien dedicó su versión métrica de *The Acts of the Apostles* (Londres, 1553). Al parecer estuvo también vinculado con la Chapel Royal, aunque no con un salario. En 1560 tomó las órdenes sacerdotales y al año siguiente renunció a su puesto en la Catedral de Ely para trasladarse a Doddington en la isla de Ely. En 1545 obtuvo el doctorado en música de Cambridge, por lo que fuentes contemporáneas se refieren a él como "Dr. Tye".

Igual que sus contemporáneos Tallis y Sheppard, Tye vivió en una época de agitación religiosa y su producción está conformada por una amplia variedad de música litúrgica. Gran parte de su música litúrgica en latín se ha perdido y algunas de sus obras más importantes se conocen hoy día sólo a través de partes individuales de obras a cinco o seis voces. A juzgar por el espléndido mundo sonoro de la *Missa "Euge bone"* a seis voces y la "*Western Wynde*" *Mass* a cuatro voces, fue uno de los primeros compositores ingleses que compuso en estilo declamatorio compacto. Sus *anthems* con textos en inglés, de los que se conserva una cantidad considerable, están elaborados en el mismo estilo. Tye fue también uno de los primeros caballeros ingleses que compuso abundante música para grupos instrumentales. Por otra parte, han sobrevivido más versiones suyas del *In nomine* que de cualquier otro compositor del periodo Tudor. Las *Actes of the Apostles*, con su propia traducción de los versos, son piezas poco sofisticadas posiblemente escritas para la interpretación del joven príncipe Eduardo. JM

Tzigane (fr., "gitano"). *Concierto rapsódico* de Ravel para violín y piano (1924). Poco después fue orquestado por el propio compositor.

U

über (al.) “Sobre”, “arriba de”, “a través de”; *überblasen*, “forzar el aire”; *Übergang*, *Überleitung*, “transición”, “paseo puente”; *übergreifen*, “cruzar las manos” al tocar el piano; *übertragen*, transcribir.

Überbrettl. Nombre de un cabaret berlinés fundado en 1901 por el escritor Ernst von Wolzogen en sociedad con el poeta Julius Bierbaum y el dramaturgo Frank Wedekind. Su objetivo fue elevar el lenguaje popular del cabaret a un nivel de seriedad iconoclasta e incluir poemas recitados con música. Entre los compositores que contribuyeron con canciones estaban Zemlinski, Oscar Strauss y Schoenberg, quien escribió ocho *Brettlieder*.

Übung (al.). “Ejercicio”, “estudio”.

Uccellini, Marco (*n c.* 1603; *m* Forlimpopoli, cerca de Forlì, 10 de septiembre de 1680). Compositor e instrumentista italiano. Se estableció en Módena antes de 1639 y dos años más tarde se hizo cargo de la música instrumental en la corte de Este. Fue *maestro di cappella* en la catedral de 1647 a 1665, cuando se trasladó a la corte de los Farnese en Parma. Sus siete volúmenes publicados (uno está perdido) de sonatas, sinfonías y danzas, principalmente para violín o violines y continuo, establecen precedentes importantes para los géneros emergentes de música instrumental. También alcanzan grados extremos de virtuosismo. TC

Ucelli, Gli (Los pájaros). *Suite* para pequeña orquesta de Respighi (1927), basada en piezas sobre pájaros para laúd y clavecín de compositores de los siglos XVII y XVIII (incluyendo a Rameau y Pasquini).

‘ūd. *Laúd punteado de mástil corto, cuerpo grande y por lo general con cinco órdenes dobles punteados con una plumilla. Es el instrumento principal en el mundo árabe, donde se conoce desde el siglo VII, y es el ancestro directo del laúd europeo. JMO

uguale (it.). “Igual”; *ugualmente*, “igualmente”.

uilleann, gaita. *Gaita irlandesa de fuelle.

ukulele [*ukelele*]. Pequeña guitarra de cuatro cuerdas desarrollada en Hawái en la década de 1870 a partir del *machête* portugués llevado por los marineros. Por ser un instrumento pequeño, ligero, relativamente barato y fácil de aprender, se hizo muy popular en los Estados Unidos y Europa para el acompañamiento rasgueado del canto, especialmente en la primera mitad del siglo XX. El *ukulele* puede afinarse en cualquier tonalidad para adaptarse a la voz del cantante, con los intervalos básicos de quinta descendente-tercera mayor ascendente-cuarta ascendente (por ejemplo *sol’-do’-mi’-la’*). El *banjulele* es una variante con cuerpo de *banjo en vez del resonador en forma de guitarra, que se afina como el *ukulele*.

JMO

Últimos ritos. Obra de Tavener para soprano, contralto, tenor y bajo solistas, cinco oradores masculinos, coro, gran ensamble de metales y orquesta, sobre un texto de don Juan de la Cruz y el Crucifixus del Credo niceno (1969-1972).

Ullmann, Viktor (Josef) (*n* Teschen [hoy Český Těšín], 1 de enero de 1898; *m* Auschwitz, 18 de octubre de 1944). Compositor checo. Hijo de un oficial del ejército, fue educado en Viena. Después de hacer el servicio militar en la primera Guerra Mundial, estudió con Schoenberg, quien a su vez lo recomendó con Zemlinski; en 1920 éste lo nombró repetidor en el Teatro Alemán de Praga. Subsecuentemente Ullmann se convirtió en director musical en Aussig en 1927 pero dejó el puesto después de un año. Atraído por los escritos de Rudolf Steiner, abandonó temporalmente su profesión musical para trabajar en la librería antroposófica de Stuttgart (1930-1933). Regresó a Praga después del ascenso nazi al poder, aunque el pensamiento de Steiner dejó una huella indeleble en su primera ópera, *Der Sturz des Antichrist* (La caída del anticristo, 1935). Entre 1935 y 1937 estudió con Alois Hába, pero no adoptó nada de su técnica microtonal.

Ullmann fue arrestado en 1942 por los nazis y enviado al “gueto modelo” de Terezín, donde tuvo una activa participación en la vida musical del campo, produciendo las obras por las que es mejor recordado: varios ciclos de canciones, un cuarteto de cuerdas, tres sonatas para piano y la ópera *Der Kaiser von Atlantis* (El emperador de la Atlántida), una amarga y escrutadora parábola sobre la naturaleza de la impermanencia y la mortalidad. La descripción que en la ópera se hace del tirano Kaiser Overall, identificado con una cita de *Deutschland über alles*, fue mal vista por la Gestapo, que insistió en que la obra fuera retirada antes de su presentación. La existencia de un buen número de variantes en la partitura sugiere que la ópera era aún una “obra en proceso” al momento de ser retirada. El 16 de octubre de 1944 Ullmann fue transportado de Terezín a Auschwitz, donde murió en la cámara de gas dos días después. *Der Kaiser von Atlantis*, reconocida hoy como una de las más poderosas e inquietantes obras del siglo XX, se estrenó en Ámsterdam en 1975. TA

📖 M. BLOCH, “Viktor Ullmann: A brief biography and appreciation”, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, 3 (1979), pp. 150-177. J. KARAS, *Music in Terezín, 1941-1945* (Nueva York, 1985). U. PRINZ (ed.), *Viktor Ullman: Beiträge, Programme, Dokumente, Materialien* (Kassel, 1998).

Umfang (al.). “Compás”, “rango”.

Umkehrung (al.). “Vuelta”, “reverso”, es decir, inversión.

Umlauf, Ignaz (*n* Viena, 1746; *m* Meidling, 8 de junio de 1796). Compositor austriaco. Inició su vida profesional como violista en los teatros de Viena. Como *Kapellmeister* de la “Singspiel Nacional Alemana” de José II, le fue encargada en 1778 la obra inaugural. *Die Bergknappen* (1778) está basada en una leyenda romántica ubicada en una comunidad minera y contiene algunos números individuales impactantes. Cuidadosamente adaptada a los recursos vocales del teatro y las expectativas del público, con su mezcla de elementos alemanes, franceses e italianos, tuvo éxito en dar a la nueva empresa un buen comienzo. Umlauf la siguió con *Die schöne Schusterinn* (La hermosa zapatera, 1779), una vivaz y ligera comedia de inspiración francesa, y *Das Irrlicht* (El fuego fatuo, 1782), en la que el germen de los temas románticos incluye el contacto entre el mundo humano y el de los espíritus y la redención a través del amor. Mozart estaba suficientemente celoso del éxito de Umlauf como para hacer comentarios peyorativos sobre una de sus obras más débiles, *Welche ist die beste Nation?* (1782). Su hijo **Michael Umlauf** (*n* Viena, 9 de agosto de 1781; *m* Baden, 20 de junio de 1842), director

y compositor, fue violinista y director de la orquesta de la corte de Viena. Muy respetado por Beethoven, dirigió en 1814 la reposición de *Fidelio* y los estrenos de otras obras de Beethoven, incluyendo la *Novena* sinfonía.

WT/JW

Umstimmung (al., “afinar en otra altura”). Véase *SCORDATURA*.

un peu (fr.), **un poco** (it.). Véase *POCO*.

una corda (it.). En la ejecución del piano, instrucción para oprimir el pedal “suave”; es cancelada por *tre corde* (tres cuerdas) o *tutte le corde* (todas las cuerdas). Véase *PIANOFORTE*, 7.

Unanswered Question, The (La pregunta sin respuesta). Obra para orquesta de cámara de Ives (1908); es la primera de *Two Contemplations* (Dos contemplaciones), siendo la otra *Central Park in the Dark* (*Central Park* en la oscuridad), y fue revisada c. 1930-1935.

Undine. Véase *ONDINE*.

ungebunden (al.). 1. “Libre”, “sin restricciones”.

2. Referido a instrumentos de cuerda y de teclado, “sin trastes”.

ungerader Takt (al.). “Compás disparejo (triple)”.

ungezwungen (al.). “Sin forzar”, “con tranquilidad”.

unísono (al.: *Prime*; fr.: *unisson*; it.: *prima*). 1. Ejecución simultánea de la misma línea musical por varios instrumentos o voces, o por todo un coro u orquesta; el unísono puede ser exactamente a la misma altura o en una octava diferente. La indicación con frecuencia es *all'unisono*.

2. “Intervalo” entre dos notas iguales.

Véase *INTERVALO*.

uniti (it.). “Unidos”, “juntos”; por lo general se utiliza para revocar una indicación como **divisi*.

Universal Edition (UE). Compañía austriaca de editores de música. Fundada en Viena en 1901, absorbió rápidamente otras editoriales adquiriendo un vasto catálogo que incluía las obras principales de Richard Strauss. Bajo la dirección (1907-1932) de Emil Hertzka, *Universal Edition* se hizo famosa como una importante editorial de música contemporánea, reputación que ha mantenido a través de su apoyo a generaciones sucesivas de compositores de vanguardia. Bartók, Mahler, Schoenberg, Webern, Zemlinski, Berg, Janáček, Krenek, Milhaud, Weill y Martinů se le unieron entre 1908 y 1926. En los años de la posguerra, UE continuó con su decidido apoyo a los compositores de vanguardia, muchos de los cuales como Messiaen, Stockhausen, Boulez y Berio participaron en los renombrados Cursos de Verano en Darmstadt. La empresa ha publicado también importantes antologías históricas, ediciones completas

de Monteverdi y Gabrieli, la Wiener Urtext Edition y música educativa.

Alfred Kalmus (1889-1972), miembro de la editorial vienesa desde 1909, fundó la sucursal londinense de UE en 1937; se independizó en 1949. Además de compositores como Berio, Boulez, Ligeti y Stockhausen la filial inglesa edita a muchos compositores ingleses y estadounidenses incluyendo a Bedford, Bennett, Birtwistle, Feldman, Holt y Hoyland. David Sawer, Ian Wilson y Julian Yu se encuentran en la más reciente generación representada en el catálogo. HA

unmerklich (al.). “Imperceptible”.

unruhig (al.). “Inquieto”.

unter (al.). “Debajo”, “por debajo”; *Unterdominante*, subdominante; *Unterklavier*, teclado inferior; *Unterstimme*, voz más grave o la más grave; *Unterwerk*, órgano de coro.

upbeat (in.). Véase ANACRUSA, 2; CONTRATIEMPO, 1.

Umlinie. Término de Schenker para la línea superior descendente por grados conjuntos en la estructura fundamental (*Ursatz*) de las composiciones tonales (véase ANÁLISIS, 3).

urraca ladrona, La. Véase GAZZA LADRA, LA.

Ursatz. Término de Schenker para la “estructura fundamental” a dos voces de las composiciones tonales (véase ANÁLISIS, 3).

Urtext (al., “texto original”). Término usado para describir una edición moderna de música que representa la intención original del compositor con interferencia editorial mínima. Véase FUENTES.

Ustvol’skaia, Galina Ivanovna (*n* Petrogrado [San Petersburgo], 17 de junio de 1919; *m* San Petersburgo, 22 de diciembre de 2006). Compositora rusa. Estudió en el Conservatorio de Leningrado con Shostakovich, graduándose en 1950. Su relación fue más compleja que la del maestro-alumno: Shostakovich afirmaba que su música estaba influida por la de ella, en vez de lo opuesto, y desarrolló una dependencia emocional hacia la compositora. En lo sucesivo, Ustvol’skaia llevó una vida de reclusión en San Petersburgo y existe muy escasa información biográfica al respecto.

En las décadas de 1940 y 1950 compuso en dos estilos muy diferentes: algunas obras fueron escritas para consumo oficial de la manera soviética convencional, y estas obras le trajeron ingresos e incluso premios; otras fueron compuestas para su difusión limitada y privada, en un estilo poderosamente original y más modernista que cualquier otra música escrita en la URSS en ese tiempo. Las primeras obras fueron simplemente un mal necesario, como afirmaría más tarde, y no deben ser consi-

deradas parte de su producción seria. No fue sino hasta la década de 1970 que el estilo privado de Ustvol’skaia encontró la tolerancia (aunque no el apoyo) oficial; ahora que numerosos compositores soviéticos habían adoptado algunas prácticas occidentales de vanguardia, su música parecía menos extranjera. Gradualmente encontró el camino para publicar y las ejecuciones de sus obras llamaron la atención del público por primera vez. Comenzó a gozar de su actual prestigio en Occidente sólo en la época post-soviética de la década de 1990, para cuando había anunciado que el trabajo de su vida estaba terminado.

El estilo de Ustvol’skaia es notablemente consistente desde el final de la década de 1940 hasta la década de 1980, y siempre austero y sin compromisos; su música a menudo se desarrolla sin barras de compás ni un patrón métrico básico en una cadena inflexible de notas negras, pero de velocidad moderada. Sus texturas preferidas son delgadas, a menudo de líneas individuales; aunque domina el movimiento conjunto evita cuidadosamente las asociaciones tonales y las combinaciones contrapuntísticas son consistentemente disonantes. Sus seis *Sonatas* para piano (cuatro obras tempranas y dos tardías) denotan gran austeridad monocromática. En otras obras emergen poderosos contrastes tímbricos a partir de extrañas combinaciones instrumentales, como en su *Composición no. 1, Dona nobis pacem* (1971) para piano, tuba y *piccolo*.

Ustvol’skaia es una devota católica romana y muchas de sus obras contienen un mensaje religioso explícito en sus textos o sus títulos: sus sinfonías *Segunda* (1979), *Tercera* (1983) y *Cuarta* (1987), por ejemplo, incorporan textos devocionales de Hermannus Contractus. La compositora ha afirmado que detrás de todas sus obras serias hay una misma intención religiosa y fomenta su ejecución al interior de las iglesias. JWAL

📖 L. BLOIS, “Shostakovich and the Ustvol’skaya connexion: A textual investigation”, *Tempo*, 182 (1992), pp. 10-18.

ut. La primera nota de la escala en el sistema de *solmización. En el siglo XVII se reemplazó *ut* por la sílaba más cantable *do* (en el uso español, francés e italiano) o *doh* (en el sistema de tónica *sol-fa*). El sistema francés conserva la sílaba *ut* y el italiano usa *do* para referirse, en el sistema de *do* fijo, a la nota que en el sistema inglés se designa como *C*, sin importar en qué escala ocurra. Véase también TÓNICA SOL-FA; HEXACORDO.

Ut queant laxis. Himno del cual derivan las sílabas de la *solmización.

V

V. I. Abreviatura de “violín” (aparece también como *vº* o *vln*).

2. Abreviatura de *voci* (it.), “voces”.

v.s. Abreviatura de *volti subito*, “voltar la página con rapidez”.

va (it.). 1. “Seguir adelante”, “sigue”, es decir, “continuar”, “continúa”; por ejemplo, *va diminuendo*, “sigue disminuyendo (de sonido)”.

2. Abreviatura de “viola” (aparece también como *vla*).

Vaccai, Nicola (*n* Tolentino, 15 de marzo de 1790; *m* Pesaro, 5 o 6 de agosto de 1848). Compositor italiano. Estudió con Paisiello en Nápoles donde, después de incursionar en la composición de óperas, trabajó como maestro de canto a partir de 1815. Vaccai tuvo más éxito con óperas posteriores, dos de ellas escenificadas en 1825 (*Zadig ed Astartea* y *Giulietta e Romeo*). En 1830 se trasladó a París donde también se desempeñó como maestro de canto; en ese mismo año se trasladó a Londres para regresar a Italia tres años después. En 1838 fue nombrado profesor de composición en el Conservatorio de Milán. Vaccai compuso en total 17 óperas, música litúrgica, cantatas, canciones y cuatro ballets, pero se le conoció mejor por su método de canto *Metodo pratico di canto italiano per camera* (Londres, 1832). Sus ejercicios de canto siguen formando parte del repertorio de estudio. WT

Vaet, Jacobus (*n* Kortrijk o Harelbeke, c. 1529; *m* Viena, 8 de enero de 1567). Compositor flamenco. Estuvo algunos años al servicio de Carlos V antes de ser nombrado *Kapellmeister* de la corte imperial de Viena. La mayor parte de la música de Vaet que ha sobrevivido es sacra, aunque 17 de sus motetes tienen textos seculares. Recurrió a mucho material prestado de obras propias y de compositores como Josquin y Clemens non Papa. Sus obras más tempranas se asemejan al estilo de Gombert, aunque en obras posteriores muestra la influencia de Lassus en cuestiones como, por ejemplo, las técnicas policorales. DA/LC

vaghezza, con (it.). “Con anhelo”, “con encanto”.

Vainberg, Moisei Samuilovich [Weinberg, Mieczysław] (*n* Varsovia, 8 de diciembre de 1919; *m* Moscú, 26 de febrero de 1996). Compositor ruso. Estudió piano en el Conservatorio de Varsovia con Józef Turczyński y, después de trasladarse a la URSS en 1939, estudió composición en el Conservatorio de Minsk con V. A. Zolotariov. En 1943 se trasladó a Moscú. Fue un compositor prolífico, autor de no menos de 22 sinfonías, 17 cuartetos de cuerda y siete óperas, además de muchas obras en otros géneros. Sus piezas más extensas son por lo general ensayos dramáticos y monumentales dentro de la tradición de Shostakovich; Bartók ejerció también una influencia importante en Vainberg y su interés en la música folclórica judía y popular es evidente. JWAL

Vakula el herrero (*Kuznets Vakula*). Ópera en tres actos de Chaikovski con libreto de Yakov Polonski basado en la historia de Nikolai Mogol, *Noch' pered rozhdestvom* (Nochebuena) (San Petersburgo, 1876); Chaikovski hizo una revisión como **Cherevichki*.

Valen, (Olav) Fartein (*n* Stavanger, 25 de agosto de 1887; *m* Haugesund, 14 de diciembre de 1952). Compositor y maestro noruego. Ingresó a la Universidad de Christiania (Oslo) para estudiar lengua y literatura, pero pronto cambió a la música y estudió teoría con Catharinus Elling en el conservatorio. Graduado como organista (1909), continuó sus estudios en Berlín con Bruch, entre otros. En 1924 compuso un *Trío para piano* que estableció una nueva forma de atonalismo independiente del de Schoenberg cuya *Serenata* apareció ese mismo año. El enfoque de Valen deriva de Bach, desarrollando a partir de su música una técnica polifónica de contrapunto disonante. Inicialmente Valen trabajó con formas menores: canciones (algunas con orquesta), música de cámara, piezas corales y nueve poemas orquestales; la primera de sus cinco sinfonías apareció en 1939 dejando inconclusa la quinta. Su *Concierto para violín* (1940),

como el de Berg, incorpora un coral de Bach en el movimiento final; es un concierto breve pero con gran dinámica dentro de su carácter elegíaco. MA

📖 B. KORTSEN, *Fartein Valen* (Oslo, 1965).

Valkyria, La. Véase WALKÜRE, DIE.

vals (al.: *Walzer*; fr.: *valse*; in.: *waltz*). Danza en compás de 3/4 cuyos orígenes siguen siendo oscuros. El ritmo de 3/4 es poco común en danzas antiguas, casi totalmente ausente en algunas músicas tradicionales y no era usual en la música clásica –al menos con el énfasis particular que se le da en la forma del vals– sino hasta finales del siglo XVIII. Danzas antiguas en 3/4 tales como la *allemande* y el minueto guardan poca relación con el vals, por el carácter más tranquilo de la primera y el acento igual que se da a sus tiempos.

Hay pocas dudas de que la forma de danza del vals con su claro acento sobre el primer tiempo del compás, se originó a través de la influencia de la **Ländler*. Danza fundamental de la música folclórica de Austria, el sur de Alemania y las regiones alpinas, fue descubierta por la sociedad educada, probablemente causando un sorpresivo deleite semejante al que ocasionó el jazz a finales del siglo XIX. La derivación de la palabra “vals” ha causado alguna confusión respecto a sus orígenes musicales, debido a que la mayoría de las lenguas europeas tenía alguna palabra de naturaleza similar para describir un movimiento rotatorio o en giros, los movimientos básicos del vals. La danza provenzal *volta* se conocía en francés y alemán como “*volte*” y quizá de ahí derivó “*walzer*”.

Las antiguas danzas folclóricas alemanas, tales como la *Drehtanz* (danza de vueltas) y la *Ländler* eran danzas activas y ágiles, llenas de pasos vivos y de lanzamientos de la mujer por el aire, pero todas tenían la cualidad giratoria. A medida que estas danzas entraron en la vida urbana y en el salón de baile los pasos se suavizaron y un movimiento deslizante reemplazó los extrovertidos movimientos de la danza folclórica. La sociedad educada aún la veía como conducente a la lascivia y la inmoralidad, y Burney temblaba al imaginar lo que una buena madre inglesa pensaría si su hija fuera sometida al tratamiento de danza con la familiaridad que había presenciado en el extranjero.

Después de invadir la música europea alrededor de 1770, el vals reemplazó gradualmente al solemne y artificial minueto. Una de sus primeras apariciones en la música para piano fue c. 1766 en una sonatina de Haydn en la que el tradicional minueto era sustituido por un “*mouvement de Walze*”. El primer uso del vals en

la ópera es atribuido generalmente a Martín y Soler en *Una cosa rara* (1786). Al causar sensación, el vals dio lugar al surgimiento de compositores especializados en música de baile, particularmente en Viena. Un pionero en este sentido fue Michael Pamer (1782-1827); sus numerosos vals y *Ländler* fueron seguidos con inexorable profusión por Joseph Lanner y Johann Strauss el mayor, quienes iniciaron sus vidas profesionales en la orquesta de Pamer.

El más grande exponente del vals fue sin duda el joven Johann Strauss. Siguió el camino de su padre escribiendo obras extensas de riqueza melódica, tales como *An der schönen, blauen Donau* (El Danubio azul, 1867), que han florecido tanto en la sala de conciertos como en el salón de baile. Su derivación hacia la composición de operetas significó también que el vals se convirtió en el centro de la tradición vienesa de opereta. En su forma clásica, el vals vienés incorporaba una ligera anticipación del segundo tiempo del compás, conocida como *Atempause* (literalmente, “pausa de respiración”), que le da su deliciosa y distintiva cadencia a esta danza. En manos de compositores de otras nacionalidades, el vals tomó un carácter ligeramente diferente. Émile Waldteufel, compositor de *Les Patineurs* (1882) tipificó la tendencia francesa de regresar el énfasis al primer tiempo del compás, mientras que el vals “inglés” o “bostoniano” volvió a un énfasis más equilibrado en los tres tiempos.

Los compositores clásicos explotaron el vals en todas las formas posibles. Schubert, que pasaba las noches escuchando a Pamer y Lanner, escribió numerosas series de vals para piano explorando sus posibilidades formales. Weber cristalizó la forma del poema sinfónico en miniatura en su *Aufforderung zum Tanz* (1819). Los vals para piano de Chopin están entre los grandes tesoros pianísticos y Liszt también demostró su atracción por la forma. El vals invadió, asimismo, partituras del ballet clásico tales como *Coppélia* (1870) de Delibes y *El lago de los cisnes* (1877) de Chaikovski, mientras que ejemplos notables de movimientos sinfónicos en tiempo de vals se encuentran en la *Symphonie fantastique* (1830) de Berlioz y la *Quinta sinfonía* (1888) de Chaikovski. También se incorporó con fluidez en óperas como *Faust* (1859) de Gounod, *Parsifal* (1882) de Wagner y *La bohème* (1896) de Puccini. El vals fue llevado a extremos sofisticados en *La Valse* (1918) de Ravel y a la cima de la suntuosidad romántica en *Der Rosenkavalier* (1911) de Richard Strauss.

Vals del minuto. Sobrenombre del *Vals* en *re* bemol para piano op. 64 no. 1 de Chopin (1846-1847) llamado así porque puede tocarse en un minuto, pero sólo si se interpreta a gran velocidad.

valse (fr.). “Vals”.

Valse, La (El vals). Obra orquestal de Ravel (poema coreográfico) compuesta en 1919-1920. Ravel hizo un arreglo para dos pianos (1921) y Lucien Garban para piano a cuatro manos. La obra se usó para un ballet en un acto con coreografía de Bronislava Nijinska (París, 1928); destacan también las coreografías posteriores de George Balanchine (1951) y Frederick Ashton (1958).

Valse triste (Vals triste). Vals op. 44 (1903) de Sibelius compuesto como parte de la música incidental para el drama de Arvid Järnefelt, *Kuolema* (Muerte). Originalmente una obra para cuerdas, Sibelius revisó la orquestación en 1904 y realizó también un arreglo para piano.

Valses de amor. Véase *LIEBESLIEDERWALZER*.

Valses nobles et sentimentales (Valses nobles y sentimentales). Obra para piano solo de Ravel compuesta en 1911 y orquestada por el compositor un año después. La partitura se usó para el ballet *Adélaïde, ou Le Langage des fleurs*, con argumento del propio Ravel y coreografía de Ivan Clustine (París, 1912). Entre otras coreografías notables destacan las de Serge Lifar (1938), Frederick Ashton (1947), Kenneth MacMillan (1966) y Ronald Hydn (1975).

válvula [pistón, llave] (al.: *Ventil*; fr.: *piston, cylindre*; in.: *valve*; it.: *chiave*). En los vientos de metal, mecanismo que permite el paso de aire por un tubo adicional que modifica la longitud total del tubo principal y, por lo mismo, el tono y su serie armónica correspondiente. La combinación de varias válvulas permite producir todas las notas de la escala cromática en el instrumento.

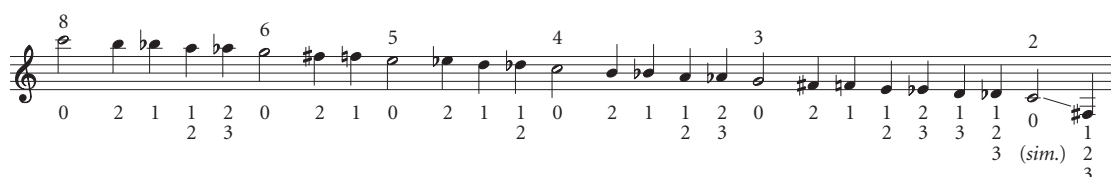
La dotación normal es de tres válvulas. La primera descende la serie armónica un tono completo, la segunda un semitono y la tercera un tono y medio. Las tres válvulas combinadas permiten abarcar hasta siete series armónicas diferentes. La secuencia completa de combinaciones usadas entre el segundo y el tercer armónico en la mayoría de los vientos de metal de banda,

se muestra de *sol* a *do* en el Ej. 1; en el corno la digitación es ligeramente distinta. Algunos metales cuentan con una cuarta válvula que descende la afinación del instrumento una cuarta justa, llenando la laguna que existe entre la nota más grave del Ej. 1 y el *do* fundamental que se encuentra una quinta disminuida abajo (la fundamental no suele tocarse en instrumentos de tubo estrecho como la *trompeta, pero es una nota muy útil en los instrumentos de tubo ancho como la *tuba).

La acción simultánea de varias válvulas produce una “falla” acumulativa de altura: si el tubo se ha extendido un semitono con la primera válvula, para extenderlo un tono entero se requerirá más de la segunda válvula y así sucesivamente. En instrumentos pequeños como la trompeta la afinación de las notas puede corregirse mediante la técnica de labios. Otra manera de extender ligeramente la longitud que activa la tercera válvula es abriendo la llave de afinación, de manera que se use sólo en combinación con uno o los otros dos pistones. Los instrumentos bajo, en los que este problema es más notorio y la técnica de labios menos eficaz, suelen contar con válvulas adicionales para ajustar las longitudes requeridas (véase TUBA, 1).

Las válvulas fueron patentadas en Berlín en 1818 por dos silesianos ejecutantes de instrumentos de viento, H. D. Stölzel y Friedrich Blühmel. El sistema de pistones adoptado inicialmente fue el de Stölzel, que se puede apreciar en muchos instrumentos antiguos conservados en museos, pero la estrechez del pabellón y las agudas curvaturas de la columna de aire reducían sensiblemente la calidad sonora; asimismo, la longitud de los pistones provocaba una acción lenta por fricción excesiva y atasques frecuentes del mecanismo. El sistema de pistón más corto y ancho inventado en París por François Périnet en 1839 sigue siendo el más común en trompetas y muchos otros instrumentos. Cuando este tipo de válvula se encuentra en posición de descanso o “arriba” (Fig. 1, izquierda), un tubo corto en diagonal que atraviesa el pistón (2) encauza el aire de la boquilla (1) directamente al interior del tubo principal (3). En posición abierta, es decir con el pistón presionado

Ej. 1



(Fig. 1, derecha), un tubo ligeramente inclinado en el interior del pistón (4) encauza el aire al interior del tubo auxiliar; en combinación con éste, un tercer tubo (5) acoplado al extremo opuesto del tubo adicional encauza el aire al interior del tubo principal.

Aunque muchos cornistas vieneses se mantienen fieles a otro tipo de válvula más antigua –el “doble pistón” o válvula “vienesa”, sistema en el que dos pistones paralelos se mueven simultáneamente en cada una de las tres válvulas–, los pistones del corno han sido desplazados por el sistema de válvula rotatoria, inventada en 1835 por Josef Riedl en Viena. Al presionar una palanca el cilindro rotatorio (rotor) gira 90° para desviar el aire del tubo principal y encauzarlo al interior del tubo auxiliar (Fig. 2). En Alemania y Europa Central, las válvulas rotatorias se usan tanto en el corno como en trompetas, tubas y otros instrumentos. JMo

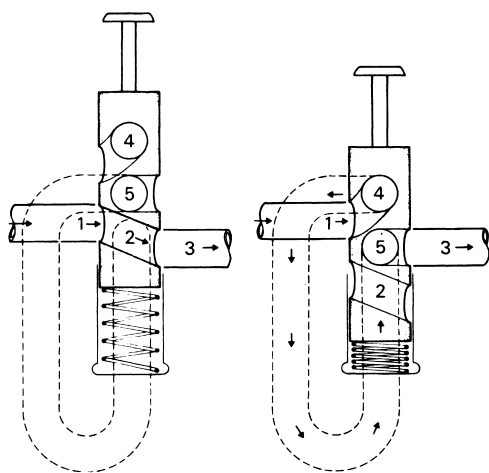


Fig. 1. Vista longitudinal de una válvula de pistón: en posición de descanso (izquierda); pistón pisado (derecha).

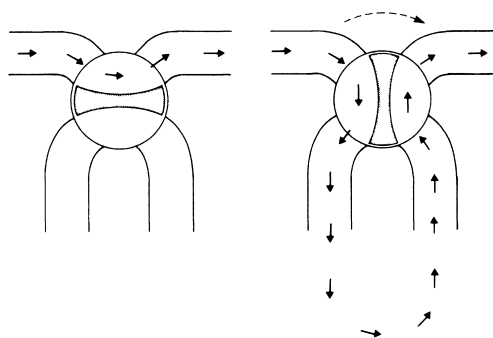


Fig. 2. Diagrama de válvula rotatoria: en posición de descanso (izquierda); pistón pisado (el rotor girado 90°, derecha).

📖 A. BAINES, *Brass Instruments: Their History and Development* (Londres, 1976). H. HEYDE, *Das Ventilblasinstrument* (Leipzig, 1987). T. HERBERT y J. WALLACE (eds.), *The Cambridge Companion to Brass Instruments* (Cambridge, 1997). E. H. TARR, *East Meets West* (Hillsdale, NY, 2003).

Vallée d'Obermann (El valle de Obermann). Obra para piano solo de Liszt; originalmente formó parte del *Album d'un voyageur* y después fue revisada como la no. 6 de su libro primero de *Années de pèlerinage*.

Valls, Francisco [Francesc] (n. ?Barcelona, 1665 o 1671; m. Barcelona, 3 de febrero de 1747). Compositor y teórico musical catalán. Si bien fue un prodigio compositor, principalmente de música sacra, y durante muchos años *maestro de capilla* de la iglesia parroquial de Mataró y de las catedrales de Gerona y Barcelona, alcanzó su fama más permanente con la publicación póstuma de su tratado *Mapa armónico* (1741-1742, escrito en sus años de retiro). Esta obra de enorme influencia, en la que defiende la validez de las prácticas musicales españolas ante los estilos italiano y francés, revisa todos los temas más contemporáneos de armonía, composición e interpretación y, entre los ejemplos musicales, presenta varias piezas escritas ex profeso. Las secciones sobre la realización del continuo son particularmente valiosas por la información que ofrecen sobre la interpretación musical del momento.

El interés de Valls en los aspectos teóricos se debió en parte quizá al acalorado debate suscitado por su *Missa “Scala aeterna”* (1702), donde hace uso de disonancias sin preparación, inadmisibles por algunos críticos y músicos de la época. La controversia, manifestada alrededor de 80 escritos de los más prominentes músicos españoles del momento, se extendió fuera de España, otorgándole temporalmente una inesperada reputación como compositor innovador, prestigio que el grueso de su producción musical no respalda.

MHE

vamping. En el piano, técnica de improvisación de un acompañamiento armónico simple que por lo general consiste en octavas en la mano izquierda y acordes en la derecha. La palabra, que al parecer data de comienzos del siglo XVIII, se usó desde los primeros años de la música de salón, donde la indicación “vamp till ready” (tocar “vamp” hasta la señal) se refería a la repetición indefinida de una progresión armónica hasta la entrada del solista. Las escuelas de piano de comienzos de 1900 anunciaban tablas simples de *vamping* para pianistas aficionados.

PGA

Vampyr, Der (El vampiro). Ópera en dos actos de Marschner con libreto de Wilhelm August Wohlbrück basado en obras teatrales tomadas de la historia de John W. Polidori, *The Vampyre*, una revisión del *Fragment of a Novel* de Byron (llamado también *Augustus Darvell*) (Leipzig, 1828). Lindpaintner compuso una ópera en tres actos con el mismo tema (Stuttgart, 1828).

Van Dieren, Bernard. Véase DIEREN, BERNARD VAN.

vanguardia. Véase AVANT-GARDE.

Vanhal [Wanhal], **Johann Baptist** [Jan Křtitel] (*n* Nechanice, Bohemia, 12 de mayo de 1739; *m* Viena, 20 de agosto de 1813). Compositor, violinista y maestro checo. De origen humilde, recibió sus primeras lecciones musicales en su ciudad natal. Sus composiciones tempranas y su habilidad para tocar el violín atrajeron la atención de sus maestros y, en 1761, fue enviado a Viena donde estudió con Dittersdorf y comenzó a forjar una reputación como compositor y maestro. En 1769 viajó intensamente por toda Italia y en 1771 regresó a Austria. Alrededor de 1780 se instaló de manera definitiva en Viena, trabajando en la enseñanza libre y como compositor independiente. Vanhal mantuvo buenas relaciones con las principales figuras musicales del momento en Viena; de acuerdo con el tenor irlandés Michael Kelly, formó parte de un cuarteto con Mozart, Haydn y su maestro Dittersdorf.

La música de Vanhal era popular y se distribuía ampliamente por medios impresos y manuscritos. En sus numerosas sinfonías, la mayor parte compuesta entre 1760 y 1780, trabajó la forma sonata, todavía en ciernes, con lo que contribuyó de manera significativa al desarrollo de la sinfonía clásica, independientemente de Haydn. Después de 1783 se dedicó a la composición de géneros menos complejos dirigidos a ejecutantes solistas aficionados produciendo sonatas, sonatinas y caprichos para teclado, obras programáticas y, cerca del final de su vida, algunas obras contrapuntísticas didácticas. Además de obras publicadas, como cuartetos, quintetos, tríos y dúos, permanecen en manuscrito 48 misas de Vanhal. Si bien su estilo melódico carecía del ingenio y la variedad de sus ilustres colegas, su obra ejerció una influencia importante en muchos de sus contemporáneos. JSM

vara. Véase SLIDE, 3; TROMBÓN; TROMPETA.

vara de afinación. Sección de tubo, por lo general recto en los vientos de madera y con forma de "U" en los metales, que se desplaza telescópicamente dentro del tubo principal del instrumento para modificar su longitud y, por lo mismo, su afinación.

Varèse, Edgard (Victor Achille Charles) (*n* París, 22 de diciembre de 1883; *m* Nueva York, 6 de noviembre de 1965). Compositor estadounidense nacido en Francia. Pasó gran parte de su infancia con su familia materna en Burgundia, donde la arquitectura monumental de las iglesias románicas provocaron en él una profunda impresión. Su padre tenía destinada para él la carrera de ingeniero, pero Varèse estaba decidido a ser compositor y en 1903 dejó la casa familiar (entonces en Turín) para estudiar en París. En la Schola Cantorum fue discípulo de d'Indy, Roussel y Bordes; asistió también a las clases de Widor en el conservatorio. Entre 1908 y 1915 repartió su tiempo entre París (donde entabló amistad con Debussy, Satie, Guillaume Apollinaire y Jean Cocteau) y Berlín, donde conoció a Busoni y Strauss y entró en contacto con la música de Schoenberg. Después emigró a los Estados Unidos donde contribuyó notablemente a la difusión de la música de sus contemporáneos a través de las actividades del International Composers' Guild y la Pan-American Association of Composers; su participación en la fundación de las dos asociaciones fue de vital importancia.

Con excepción de una sola canción, *Un grand sommeil noir* (1906), toda la música compuesta por Varèse antes de emigrar a los Estados Unidos se ha perdido de manera que su producción existente comienza con *Amériques* (1918-1922), obra para gran orquesta con la que celebró no sólo la llegada a su nuevo hogar, sino también nuevos caminos creativos. Aunque con influencias de Debussy, Stravinski y Schoenberg, la obra es bastante original en cuanto al desarrollo de la forma, la complejidad rítmica y sus explosiones sonoras masivas; marcó también su amor por el ritmo frenético y los sonidos de la vida urbana moderna. En todos estos aspectos, *Amériques* sembró la semilla que habría de germinar en obras posteriores más pulidas: *Hyperprism* para pequeña orquesta de vientos y percusiones (1922-1923), *Intégrales* para conjunto similar (1924-1925), *Octandre* para siete alientos y contrabajo (1923-1924), *Arcana* para orquesta (1925-1927) e *Ionisation* para 13 percussionistas (1930-1933). Los títulos casi científicos representan su clara intención conceptual sonora y formal aunque Varèse, quizá románticamente, se comparaba a sí mismo con el científico frente a lo desconocido. Su concepción del primitivismo y lo mágico alcanzó la cúspide en *Ecuatorial* (1933-1934), puesta en música de una imprecación maya para voz de bajo y pequeña orquesta.

A partir de su llegada a Nueva York, Varèse defendió los nuevos medios electrónicos como requisito indispen-

sable para la música del futuro. En *Ecuatorial* incluyó dos de los instrumentos electrónicos de Lev Temen; sin embargo, por no contar con los recursos que requería, durante los siguientes 15 años sólo completó una pieza breve para flauta, *Density 21.5* (1936). El advenimiento de la cinta magnetofónica le permitió continuar su producción con *Déserts* (1949-1954), obra que amalgama secciones orquestales y electrónicas, y después el *Poème électronique* (1957-1958). Curiosamente compuso su última obra, la inconclusa *Nocturnal* (1960-1961), para voces e instrumentos sin recursos electrónicos. PG

☞ F. QUELLETTE, *Edgard Varèse* (Nueva York, 1968; Londres, 1973). L. VARÈSE, *Varèse: A Looking-Glass Diary* (Nueva York, 1972). J. W. BERNARD, *The Music of Edgard Varèse* (New Haven, CT, 1987).

variaciones, forma de. 1. Introducción; 2. Tipos de variaciones; 3. Semblanza histórica del género.

1. Introducción

Las variaciones son una forma musical en la que un tema completo se repite pero con algunas modificaciones a cada reexposición. Las variaciones pueden ser continuas, como en los movimientos en **ostinato*, o con modificaciones discretas, como en las **variaciones estróficas*. No hay un número fijo de variaciones sobre un tema. Como género, las variaciones estróficas jamás han gozado de gran prestigio, en parte porque su forma paratáctica (encadenamiento de secciones separables) da la impresión de una simple secuencia de piezas breves unidas entre sí, sin coherencia formal. No obstante, muchos compositores han reunido variaciones individuales para crear patrones retóricos y formas musicales mayores. En manos de compositores notables el trabajo con variaciones sobre un tema ha creado obras dinámicas y convincentes, pero la mayoría de las variaciones compuestas para el consumo popular suele ser artísticamente trivial. Por lo tanto, la forma variaciones sobre un tema tiene la peculiaridad de ser adaptable tanto a las expresiones más vacuas como a las más profundas de la música instrumental occidental.

2. Tipos de variaciones

Aunque todos los parámetros musicales pueden someterse al proceso de variación, en el repertorio predominan los siguientes recursos:

(a) variaciones sobre un canto firme o melodía invariable; la melodía permanece invariable mientras otros parámetros cambian (como en el segundo movimiento del *Cuarteto "emperador"* op. 76 no. 3 de Haydn);

(b) variaciones sobre un *ostinato* o bajo fijo; el patrón del bajo permanece invariable (como en el **bajo obstinado*, la **passacaglia* y la **chaconne*);

(c) variaciones sobre una armonía fija; el esquema armónico permanece invariable (como en las variaciones de la **folía* y la **romanesca* o en las *Variaciones "Goldberg"* de Bach);

(d) variaciones melódicas; la forma melódica del tema se adorna con notas adicionales o se sustituye con una paráfrasis del original (fue la forma de variaciones más común a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX);

(e) variaciones formales; la forma y la estructura de la frase temática son los únicos elementos que permanecen inmutables (como en las *Variaciones sinfónicas* op. 13 de Schumann);

(f) variaciones de carácter; los elementos del tema son trabajados bajo géneros y tipos de carácter distintos (como en las *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge* op. 10 de Britten);

(g) variaciones en fantasía; todos los parámetros están sujetos a cambios radicales a través de una estructura narrativa que conforma la obra (como en *Don Quijote* de Strauss y en las *Variaciones "Enigma"* de Elgar);

(h) variaciones seriales; la serie de notas conforma el tema para las variaciones (como en el segundo movimiento de la *Sinfonía* op. 21 de Webern).

3. Semblanza histórica del género

La técnica y el proceso de las variaciones ha sido fundamental en la música occidental desde los albores de su historia, pero la forma en sí se deriva de las prácticas de improvisación de adornos en las estrofas sucesivas de canciones y danzas durante el siglo XVI. Entre las publicaciones más antiguas del género están las *diferencias* para vihuela de Luis de Narváez (*Delphin de música*, 1538). Como la forma instrumental más extensa del periodo, las variaciones tuvieron un rápido desarrollo; los compositores formularon nuevos tipos y comenzaron a organizar sus variaciones en patrones más extensos. El organista español Antonio de Cabezón compuso variaciones para teclado sobre cantos firmes, bajos fijos y variaciones melódicas. A cada variación le otorgó un perfil motivico distintivo y vinculó las variaciones individuales con pasajes de transición. La obra de Cabezón se imitó en Italia y fue desarrollada por compositores ingleses de música para teclado. El *Fitzwilliam Virginal Book* ofrece un panorama general de las formas de variaciones características del Renacimiento, con

más de 200 piezas de compositores importantes como Bull, Farnaby y Byrd.

En el siglo XVII, el desarrollo del bajo *continuo condujo a la proliferación de variaciones sobre un bajo fijo, en especial de danzas en *ostinato* como la *passacaglia* y la chacona. Dos tipos de variaciones distintivas florecieron también en el siglo XVII y comienzos del XVIII: el género de *variaciones de coral con la técnica del canto firme se cultivó abundantemente en Alemania, mientras que en Francia el tipo más común era el *double* (véase *DOUBLE*, 3), variaciones melódicas de una canción o una danza. J. S. Bach trabajó con todos los modelos de variaciones del Barroco, desarrollando en muchos casos niveles de complejidad sin precedentes. En su *Chacona para violín solo* (del BWV1004), el tema y las 63 variaciones están organizadas en tres partes (menor-mayor-menor). Bach creó otros patrones formales mediante la manipulación de texturas, motivos, registros y técnicas de ejecución. Una organización a gran escala semejante se encuentra en las *Variaciones "Goldberg"*: las 30 variaciones están distribuidas en grupos de tres; la tercera variación de cada grupo es un canon desarrollado a intervalos cada vez más amplios.

El concepto ideal de las variaciones melódicas del periodo clásico fue planteado por Rousseau, quien comparó los adornos de la melodía con los bordados textiles, comentando que "la esencia de la melodía debe siempre ser reconocible". La forma variaciones fue importante para los principales compositores del clasicismo. Haydn recurrió a variaciones de temas propios en los movimientos de sus sonatas para teclado, cuartetos y sinfonías; tuvo particular predilección por formas híbridas como el rondó con variaciones (en la que se alternan variaciones libres y estrictas) y las variaciones alternadas sobre dos temas en tonalidades contrastantes (como sus *Variaciones para piano en fa menor*). La vida profesional de Mozart como intérprete se refleja en sus variaciones para piano. A partir de las variaciones desarrolló formas mayores, coherentes y cuidadosamente elaboradas, creando modelos diferentes que abarcan desde adornos figurativos hasta variaciones con un tratamiento temático más libre (modulando al relativo menor, desarrollando los motivos de manera contrapuntística o en imitación y transformando el tema en un *adagio* lírico); suelen concluir en una sección semejante a una fantasía más extensa, con una *cadenza* o con una reexposición del tema.

Beethoven sobrepasó por mucho a sus predecesores clásicos en el desarrollo de la forma. Sus variaciones

(como por ejemplo, las 32 *variaciones sobre un tema original en do menor* WOO80) reflejan un fuerte impulso hacia lo que podría llamarse una versión idealizada del tema. Evitó cada vez más las variaciones melódicas en busca de una exploración más meticulosa de las posibilidades musicales del tema y su carácter esencial. La forma adquirió mayor trascendencia en sus obras tardías; como recurso convincente y expresivo para sus dramáticas formas sonata, las variaciones ocuparon también un sitio predominante en la mayoría de sus sonatas y cuartetos tardíos.

Las variaciones melódicas se siguieron usando a lo largo del siglo XIX, pero variaciones de otros tipos retaron su supremacía. Schubert prefirió las técnicas del canto firme para las variaciones de sus propios temas de canciones y en ocasiones organizó sus variaciones manteniendo una relación poética con la fuente original, como en el sereno movimiento final en variaciones del *Cuarteto* D810 "La muerte y la doncella". La sensibilidad romántica de Schumann se inclinó por las variaciones en fantasía. Los vínculos entre las variaciones suelen ser elusivos y sugerentes otorgando a la música un carácter emotivo de integridad, más que una coherencia temática clásica; Schumann definió su *Blumenstück* op. 19, por ejemplo, como "Variaciones sobre ningún tema". Muchos compositores favorecieron la libertad formal de las variaciones en fantasía, modelo que predominó hacia finales del siglo XIX. No obstante, el compositor de variaciones más significativo de esta época, Brahms, tomó los modelos de los periodos barroco, clásico y romántico y produjo una impactante síntesis de técnicas tempranas de variación en el movimiento final de su *Cuarta sinfonía*.

Los compositores del siglo XX adaptaron la forma de variaciones a la más amplia variedad de estilos y técnicas. Desarrollaron enfoques radicalmente nuevos para la organización de las variaciones y exploraron nuevamente las técnicas y las formas de las variaciones del pasado lejano. Muchos músicos adoptaron un enfoque marcadamente personal en sus variaciones, razón por la que resulta imposible ofrecer aquí un breve panorama general. Se exhorta al lector interesado a consultar los artículos de compositores específicos, en los que se exponen algunos de sus recursos imaginativos para la organización de las variaciones en sus estilos individuales.

TRJ

📖 R. NELSON, *The Technique of Variation: A Study of Instrumental Variation from Cabezón to Reger* (Berkeley y Los Ángeles, 1948/R1962). R. HUDSON, *The Folia, the Sara-*

band, the Passacaglia, and the Chaconne, Musicological Studies and Documents, 35 (Roma, 1982).

variaciones de coral. Serie de variaciones, usualmente para teclado, sobre una melodía de coral (véase CORAL DE ÓRGANO). El género se desarrolló durante el siglo XVII, modelado sobre las series de variaciones seculares de Sweelinck, Froberger y Scheidt, entre otros. Pachelbel escribió siete series de variaciones corales, mientras que Bach compuso tres series llamadas Partite (BWV766-768) y las *Variaciones canónicas* sobre *Vom Himmel hoch*. Las variaciones de Buxtehude sobre *Auf meinen lieben Gott* incorporan formas seculares de danza tomadas de la *suite, un procedimiento seguido en el siglo XX por Ernst Krenek.

variaciones estróficas. En la música vocal se refiere a una forma estrófica en la que cada estrofa conserva la misma línea de bajo, mientras que la melodía o la parte solista varía a cada repetición de dicho patrón. La línea de bajo no necesariamente es idéntica en cada repetición, pero mantiene el diseño básico dentro de la misma sucesión de acordes correspondientes a cada estrofa. Las variaciones estróficas fueron particularmente comunes en el estilo *monódico italiano de comienzos del siglo XVII; ejemplos conocidos son "Possente spirto" del tercer acto del *Orfeo* de Monteverdi (1607) y el dúo *Ohimè, dov'è il mio ben* de su libro séptimo de madrigales. GMT/JBE

Variaciones sobre un tema de Haydn. Obra orquestal de Brahms op. 56a (1873). Consiste en ocho variaciones y un final sobre un tema llamado también "Coral de san Antonio", tomado del segundo movimiento de un divertimento para vientos probablemente no compuesto por Haydn. Brahms hizo un arreglo para dos pianos (op. 56b).

Variaciones y fuga sobre un tema de Henry Purcell.

Véase *YOUNG PERSON'S GUIDE TO THE ORCHESTRA, THE*.

Variations. Ocho obras de Cage en las que la *indeterminación es llevada hasta límites extraordinarios. La partitura de *Variations I* (1958), por ejemplo, consiste en hojas de plástico transparente con líneas y puntos escritos, que uno o más ejecutantes pueden superponer de cualquier forma para ejecutarla en cualquier instrumento. *Variations VIII* (1978) es para "no music or recordings" (sin música ni grabaciones).

Variations on "America". Obra para órgano de Ives (1891-1892). El compositor aumentó algunos interludios politonales a la obra (c. 1909-1910). William Schuman hizo un arreglo para orquesta en 1964 y, junto con W. Rhoads, uno para banda de concierto.

variato, variata (it.). "Variado", "variación", "variaciones". Véase VARIACIONES, FORMA DE.

Varsovia, Concierto. Partitura para piano y orquesta de Addinsell para la película *Dangerous Moonlight* (1941).

Vater unser (al., "Padre nuestro"). Traducción alemana de Martín Lutero del *Pater noster* o la Oración del Señor. Se canta como himno con una melodía que quizá sea también de la autoría de Lutero.

vaudeville (fr., "vodevil"). 1. Dos tipos de canción francesa del siglo XVI tienen nombres que podrían ser corruptelas de la palabra "vaudeville": el "val" (o "vau") "de vire", una canción popular de amor, bebida y sátira sobre temas de interés del valle del río Vire en Normandía; y el "voix de ville", una canción cortesana que probablemente se desarrolló a partir del *vau de vire*. En los siglos XVII y XVIII, los vaudevilles se ocupaban principalmente de satirizar asuntos políticos y cortesanos. Véase ÓPERA, 6.

2. En los Estados Unidos el término se usó en la década de 1880 para referirse a un espectáculo de variedad similar al muy anterior **music hall* británico, del que en parte derivó. El espectáculo presentaba cantantes, bailarines, comediantes y acróbatas. La palabra "vaudeville" fue popularizada por el empresario teatral Tony Pastor (1837-1908), quien lo prefirió al término "variedad" usado originalmente en Inglaterra y los Estados Unidos; en 1881 inauguró en Nueva York su Tammany Hall. En España y América Latina el nombre se castellanizó como "vodevil". A comienzos de la década de 1900 el vaudeville constituía por mucho la forma de entretenimiento más popular y alcanzó su apogeo con la inauguración del Palace Theatre de Nueva York en 1913. El género forjó sus propias estrellas del espectáculo, entre las que destacaron Lillian Russell (1861-1922) y Fanny Brice (1891-1951) como también atrajo artistas provenientes del *music hall* británico. -/PGA

Vaughan Williams, Ralph (n Down Ampney, Glos., 12 de octubre de 1872; m Londres, 26 de agosto de 1958). Compositor inglés. Una de las figuras principales del denominado "renacimiento de la vida musical inglesa", movimiento de creación, interpretación y musicología, cuyos inicios se remontan a los últimos años del siglo XIX; el movimiento coincidió con el reconocimiento general de Elgar como compositor.

1. Años de juventud; 2. Años de madurez; 3. Últimos años.

1. Años de juventud

Descendiente de las familias Darwin y Wedgwood, Vaughan Williams recibió una educación media supe-

rior convencional en la que la música desempeñó un papel sorprendentemente importante. Tocó el violín en la orquesta de la escuela Charterhouse. Comenzó a componer a los seis años de edad y siguió haciéndolo hasta el día de su muerte. En 1890, como un caso atípico, fue aceptado de manera directa en el Royal College of Music como discípulo de composición de Parry. En 1892 ingresó al Trinity College de Cambridge para estudiar historia y obtener su grado de B. Mus., a la par de sus lecciones semanales en el RCM y estudios de composición en Cambridge con Charles Wood. En 1895 entró nuevamente al RCM como alumno de Stanford. Durante este breve periodo entabló una fructífera amistad con Gustav Holst. En 1897, después de su matrimonio con Adeline Fisher, viajó a Berlín para estudiar y recibir el apoyo de Bruch.

Sus composiciones en los albores del nuevo siglo fueron principalmente de música de cámara, género que abandonaría poco después, y canciones, entre las que destacó *Linden Lea* (1901). Para la Purcell Society editó *Welcome Songs*, escribió artículos periodísticos y contribuyó a la segunda edición del *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (1904). En 1904 se interpretaron en Londres sus *Songs of Travel* con poemas de R. L. Stevenson. En 1902, Lucy Broadwood lo introdujo a la recopilación sistemática de música folclórica, acontecimiento que sería muy significativo en su vida; en 1903, esta actividad recibió un segundo impulso tras oír *Bushes and Briars* cantada por un viejo pastor en Essex. Durante los nueve años siguientes, Vaughan Williams recopiló canciones folclóricas en Norfolk, Herefordshire, Surrey y Sussex; publicó muchas de ellas en arreglos diversos. En 1904 aceptó una invitación como editor musical de un nuevo himnario, *The English Hymnal* (1906).

2. Años de madurez

La obra principal de Vaughan Williams alrededor del cambio de siglo fue la pieza coral breve con texto de Walt Whitman, *Toward the Unknown Region* (1905). A pesar de su enorme éxito en el Leeds Festival de 1907 el autor no estaba conforme con sus composiciones en general, por lo que a comienzos de 1908 viajó a París para realizar tres meses de estudios intensivos con Ravel. Esta experiencia desató su energía creadora. De inmediato compuso el *Cuarteto de cuerdas no. 1 en sol menor* (1908), el ciclo de canciones Housman, *On Wenlock Edge* para tenor, piano y cuarteto de cuerdas (Gervase Elwes estrenó la obra en 1909), y la música inci-

dental para la comedia griega *Las avispas*, presentada en Cambridge en 1909. Ese mismo año completó una sinfonía coral en la que había estado trabajando desde 1903, *A Sea Symphony* (Una sinfonía del mar, también con texto de Whitman), cuya entusiasta acogida en el Leeds Festival de 1910 colocó a Vaughan Williams entre los principales compositores ingleses. La *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* (Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis, 1910) eventualmente se convertiría en una de sus obras más conocidas. A ésta siguieron las *Five Mystical Songs* (Cinco canciones místicas, 1911) y *A London Symphony*, estrenada en Londres en 1914. De 1910 a 1914 trabajó también en una ópera balada ubicada en los días napoleónicos, *Hugh the Drover*; completada en agosto de 1914, esta obra permaneció archivada mientras su compositor, a pesar de contar con 42 años de edad, se enroló en el ejército y pasó los cuatro años siguientes en Francia.

En 1919, Vaughan Williams se integró como profesor del RCM y en 1921 ocupó el cargo de director del Bach Choir. Su única experiencia como director coral se remontaba a 1905, cuando asumió la dirección del Leith Hill Festival en Dorking, ciudad cercana a su casa familiar. Sus interpretaciones de Bach, muy personales pero artísticamente convincentes, fueron la principal atracción del festival hasta 1958. A partir de 1922 produjo obras ambiciosas y emprendedoras en diversos géneros, como *A Pastoral Symphony* (1922), la *Misa en sol menor* (1921), *Flos campi*, una suite para viola, pequeño coro y orquesta (1925), el oratorio *Sancta civitas* (1926) y un *Concierto para violín* (1925). *Hugh the Drover* y la ópera *Falstaff Sir John in Love* fueron producidas en Londres en 1924 y 1929 respectivamente; la “masque for dancing” (*masque* para bailar) *Job* (basada en imágenes de William Blake), se estrenó como obra orquestal en Norwich en 1930 y alcanzó la escena londinense un año después; el *Concierto para piano* fue interpretado por Harriet Cohen en Londres en 1933; y en 1935, su violenta *Cuarta sinfonía* fue incluida por Adrian Boult en un concierto de la BBC en Londres. Pocas semanas más tarde fue distinguido con la Order of Merit.

3. Últimos años

Los 22 últimos años de la vida de Vaughan Williams no mostraron merma alguna en sus diversas actividades musicales. Compuso cinco nuevas sinfonías (no. 5, 1943; no. 6, 1947; no. 7, *Sinfonía antártica*, 1952; no. 8, 1955; no. 9, 1957); compuso su primera partitura cinematográfica en 1940 y su *Segundo cuarteto de*

cuerdas en 1942-1944, completó la ópera *The Pilgrim's Progress*, en la que había estado trabajando durante muchos años (Covent Garden, 1951), y produjo varias obras corales entre las que destacan *Hodie* (1954) y muchas piezas menores. Vaughan Williams se inspiró en muchas fuentes diversas, siendo las principales la música folclórica y la escuela inglesa del siglo XVI; la influencia de Ravel es por momentos evidente. El corazón de su obra es su talento lírico melódico y, aparte de su lenguaje modal, revela un tratamiento armónico tosco y audaz, como en *Job* y en la *Cuarta sinfonía*, que lo sitúan con firmeza en pleno siglo XX. Su pensamiento nacionalista era que el compositor debía dirigirse a sus compatriotas antes que buscar un público más universal. Sus sinfonías, obras corales y canciones son el núcleo de su producción, pero las óperas, y en particular *Riders to the Sea* (Londres, 1937), contienen música refinada que sobrepasa los problemas que plantea. La nobleza, la integridad y las cualidades visionarias del artista se reflejan en su música. MK

📖 F. HOWES, *The Music of Ralph Vaughan Williams* (Londres, 1954). U. VAUGHAN WILLIAMS e I. HOLST (eds.), *Heirs and Rebels: Letters between Vaughan Williams and Holst* (Londres, 1959). J. DAY, *Vaughan Williams* (Londres, 1961, 3/1998). R. VAUGHAN WILLIAMS, *National Music and Other Essays* (Londres, 1963). M. KENNEDY, *The Works of Ralph Vaughan Williams* (Londres, 1964, rev. en 2 vols., 1980, 1982). H. OTTAWAY, *Vaughan Williams Symphonies* (Londres, 1972). W. MELLERS, *Vaughan Williams and the Vision of Albion* (Londres, 1989). A. FROGLEY (ed.), *Vaughan Williams Studies* (Cambridge, 1996). L. FOREMAN (ed.), *Ralph Vaughan Williams in Perspective* (Londres, 1998). S. HEFFER, *Vaughan Williams* (Londres, 2000).

Vautor, Thomas (fl comienzos del siglo XVII). Compositor inglés. En 1616 obtuvo el grado de B. Mus. en Oxford y para 1619 se encontraba al servicio de George Villiers, duque de Buckingham, en Leicestershire. Su única obra conocida, una colección de madrigales publicada en 1619, está dedicada al hijo del duque, George Villiers el joven. Los madrigales abarcan un amplio espectro de emociones de la alegría a la añoranza; entre ellos destaca el popular *Sweet Suffolk Owl*. DA/JM
vc, vcl. Abreviatura de "violonchelo".

Vecchi, Orazio (Tiberio) (n Módena, 5 de diciembre de 1550; m Módena, 19 de febrero de 1605). Compositor italiano. Tercero de seis hermanos, a temprana edad tomó los hábitos del sacerdocio y posteriormente abrazó la música como profesión. De 1581 a 1584 fue *maestro di cappella* de la Catedral de Salò (Lago Garda)

y después de la Catedral de Módena. Dos años más tarde se trasladó primero a Reggio nell'Emilia y después, en el mismo año, a Correggio, donde permaneció hasta 1598, año en que regresó a Módena para retomar su anterior puesto en la catedral y encargarse de la música de la corte de la familia d'Este.

Vecchi compuso música litúrgica muy refinada, pero su fama se debe principalmente a sus madrigales y *canzonettas* ligeras, escritas en un estilo eminentemente cantable y llamativo. Su obra más conocida en la comedia madrigalesca es *L'Amfiparnaso* (1597), una *commedia dell'arte* escénica puesta en música, con una divertida caracterización de los personajes con dialectos italianos. DA/TC

Vega, Aurelio de la (n La Habana, 28 de noviembre de 1925). Compositor estadounidense nacido en Cuba. Al término de sus estudios en Los Ángeles con Ernst Toch (1947-1948) regresó a Cuba, donde ocupó varios puestos de maestro y administrador. En 1959 se instaló en Los Ángeles como profesor de la Universidad Estatal de California en Northridge. Sus composiciones cubren todos los géneros, inclusive la música electrónica, incorporando gran variedad de estilos y técnicas compositivas. PG

veinticuatro violines, Los. Véase *VINGT-QUATRE VIOLONS DU ROI*.

Vejvanovský, Pavel Josef (n Hukvaldy o Hlučín, c. 1633; m Kroměříž, sep. 24 de septiembre de 1693). Compositor y trompetista moravo. Su entorno familiar, lugar y fecha de nacimiento son inciertos, pero a su muerte estaba entre los músicos checos más respetados de su tiempo. Es posible que haya estudiado en Viena y se sabe que asistió a la Escuela Jesuita de Opava entre 1656 y 1660. Un año después entró al servicio de Castelle, administrador de la corte del príncipe-obispo de Olomuc en Kroměříž. En 1664 fue nombrado trompetista principal y director de la orquesta de la corte, puestos que ocupó hasta su muerte. Además de su trabajo en la corte, se desempeñó como director del coro de San Mořice donde se interpretaban varias de sus obras, entre las que probablemente estuvieron sus 15 misas.

Además de música litúrgica con acompañamiento instrumental, Vejvanovský compuso sonatas en varios movimientos a la manera de Schmelzer y serenatas estilo suite, la mayor parte para cuerdas, continuo y una combinación de vientos de metal. Su estilo tiene mucho en común con el de su contemporáneo más joven, Biber, con quien trabajó en Kroměříž, lo que sugiere un cierto grado de influencia recíproca. El repertorio

melódico de Vejvanovský es distintivo pero limitado y su tratamiento de canciones folclóricas es imaginativo; sin embargo, lo que llama la atención en su música es su manejo de sonosridades instrumentales, en particular su tratamiento de diferentes tipos de trompeta que él mismo ejecutaba. JSM

velato, velata (it.). “Velado”, “brumoso”.

veloce, velocemente (it.). “Veloz”, “velozmente”; *con velocità*, “rápido”, “con velocidad”.

Venezuela. Véase AMÉRICA LATINA, 5.

Veni creator spiritus (lat., “Ven, espíritu creador”). Himno de Pentecostés (in.: *Whitsuntide*, “domingo de blanco”) del rito católico romano, cantado también en la elección del papado, la consagración de obispos, la ordenación de sacerdotes, la elevación o traslación de santos, la coronación de reyes y en muchas otras ceremonias. Después de la Reforma adaptaciones vernáculas de este himno se conservaron en las iglesias luteranas y anglicanas. Desde la Edad Media el texto latino y su canto llano correspondiente han sido usados en versiones corales e instrumentales por compositores como Dunstaple, Palestrina, Mahler y Penderecki. ALI

Veni Sancte Spiritus (lat., “Ven, Espíritu Santo”). Secuencia del rito católico romano para el Domingo de Pentecostés y los seis días siguientes. El texto ha sido adjudicado al papa Inocente III (*m* 1216) y a Stephen Langton, arzobispo de Canterbury (*m* 1228). Es una de las cuatro secuencias que no fueron prohibidas por el *Concilio de Trento (1542-1563). Dunstaple escribió un motete a cuatro voces en el que la voz superior entona el texto y la inferior canta el himno *Veni creator spiritus*. -/ALI

Venite (lat., “Ven”). Salmo 94 de la Vulgata (en la salmodia hebrea es el Salmo 95), denominado *Invitatorium* o Salmo Invitatorio; en el devocionario de Enrique VIII es llamado “A song stirring to the Praise of God” (Canción que incita a la glorificación del Señor). En el rito católico romano se canta con una antifona variable como prelude de los Maitines. La Iglesia anglicana suprimió la antifona pero conservó el salmo en traducción inglesa, mismo que en el *Book of Common Prayer* aparece como prelude fijo para los salmos de la mañana. El *Venite*, con y sin antifona, sigue ocupando un lugar similar en los oficios de la mañana adaptados por diferentes iglesias occidentales durante la segunda mitad del siglo XX. -/ALI

vent (fr.). “Viento”; *instruments à vent*, “instrumentos de viento”.

Ventadorn, Bernart de. Véase BERNART DE VENTADORN.

Ventil (al.; it.: *ventile*). “Válvula”.

Venus and Adonis. 1. Ópera en un prólogo y tres actos de Blow con libreto de autor desconocido (Londres o Windsor, c. 1683).

2. *Masque* en dos interludios de Pepusch con libreto de Colley Cibber basado en el libro 10 de Ovidio, *Metarmorfosis* (Londres, 1715).

Vêpres siciliennes, Les (*I vespri siciliani*; “Las vísperas sicilianas”). Ópera en cinco actos de Verdi con libreto de Eugène Scribe y Charles Duveyrier basado en su propio libreto, *Le Duc d'Albe* (1838) (París, 1855). Traducida al italiano por Eugenio Caimi con el título *Giovanni di Guzman* es la versión más común en la actualidad, pero con el título de *I vespri siciliani*.

vera costanza, La (La verdadera constancia). Ópera en tres actos de Haydn con libreto de Francesco Puttini (Eszterháza, 1779).

vera storia, La (La historia verdadera). Ópera en dos actos de Berio con libreto de Italo Calvino (Milán, 1982).

Veracini, Francesco Maria (*n* Florencia, 1 de febrero de 1690; *m* Florencia, 31 de octubre de 1678). Violinista y compositor italiano. Miembro de una destacada familia de violinistas, viajó por toda Europa como solista virtuoso. En 1711 y 1712 tocó en San Marcos en Venecia, donde causó gran impresión en Tartini. En 1714 visitó Londres y en 1715 Düsseldorf. De 1717 a 1722 prestó sus servicios como violinista de la corte de Dresde, con un salario exorbitantemente alto; de 1733 a 1738 tocó para la Ópera de la nobleza en Londres, donde se representaron tres óperas suyas. Vivió nuevamente en Londres de 1741 a 1745 y se instaló en Florencia en 1755 como *maestro di cappella* de S. Pancrazio; se dice que murió siendo un hombre inmensamente acaudalado. Tenía reputación por su arrogancia y excentricidad, que rayaba en la locura, como también por su virtuosismo excepcional; sus refinadas sonatas para violín están repletas de efectos violinísticos especiales. DA/ER

Veränderungen (al.). “Variaciones”. El término se usa a veces como sinónimo de *Variationen*. Las *Variaciones “Goldberg”* de Bach, por ejemplo, se publicaron con el título *Aria mit verschiedenen Veränderungen*, y las *Variaciones *Diabelli* op. 120 de Beethoven como *Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli*.

verbunkos (del al. *Werbung*, “alístamiento”). Danza húngara de soldados usada alrededor de 1780 para atraer reclutas al ejército. Se bailaba con música de banda gitana de húsares con uniformes de gala. A raíz de la imposición del servicio militar obligatorio por el gobierno austriaco en 1849 la danza perdió su sentido original,

pero sobrevivió como danza ceremonial. La danza estaba conformada por dos o más secciones, semejantes a las de las **csárdás*, unas lentas a manera de introducción (*lassú*) y otras rápidas y frenéticas (*friss*). Se publicaron muchas colecciones de *verbunkos* a lo largo del siglo XIX.

Esta forma de danza ha sido usada por compositores húngaros como Liszt (segunda *Rapsodia húngara*), Bartók (rapsodias para piano y violín con orquesta) y Kodály (*Intermezzo* de *Háry János*).

Verdelot [Deslougues], **Philippe** (*n* Verdelot, Seine-et-Marne, c. 1480-1485; *m* alrededor de 1552, posiblemente c. 1530). Músico de iglesia y compositor nacido en Francia. Su biografía es muy incierta, pero casi con certeza pasó la mayor parte de su vida adulta en Italia, en un principio probablemente en Venecia y Roma y con certeza en Florencia, a partir de 1521, donde ocupó el puesto de *maestro di cappella* del baptisterio y la catedral. Después del sitio de Florencia de 1529-1530 no se le menciona en fuente alguna y ninguna de sus obras se puede fechar después de c. 1530. Verdelot es una figura clave en la historia temprana del madrigal italiano; sus obras precursoras del género incluyen la puesta en música de textos de Petrarca y Maquiavelo. Fue también un prolífico compositor de motetes; el más conocido de ellos, *Si bona suscepimus*, tiene fuertes asociaciones fúnebres. JM

Verdi, Giuseppe (véase la página siguiente).

verdoppeln (al.). “Duplicar”; *verdoppelt*, “duplicado”; *Verdoppelung*, “duplicación”.

Veress, Sándor (*n* Kolozsvár [hoy Cluj-Napoca, Rumania], 1 de febrero de 1907; *m* Berna, 6 de marzo de 1992). Compositor y maestro suizo nacido en Hungría. Estudió piano con Bartók en la Academia de Música de Budapest donde estudió también composición con Kodály (1923-1927). Durante su formación como maestro (1932) estudió también con László Lajtha (1929-1933); posteriormente colaboró con Bartók en la colección de música folclórica para la Academia de las Ciencias de Budapest (1937-1940) y dio clases en la Academia de Música (1943-1948). Tras el advenimiento del régimen comunista emigró a Suiza, instalándose en Berna donde se desempeñó como profesor del conservatorio y de la universidad.

La música temprana de Veress tiene el sello de los lenguajes folclóricos húngaros, desarrollados en un estilo contrapuntístico complejo en el que por momentos usa técnicas dodecafónicas. Compuso tres obras escénicas (una ópera infantil y dos ballets) y algunas partituras

orquestales, incluyendo dos sinfonías (1940, 1952) y conciertos para violín (1937-1939), piano (1952), cuarteto de cuerdas (1960-1961), oboe (*Passacaglia concertante*, 1961), clarinete (1981-1982), flauta (1988-1989) y dos trombones (1989); su música de cámara incluye dos cuartetos de cuerdas (1931, 1936-1937) y un quinteto de viento (1968). MA

Vergrößerung (al.). “Aumento”.

verhallend (al.). “Muriendo”, “perdiéndose”.

verismo (it., “realismo”). Movimiento literario italiano que influyó en la composición operística a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Se caracteriza por el retrato realista de la pobreza rural o urbana y despliega un fuerte carácter regional con el uso de canciones y danzas regionales típicas. La ópera en un solo acto de Mascagni, *Cavalleria rusticana* (1890) y *Pagliacci* (1892) de Leoncavallo, son dos de las obras más conocidas representativas del género, junto con algunas obras de Giordano (*Mala vita*, 1892) y Puccini (*Il tabarro*, 1918).

Véase también ÓPERA, 10.

-/JBE

Verklärte Nacht (Noche transfigurada). Op. 4 de Schoenberg (1899), para dos violines, dos violas y dos violonchelos, basada en un poema de Richard Dehmel (de *Weib und Welt*). En 1917 Schoenberg hizo un arreglo para orquesta de cuerdas y una segunda versión en 1943.

Verkleinerung, Verkürzung (al.). “Disminución”.

verlierend, verlöschend (al.). “Muriendo”, “extinguéndose”.

Verratene Meer, Das (Océanos traicioneros). Ópera en dos partes de Henze con libreto de Hans-Ulrich Treichel basado en *Gogo no eiko* de Yukio Mishima (Berlín, 1990).

verschwindend (al.). “Desapareciendo”, “desvaneciéndose”.

verse anthem (in.). **Anthem* con pasajes cantados por una o más voces solas, en oposición a los cantados por todo el coro o “full anthem”. Los ejemplos más antiguos de esta forma datan de finales del siglo XVI. Byrd, Gibbons, Purcell, Greene y S. S. Wesley contribuyeron al género con música refinada. Las secciones para solista se indican a menudo con la palabra “Verse” y las de coro con el término “Full”. NT

verseto. Diminutivo de “verso” que en el rito católico romano se refiere a una breve improvisación o pieza compuesta para órgano usada para reemplazar el verso cantado de un himno, salmo u otra pieza litúrgica, cuyo texto es recitado en silencio por el coro. La práctica de “proporcionar” frases alternativas (por lo general en canto llano) para las piezas corales del Ordinario de la

(continúa en la página 1565)

Giuseppe Verdi

(1813-1901)

El compositor italiano Giuseppe Fortunino Francesco Verdi nació en Roncole, cerca de Busseto, el 9 o 10 de octubre de 1813 y murió en Milán el 27 de enero de 1901.

Primeros años

Verdi fue hijo de un mesonero en Roncole, un pequeño pueblo cercano a Busseto en el ducado de Parma; su madre era hilandera. Después de recibir su educación inicial de parte de los sacerdotes locales, en 1823 se trasladó a Busseto y dos años después comenzó su instrucción musical con Ferdinando Provesi, *maestro di cappella* de la iglesia local. Se involucró activamente en la vida musical de la ciudad como compositor y ejecutante. En mayo de 1831 se instaló en la casa de Antonio Barezzi, prominente comerciante de Busseto y músico aficionado competente. En mayo de 1832 viajó a Milán y solicitó su ingreso al conservatorio. Fue rechazado, pero Barezzi accedió a cubrir el costo de sus estudios particulares en Milán, donde Verdi se convirtió en discípulo de Vincenzo Lavigna, quien durante muchos años se desempeñara como *maestro concertatore* de La Scala. Al cabo de alrededor de tres años de estudio en Milán, regresó a Busseto como *maestro di musica*. En mayo de 1836 contrajo matrimonio con Margherita, la hija de Barezzi; tuvieron dos hijos que fallecieron en la infancia. Verdi mantuvo contacto con Milán y realizó múltiples intentos para la escenificación de su ópera *Roccester*; finalmente en 1839 logró que la obra se presentara en La Scala, en una versión revisada con el título *Oberto, conte di San Bonifacio*. Poco antes de la representación de esta ópera ya había renunciado a su puesto en Busseto para radicar en Milán.

De Oberto a La traviata

El éxito de *Oberto* motivó a Bartolomeo Merelli, empresario de La Scala, a ofrecerle a Verdi un contrato para la composición de tres óperas más. La primera fue la ópera cómica *Un giorno di regno* (Rey por un día), que tuvo un estruendoso fracaso la noche de su estreno en septiembre de 1840. Este revés, aunado a la muerte de su esposa Margherita Barezzi dos meses antes, provocó un descalabro en la confianza de Verdi, del que no se sobrepuso sino hasta el estreno de *Nabucco* en La Scala en marzo de 1842.

Durante la década siguiente produjo una ópera aproximadamente cada nueve meses, promedio bajo para los estándares de la época. Estas obras consolidaron su fama en Italia y lo llevaron a viajar de un centro operístico a otro, dividiendo su tiempo restante entre Milán y Busseto. Los años de 1844 a 1847 fueron particularmente arduos, con ocho óperas en menos de cuatro años; su salud se quebrantó con frecuencia y más de una vez juró renunciar a la composición operística una vez alcanzada la seguridad financiera necesaria. Su creciente fama tuvo también grandes ventajas pues pudo cobrar elevadas sumas por la composición de nuevas óperas y, aunque no existía entonces una protección total para los derechos de autor, podía complementar sus ingresos con cuotas por la renta y la venta de su música impresa. Desde 1844 comenzó a adquirir propiedades y tierras dentro y en los alrededores de Busseto. Durante estos años de éxito probablemente comenzó a forjar su estrecha y duradera relación con la soprano Giuseppina Strepponi, quien se convertiría en su compañera de por vida.

Aparte de una breve visita a Viena en 1843 Verdi permaneció en la península italiana hasta marzo de 1847, año en que emprendió una larga expedición al extranjero con la intención inicial de supervisar los estrenos de *I masnedieri* (Los bandidos) en Londres y *Jérusalem* en París (su primera comisión operística fuera de Italia). Se instaló en París con la Strepponi, donde permaneció alrededor de dos años, con una breve visita a Milán durante los levantamientos de 1848 y un viaje a la breve república romana para supervisar el estreno de *La battaglia di Legnano* a comienzos de 1849. Ese mismo año, Verdi regresó con Strepponi a Busseto aún sin contraer matrimonio, lo que provocó un gran escándalo; en 1851 se trasladaron a una finca permanente en las afueras de Santa Ágata, en tierras que alguna vez pertenecieran a los ancestros de Verdi.

Un rasgo importante de Verdi en este periodo y, de hecho, a lo largo de toda su vida fue la experimentación

constante, sobre todo en los aspectos más generales del lenguaje operístico, pues no le satisfacía repetirse a sí mismo, ni siquiera cuando encontraba fórmulas que habían demostrado tener buen efecto en el público. Como caso aparte, sus primeras dos óperas son poco representativas: *Oberto*, cuyo mayor obstáculo es su curiosamente desmesurada extensión, y *Un giorno di regno* donde explora la vena de *opera buffa* al estilo Rossini que nunca más volvería a utilizar. En *Nabucco* (1842) introdujo un importante rasgo estilístico con la grandiosidad del oratorio, predominancia coral, efectos vocales y una vitalidad rítmica franca y directa. Con *Ernani* (1843), compuesta para el contexto más íntimo de La Fenice de Venecia, incursionó en un terreno muy novedoso dentro de un tono general mucho más sosegado, destacando en primer plano el tratamiento dramático de cada personaje. *Ernani* desencadenó un periodo de mayor inquietud innovadora: en *I due Foscari* (1844) Verdi trabajó con un sistema de temas recurrentes identificados con los personajes principales, demostrando su necesidad de hallar nuevos caminos para la integración de la trama musical. En *Alzira* (1845) la articulación oscila ampliamente entre formas cerradas más económicas y un estilo “declamatorio” mucho más libre. *Macbeth* (1847) suele considerarse un parteaguas: con un tratamiento más detallado de la orquestación y la armonía, la escena de las brujas explora también la música del “genere fantastico” (género fantástico o sobrenatural). De igual importancia es *Luisa Miller* (1849), un género “mixto” que recurre tanto a elementos cómicos como serios.

A pesar de todos estos cambios *Rigoletto* (1851) es la ópera que irrumpe de manera decidida en nuevos terrenos: acentúa más aún los estilos de ópera cómica en contextos serios; en una atrevida recreación de los personajes creados por Victor Hugo, el padre barítono, aparentemente desfigurado, reclama mayor empatía que el romántico tenor principal; las diferencias entre los personajes principales se articulan mediante la forma de su canto individual. Las dos óperas siguientes fueron igualmente innovadoras, aunque de manera distinta. *Il trovatore* (1852) podría parecer una contradicción de los “adelantos” logrados en *Rigoletto*, pues todos los personajes principales se expresan en las formas tradicionales de la ópera seria italiana. En esta restricción radica precisamente el logro de la obra, donde la energía emotiva del drama se canaliza todo el tiempo a través de las unidades formales más estrechamente controladas. Por otra parte, *La traviata* (1853) se inclina hacia un nivel de “realismo” poco común en sus óperas anteriores; el mundo contemporáneo del vals se

infiltra en la partitura y la muerte de la heroína por enfermedad es representada gráficamente en la música, desde los primeros compases del *Preludio* hasta la fragmentación sofocante de la voz en su última aria.

Para la década de 1850 Verdi se había consolidado como el compositor operístico italiano más famoso e interpretado. Su “postura” política durante este periodo fue motivo de grandes controversias, al grado que sus óperas exaltaban la conciencia nacional del pueblo italiano. No cabe duda de que Verdi era un patriota acérrimo; sin embargo, no existen registros anteriores a 1846 que indiquen que sus óperas se consideraran políticamente peligrosas o que exaltarán el entusiasmo patriótico de su público. Esto no significa que debamos negar la fuerza patriótica que pudo tener la música temprana de Verdi, en particular la nueva dinámica expresiva de su tratamiento coral, es decir, el “pueblo”; pero los vínculos entre su música y los acontecimientos políticos se establecieron principalmente en años posteriores, cuando la atmósfera revolucionaria ya se había apaciguado.

Irrupción en nuevos caminos

Después de *La traviata* Verdi disminuyó el ritmo de su producción operística. En los 11 años anteriores produjo 16 óperas, mientras que en los 18 siguientes compuso sólo seis obras nuevas. Verdi pasaba cada vez más tiempo alejado de los escenarios teatrales y, por lo menos en una ocasión, parece haber decidido abandonar por completo la actividad compositiva. Sus largos viajes por el extranjero se debieron exclusivamente a compromisos profesionales; cuando no se encontraba de viaje, Verdi solía trabajar las tierras de su finca en Santa Ágata. En 1859, al cabo de más de 10 años juntos, Strepponi y Verdi contrajeron matrimonio.

Al igual que antes toda nueva ópera de Verdi irrumpió en nuevos caminos, pero las innovaciones fueron mucho más meditadas, pisando terrenos más profundos dentro de la trama musical y explorando nuevos aspectos estilísticos. *Les Vêpres siciliennes* (1855), por ejemplo, constituye una ruptura total con el pasado. Con la intención de componer una gran ópera parisina, recurre a la estructura en cinco escenas característica del género y reduce su concentración habitual en los personajes, pero a la vez disminuye también el ritmo incisivo de su estilo temprano. En la siguiente ópera, *Simon Boccanegra* (1857), el compositor explora el lado oscuro de la tradición italiana: coloca en primer plano las voces masculinas graves, excluye los personajes femeninos secundarios y, lo más importante, recurre a una economía vocal en la que el estilo declamatorio

está más presente que nunca antes. En un contraste total, *Un ballo in maschera* (1859) es una obra maestra de variedad y combinación de elementos estilísticos con gestos que se inclinan hacia la parte más ligera de la ópera francesa, en particular la *opéra comique* de Auber y sus contemporáneos.

La forza del destino (1861, rev. 1869) es la incursión más atrevida de Verdi en el drama, cimentada tanto en el concepto abstracto del destino como en los personajes. A pesar de la libre recurrencia temática, en vano buscaremos los colores unificadores de un *Rigoletto* o *Il trovatore*. El segundo intento de Verdi dentro del género de la gran ópera francesa, *Don Carlos* (1867, rev. 1883), fue famosa por la inconsistencia de su texto, que cambiara significativamente durante los ensayos iniciales y a lo largo de los años posteriores a su estreno. Después de su experiencia con las tres óperas italianas anteriores Verdi sentía mayor seguridad en el manejo del inmenso lienzo francés, en particular para plasmar su talento lírico en francés. En este contexto, *Aida* (1871) es una ópera sorprendentemente conservadora con un retorno al triángulo amoroso clásico de su estilo anterior y a sus ideas tempranas de caracterización musical. Por otra parte, *Aida*, la partitura más radical y “moderna” de Verdi en cuanto a color local, alude constantemente a las atmósferas “exóticas” a través de la armonía y la instrumentación.

Conforme avanzaba la década de 1850, la prominencia de Verdi en la música italiana y su reputación internacional se fueron consolidando. Aun cuando muchas de sus óperas tempranas habían pasado al olvido, *Rigoletto*, *Il trovatore* y *La traviata* se convirtieron en piedras angulares del nuevo emergente repertorio operístico italiano. Sin embargo, para mediados de la década de 1860 se hizo patente que sus obras más recientes no conseguían alcanzar el éxito de sus obras anteriores: los teatros italianos habían comenzado a abrir sus puertas a la ópera francesa y, más adelante, también a la alemana; de manera que las óperas de Verdi comenzaban a sonar anticuadas, pasadas de moda. La paradoja de esta incierta reacción ante la “nueva tendencia” de Verdi fue que iba de la mano con su institucionalización como figura nacional fuera del mundo operístico. En 1859 su nombre fue tomado por breve tiempo como un acróstico representando las aspiraciones nacionalistas italianas (“Viva VERDI”, cuyo significado era Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia), y para finales de la década de 1860, algunas de las piezas tempranas de Verdi comenzaban a canonizarse a través de su supuesta asociación con los levantamientos revolucionarios del decenio de 1840.

Años de madurez

Después de la representación de *Aida* en 1871 no hubo ningún otro estreno operístico de Verdi durante los 16 años siguientes. Aunque es un hecho que en 1874 escribió la *Messa da Requiem*, compuesta en homenaje a Alessandro Manzoni, la verdad es que durante la década de 1870 y comienzos de 1880, años en los que podríamos imaginar al compositor en la cúspide de su madurez artística, no apareció ninguna ópera nueva de Verdi. Los motivos de este silencio son complejos; el obstáculo de mayor trascendencia fue sin duda un cierto sentimiento de desencanto por la dirección tomada por la nueva Italia cosmopolita. No bastaron todos los ruegos de sus amistades más cercanas para romper este silencio; sin embargo, en junio de 1879, Giulio Ricordi y el libretista Arrigo Boito plantearon a Verdi la posibilidad de trabajar sobre *Otelo* de Shakespeare, astuta elección dada la veneración por el dramaturgo inglés que profesara Verdi durante toda su vida.

El proyecto de *Otelo* tuvo una muy larga gestación. La primera etapa consistió en meticulosas revisiones de sus óperas *Simon Boccanegra* (realizada con la ayuda de Boito) y de *Don Carlos*, dos obras que pueden verse en retrospectiva como pruebas iniciales del nuevo tipo de ópera que Verdi sentía que debía crear para la nueva atmósfera artística italiana. Al cabo de infinidad de dudas e interrupciones, *Otelo* se estrenó en La Scala en febrero de 1887. Unos dos años después, Boito sugirió a Verdi una nueva ópera, en su mayor parte basada en *Las alegres comadres de Windsor*. Igual que con *Otelo* la composición de esta nueva ópera, *Falstaff*, tomó un tiempo considerable, o más bien implicó breves estallidos creativos interrumpidos por largos periodos improductivos. La ópera se estrenó en febrero de 1893 también en La Scala. Durante estos años aparecieron también varias piezas vocales sacras, algunas reunidas posteriormente bajo el título *Quattro pezzi sacri*.

A lo largo de todo este periodo, Verdi repartió su vida entre Milán, Génova y Santa Ágata, administrando sus tierras y adquiriendo nuevas propiedades. En sus años finales canalizó mucho dinero y energía a dos proyectos filantrópicos: la construcción de un hospital en Villanova sull'Arda Piacenza y la fundación en Milán de una casa hogar para músicos retirados, la Casa di Riposo. En noviembre de 1897, Strepponi murió en Santa Ágata. En diciembre de 1900 Verdi se trasladó de Santa Ágata a Milán y el 21 de enero de 1901 sufrió un ataque cardíaco que provocó la muerte el 27 de enero. Fue sepultado junto a su esposa en el Cimitero Monumentale de Milán. Un mes

más tarde, declarado el luto nacional, sus cuerpos fueron trasladados a la Casa di Riposo.

Es prácticamente inevitable que el carácter dramático del *Réquiem* de Verdi sea tema de debate. Desde antes de su estreno, Hans von Bülow se refirió a la obra como una “Oper in Kirchengewände” (ópera con vestimenta eclesiástica). Pero no se debe exagerar, pues ninguna de las escenas de conjunto o de las partes corales (cuya preponderancia no es operística) tiene la más mínima semejanza con sus equivalentes operísticos, principalmente en cuanto a su escritura contrapuntística y a la falta de diferenciación entre los personajes. Más aún, los niveles de conexión puramente musicales (en particular en los aspectos motivicos y armónicos) son mucho mayores de lo que Verdi hubiera considerado prudente para un drama, donde el contraste y la tensión entre los personajes constituye un elemento crucial para el efecto.

En algún momento durante el periodo improductivo entre *Aida* y *Otello*, podríamos pensar que Verdi pudo haber cruzado una barrera intangible que le hizo concebir el drama musical de sus dos últimas óperas como una “acción” continua y no como una yuxtaposición de “acción” y “reflexión”. La dinámica de este cambio está íntimamente ligada a la relación entre Verdi y Boito. Verdi, cuya relación con los libretistas había sido la de un verdadero tirano, en muchas ocasiones dejó el camino abierto para Boito, confiando en la percepción que el joven talentoso escritor tenía sobre las necesidades del drama moderno. Dos de los aspectos del nuevo estilo de Verdi fueron su tratamiento motivico recurrente y sus ideas armónicas. La función del tema denominado del *bacio* (beso) en *Otello*, que aparece por primera vez cerca del final del acto primero y después aparece dos veces en la escena final, es difícil de comparar con los temas recurrentes previos. La presentación final del tema del beso da la impresión de ser un resumen del desenlace, por lo que, a pesar de su moderación, tiene más en común con los famosos finales de Puccini. Asimismo, el carácter armónico del tema del beso pone de manifiesto la influencia de la confrontación anterior entre Otelo y Desdémona.

Una opinión común sobre las últimas obras de Verdi es que están divorciadas de las preocupaciones cotidianas, concepto presente en las discusiones en torno a la etapa

creativa final del artista. La imagen concuerda con las famosas fotografías de Verdi en la década de 1880 y 1890: sombrero de fieltro, saco de levita simple y, sobre todo, su cálida sonrisa. Pero quizá se puede encontrar una historia alternativa. *Falstaff*, por ejemplo, ópera que comienza con una forma sonata burlona y termina con una fuga, manifiesta abiertamente el consejo que Verdi solía dar a los compositores italianos jóvenes de la necesidad de estudiar contrapunto y evitar a toda costa los elementos “sinfónicos”. Encontramos también el contraste entre la variedad expresiva y la forma holgada por un lado y los abundantes fragmentos masivos por el otro. Quizá esto pudiera relacionarse cautelosamente con la compleja reacción de Verdi a la modernidad musical, a su deseo de progreso de su propio pasado, armónica y formalmente, pero también a su necesidad de contrarrestar de manera contundente lo que consideraba en sus contemporáneos jóvenes tendencias desastrosamente dispersas.

Para cuando Verdi compuso sus últimas óperas, ya se le consideraba un monumento nacional, pero en lo que respecta a la interpretación de su obra, al cambio de siglo pasaba un momento muy bajo. En la sofisticada atmósfera cosmopolita italiana de *fin de siècle*, era normal que la música de Verdi pareciera demasiado simple y directa. El cambio crucial de su suerte comenzó en Alemania con un “resurgimiento verdiano” en Weimar en el que se repusieron numerosas óperas “olvidadas” del compositor. Para la década de 1930 este “resurgimiento” se había diseminado con reposiciones en toda Europa y los Estados Unidos. Adoptada por fascistas y antifascistas por igual, la música de Verdi sobrevivió a la segunda Guerra Mundial prácticamente sin mancha alguna. En las décadas de 1950 y 1960, sus óperas se convirtieron en la parte medular del repertorio de la industria de la ópera global y, desde entonces, este impulso no ha dado signos de que vaya a desaparecer. RP

📖 M. MEDICI y M. CONATI, *Carteggio Verdi-Boito* (Parma, 1978; trad. al in. 1994 con el título *The Verdi-Boito Correspondence*, ed. W. WEAVER). M. CONATI, *Interviste e incontri con Verdi* (Milán, 1980; trad. al in., 1984 con el título *Encounters with Verdi*). F. WALKER, *The Man Verdi* (Londres, 1962). J. BUDDEN, *The Operas of Verdi*, 3 vols. (Londres, 1973-1981). J. ROSSELLI, *Verdi* (Cambridge, 2000). A. LATHAM y R. PARKER (eds.), *Verdi in Performance* (Oxford, 2001).

misa y para cantos determinados del Oficio, al parecer tuvo su origen hacia finales de la Edad Media. El *Códice Faenza* (c. 1400) contiene cinco movimientos de misa que hacen uso de este recurso y en 1531 Pierre Attaignant publicó dos libros de versetos para órgano. El género alcanzó su esplendor en Italia y Francia en el siglo XVII, con refinados versetos para interpretación en *alternatim*, compuestos por Frescobaldi (*Fiori musicali*) y François Couperin (*Pièces d'orgue consistantes en deux messes*). La popularidad de las *messes en *noëls* en los siglos XVIII y XIX aseguró en Francia la supervivencia de la “misa para órgano”, en la que el organista basaba sus versetos en villancicos navideños populares. El uso de versetos en el rito católico romano fue reducido por el papa Pío X en su **motu proprio* de 1903, con el que impuso severas restricciones para evitar la omisión de los textos. -/ALI

versículo (del lat. *versiculus*, “verso pequeño”). En el rito cristiano es una estrofa breve, por lo general tomada de los salmos que la congregación o el coro recitan o cantan a manera de responso. Un versículo y responso característicos del rito católico romano es “Dominus vobiscum” (El Señor sea contigo), con su respuesta “Et cum spiritu tuo” (Y con tu espíritu). Véase también PRECES.

verso (al.: *Vers*; fr.: *vers*; in.: *verse*; it.: *verso*; lat.: *versus*).

1. En poesía, línea métrica o grupo específico de estas líneas.

2. En canto llano, verso de un salmo o, en formas de canto responsorial, verso cantado por un solista, a diferencia del *responso o **respond* que es entonado por el coro o la congregación. Los versos suelen indicarse con los signos V o *Ÿ*. Véase SALMODIA. Una continuación de la práctica de alternación se encuentra en el **verse anthem*. Véase también ANTHEM.

Verstovski, Aleksei Nikolaievich (n Estado de Seliverstovo, provincia de Tambov, 18 de febrero/1 de marzo de 1799; m Moscú, 5/17 de noviembre de 1862). Compositor ruso. Igual que todos los músicos rusos de su generación, fue en esencia un *dilettante* que realizó inicialmente estudios de ingeniería antes de dedicarse a la música (tomó clases con Steibelt y con Field). Nombrado inspector (1825) y después director (1848) de los teatros de Moscú, trabajó por el resto de su vida en torno al mundo escénico como administrador y compositor. Su nombre es conocido principalmente por la ópera *Askoldova mogila* (La tumba de Askoldo, 1835), en la que en cierta manera cumple con el compromiso de conciliar los aspectos abiertamente “rusos” y el roman-

ticismo alemán, en una clara imitación de *Der Freischütz* de Weber (que fuera interpretada en Rusia en 1824). La ópera tuvo gran éxito en su tiempo, aunque hacia finales del siglo XIX, una declinación en la reputación de Verstovski se puede conjeturar por la actitud de Rajmaninov quien al ser solicitado para dirigir la *La tumba de Askoldo* en 1897 y la ópera posterior *Gromoboy* (1854), declaró: “Ahora, por favor dígame qué sentido artístico y comercial tiene representar estas malditas óperas”.

En los inicios de su vida profesional, Verstovski había escrito también *Pan Twardowski* (1828) y, después del éxito de *La tumba de Askoldo*, compuso *Toska por rodine* (Nostalgia de la patria, 1839) y *Churova dolina, ili Son nayavu* (El valle de Churov, o el sueño ambulante, 1844). Compuso también alrededor de 30 vodeviles y algunas canciones que se siguen publicando en Rusia y revelan no sólo su facilidad melódica sino un agudo sentido dramático, en especial piezas extensas como *Chornaya shal'* (El chal negro, puesta en música de Pushkin). GN

vertical, piano. Piano con las cuerdas organizadas verticalmente en una caja rectangular, ideado principalmente para uso doméstico. Véase PIANOFORTE.

Verzierungen (al.). “Adornos”.

Vesperae solennes de confessore (Solemnes vísperas de un confesor). Obra de Mozart, K339 (1780) para soprano, contralto, tenor y bajo solistas, coro, órgano y orquesta.

Vespri siciliani, I. Véase VÊPRES SICILIENNES, LES.

Vespro della Beata Vergine (Vísperas de la bendita virgen). Colección de motetes de *Monteverdi compuesta en 1610 para interpretarse en Mantua. Concebidos para diferentes combinaciones instrumentales, los motetes son *Domine ad adiuvandum*, *Dixit Dominus*, *Nigrasum*, *Laudate pueri*, *Pulchra es*, *Laetatus sum*, *Duo seraphim*, *Nisi Dominus*, *Audi coelum*, *Lauda, Jerusalem*, *Sonata sopra “Sancta Maria”*, *Ave maris stella* y dos versiones del *Magnificat*.

vessel flute (in.). “*Flauta de vasija”.

Vestale, La (La virgen vestal). Ópera en tres actos de Spontini con libreto de Étienne de Jouy (París, 1807).


via (it.). “Afuera”, “quitar”; *via sordini*, “quitar sordinas”.

Viadana, Lodovico (n Viadana, cr Parma, c. 1560; m Gualtieri, cr Mantua, 2 de mayo de 1627). Compositor y fraile italiano. Fue *maestro di cappella* en varias iglesias italianas menores, como la Catedral de Mantua (finales de la década de 1590), el convento de San Luca en Cremona (1602) y las catedrales de Concordia (1608-

1609) y Fano (1610-1612). Compositor prolífico de géneros desde *canzonettas* y madrigales ligeros hasta versiones policorales masivas de salmos, se le recuerda principalmente por su obra *Cento concerti ecclesiastici* (Venecia, 1602), la publicación más antigua de música litúrgica con verdadero bajo *continuo, usado por Viadana como un recurso para evitar algunos de los problemas derivados de los escasos recursos de las iglesias pequeñas. Mientras que las obras tempranas a *cappella* solían interpretarse omitiendo algunas de las partes vocales, Viadana evitó estas lagunas musicales mediante una melodía que podía ser cantada por una voz o repartida entre varias voces y un acompañamiento continuo a cargo del órgano. Este procedimiento práctico arraigó de inmediato y conformó la base de la mayor parte de la música sacra durante los 150 años siguientes. DA/TC

Viaggio a Reims, II (*Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro*; "El viaje a Reims, o la posada del lirio dorado"). Ópera en un acto de Rossini con libreto de Luigi Balocchi derivado en parte de la novela de madame de Staël, *Corinne, ou L'Italie* (París, 1825). Compuesta como espectáculo para la coronación de Carlos X, Rossini usó parte del material musical para su obra *Le Comte Ory*.

Viardot, (Michelle Ferdinande) **Pauline** [née García] (n París, 18 de julio de 1821; m París, 18 de mayo de 1910). Mezzosoprano francesa. Hermana de María Malibrán, en 1839 hizo su debut escénico en Londres en el papel de Desdémona de *Otello* de Rossini; posteriormente debutó en Rusia en 1843, convirtiéndose después en una de las primeras grandes intérpretes de música rusa en Occidente. Su mayor éxito fue como intérprete de papeles dramáticos como Fidès en *Le Prophète* (1849) de Meyerbeer, que motivó a Berlioz a describirla como "una de las más grandes artistas... de la... historia de la música", continuando su exitosa vida profesional con el papel protagónico en *Orfeo* (1859) de Gluck en la versión de Berlioz. Fue además destacada compositora, principalmente de operetas, y una respetada y admirada maestra de canto. IR

 G. DULONG, *Pauline Viardot, tragédienne lyrique* (París, 2/1987).

vibración. Véase ACÚSTICA, 4.

vibráfono. Instrumento semejante a la *marimba pero con barras de aleación de aluminio en lugar de madera. El instrumento cuenta con dos ejes longitudinales que corren a lo largo del extremo superior de las dos hileras de tubos resonadores (una correspondiente a

las teclas "blancas" del piano y otra a las "negras"); cuenta con unos discos metálicos giratorios en la boca de los tubos. Los ejes rotan mediante un motor y los discos giran en el interior del tubo abriendo y cerrando los resonadores, lo que produce el vibrato característico por el que el instrumento recibe su nombre. El vibráfono se desarrolló en los Estados Unidos a comienzos del siglo XX. La técnica de ejecución con varias baquetas (in.: *mallets*) es semejante a la de la marimba, pero el sonido del instrumento se mantiene mucho más tiempo, por lo que requiere un pedal apagador. JMO

vibrato (it., "vibrado"; del lat. *vibrare*). Tono oscilante que enriquece e intensifica el tono de una voz o un instrumento. Es un recurso técnico característico de instrumentistas de cuerda, de viento y de cantantes. En la actualidad es un recurso común que forma parte esencial de la técnica de un intérprete. Bajo esta noción denominada "vibrato continuo" el recurso ha estado en boga desde los albores del siglo XX, impulsado por intérpretes como Kreisler. Por consiguiente, el tono *senza vibrato* se ha convertido en un efecto especial de la música contemporánea.

No obstante, de acuerdo con el gusto imperante en otras épocas, antes del siglo XX el vibrato se consideraba un adorno ocasional y discreto para notas largas o pasajes particularmente expresivos. En grabaciones existentes de Joachim y Patti, por ejemplo, puede apreciarse que los violinistas y cantantes de finales del siglo XIX lo usaban de esta manera. Por lo mismo, en la interpretación actual de la música de otras épocas y en particular de los siglos XVII y XVIII, este recurso técnico se ha limitado. Asimismo, muchas fuentes anteriores al siglo XX restringen el adorno del vibrato para las partes melódicas y solistas, de aquí la escasa mención que se hace del efecto para la tesitura vocal masculina o el violonchelo.

Cierta confusión rodea al uso del término antes del siglo XX. Para muchos escritores de textos sobre la voz, "vibrato" era sinónimo de "trémolo", como lo era también para los violinistas Spohr (1832) y Leopold Mozart (1756; como *tremulant* o *tremoletto*). Otros términos empleados para describir esta oscilación del tono fueron "ondulación" (Baillot, 1834-1835) y "ondulación cerrada".

La calidad de entonación del vibrato varía notablemente entre los diferentes intérpretes y cantantes y, sobre todo, ha cambiado mucho a lo largo del tiempo. En la actualidad el vibrato moderno suele ser más pronunciado que en épocas anteriores, como se hace

evidente al comparar el vibrato ligero de la interpretación de Joachim o Patti con el de violinistas y cantantes actuales.

-/DMI

vicar choral (in., “vicario coral”). Cantor de una catedral en la Iglesia anglicana, conocido en algunas catedrales como “sacristán”, “clérigo laico” o “vicario laico”. Hasta la creación del cargo en la época de la Reforma inglesa, todos los “clérigos” y “vicarios” eran ordenados. Las funciones del vicario coral, que varían de una catedral a otra, son las propias de un canónigo, ejercidas por delegación.

Vicentino, Nicola (*n* Vicenza, 1511; *m* Milán, c. 1576).

Teórico y compositor italiano. Ejerció influencia considerable en la música de finales del siglo XVI. Discípulo de Willaert en Venecia, desarrolló una teoría en la que los sistemas de escalas griegos podían usarse en la música moderna. Esta teoría, la cual trabajó siendo maestro de música de la familia del duque de Ercole II d'Este en Ferrara, implicaba el uso de microtonos y, alrededor de 1561, mandó construir un clavecín especial (*arcicembalo*) con teclas adicionales para estas notas. Desarrolló también un sistema de notación con puntos. La teoría, expuesta en su libro *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma, 1555), demostró ser poco sólida y el uso de los microtonos no era práctico, pero contribuyó a impulsar el uso relativamente libre de notas como *re sostenido*, *la bemol*, *sol bemol* y *re bemol*, cuyo uso había sido extremadamente raro hasta entonces. Sus ideas sirvieron como inspiración para el estilo de madrigal cromático de Gesualdo y Luzzaschi, mientras que sus conceptos más amplios sobre la prioridad del texto le sirvieron a Monteverdi como marco teórico para su teoría de la *seconda prattica*.

DA/TC

Victimae paschali laudes (lat., “Alabanzas para la víctima de la Pascua”). *Secuencia de la liturgia católica romana para el Día de Pascua. Data del siglo XI y fue una de las cuatro secuencias que permanecieron tras la abolición de la mayor parte de las secuencias y los tropos por el *Concilio de Trento.

Victoria, Tomás Luis de (*n* Ávila, c. 1548; *m* Madrid, 27 de agosto de 1611). Compositor español. Corista de la Catedral de Ávila, tras su cambio de voz fue enviado al Collegio Germanico jesuita en Roma (c. 1565) como *convittore* (estudiante de paga no alemán). Durante este periodo es posible que haya entablado contacto con Palestrina, quien era *maestro di cappella* del Seminario Romano cercano a Roma. En 1569 Victoria obtuvo el cargo de cantor y el de organista de la iglesia aragonesa

de S. Maria di Monserrato en Roma, puestos que retuvo hasta 1575. A partir de 1571 fue maestro del Collegio Germanico donde se desempeñó como *moderator musicae* de 1575 hasta 1577 o 1578 y, además, ocupó el cargo de *maestro di cappella* del Seminario Romano. Aparte de estos puestos proporcionó música para servicios especiales en otra iglesia española en Roma, S. Giacomo degli Spagnoli, y para la Archiconfraternidad de la Resurrección. No obstante, gran parte de las actividades profesionales de Victoria en Roma fueron como sacerdote y no como músico; ordenado sacerdote en 1575 y con una pensión española, en 1578 fue capellán de S. Gerolamo della Carità, cargo que ocupó hasta 1585; emprendió también trabajos de caridad para la Archiconfraternidad de la Resurrección.

Los años de Victoria en Roma fueron prolíficos para la publicación de su música. En 1572 salió a la luz su primer volumen, una colección de motetes entre los que están algunas de sus obras más conocidas. Entre 1576 y 1585 aparecieron otras siete colecciones impresas de música sacra, con una variedad de misas, himnos, *Magnificat*, música para la Semana Santa (que incluye Pasiones, Lamentaciones y reponsorios), salmos y motetes. Dedicó su segundo libro de misas (1583) a Felipe II de España, expresando en el prólogo su deseo de regresar a su tierra natal. Felipe accedió a su petición y Victoria dejó Roma entre 1585 y 1587 para asumir el cargo de capellán de la hermana del rey, la emperatriz viuda María, en el Convento de las Descalzas Reales de Santa Clara en Madrid. Victoria estuvo a su servicio por lo menos desde 1587 hasta la muerte de ésta en 1603; ocupó también el cargo de *maestro de capilla* del convento donde permaneció como organista hasta su propia muerte ocho años más tarde. En 1592 realizó una nueva visita a Roma donde publicó otro libro de misas; es posible que haya realizado otra visita a la ciudad en 1593-1594. En 1600 se editó en Madrid una espléndida colección de sus misas, *Magnificats*, motetes y salmos. Dedicado primordialmente a las obras policorales, incluye tres piezas que fueron de las misas más populares de su tiempo: la *Missa pro victoria* (misa de batalla basada en la *chanson* de Janequin, *La Bataille*), la *Missa “Ave regina coelorum”* y la *Missa “Alma Redemptoris mater”* (basada en antífonas de su autoría). La edición incluyó una parte adicional para órgano que ofrecía la posibilidad de acompañar o reemplazar con órgano algunas partes vocales. La última publicación de Victoria fue el *Officium defunctorum* (1605) escrita, según declaró, para las exequias de la emperatriz viuda en 1603;

la obra contiene su conocida música a seis voces para la misa de difuntos.

Victoria fue el compositor español más notable del Renacimiento y uno de los más refinados de su tiempo, aunque su producción fue mucho menor que la de otros compositores, como Palestrina y Lassus. La reputación actual de Victoria descansa principalmente en unos pocos motetes (como *O magnum mysterium*, *O quam gloriosum*, *O vos omnes* y *Vere languores*), en los responsorios *Tenebrae* y en el *Officium defunctorum*. Mucha menor atención han recibido sus obras policorales que incluyen misas, salmos, antífonas y secuencias, algunas de las cuales se distinguen de sus obras más conocidas en aspectos como una dinámica rítmica más elaborada. De sus 20 misas, 15 son *parodias, la mayor parte basadas en obras propias y otras en piezas de Morales, Guerrero, Palestrina y Janequin. Una característica notable de las misas publicadas a partir de 1592 es su brevedad, misma que destacó el propio Victoria en el preámbulo a la colección de 1592. Concisas y con una extraordinaria expresividad del texto, son también obras como las Lamentaciones y los responsorios para la Semana Santa. La fuerza expresiva del texto en el estilo vocal sencillo de Victoria se hace patente en el responsorio de Maitines *Taedet animam meam* del *Officium defunctorum*; por otra parte, el motete *Versa est in luctum*, que forma parte de la misma publicación, despliega un colorido cromático y armónico de vitalidad extraordinaria. La secuencia armónica es un rasgo que suele destacar en la escritura de Victoria, como en el *Salve regina* a ocho voces. Abundan también momentos de énfasis en la importancia y el valor de las palabras en motetes como *Cum beatus Ignatius*, en los que despliega imágenes vívidas de bestias salvajes destrozando a los mártires. WT/OR

📖 R. STEVENSON, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley y Los Ángeles, 1961). R. STEVENSON, "Tomás Luis de Victoria", *The New Grove High Renaissance Masters* (Londres y Nueva York, 1984). E. C. CRAMER, *Tomás Luis de Victoria: A Guide to Research* (Nueva York y Londres, 1998).

vida breve, La. Ópera en dos actos y cuatro escenas de Falla con libreto de Carlos Fernández Shaw (Niza, 1913).

Vida con un idiota (*Zhizn's idiotom*). Ópera en tres actos de Schnittke con libreto de Viktor Yerofeyev (Ámsterdam, 1991).

vida por el zar, Una (*Zhizn' za tsarya; Ivan Susanin*). Ópera en cinco actos (o cuatro actos y un epílogo) de Glinka con libreto del barón Yegor Fiodorovich Rozen, Vladimir Sollogub, Nestor Vasil'ievich Kukol'nik y Vasily

Andreievich Zhukovski (quien sugirió el tema) (San Petersburgo, 1836). En la era soviética, Sergei Gorodetski reescribió el libreto para enfocar la atención en los líderes del levantamiento contra Polonia, en lugar del tema original sobre la dinastía Romanov, y fue representada con el título de *Ivan Susanin* (Moscú, 1939). Cavos fue autor de una ópera con la misma trama (1815).

Vidal, Paul Antonin (n Tolosa, 16 de junio de 1863; m París, 9 de abril de 1931). Compositor, director y maestro francés. Estudió en los conservatorios de Tolosa y París donde fue discípulo de Massenet. Ganó el *Prix de Rome* en 1883 con su cantata *Le Gladiateur*. Debussy, ganador del premio al año siguiente, entabló amistad con Vidal en Roma. En 1906 Vidal fue nombrado director en la Ópera de París donde estrenó obras de varios compositores franceses destacados. Durante la primera Guerra Mundial se desempeñó como director musical de la Opéra-Comique y enseñó composición en el Conservatorio de París. Sus obras incluyen óperas y ballets entre los que destaca el exitoso *La Maladette* compuesto en 1893. Vidal se vinculó con el movimiento regionalista cuya propuesta era impulsar la voz propia de cada región de Francia y, en su caso, como representante del suroeste del país. WT/RLS

Viderunt omnes. Canto a cuatro voces de Pérotin (*organum quadruplum*); es un gradual para la Navidad y la Circuncisión compuesto c. 1200.

vielle (fr.). "Fídula", "fiddle"; *vielle à roue*, "zanfona", "hurdy-gurdy".

viento, campanas de. Véase CAMPANAS; CAMPANA, 1.

viento, instrumentos de (al.: *Blasinstrumente*). Instrumentos que producen sonido soplando en ellos, sea que lo haga directamente el ejecutante o por medio de fuelles. Se dividen convencionalmente en *maderas, *metales y teclados tales como el *órgano y el *acordeón. El término utilizado en la *organología para tales instrumentos es *aerófono. Véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS. JMO

viento, máquina de [*aeoliphone*; eolifón]. Tambor hecho de láminas de madera envuelto con una tela de lona. El tambor se hace girar con una manivela y el sonido resultante semeja el del viento. Se utiliza ocasionalmente en la orquesta (con buenos efectos atmosféricos por Vaughan Williams en la *Sinfonía antártica*) y a menudo en el teatro. JMO

vientos, quinteto de. Véase QUINTETO; véase también CÁMARA, MÚSICA DE.

viembre [tabla-acústica] (in.: *belly, sound-table, table*). Tapa superior o *tabla acústica del cuerpo o *resonador de

instrumentos de cuerda, incluyendo teclados, sobre la cual pasan las cuerdas. Generalmente se fabrica de madera suave como la del abeto. JMO

Vier ernste Gesänge (Cuatro canciones serias). Ciclo de canciones op. 121 (1896) de Brahms para voz y piano, basado en textos tomados de la traducción de la Biblia de Lutero. Malcolm Sargent arregló la obra para voz y orquesta. En inglés, la obra se conoce también con el nombre de “Four Biblical Songs” (Cuatro canciones bíblicas).

Vier letzte Lieder (Cuatro últimas canciones). Título dado por el editor a las canciones para soprano o tenor y orquesta compuestas por Richard Strauss en 1946-1948, basadas en poemas de Joseph von Eichendorff y Hermann Hesse. En el orden de composición, las canciones son: 1. *Im Abendrot* (En el crepúsculo), 2. *Frühling* (Primavera), 3. *Beim Schlafengehen* (Al borde del sueño), 4. *September* (Septiembre). Al parecer, el orden indicado por Strauss era 3, 4, 2, 1, pero por lo general el ciclo se interpreta en el orden que aparece en su publicación: 2, 4, 3, 1.

Vierne, Louis (n Poitiers, 8 de octubre de 1870; m París, 2 de junio de 1937). Compositor y organista francés. Estudió en la cátedra de órgano del Conservatorio de París impartida por Franck y Charles-Marie Widor. Posteriormente, como asistente de Widor y Alexandre Guilmant, supo transmitir sus brillantes enseñanzas a discípulos como Marcel Dupré y Nadia Boulanger. En 1900 fue nombrado organista de Notre Dame pero, años más tarde, su vida sufrió serios descalabros al serle negada la plaza de profesor de órgano, verse afectado por mala salud y vista deficiente y por la muerte de su hijo y su hermano en la primera Guerra Mundial.

No obstante, Vierne compuso un magnífico ciclo de seis sinfonías para órgano solo (1899-1930) en el que desarrolló la forma iniciada por Widor, complementada con la expresividad cromática y la técnica de temas cíclicos de Franck. En estas obras de grandeza trágica y romanticismo extravagante, los radiantes movimientos *scherzo* y brillantes finales aportan contrastes anímicos severos. Después de la guerra, su amistad con madame Richepin contribuyó a levantar su moral y, para sus giras de conciertos en Europa y los Estados Unidos, compuso la serie de obras impresionistas *Pièces de fantaisie* (1927), siendo las más conocidas “Carillon de Westminster” y “Naiades”. Otras obras notables de Vierne son *24 pièces en style libre* (1913) para armonio, *Messe solennelle* para coro y dos órganos y el profundamente sombrío *Quinteto para piano* (1917). WT/AT

Viertelton (al.). “Cuarto de tono”.

Vieuxtemps, Henri (n Verviers, 17 de febrero de 1820; m Mustapha, Argelia, 6 de junio de 1881). Violinista y compositor belga. Uno de los más notables violinistas virtuosos del siglo XIX, estudió con Charles-Auguste de Bériot en París. Su vida profesional como ejecutante, en la cual revivió el *Concierto* de Beethoven, lo llevó por toda Europa (en Rusia fue particularmente idolatrado) y tres veces a los Estados Unidos entre 1843 y 1871. Schumann y Berlioz fueron sus admiradores y entre sus discípulos en el Conservatorio de Bruselas destacó Eugène Ysaÿe. Estudió composición con Simon Sechter en Viena. De sus 59 composiciones publicadas, prácticamente todas son para violín, con cinco conciertos de los que el cuarto es el que se interpreta con mayor frecuencia. WT/CF

vif, vive (fr.). “Vivo”, “rápido”; *vivement*, “vivamente”.

Vigilia nocturna. Servicio compuesto de origen monástico que se celebra en el ritual bizantino antes de un domingo o de una Eucaristía festiva. Originalmente incluía el salterio completo, pero en la actualidad abarca los oficios palestinos para Vísperas, Maitines y Primas. Entre las adaptaciones corales de la vigilia de resurrección del sábado por la tarde destacan las de Chaikovski, Rajmaninov y Taverner. ALI

vihuela. Instrumento de cuerdas pulsadas florecido principalmente en España entre los siglos XV y XVII. Semejante a la guitarra moderna, aunque algo más larga, la vihuela se afina como el *laúd, con un intervalo de tercera entre las cuerdas tercera y cuarta. Como el instrumento pulsado más respetable de su tiempo fue la contraparte española del laúd hasta ser desplazada por la guitarra a finales del siglo XVI. Se denominaba *vihuela de mano* para diferenciarla de la *vihuela de arco*, ancestro de la **viola da gamba*. La vihuela no sobrevivió en España, pero instrumentos similares con sus cinco pequeños agujeros acústicos han sobrevivido en Sudamérica. AB/JMO

Villa-Lobos, Heitor (n Río de Janeiro, 5 de marzo de 1887; m Río de Janeiro, 17 de noviembre de 1959). Compositor brasileño. La muerte de su padre en 1899 marcó el final de sus estudios formales de música. Después de incorporarse como guitarrista a una de las bandas populares callejeras de Río, a los 16 años trabajaba como violonchelista en una orquesta de teatro. Dos años más tarde emprendió el primero de muchos largos viajes al interior del país que le ayudaron a profundizar su conocimiento de la música folclórica brasileña. Gracias a su amistad con Artur Rubinstein, en 1923 fue enviado

a París por el gobierno brasileño con la finalidad de, según su propio punto de vista, no tanto estudiar sino dar a conocer sus logros musicales. A su regreso a Brasil en 1930 ocupó diversos cargos oficiales de educación musical y fue responsable de la fundación en 1945 de la Academia Brasileña de Música. A partir de la década de 1940 su renombre internacional se consolidó gracias a la incansable labor de difusión de su música realizada por Leopold Stokowski.

Con una producción que sobrepasó las 1 000 obras, su música fluyó en un caudal continuo de formas diversas y géneros de todo tipo, siempre impregnadas del amor apasionado por su patria. Entre sus obras más notables destacan las cuatro suites épicas orquestales y corales desarrolladas a partir de su partitura cinematográfica *Descobrimento do Brazil* (1937), 17 cuartetos de cuerdas y la serie variada y contrastante de 16 *Chôros*, nombre de uno de los género folclóricos brasileños que el compositor interpretara con las orquestas callejeras de su juventud. Obras igualmente variadas fueron sus *Bachianas brasileiras*, en las que logró una síntesis evocadora del lenguaje bachiano y la música folclórica brasileña. Partituras con instrumentaciones que van desde un dúo de vientos de madera (no. 6) o un ensamble de soprano y violonchelos (no. 5), hasta la orquesta completa (nos. 2, 3, 7 y 8), las *Bachianas* están entre las obras más representativas del estilo exuberante y exquisito de Villa-Lobos.

PG/CW

📖 C. SPRAGUE SMITH, *Heitor Villa-Lobos* (Washington, DC, 1960). V. MARITZ, *Heitor Villa-Lobos, Brazilian Composer* (Gainesville, FL, 1963).

villancico. Composición poética secular española muy difundida durante la segunda mitad del siglo XV, con temática amorosa o pastoral y música en el estilo de la canción popular. Esta forma poética, estrechamente relacionada con la **ballata* italiana y el **virelai* francés, se compone de varios versos o coplas unidos mediante un refrán o estribillo; cada copla se divide en dos partes: “mudanza” y “vuelta”. Las **Cantigas de santa María*, precursoras del género, datan de finales del siglo XIII. Los magníficos cancioneros españoles de finales del siglo XV y comienzos del XVI, como el *Cancionero musical de palacio* (c. 1490-c. 1520), contienen muchos villancicos a tres y cuatro partes. La música del villancico se divide en dos secciones, una para cantar tanto el estribillo como la vuelta y otra para las mudanzas. La textura musical suele ser simple y acordal. La mayoría de los villancicos son canciones amorosas aunque los hay también con temas religiosos. El compositor tem-

prano de villancicos más importante fue Juan del Encina, en cuyas obras dramáticas incorporaba la interpretación de este género.

Los villancicos existentes del siglo XVI siguen dos formas básicas: canciones a varias voces, de autores como Mateo Flecha y Pedro de Pastrana; y canciones para voz sola con acompañamiento de vihuela, como las contenidas en publicaciones de Luis de Milán, Miguel de Fuenllana y Alonso Mudarra. Dentro de la primera categoría, la escritura contrapuntística y a menudo imitativa se volvió un recurso común durante las décadas de 1520 y 1530. Las colecciones impresas de Juan Vasquez (*Villancicos y canciones*, 1551, y *Recopilación de sonetos y villancicos*, 1560) revelan algunos paralelismos con el madrigalismo italiano, sin el abandono de las características distintivas del villancico. Para finales del siglo XVI el villancico sacro comenzó a adquirir mayor relevancia, principalmente como parte de los servicios y las procesiones de la época de Navidad –al grado que en la actualidad el nombre suele relacionarse con la canción navideña– y dentro de otras ocasiones festivas como la Eucaristía. En muchos lugares los maestros de coro locales tenían la tarea de componer villancicos de Navidad para las festividades anuales. La colección publicada por Francisco Guerrero, *Canciones y villanesca espirituales* (1589), contiene versiones sacras de piezas seculares.

En el siglo XVII se produjeron enormes cantidades de villancicos como una forma espectacular de música sacra dirigida a grandes congregaciones de fieles. El villancico evolucionó en una forma mayor con elementos narrativos y dramáticos, en ocasiones con personajes cantando en lenguas vulgares y sonoridades contrastantes de secciones policorales, solos, dúos y partes instrumentales obligadas. Un patrón formal común era una introducción para conjunto reducido, seguida de un movimiento coral que se repetía después de cada copla, y coplas bajo la forma de canciones breves para voz sola con acompañamiento instrumental. Existen semejanzas entre la cantata y el villancico del siglo XVIII que incorpora recitativos y arias. Compositores importantes del género fueron José de Nebra, Cabanilles y Sebastián Durón, quien fuera criticado por el teórico Benito Feijóo por introducir a la música sacra arias operísticas e instrumentos como violines. El villancico barroco fue cultivado no sólo en España, sino también en Portugal (donde Juan IV recopiló una abundante cantidad), en México y otras partes de América Latina, donde dio origen a géneros como el “aguinaldo”

yla “adoración”. A pesar de ser prohibido por la iglesia en 1765, el villancico se siguió interpretando a lo largo del siglo XIX. -/OR

villanella (it.) [*villanesca, canzone villanesca alla napoletana, canzone napoletana*, etc.]. Canción estrófica a tres o cuatro voces, con textos cómicos o vulgares en dialecto napolitano, popular alrededor de 1535. Musicalmente se caracteriza por el uso “prohibido” de quintas consecutivas, probablemente como una ridiculización de la armonía elegante del madrigal y por el estilo que denota su arraigo en las canciones populares napolitanas a menudo de carácter subido de tono. La puesta en música del texto suele ser silábica y la textura predominantemente homofónica; a cada verso corresponde una frase musical distinta que suele comenzar y terminar de la misma manera. Los principales compositores de esta forma de *villanella* fueron G. T. di Maio y G. D. da Nola.

Para aproximadamente 1545 el género había llegado al norte de Italia, donde compositores como Willaert y Baldassare Donato crearon versiones imaginativas y con ritmos vivos a cuatro voces de *villanesca* napolitanas ya existentes. Lassus, quien radicara algunos años en Nápoles antes de trasladarse a Roma en 1551, fue el compositor más refinado de este estilo componiendo ingeniosas *villanellas* en ocasiones subidas de tono o satíricas y otras de carácter más serio. Estas piezas podían ser interpretadas tanto por un grupo de cantores como por una voz sola con acompañamiento instrumental. A partir de la década de 1570, en manos de compositores como Jacopo Ferretti, Marenzio y Wert, la *villanella* se volvió un género todavía más respetable al perder tanto el uso de dialectos vulgares como el tono subido de los mismos, convirtiéndose virtualmente en un madrigal breve. El término **canzonetta* solía aplicarse a piezas de este tipo y la distinción entre las dos formas se volvió menos clara.

Bajo esta forma, la *villanella* adquirió popularidad en Alemania e Inglaterra. Morley, uno de sus mejores exponentes, la describió en su *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) como “a counterfeit to the madrigal, wherein little art can be shown, it being made in strains, every one repeated except the middle” (una falsificación del madrigal que no permite grandes despliegues artísticos, formada con fragmentos, todos repetidos excepto el intermedio). La *villanella* cedió el paso al aria a comienzos del siglo XVII. DA/EW

📖 D. G. CARDAMONE, *The Canzone villanesca alla napoletana and Related Forms, 1537-1570* (Ann Arbor, MI, 1981).

Villi, Le (Los Wilis). Ópera en dos actos de Puccini con libreto de Ferdinando Fontana basado en el cuento de Alphonse Karr, *Les Willis* (Milán, 1884; rev. Turín, 1884).

villotta (it.). Forma de canción ligera basada en melodías populares y afin a la **villanella*, florecida en Italia alrededor de 1520. Aparecida en Venecia y sus alrededores, se diseminó hacia otras regiones de Italia, principalmente en Florencia. El término deriva de la voz *vilòte* (campesino) de un dialecto del norte de Italia. La *villotta* por lo general era para cuatro voces con la melodía popular o folclórica original en la voz tenor. Los textos fueron en su mayoría rústicos, vulgares y, en especial dentro de los círculos culturales venecianos de la década de 1540, cómicos y satíricos. Willaert compuso refinadas *villottas*. La puesta en música alterna lenguajes declamatorios acordales con un tratamiento más imitativo; en ocasiones incluye un estribillo vocalizado con las sílabas “fa-la”. Algunas *villottas*, como las de Filippo Azzaiolo, fueron populares también en forma de tablatura. DA/EW

vīṇā [*bīṇ*]. Término principal para los instrumentos de cuerda del subcontinente de la India, en uso desde el primer milenio antes de nuestra era, para referirse a arpas, laúdes y cítaras. El *bīṇ* del norte de La India es una cítara con mástil estrecho de madera o bambú y con un resonador de calabaza en cada extremo. Tiene cuatro cuerdas que se pulsán y otras cuerdas adicionales o bordones que suenan por simpatía. Al sur de La India, la *sarasvati vīṇā* guarda cierta semejanza con la cítara del norte del país (que es también un tipo de *vīṇā*). Algunos aspectos de las técnicas de ejecución de estos dos tipos de *vīṇā* son similares a las de la **sitar*. La *vīṇā* sin trastes (la *vicitrā vīṇā* y la *gottuvādyam*) se toca igual que la guitarra hawaiana, deslizando sobre las cuerdas un bloque liso con la mano izquierda y pulsándolas con la mano derecha. JMO

Vine, Carl (n Perth, Australia Occidental, 8 de octubre de 1954). Compositor, pianista y director australiano. Estudió con John Exton en Perth y posteriormente trabajó en Sidney como pianista y compositor. En 1979 fue cofundador del ensamble Flederman. Ha sido compositor residente en varias compañías de danza, universidades y orquestas y ha enseñado composición electrónica en el Queensland Conservatorium. La música de Vine acusa fuertes influencias de modelos estadounidenses, siguiendo la sucesión experimental, modernista y minimalista. Ha compuesto el ballet completo *Mythologia* (2000), seis sinfonías —destacan la no. 5 (1995) con cuatro solos para percusionistas y la no. 6 (1996) con coro— y obras para conjuntos menores. ABUR

Vingt-Quatre Violons du Roi (Los veinticuatro violines del rey). Conjunto selecto de 24 instrumentos de cuerda de la familia del violín al servicio de la corte francesa en los siglos XVII y XVIII. El grupo fue reconocido oficialmente por Luis XIII en 1626 y recibía también el nombre de Grande Bande. Con frecuencia reforzada por una sección de 12 instrumentos de viento (los Grands Hautbois, “grandiosos oboes”), 24 Violons fue la primera orquesta regular que existió en Europa. De acuerdo con las costumbres francesas, los violines se dividían en cinco secciones: seis violines primeros (*dessus*); cuatro en cada una de las tres partes intermedias (*haute-contre*, *taille*, *quinte*); y seis bajos (violines bajo). En 1656 Lully fundó una orquesta similar, más pequeña y también selecta, conformada por 16 ejecutantes de cuerdas, denominada Petits Violons o Petite Bande.

Vingt regards sur l'enfant Jésus (Veinte miradas al Niño Jesús). Obra para piano de Messiaen compuesta en 1944. Cada uno de sus 20 movimientos lleva un título específico, como “Regard du Père” (Mirada del padre), “Regard des anges” (Mirad a los ángeles).

Viñes, Ricardo (n Lérida, 5 de febrero de 1875; m Barcelona, 29 de abril de 1943). Pianista español de origen catalán. Estudió con Emilio Pujol en Barcelona y, a partir de 1887, con Bériot, Albert Lavignac y Godard en el Conservatorio de París donde ganó el primer lugar del concurso para piano de 1894. No sólo entabló amistad con sus compatriotas Granados, Albéniz y Falla, sino también con sus colegas franceses Duparc, Debussy, Satie y Ravel. Viñes estrenó en Francia la obra de Musorgski *Cuadros de una exposición* y ofreció los estrenos mundiales de *Pour le piano* (1902), *Estampes* (1904), *Masques* (1905), *L'Isle joyeuse* (1905) y las dos series de *Images* (1906; 1908) de Debussy, como también *Jeux d'eau* (1902), *Miroirs* (1906) y *Gaspard de la nuit* (1909) de Ravel; Viñes fue quien introdujo a Ravel en la poesía en prosa de Bertrand con esos mismos títulos. Tanto Debussy como Ravel juzgaron que Viñes interpretaba su música con libertad excesiva. Siempre tocaba en pianos Érard y existen grabaciones que demuestran que fue un pianista brillante y combativo (su versión de *Poissons d'or* es inigualable), con una sutil técnica de pedal pero sin gran profundidad de tono. Poulenc recordaba con gratitud las clases de piano de Viñes. RN

viol (in.). Nombre genérico de los miembros de la familia instrumental de las violas antiguas o *gambas*. Véase VIOLA, 2; VIOLA DA GAMBA.

viola (al.: *Bratsche* o, antes, *Violetta*; fr.: *alto*; en in. antiguo: *tenor*; it.: *viola*). 1. Instrumento contralto o tenor

de la familia del violín. Como estos nombres indican, hay cierta confusión en torno a las funciones de la viola. Aunque el nombre alemán derivado de **viola da braccio*, sugiere que pudo ser el primer miembro de la familia del violín, no cabe duda de que el violín soprano o *treble* fue el primero en aparecer, posiblemente en 1480; el primer testimonio de los instrumentos más grandes de la familia aparece algunas décadas más adelante. Los nombres antiguos en inglés y francés nos indican que originalmente había varios tamaños de violas. Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636-1637) menciona claramente tres tamaños, todos con la afinación de la viola actual, *do-sol-re-la'* (una quinta inferior al violín), que se usaban para tocar las partes tenor, contralto y mezzosoprano.

Sobreviven instrumentos originales de los tres tamaños, aunque muchas de las violas tenor fueron reducidas posteriormente por ser demasiado pesadas para sostenerse entre la barbilla y el hombro izquierdo, como se hace en la actualidad. En la técnica antigua el instrumento se colocaba contra el pecho o el hombro y ligeramente inclinado hacia abajo. En esta posición, usada también para el violín, la fuerza sonora al pasar el arco hacia la punta o el talón es marcadamente distinta. Esta diferencia ha sido eliminada con la técnica actual de “arco continuo”. La mayor parte de los ensambles de música antigua no suelen destacar esta diferencia característica de la música de la época principalmente debido a que la mayoría de sus integrantes usan las técnicas modernas. La viola actual de talla *mezzo* se anuncia en los catálogos de venta de instrumentos con el nombre inglés de “lady’s viola” (viola de dama); compositores como Handel usaron este instrumento al unísono con el tercer violín o incluso como sustituto de éste.

Las proporciones ideales de la viola sigue siendo un tema muy polémico. La viola es evidentemente mayor que el violín y se afina a una quinta inferior; esto significa que, teóricamente, para que la viola produzca un tono semejante al del violín en fuerza y belleza, su talla debería ser una y media veces mayor que el violín, demasiado grande para sujetarla con el hombro. Las violas tenor más grandes tienen un cuerpo de entre 45 y 48 cm de largo, cifra muy inferior a los 53 cm ideales. Lionel Tertis sugirió que la mejor solución podría ser un instrumento más parecido a un violonchelo pequeño, con una espiga para apoyarlo contra el piso. Existen indicios de que en épocas anteriores pudo haber existido ese instrumento, el violín tenor, aunque antes

de finalizar el siglo XVII ya había entrado en desuso; asimismo, la afinación lógica de un instrumento así debe haber sido una quinta más grave, *Fa-do-sol-re'*, justo entre la viola y el violonchelo, que en ese tiempo afinaba su cuerda más grave en *sib'*. Un desarrollo instrumental reciente para la nueva familia del violín concebido por Carleen Hutchins y la Catgut Acoustical Society (Sociedad Acústica de Cuerdas de Tripa de Gato) ha propuesto tanto una “viola vertical”, sostenida hacia abajo y con un cuerpo mayor de 50 cm de longitud, como un violín tenor. Estos son sólo dos de los ocho miembros de una familia instrumental completa que abarca desde el instrumento soprano agudo hasta el contrabajo, todos de tamaño proporcional al violín; pero las propuestas de Hutchins y Tertis no han tenido arraigo en los ejecutantes. El único buen resultado de la campaña impulsada por Tertis fue un instrumento con el cuerpo mucho más ancho pero con el tamaño convencional de una viola larga (c. 42.5 cm), sujetado con el hombro. Muchos ejecutantes opinan que el cuerpo desproporcionadamente ancho del instrumento produce un sonido demasiado “engolado”.

La viola juega un papel esencial en el registro medio de la música orquestal y de cámara. En la trío sonata del Barroco la viola no tiene cabida, pues el continuo lleva las partes intermedias de la armonía. Ningún trío o cuarteto de cuerdas estaría completo sin la viola; Mozart, entre otros, pensaba que el quinteto de cuerdas ideal debía consistir en dos violines, dos violas y violonchelo, conservando las violas incluso cuando uno de los violines fuera reemplazado con otro instrumento, por ejemplo un corno.

La viola ha seguido todas las etapas de construcción del violín, incluyendo su fase de reconstrucción entre 1780 y 1820, como también de su historia (véase VIOLÍN). Los grandes maestros lauderos fabricaron también violas; Andrea Amati y Stradivari en Cremona y Gasparo da Salò en Brescia construyeron la mayoría de las violas tenor que han sobrevivido.

Si bien los críticos y músicos en general han acostumbrado hacer comentarios mordaces sobre las capacidades de los ejecutantes de viola (con descripciones como “violinistas jubilados”), sobre todo en el siglo XVIII, los compositores de todos los periodos han escrito partes para viola de gran exigencia técnica para los ejecutantes (como los *Conciertos de Brandenburgo* nos. 3 y 6) y en cada periodo se han producido algunas obras para el instrumento solo, aunque jamás en la proporción de las obras para violín. La escasez de obras para

viola sola sorprende más aún por el hecho de que muchos compositores han tenido una predilección particular por la ejecución de la viola; pero quizá esa preferencia se deba a la satisfacción de desarrollar las partes internas de la armonía de manera más expresiva y en ocasiones más significativa que las partes de la melodía y el bajo. JMO

📖 L. TERTIS, *My Viola and I* (Londres, 1974). F. ZEYRINGER, *The Problem of Viola Size* (Nueva York, 1979). M. W. RILEY, *The History of the Viola*, 2 vols. (Ypsilanti, MI, 1980, 1991). M. ROBINSON, *The Violin and Viola* (Londres, 1983).

2. [viol] [viola] [gamba] (al., como it., también *Gamba*, pl. *Gamben*; fr.: *violle*; in.: *viol*). Instrumento de cuerdas y arco del Renacimiento y el Barroco. Su invento en España hacia finales del siglo XV derivó de la ejecución de la *vihuela, normalmente un instrumento de cuerda pulsada, con el arco del **rabāb*. Llevado a Italia probablemente con la investidura papal de los Borgia, el instrumento fue desarrollado y mejorado. El puente plano de la vihuela fue reemplazado con un puente arqueado y libre pegado al vientre, como en la guitarra. El vientre adquirió una forma ligeramente curva que, en instrumentos antiguos, era una pieza plana de madera curvada al calor, pero en las violas posteriores era tallado en un bloque de madera. La espalda del instrumento por lo general era plana, con la parte superior angulada en dirección al mástil y las costillas coincidían con los bordes de las tapas superior e inferior; los instrumentos antiguos todavía no estaban provistos de alma. La forma del cuerpo de las violas sufrió muchas modificaciones, pero las costillas profundas características, las aberturas acústicas con forma de “C” y los hombros inclinados hacia el mástil se convirtieron en rasgos comunes a lo largo del siglo XVI. No obstante, han sobrevivido algunas violas con formas elaboradas y magníficamente adornadas.

Las seis cuerdas de la viola se afinan con la misma relación interválica de la vihuela y el laúd: 4^a-4^a-3^a-4^a-4^a. Asimismo tienen trastes de tripa atados alrededor del mástil, de manera que las notas pisadas suenan con el mismo tono vibrante de una cuerda al aire. El arco se sujeta con la palma de la mano volteada hacia arriba, por lo que la arcada más fuerte es hacia la punta del arco. En todos estos aspectos la viola contrasta notablemente con el violín que tiene cuatro cuerdas afinadas por quintas, carece de trastes, tiene el vientre y la espalda pronunciadamente arqueados en dirección a las costillas y su arco se sujeta con la palma hacia abajo, por lo que la arcada más fuerte es hacia el talón del arco.

Sus funciones musicales también fueron distintas: los violines se usaban principalmente para tocar música de danza y de entretenimiento, mientras que las violas se usaban para música de cámara.

Las primeras violas probablemente fueron tenor, de tamaño semejante al de la vihuela, pero no tardaron en aparecer las violas con registros grave y agudo; en las bodas de Alfonso d'Este y Lucrezia Borgia, celebradas en Ferrara en 1502, participó un cofre completo de seis violas, posiblemente con dos de cada tamaño. Desde antes de 1600 existía una viola bajo grande (*violone* o "viola grande"). Las afinaciones comunes de las violas soprano, tenor y bajo, según la costumbre del cofre de violas de finales del siglo XVI y durante el XVII en Inglaterra, se muestran en el Ej. 1.

Siempre ha habido una variación considerable en el tamaño de todos los miembros de la familia y, en particular, de la viola de bajo. Un entretenimiento popular común era ejecutar variaciones elaboradas o **divisions* en el bajo de viola; para este propósito se construyeron en el siglo XVII bajos de viola pequeños, conocidos en Inglaterra como "division viols", cuyo diapasón era más corto y reducía la extensión de la mano izquierda. Más pequeña aún era la **viola de lira*, destinada en particular a un estilo de ejecución inglés de finales del siglo XVI y durante el XVII, en el que se usaban muchas afinaciones distintas y una combinación de texturas melódicas y acordales. Con el fin de adaptarse a diferentes afinaciones, la música para viola de lira se escribía en **tablatura*, que indica la posición de los dedos sobre el diapasón en lugar de las notas en el pentagrama. Además de facilitar la lectura musical la tablatura tiene la ventaja de que la misma música se puede interpretar en violas de cualquier tamaño, siempre y cuando se afinen con los intervalos correctos. Un estilo italiano de interpretación de variaciones floridas sobre madrigales populares se denominó *viola bastarda*; para este propósito se construyó un bajo de viola especial con afinación variable que quizá implicaba una afinación consistente en una combinación de intervalos de cuarta y quinta.

Ej. 1

tiple (*treble*) tenor bajo

The musical notation consists of three staves. The top staff is labeled 'tiple (treble)' and contains six notes with fingerings 1 through 6 written above them. The middle staff is labeled 'tenor' and the bottom staff is labeled 'bajo'. Both the tenor and bajo staves use a C-clef (soprano and alto clefs respectively) and show the notes corresponding to the six positions on the tiple staff. The notes are: tiple (G4, A4, B4, C5, D5, E5), tenor (G3, A3, B3, C4, D4, E4), and bajo (G2, A2, B2, C3, D3, E3).

Durante el periodo barroco, el nombre *viola da gamba* se usó como término genérico para el bajo de viola que, tuvo gran popularidad en Francia como instrumento solista; la escuela francesa fue la principal de Europa aproximadamente entre 1675 y 1770. Los más grandes de los compositores y ejecutantes franceses de *viola da gamba* fueron Marin Marais quien publicó cinco libros de piezas para una, dos y tres *violas da gamba* y continuo; Antoine Forqueray y su hijo, Jean-Baptiste. El bajo de viola francés generalmente estaba hecho en Inglaterra, pues los lauderos ingleses tenían la reputación de construir los modelos más finos; tenía siete cuerdas, la más grave afinada a una cuarta inferior de la sexta cuerda. Alrededor del mismo periodo, entre las damas de la corte francesa surgió la moda por la viola soprano denominada **pardessus de viole*, con sólo cinco cuerdas.

Con el surgimiento de la orquesta a mediados del siglo XVII, la familia de la viola fue desplazada gradualmente por la del violín; de hecho, se dice que al ascenso de Carlos II al trono inglés con la Restauración de 1660 la moda de las violas desapareció de todas las casas aristocráticas; aún así, siguió habiendo suficiente interés por los instrumentos para que Henry Purcell compusiera 12 magníficas fantasías para cofre de violas.

El bajo de viola sobrevivió a los demás miembros de la familia, en parte por su utilidad como instrumento de continuo, pero más por su popularidad como instrumento solista no sólo en Francia, sino también en Alemania, donde J. S. Bach compuso tres sonatas y otras obras para *viola da gamba* sola (término que con la desaparición del resto de la familia de las violas, significaba para entonces bajo de viola). Cuando el hijo menor de Bach, Johann Christian, se instaló en Londres, formó una asociación con Carl Friedrich Abel, afamado ejecutante de viola y compositor, para promover una serie de conciertos. Abel no era el único gambista de la época, pues sus discípulos siguieron activos durante mucho tiempo después de la muerte de éste en 1787 y la tradición de la *viola da gamba* continuó en Inglaterra hasta el siglo XIX. Al cabo de un periodo de olvido,

Arnold Dolmetsch revivió la tradición en la década de 1890 y, a partir de entonces, todo un mundo de ejecutantes profesionales y aficionados ha cultivado nuevamente el arte de tañer la *viola da gamba* como instrumento solista y en conjunto. De esta forma, el cofre de violas ha logrado recuperar parte de su prestigio como conjunto de cámara *par excellence*. JMO

📖 M. EDWARDS, "Venetian viols of the 16th century", *Galpin Society Journal*, 33 (1980), pp. 74-91. J. A. SADIE, *The Bass Viol in French Baroque Chamber Music* (Ann Arbor, MI, 1980). C. MONSON, *Voices and Viols in England, 1600-1650* (Ann Arbor, MI, 1982). I. WOODFIELD, *The Early History of the Viol* (Cambridge, 1984). M. REMNANT, *English Bowed Instruments from Anglo-Saxon to Tudor Times* (Oxford, 1986). K. POLK, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages* (Cambridge, 1992).

viola bastarda. Véase VIOLA, 2.

viola da braccio (it., "viola de brazo"). Término usado en los siglos XVI y XVII para referirse a los instrumentos de la familia del *violín y distinguirlos de las violas que se apoyaban sobre la pierna (*viola da gamba*). Incluso el violín bajo o violonchelo, que se sujetaba entre las rodillas, se conocía como *basso di viola da braccio* (bajo de la viola de brazo), de donde proviene su nombre en español de bajo de viola. JMO

viola d'amore (it., "viola de amor"). Instrumento de cuerdas con arco florecido en el centro de Europa en el siglo XVIII; existe también un repertorio para el instrumento compuesto en épocas posteriores, en particular en el siglo XX. La forma del instrumento es semejante a la *viola tiple (*treble viol*): su caja no es muy ancha, suele tener un diseño caprichoso y aberturas acústicas con forma de "rayo", no tiene trastes y se sujeta con el hombro como el violín. Su característica más importante es que tiene cuerdas que vibran por simpatía; por lo general tiene siete cuerdas para frotar con arco, afinadas en el acorde común de *re* mayor o en el acorde de tónica de la tonalidad de la música, y siete cuerdas simpáticas afinadas al unísono con las principales o en la escala diatónica de la pieza. La viola de amor tiene un sonido dulce enriquecido por la resonancia tímbrica de las cuerdas simpáticas.

La evidencia de un modelo predecesor del siglo XVII con cinco cuerdas y probablemente del tamaño del violín, sobrevive en el violín noruego denominado **Hardanger*, que tiene cuatro órdenes para frotar con arco y cuatro cuerdas simpáticas. JMO

viola da gamba (it., "viola de pierna"). Término usado en los siglos XVI y XVII para referirse a los instrumen-

tos de la familia de la *viola, 2 que se apoyan sobre la rodilla, a diferencia de los violines que se apoyaban contra el hombro (*viola da braccio*). Véase VIOLA, 2.

JMO

viola de lira (in.: *lyra viol*). Tipo pequeño de *viola de bajo y estilo de ejecución del instrumento utilizando la afinación en **scordatura*. Fue popular en Inglaterra durante el siglo XVII y ejerció influencia considerable en la ejecución del violín en el continente europeo. Se le conoce también como viola bastarda. La diferencia real entre la viola de lira y la viola de bajo normal sigue siendo motivo de discusión, puesto que es completamente factible interpretar el repertorio de la viola de lira en una viola de bajo ejecutada "a la manera de la lira", es decir, con la afinación apropiada y en el estilo de la lira. Tanto en manuscritos como en ediciones impresas existe un repertorio para viola de lira sola, en combinación con otros instrumentos y como acompañamiento de canciones. Se han recopilado alrededor de 70 afinaciones diferentes del instrumento. La música para viola de lira pretende imitar las texturas polifónicas logradas en un instrumento de arco y, como en el laúd, combina acordes y líneas melódicas. RPA

viola pomposa. Nombre de una *viola alemana de cinco cuerdas del siglo XVIII. La información que se tiene sobre su afinación es conflictiva. Algunos expertos la describen como una viola pequeña con una cuerda adicional en *mi*', instrumento denominado también *violino pomposo*. Otros sugieren que era una viola grande con una cuerda grave en *sol* o bien un violonchelo pequeño con una cuerda adicional en *mi* (igual que el "*violonchelo *piccolo*"). Telemann y otros compositores escribieron música para los tres instrumentos. AB/JMO

violín [*fiddle*] (al.: *Violine, Geige*; fr.: *violon*; in.: *violin, fiddle*; it.: *violino*). Instrumento soprano de la familia de los violines. Sus orígenes se remontan a la región italiana de Ferrara alrededor de 1480, como un instrumento para música de danza que combinaba las tres cuerdas del rebec y el cuerpo de la **lira da braccio*. La única y más antigua referencia del instrumento conocida hasta ahora aparece en algunas ilustraciones de la época que muestran la forma característica del violín con vientre pronunciado en forma de arco, muy distinto del de la **viola da gamba* desarrollado poco tiempo antes. Para la década de 1530 las ilustraciones muestran la familia completa de las **viole da braccio* o "violas de brazo": violines tiple o soprano (*treble*), tenor (*viola) y bajo (*violonchelo).

El instrumento adquirió la cuarta cuerda alrededor de 1550. Todos los miembros de la familia del violín se afinan en quintas; la afinación del violín es: *sol-re'-la'-mi*". Andrea Amati, quien trabajara en Cremona, perteneció a las primeras familias destacadas de constructores de violines. Fue iniciador de una dinastía de lauderos conformada por sus dos hijos, Antonio y Girolamo (los "hermanos Amati"), y su nieto Nicolò, el más notable de la familia, quien a su vez fuera maestro de Rugeri, Stradivari y Guarneri. Este último fue a su vez el primero de una dinastía que culminó con su nieto Giuseppe "del Gesù". Cremona fue el primer gran centro italiano de lauderos, aunque destacaron también Gasparo da Salò y su discípulo Maggini en Brescia y la familia Linarol en Venecia.

Si bien cada laudero tiene su estilo distintivo, todos los violines comparten rasgos básicos. El cuerpo es una caja acústica cuyas partes principales van unidas con cola: la tapa superior, vientre o tapa armónica; la tapa inferior o espalda; y las costillas o aros laterales. La tapa armónica está ligeramente abombada y puede ser de una sola pieza o de dos piezas unidas longitudinalmente por el centro; está tallada de una sola pieza de una madera de grano grueso, como el fresno originario de las montañas del norte de Italia y Dalmacia. La espalda, ligeramente abombada también, es de una madera más densa y dura, como el arce. En la actualidad, los violines económicos se construyen curvando las planchas delgadas de madera en una prensa de calor. Las costillas o aros laterales son tiras delgadas de arce que, curvadas a la forma del borde de las tapas, se unen en ángulo en el estrechamiento de la cintura con forma de "C", y en redondo en los extremos inferior y superior, junto al mástil. Las uniones van reforzadas por el interior mediante bloques o filetes de madera de sauce. Las costillas son tan delgadas que deben alinearse a una distancia prudente de los bordes de las tapas que permita aplicar una capa más gruesa de cola para consolidar las uniones. En la parte inferior de la caja, un bloque de madera en el interior sirve para fijar el botón que sostiene el cordal (la pieza que sujeta las cuerdas). El mástil va ensamblado en un bloque de madera interno en la parte superior de la caja acústica; antiguamente estaba clavado.

El mástil (cuello o brazo), el clavijero y la voluta decorativa de la cabeza, al igual que el puente, son de madera de arce. El diapasón y el cordal suelen ser de ébano, aunque antiguamente se usaba madera de boj. Cerca del borde de la tapa armónica y siguiendo su contorno,

una incisión continua va rellena con madera de otro tipo o, en los instrumentos finos, con trabajo de marquetería (puntas de madera que forman patrones y diseños coloridos). Este recurso es un reforzamiento para prevenir el astillamiento del borde por golpes accidentales, pues cualquier fisura debilita las costillas, modifica la vibración de la madera y, por consiguiente, afecta el sonido. Puesto que las piezas de madera son siempre distintas, el grosor de la tapa armónica y la espalda pueden variar notablemente de un instrumento a otro, de ahí la dificultad que implica producir copias idénticas de los modelos italianos antiguos. Para la selección de las maderas algunos lauderos realizan pruebas de resonancia golpeándolas suavemente con las yemas de los dedos; otros comprueban la flexibilidad de la madera pero, finalmente, lo que dicta la elección es la experiencia del laudero.

La tapa armónica cuenta con dos aberturas acústicas con forma de "efe" a la altura de la cintura; su colocación y forma depende del laudero. Se realizan mediciones precisas para determinar su posición de acuerdo con la resonancia del aire en el interior de la caja acústica; esto se debe a que la caja del violín es lo que se denomina resonador Helmholtz, cuya frecuencia de resonancia depende de la colocación y el tamaño de la perforación acústica. Dos pequeñas muescas en la parte central de las "efes" indican la colocación del puente, aunque no siempre haya sido así: las ilustraciones antiguas muestran el puente colocado mucho más abajo que en los instrumentos actuales. En el interior de la caja acústica, por debajo de la pata del puente de la región aguda (la cuerda de *mi*), se encuentra el "alma", un cilindro delgado de abeto que encaja libremente entre las tapas superior e inferior; su función es transmitir las vibraciones del puente a la tapa inferior. También en el interior de la caja, pero debajo de la pata del puente de la región grave, se encuentra una tira larga de madera denominada "barra armónica" cuya función es transmitir las vibraciones hacia el frente de la caja.

La forma del violín fue creada en el siglo XV por un constructor anónimo: hombros, cintura y caderas curvas. Los motivos de esta forma, con sus uniones en ángulo, se desconocen. Ilustraciones del siglo XVI confirman que una gran variedad de formas precedieron a la forma "clásica" del violín. Los constructores de instrumentos siguieron experimentando formas diferentes, como la forma aguitarrada curva sin aristas propuesta por François Chanot o el modelo trapezoidal de Félix Savart, ambos del siglo XIX. Lo cierto es que el grado de

abombamiento de la tapa armónica y la espalda afecta radicalmente la calidad de tono del instrumento. David Boyden describió el sonido del violín con abombamiento pronunciado como un tono aflautado, considerando que el violín más plano tenía un tono de oboe. En una comparación entre los grandes constructores de los siglos XVII y XVIII, Stradivari y Guarneri favorecieron un abombamiento menos pronunciado que Amati o el laudero austriaco Jacob Stainer. En consecuencia, los violines de Amati y de Stainer fueron mucho más populares, costosos e imitados que los de Stradivari y Guarneri hasta finales del siglo XVIII, época en que la búsqueda de mayor calidad y proyección sonora favoreció los modelos menos abombados, cuyas reparaciones con los métodos de la época eran mucho más fáciles de costear.

Entre aproximadamente 1780 y 1820, todos los violines fueron sometidos a una revisión radical para enfrentar los problemas del aumento de longitud y tensión de las cuerdas y la elevación de la afinación derivados de las exigencias de mayor brillo e intensidad sonora y del desarrollo de las técnicas de ejecución. Los cuerpos de los violines se agrandaron, como también el grosor del alma y la longitud de la barra armónica. Se desarrolló un nuevo diseño de mástil más largo, con el clavijero y la cabeza integrados en una misma pieza. El mástil se torció ligeramente hacia atrás, tal como se inclinan los contendientes en el juego de tirar de una cuerda para rebasar una línea central. En el diseño antiguo del violín, una cuña de madera entre el diapasón y el cuello se proyectaba hacia afuera, permitiendo alinear el diapasón y las cuerdas en el ángulo indicado; en el nuevo diseño con el mástil inclinado hacia atrás, el diapasón y las cuerdas se alineaban perpendicularmente, de manera que podíase prescindir de esa cuña anterior. Ninguno de los grandes violines se conserva tal y como salió de las manos de su constructor; todos han sufrido modificaciones. No obstante, algunos instrumentos conservados en museos y usados en grupos de música antigua han sido restaurados bajo criterios meramente especulativos que quizá se acercan bastante al instrumento concebido por su constructor original.

El material de las cuerdas ha cambiado también. Inicialmente, todas estaban hechas de tripa. A partir de mediados del siglo XVII aparecieron las cuerdas de tripa entorchadas con alambre de plata para la cuarta cuerda en *sol*, lo que mejoraba notablemente su resonancia. La cuerda en *mi* de alambre, a pesar de su tono chillón, tuvo buena acogida por parte de los violinistas

a comienzos del siglo XX, pues resultaba difícil encontrar tripa de buena calidad que soportara el pequeño calibre de esta primera cuerda que, además, se rompía con suma facilidad. Junto con el juego completo de cuerdas de metal aparecido en la década de 1950 se incorporaron afinadores de precisión en el cordal (con mecanismo de tornillo).

Si bien existe una medida estándar para el violín, el tamaño del instrumento ha variado a lo largo de los siglos. Amati, por ejemplo, fabricó 12 violines pequeños y 12 grandes para Carlos IX de Francia alrededor de 1570. Un violín particularmente pequeño es el *violino piccolo*, afinado a intervalos de tercera o cuarta por encima de la afinación normal. Asimismo se fabrican en la actualidad violines de tamaños diferentes y con la afinación normal para niños. En el léxico violinístico, el violín de tamaño normal se denomina “entero” y, en talla decreciente, reciben los nombres de “3/4”, “1/2” y “1/4”.

En un principio, los violines se apoyaban contra el pecho o el hombro del ejecutante, práctica seguida en la música folclórica de muchas partes del mundo, donde el violín sigue siendo un instrumento ideal para la música bailable. A juzgar por las marcas de uso en instrumentos antiguos, muchos ejecutantes sujetaban el instrumento entre la barbilla y el hombro, tanto de un lado del cordal como del otro. Alrededor de 1820 Spohr introdujo el aditamento de la “barbada” para sostener el violín, entonces colocada al centro del instrumento en torno al cordal pero que en la actualidad se coloca en el costado de la región grave del instrumento; la barbada permite sostener el instrumento con la barbilla sin afectar las vibraciones del violín y ofrece al ejecutante mayor libertad de movimiento del brazo y la mano izquierda, facilitando los cambios de posiciones a lo largo del mástil.

Los cambios que han sufrido los golpes de arco y las técnicas de ejecución a lo largo de los años se pueden deducir directamente de las obras de los grandes virtuosos del instrumento, desde Corelli y Tartini hasta los actuales, quienes han buscado invariablemente el lucimiento de las habilidades del compositor o del ejecutante.

JMO

📖 D. D. BOYDEN, *A History of Violin Playing from its Origins to 1761* (Londres, 1965). R. DONINGTON, *String Playing in Baroque Music* (Londres, 1977). D. GILL (ed.), *The Book of the Violin* (Oxford y Nueva York, 1984). R. STOWELL (ed.), *The Cambridge Companion to the Violin* (Cambridge, 1992). P. HOLMAN, *Four and Twenty Fiddlers: The Violin*

at the English Court, 1540-1690 (Oxford, 1993, 2/1995). J. BEAMENT, *The Violin Explained: Components, Mechanism, and Sound* (Oxford, 1997). R. DAWES (ed.), *The Violin Book* (Londres, 1999).

violín bajo [violín de bajo]. Véase *BASSE DE VIOLON*.

violín de clavos [armónica de clavos]. Caja de resonancia semicircular con un conjunto de clavos o espigas de metal de diferentes tamaños clavados alrededor de la tabla, que se tocan con un arco muy corto. El primer violín de clavos se inventó en 1740 en San Petersburgo. También se han fabricado modelos con cuerdas simpáticas adicionales y con una banda cubierta de resina operada por medio de un pedal que se acciona mediante un teclado (en lugar del arco).

violín de espiga. Véase *SPIKE FIDDLE*.

violín tenor. Véase *VIOLA*, 2.

violino piccolo (it.). *Violín pequeño afinado a intervalo de tercera o cuarta por encima del violín de tamaño normal.

violonchelo [*violoncello, cello*] (al.: *Violoncell*; fr.: *violoncelle*; in.: *violoncello, cello*; it.: *violoncello*). Instrumento bajo de la familia de los violines. Conocido originalmente con el nombre de violín bajo (*basse de violon*, etc.), era un instrumento con cuatro cuerdas afinadas por quintas a partir del *sib'* grave. La afinación moderna en *do* se adoptó en Alemania e Italia antes de 1600, pero en Francia e Inglaterra no mucho antes del siglo XVIII.

En sus inicios, todas las cuerdas del instrumento eran de tripa. La introducción a mediados del siglo XVII de cuerdas entorchadas (una cuerda de tripa entorchada con alambre delgado de plata), quizá haya sido el factor que permitió reducir el voluminoso tamaño del violín bajo (de *c.* 80 cm al tamaño actual de *c.* 75 cm) y elevar su afinación a la que se usa en la actualidad: *Do-Sol-re-la*. El entorchado daba mayor densidad y flexibilidad a las cuerdas y mejoró el tono general del instrumento; introducido primero en la cuerda de *do* y después en la de *sol*, abrió el camino para el desarrollo del violonchelo y su función como instrumento solista. Alrededor de la misma época se adoptó el nombre de violonchelo y su abreviatura "cello".

El uso de la espiga para apoyar el instrumento en el piso no se generalizó sino hasta el siglo XX, aunque existen testimonios de su uso en todos los periodos. El violín bajo original descansaba directamente sobre el piso o sobre un banco pequeño. Para finales del siglo XVII la norma era sujetar el instrumento entre las pantorrillas, lo que permitía al ejecutante alcanzar las posiciones altas con mayor facilidad. Esto condujo a un

rápido desarrollo de las técnicas de ejecución a lo largo del siglo XVIII como el uso de la "posición de pulgar" (técnica en la que el pulgar pisa la cuerda para alcanzar mayor extensión con la mano izquierda hacia la región aguda del diapasón) y la expansión del violonchelo como instrumento solista. Una comparación entre el repertorio de violonchelo y el de violín en el siglo XVIII permite apreciar que, para entonces, el violonchelo había alcanzado un rango de ejecución considerablemente más amplio.

Estos cambios propiciaron que muchos violines bajo antiguos fueran reducidos de tamaño durante los siglos XVIII y XIX, por lo que son muy escasos los instrumentos que han sobrevivido con sus dimensiones originales. Igual que el violín, en este periodo el violonchelo adquirió una barra armónica más larga y resistente, un mástil más delgado y la espalda en declive para soportar la tensión mayor de las cuerdas entorchadas. Es probable que el primer instrumento de la familia de los violines que incorporó estas mejoras haya sido el violonchelo, dando al instrumento la mayor proyección e intensidad de tono requerida en las nuevas salas de concierto y orquestas de la época.

Debido a la amplitud de rango del violonchelo, los ejecutantes deben leer en tres claves distintas. El rango básico se escribe en la clave de *fa*, pero debido a que la primera cuerda se afina en *la*, tarde o temprano es preciso usar la clave de *do* en cuarta línea o la de *sol* para evitar las líneas adicionales. En épocas anteriores la música para violonchelo que alcanzaba la clave de *sol* solía escribirse, por convención, en clave de *fa* y a una octava arriba de su sonido real, quizá para que la escritura denotara visualmente su altura. En la actualidad estos pasajes se escriben en su altura real, ya que resulta difícil establecer el momento de la historia en que el parámetro notacional cambió; por lo mismo, muchos violonchelistas discuten sobre la octava real concebida por el compositor.

JMO

📖 E. VAN DER STRAETEN, *History of the Violoncello, the Viol da Gamba, their Precursors and Collateral Instruments* (Londres, 1915/R1971). E. COWLING, *The Cello* (Londres y Nueva York, 1975, 2/1983). R. STOWELL (ed.), *The Cambridge Companion to the Cello* (Cambridge, 1999).

violone (it., "viola grande"). Nombre actual de una *viola de mayor tamaño que el de la viola común, afinada sea una quinta o una octava inferior al bajo de viola, partiendo de *sol'* o *re'* hacia lo agudo. Desde el siglo XVI hasta el XVIII, el término se usaba libremente para referirse a cualquier instrumento bajo con arco, incluyendo

el *contrabajo antiguo, el *violín bajo o *cello* y cualquier viola (en particular las violas graves).

Viotti, Giovanni Battista (*n* Fontanetto da Po, 12 de mayo de 1755; *m* Londres, 3 de marzo de 1824). Violinista y compositor italiano. Estudió con Pugnani a partir de 1770 y al cabo de algunos años, como integrante de la orquesta de la capilla real de Turín, viajó a París donde hizo su exitoso debut como solista en 1782. Sin embargo, pronto se retiró de la sala de conciertos para desempeñar varios cargos administrativos operísticos y componer numerosos conciertos para violín y otras obras. En 1792 se trasladó a Londres, donde permaneció por el resto de su vida excepto por algunos breves periodos en Alemania y Francia. Aunque en la década de 1790 retomó brevemente su vida profesional como concertista, se retiró definitivamente de la vida musical hacia el cambio de siglo. La técnica violinística de Viotti fue una de las que más influyeron en los instrumentistas de su generación. RP

Vir, Param (*n* Delhi, 6 de febrero de 1952). Compositor inglés de ascendencia india. Después de realizar estudios universitarios en La India estudió en Inglaterra con Maxwell Davies y Oliver Knussen. Sus composiciones combinan elementos europeos y orientales y tuvo éxito considerable con dos óperas de cámara en un acto, *Snatched by the Gods* y *Broken Strings*, comisionadas por Hans Werner Henze para la Bienal de Munich de 1992. Vir dedicó a Henze su poema tonal *Horse Tooth White Rock* (1994). AW

Virdung, Sebastian (*n* Amberg, 19 o 20 de enero de c. 1465; *m* después de 1510). Teórico y compositor alemán. Su tratado *Musica getuscht* (Basilea, 1511) es el manual de instrumentos musicales impreso más antiguo que se conoce y ofrece valiosa información sobre su uso a finales del siglo XV y comienzos del XVI. La primera parte trata sobre la clasificación de las diferentes familias instrumentales y la segunda sobre su notación en tablatura (para teclado, cuerdas y vientos). WT/LC

virelai [*virelay*; *rondel*] (fr.). Una de las tres formas poéticas comunes de la *chanson* de los siglos XIV y XV (véase también *BALLADE*; *RONDEAU*). La forma tiene una larga historia, aunque sus orígenes precisos no son claros. Durante el siglo XIII en Francia su función parece haber sido la de una canción de danza y su desarrollo se vincula con la *ballade* (de hecho, en este periodo es difícil distinguir una de otra). En su desarrollo posterior a las obras de Adam de la Halle y Jehan de L'Escurel, el *virelai* alcanzó su expresión definitiva en las obras de

Guillaume de Machaut, cuya *Plus dure qu'un d'ymant* es un ejemplo característico:

<i>Plus dure qu'un d'ymant</i>	}	A
<i>Ne que pierre d'aymant</i>		
<i>Est vo durté</i>		
<i>Dame, qui n'avez pité</i>		
<i>De vostre amant</i>		
<i>Qu'ocies en desirant</i>		
<i>Vostre aimitié.</i>		
<i>Dame vo pure biauté</i>	}	b
<i>Qui toutes passe, à mon gré</i>		
<i>Et vo samblant</i>	}	b
<i>Simple et plein d'umilité</i>		
<i>De douceur fine paré</i>		
<i>En sousriant.</i>		
<i>Par un accueil attraiant,</i>	}	a
<i>M'ont au cuer en regardant</i>		
<i>Si fort navré</i>		
<i>Que jamais joie n'avré.</i>		
<i>Jusques à tant</i>		
<i>Que vo grace qu'il atent</i>		
<i>M'arez donné.</i>		
<i>Plus dure etc. A</i>		

El *virelai* tiene dos líneas melódicas claramente definidas (a y b). La primera corresponde al refrán (los versos iniciales y finales que aparecen en cursivas; A) y al tercer grupo de versos (a), que tienen la misma estructura. La segunda melodía se repite dos veces con el segundo grupo de versos (b, b); de manera que la forma musical es AbbaA (la A mayúscula corresponde al refrán). De hecho, todos los *virelais* de Machaut tienen tres estrofas, por lo que su forma completa es Abba, Abba, Abba.

Aunque algunos *virelais* de finales del siglo XIV tuvieron tres estrofas (como *Tres gentil cuer* de Solage), la mayoría tenía sólo una o dos. Muchos *virelais* correspondieron al género de “*virelai* realista”, en el que las expresiones de amor cortésano —tema común de los versos de las *chansons* bajo cualquiera de sus formas— se reemplazaban con imágenes más vivas y dramáticas; un ejemplo es el *virelai* anónimo *Rescoés rescoés*, con sus apremiantes expresiones de súplica para ser rescatado del fuego amoroso. Muchas de estas piezas realistas tratan sobre las emociones del amante a la llegada de la

primavera (como los *virelais* anónimos *Contre le temps* y *Je voy le bon tens venir*), otras tantas contienen imitaciones de cantos de aves, como *Par maintes foys* de Vaillant o *En ce gracieux temps* de Jaquemin de Senleches (Ej. 1).

Ej. 1

Jaquemin de Senleches, *En ce gracieux temps*, compases 41-45.

El género del *virelai* fue completamente abandonado por los compositores de principios del siglo XV, pero tuvo un resurgimiento a mediados de siglo con obras de compositores como Busnois y Ockeghem. PD/ABUL

▣ G. K. GREENE (ed.), *French Secular Music: Virelais, Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, 21 (Mónaco, 1987). W. FROBENIUS, "Virelai", *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 13, ed. H. H. EGGBRECHT (Stuttgart, 1986). L. EARP, "Genre in the fourteenth-century chanson: The virelai and the dance song", *Musica disciplina*, 45 (1991), p. 123. D. FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480* (Oxford, 1999).

virginal, virginales. Véase CLAVECÍN, CLAVE, VIRGINAL, ESPINETA.

virtuoso (it., "intérprete excepcional"). El término se refería inicialmente a diferentes tipos de músicos: intérpretes, compositores e inclusive teóricos. No obstante, para finales del siglo XVIII se usó generalmente para ensalzar las virtudes de un cantante o un instrumentista de gran talento (virtuosa en femenino). A partir del siglo XIX el significado del término se complicó bastante y en ocasiones se usó para referirse a un intérprete

cuyo mérito era "exclusivamente" técnico, demasiado complaciente con el público y carente de buen gusto; pero la connotación positiva del término era y sigue siendo la más común y se refiere a los célebres solistas del siglo XIX como Paganini y Liszt. RP

Vishnegradski, Ivan (Aleksandrovich) (*n* San Petersburgo, 4/16 de mayo de 1893; *m* París, 29 de septiembre de 1979). Compositor ruso. Estudió composición con Nikolai Sokolov (1911-1915) y en 1920 se instaló en París. Diseñó el primer piano de cuartos de tono, construido en 1924. Sus intereses abarcaron filosofía, matemáticas, física, química y misticismo oriental; disciplinas que combinó en una música que buscaba integrar los aspectos físico y metafísico. Experimentó con la microtonía desde 1918 en *Chant douloureux et étude* op. 6 y, a partir de entonces, fue un prolífico teórico y compositor de música microtonal. Sus obras incluyen dos cuartetos de cuerdas (1923-1924, 1930-1931), una sonata para viola y dos pianos (1945-1959), cuatro *fragments symphoniques* (1934, 1937, 1946, 1956) y *Transparences I y II* para dos pianos y ondas martenot (1953, 1962-1963). Vishnegradski publicó muchos artículos sobre microtonía. Una recopilación de sus escritos se publicó con el título *Premier cahier Ivan Wyschnegradsky* (París, 1985) y en 1996 apareció su estudio sobre la "pansonoridad" (escrito en 1924-1925), en el que desarrolló la teoría de que toda materia produce sonido y propuso una subdivisión matemática del continuo sonoro "ultracromático". PF

▣ B. BARTHELMES, *Raum und Klang: Das musikalische und theoretische Schaffen Ivan Wyschnegradsky* (Hofheim, 1995).

Vision of St Augustine, The (La visión de san Agustín). Obra de Tippett para barítono, coro y orquesta (1963-1965), con textos de las *Confessions* de san Agustín y de la Biblia.

Visions de l'Amen. Suite para dos pianos de Messiaen (1943).

Visions fugitives (Visiones fugaces). Veinte piezas para piano solo, op. 22 de Prokofiev (1915-1917).

visita de la anciana dama, La. Véase *BESUCH DER ALTEN DAME, DER*.

Vísperas. La séptima de las ocho horas canónicas del *Oficio Divino en la liturgia católica romana. En inglés se conoce con el nombre de "Evening Prayer" (Oraciones de la tarde).

Vísperas sicilianas, Las. Véase *VÊPRES SICILIENNES, LES*.

Vitali, Filippo (*n* Florencia, c. 1590; *m* Florencia, después del 1 de abril de 1653). Compositor italiano. Aparte de

varios viajes, al parecer permaneció en Florencia hasta alrededor de 1631, año en que fue nominado para un cargo en el coro papal. Cantó en el coro de 1633 a 1642, después de lo cual fue nombrado *maestro di cappella* de San Lorenzo en Florencia.

Vitali escribió la primera ópera escenificada en Roma, *Aretusa* (interpretada en 1620), que, como él mismo admitiera, tuvo influencia de los compositores de ópera florentinos. Sus obras más importantes, dentro de un estilo básicamente anticuado, posiblemente sea el ciclo de 34 *Hymni* (Roma, 1636) en los que usó la revisión de los textos latinos comisionada por el papa Urbano VIII. No obstante, su música vocal secular que comprende cinco volúmenes de *Musiche*, tres de *Arie* y uno con el título *Concerto*, están en los estilos más novedosos del Barroco.

WT

Vitali, Giovanni Battista (*n* Bolonia, 18 de febrero de 1632; *m* Módena, 12 de octubre de 1692). Compositor italiano. Provenía de una familia que produjo cuando menos tres generaciones de músicos en los siglos XVII y XVIII. A partir de 1658, Vitali se desempeñó como ejecutante de instrumentos de cuerda en la orquesta de San Petronio en Bolonia, pero sus funciones exactas se confunden debido a la terminología imprecisa sobre el violín bajo de la época (*violone*, *violoncino*, *violoncello*). Perteneció a la Accademia Filaschese y en 1666 fue miembro fundador de la Accademia Filarmonica. En 1674 se trasladó a la corte de Francesco II d'Este en Módena donde sirvió principalmente como *sottomaestro*, aunque disfrutó de un periodo de dos años como *maestro*. Sus colecciones de música instrumental alcanzaron muchas reimpresiones y fueron particularmente populares en Inglaterra donde su estilo de violín, simple pero melódico y de vitalidad rítmica, tuvo una magnífica acogida en el mercado de los burgueses aficionados. Además de música instrumental, su producción comprende música vocal sacra y secular.

Su hijo **Tomaso Antonio Vitali** (*n* Bolonia, 7 de marzo de 1663; *m* Módena, 9 de mayo de 1745) tuvo renombre como violinista (aunque la conocida pieza de concierto *Ciaccona*, otrora atribuida a él, es sin duda apócrifa) y como maestro. Tuvo como discípulos a Dall'Abaco y Senaillé. Sus cuatro colecciones instrumentales publicadas abarcan solamente los años de 1693-1701, pero son muestra de la gran diferencia que existe entre la sonata "coreliana" y el estilo modenés del momento, sobre todo en que incorporan una variedad de danzas mucho mayor.

DA/PA

vite, vitement (fr.). "Rápido", "con rapidez".

Vitry, Philippe de (*n* Champaña, 31 de octubre de 1291; *m* 9 de junio de 1361). Compositor y teórico francés. La música ocupó sólo una pequeña parte de su vida profesional como diplomático, consejero político y administrador, lo que le mereció el nombramiento de obispo de Meaux en 1351. Sus composiciones a menudo hacen alusión a temas políticos de la época y constituyen un claro testimonio de la manera en que las obras musicales, y en especial los motetes, servían como un medio de divulgación de los acontecimientos del momento. Imprecisiones considerables impiden establecer con exactitud las piezas que realmente pertenecieron a Vitry, aun sus fechas de composición, el público al que fueron dirigidas y su contexto exacto, por lo que resulta más seguro destacar la trascendencia de Vitry como poeta y compositor que atribuirle piezas específicas. Han surgido dudas también en torno a su función precisa como teórico musical; en la actualidad se ha logrado establecer que el tratado *Ars nova*, que durante mucho tiempo le fue atribuido, es una síntesis de las ideas tanto de Vitry como de sus contemporáneos. A pesar de estas dificultades, la figura de Vitry es reconocida como la de un deslumbrante intelectual, un importante innovador del género del motete y un compositor al filo de los desarrollos de la notación musical.

Ars nova (Nueva técnica), el tratado que legó su nombre a la música del siglo XIV en general (véase *ARS NOVA*), introdujo importantes conceptos novedosos en los métodos de medición del ritmo. A través de su sistema y sus símbolos, el movimiento temporal de la música se pudo representar con mucha mayor exactitud y sofisticación que nunca antes y, por primera vez, la síncopa se convirtió en un componente factible dentro del lenguaje musical occidental. Los motetes de Vitry y los de su sucesor Guillaume de Machaut recurren al nuevo sistema de notación para explorar ideas, texturas y niveles de complejidad musical insospechados en repertorios anteriores. Irónicamente la brillantez, el simbolismo y la sofisticación de su música, la numerología que subyace la trama musical y la fascinante interacción entre las palabras y la música suelen apreciarse mejor a través del análisis que mediante el sonido mismo.

JM

viuda alegre, La. Véase *LUSTIGE WITWE, DIE*.

vivace (it.). "Vivo", "animado"; *allegro vivace*, "más rápido que alegre"; *vivacetto*, "más bien vivo"; *vivacissimo*, "muy vivo".

Vivaldi, Antonio (Lucio) (*n* Venecia, 4 de marzo de 1678; *m* Viena, 28 de julio de 1741). Violinista y compositor

italiano. Su padre fue un violinista profesional originario de Brescia, quien en 1685 se integró a la orquesta de San Marcos en Venecia. Vivaldi fue bautizado el mismo día de su nacimiento porque se pensaba que su vida peligraba; debido quizá al primer síntoma de la enfermedad (probablemente asma) que lo aquejó durante toda la vida y que lo dispensó de oficiar la misa poco después de su ordenamiento como sacerdote en 1703. En ese año fue nombrado *maestro di violino* del Ospedale della Pietà, cargo que ocupó hasta 1709 y nuevamente de 1711 a 1716. Sus primeras publicaciones aparecieron en estos años: trío sonatas, sonatas para violín solo, la colección de *Conciertos* op. 3 de enorme influencia, titulada *L'estro armonico* y los 12 conciertos para violín editados con el título *La stravaganza*. De 1713 en adelante compuso también abundante música sacra para la Pietà y en 1716, poco después de su promoción a *maestro de' concerti*, compuso su refinado oratorio *Juditha triumphans*.

Durante esta época Vivaldi desplegó también una inmensa actividad como compositor de ópera. En 1718 dejó Venecia para trasladarse a Mantua, donde tres óperas suyas se representaron en las celebraciones de Carnaval. En 1720, después de una breve visita a Venecia, viajó a Roma y produjo más óperas, posiblemente bajo el patronazgo del cardenal Ottoboni, entre otros. En 1723, aunque siguió radicando parcialmente en Roma, los directores de la Pietà le extendieron un contrato para la composición de dos conciertos mensuales. Durante el periodo de 1726-1728 desarrolló proyectos operísticos en el teatro S. Angelo de Venecia. En la segunda mitad de la década de 1720 aparecieron sus cuatro últimas publicaciones de conciertos, comenzando en 1725 con *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* op. 8, que contiene el afamado grupo de *Las cuatro estaciones*. Después de 1730 abandonó la publicación de música, al parecer porque la venta de sus propios manuscritos le resultaba mucho más redituable.

Durante el periodo de 1729-1733 los viajes de Vivaldi lo llevaron por primera vez fuera de Italia, posiblemente a Viena y con certeza a Praga, a la que realizó una visita en 1730. En 1735 fue nombrado *maestro di cappella* de la Pietà, pero en 1738 fue destituido nuevamente, quizá porque no quiso renunciar a sus viajes y fue incapaz de cumplir con sus obligaciones en Venecia. Al año siguiente realizó una exitosa visita a Ámsterdam. No se sabe con certeza qué motivos lo impulsaron a realizar su viaje final a Viena pero lo cierto es que el éxito de su obra operística en Venecia y en otras

partes, género que continuó desarrollando a la par de sus otras actividades, había entrado en un sensible declive. Al parecer murió en la pobreza y fue sepultado en una fosa común.

Para sus contemporáneos Vivaldi fue más importante como violinista que como compositor; su virtuosismo se manifiesta claramente en su manera de escribir para el instrumento y principalmente en sus conciertos. Pero, para el público de nuestros días, es uno de los compositores más conocidos y populares del periodo. Los conciertos de las *Cuatro estaciones* están sin duda entre las obras anteriores a 1750 más interpretadas y grabadas, aunque representan apenas la punta del iceberg de su producción, pues Vivaldi compuso más de 500 conciertos, muchos para violín y otros para violonchelo, flauta, oboe y fagot como también para *viola d'amore* y mandolina. Todos estos instrumentos eran interpretados competentemente por la orquesta de la Pietà, conformada exclusivamente por mujeres, junto con los que aparecen en grupos solistas en sus *concerti grossi* como corno, trompeta, laúd y *chalmureau* (precursor del clarinete).

Si bien no fue el único responsable de la invención de la forma *ritornello*, Vivaldi fue el primer compositor que estableció esta forma como norma para los movimientos rápidos del concierto; contribuyó también a consolidar la estructura normal del concierto en tres movimientos: rápido-lento-rápido. Aparte de las *Cuatro estaciones*, muchos de sus conciertos desarrollan elementos descriptivos expresados claramente en títulos como *La tempesta di mare* o *L'inquietudine*. Aunque de menor cantidad que su música instrumental y todavía en proceso de reconstrucción, la música sacra de Vivaldi es de gran calidad; su puesta en música del salmo *Nisi Dominus* para contralto contiene pasajes de expresividad extraordinaria que ponen énfasis en el valor y el significado de las palabras.

A lo largo de su vida profesional Vivaldi acostumbró retomar y retrabajar fragmentos de sus obras anteriores, por lo que existe más de una versión de algunas de ellas. Por lo mismo, establecer la cronología correcta de las obras no publicadas durante su vida es una difícil labor. Existen además algunas obras de otros compositores que le han sido atribuidas. DA/ER

☞ M. TALBOT, *Vivaldi* (Londres, 1978, 2/1993); *Vivaldi* (Londres, 1979); *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi* (Florencia, 1995).

Vivanco, Sebastián de (n Ávila, c. 1550; m Salamanca, 26 de octubre de 1622). Compositor español. En 1576

fue destituido como *maestro de capilla* de la Catedral de Lérida, pero posteriormente ocupó cargos semejantes en las catedrales de Segovia (a partir de 1577), Ávila (1587-1602) y Salamanca. En 1603 fue designado también para impartir la cátedra de música en la Universidad de Salamanca. En esa ciudad se publicaron tres colecciones de su música: versiones del *Magnificat* (notables por su escritura canónica) en 1607, misas en 1608 y motetes en 1610 (algunos con uso sorprendente de la síncopa y la declamación rápida).

Vives, Amadeo (n Collbató, 18 de noviembre de 1871; m Madrid, 1 de diciembre de 1932). Compositor catalán. Discípulo de Pedrell, forjó una reputación temprana con obras corales entre las que destaca *Emigrantes* (1894), obra que se convirtió en el himno de la resistencia de los catalanes exiliados en todo el mundo. Semiparalítico desde la infancia, además de componer canciones y óperas, Vives escribió numerosas zarzuelas en las que descansa su fama; algunas son *Bohemios* (1904), la zarzuela cantada en su totalidad *Maruxa* (1914) y *La villana* (1927). Su obra más refinada es *Doña Francisquita* (1923), la mejor lograda de todas las zarzuelas en tres actos que refleja la gracia melódica y la delicada orquestación características de Vives. CW

Vivier, Claude (n Montreal, 14 de abril de 1948; m París, 12 de marzo de 1983). Compositor canadiense. Estudió con Gilles Tremblay en el Conservatorio de Montreal, en el estudio de música electrónica de Utrecht y con Stockhausen en Colonia. Una visita realizada al oriente de Asia en 1976-1977 ejerció también influencia significativa en su lenguaje musical altamente distintivo. Su ópera de cámara *Kopernikus*, que él mismo describiera como una “ópera ritual de la muerte”, se produjo en Montreal en 1980. Esta obra le valió mayor reconocimiento y varios encargos en Canadá y Europa. Su asesinato poco antes de cumplir los 35 años cortó de golpe una promisoriosa carrera musical. ABUR

vivo, vivamente (it.). “Vivo”, “animado”, “vivamente”.

vl, vln, vn. Abreviaturas de “violín”.

Vltava (El Moldavia). Poema sinfónico de Smetana, cuarto del ciclo **Má vlast*. La obra suele interpretarse por separado.

vocalizar (al.: *Vokalise*; fr., in.: *vocalise*; it.: *vocalizzo*). Cantar una melodía sin texto sobre una o más vocales. El término abarca también ejercicios de técnica vocal (véase *SOLFEGGIO*) y piezas de concierto. A comienzos del siglo XIX se adoptó la costumbre de cantar ejercicios vocales con acompañamiento de piano para que, incluso los ejercicios más mecánicos, se interpretaran

de manera artística. Otra tradición de entrenamiento vocal originada en el siglo XVIII consistía en tomar composiciones existentes que presentaban complejidades técnicas específicas y cantarlas a manera de ejercicio vocal sin palabras. Muchos métodos de canto del siglo XIX contenían piezas sin palabras compuestas específicamente para este propósito.

El ejemplo más antiguo de vocalización concebido como pieza de concierto posiblemente sea la *Sonatina* de Spohr para voz y piano (1848). La idea de la vocalización como recurso artístico tuvo su arraigo a comienzos del siglo XX. Ejemplos notables son *Vocalises en forme d'habanera* de Ravel, *Vocalise* de Rajmaninov y *Sonata-Vocalise* y *Suite-Vocalise* de Medtner. Otros compositores han incluido pasajes vocalizados a manera de efecto especial, como Debussy en “*Sirènes*” (tercero de sus *Nocturnes* orquestales), Holst en el movimiento “Neptuno” de *Los Planetas* y Janáček en la escena de la boda de la zorra del segundo acto de su ópera *La zorrilla astuta*. -/LC

voce, voci (it.). “Voz”, “voces”; *colla voce* (con la voz) indica que el acompañante debe tomar el tiempo del solista y seguirlo en todo momento.

voce di petto, voce di testo (it.). “Voz de pecho”, “voz de cabeza”; véase VOZ, 4.

voces aequales (lat.). “Voces iguales”.

voces iguales (al.: *gleiche Stimmen*; it.: *voci eguali*; lat.: *voces aequales*). Composición coral para voces del mismo tipo, como dos o tres sopranos. Normalmente, las partes están arregladas de forma tal que la línea superior queda repartida entre todas las voces. Ocasionalmente, el término se usa menos correctamente en oposición a “voces mixtas”, una combinación de voces masculinas y femeninas, y se refiere exclusivamente a voces infantiles, a voces femeninas o a voces masculinas.

Voces intimae (Voces íntimas). Subtítulo del *Cuarteto de cuerdas en re* menor op. 56 de Sibelius (1909).

voces mixtas. Término de la música coral que indica la combinación de voces femeninas y masculinas, como la combinación normal de las voces soprano, contralto (alto), tenor y bajo (SATB).

voci eguali (it.). “Voces iguales”.

vodevil. Véase VAUDEVILLE.

Vögel, Die (Los pájaros). Ópera en dos actos de Braunfels con su propio libreto basado en Aristófanes (Munich, 1920).

Vogel, Wladimir (Rudolfovich) (n Moscú, 29 de febrero de 1896; m Zürich, 19 de junio de 1984). Compositor suizo de ascendencia germano-rusa. Estudió en Berlín

con Heinz Tiessen y Busoni y más adelante dio clases en el Conservatorio de Klindworth-Scharwenka (1929-1933). En 1933 se vio obligado a abandonar Alemania y se trasladó a Suiza, donde permaneció el resto de su vida. Se dedicó a la enseñanza libre. Su contribución más notable a la música fue el uso de la voz recitada, sola y coral. Compuso varios "oratorios-drama" como *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit* (1930). En su música incorporó también el *serialismo de Schoenberg y el clasicismo al estilo de Busoni. PG/MA

📖 H. OESCH, *Wladimir Vogel: Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit* (Berna y Munich, 1967).

Vogelweide, Walther von der. Véase WALTHER VON DER VOGELWEIDE.

Vogler, Georg Joseph [Abbé Vogler] (*n* Würzburg, 15 de junio de 1749; *m* Darmstadt, 6 de mayo de 1814). Teórico, ejecutante de teclado y compositor alemán. Su escuela de música en Mannheim, fundada en 1776, fue un campo para el desarrollo de su teoría armónica, misma que expuso en diversos tratados. Diseñó también órganos como el "orchestron" portátil. Weber y Meyerbeer estuvieron entre sus discípulos. WT/FL

📖 F. GRAVE, *In Praise of Harmony: The Teachings of Abbé Georg Joseph Vogler* (Lincoln, NE, 1987).

voice exchange (in.). "Intercambio vocal".

voice-leading (est.). Música a varias voces o **part-writing*.

Véase también ANÁLISIS, 3; CONTRAPUNTO.

voice part (in.). Véase PARTE, VOZ 1.

voice trial (in., "prueba vocal"). Prueba de canto que deben hacer los niños varones y, más raramente, las niñas, como audición para obtener un lugar en los coros de catedrales y capillas. La audición por lo general consiste en una o dos piezas establecidas, ejercicios de lectura a primera vista, escalas y arpeggios. RW

voicing (in., "distribución de las voces"). Procedimiento altamente especializado de distribución de las partes o voces que posibilita a cada una su desenvolvimiento fluido y correcto dentro de la uniformidad de tono, la intensidad y la afinación deseadas. El término se refiere en particular a las modificaciones que debe realizar con la boca el ejecutante de flauta de pico y a los pequeños ajustes que se deben hacer en los conductos de aire de los tubos del órgano; en el grosor y la curvatura de las lengüetas metálicas del órgano de lengüetas, en los saltadores y los plectros del clavecín, así como en los martillos del piano. JMO

voilé (fr.). "Velado", "apagado", "tenue", "callado".

voix (fr.). "Voz".

voix humaine, La (La voz humana). Ópera en un acto de Poulenc con libreto de Jean Cocteau basado en su drama homónimo (París, 1959). La obra es un monodrama para soprano y orquesta.

Volans, Kevin (*n* Pietermaritzburg, 26 de julio de 1949). Compositor irlandés nacido en Sudáfrica. Estudió en las universidades de Witwatersrand y Aberdeen y de 1973 a 1981 en Colonia con Stockhausen y Mauricio Kagel. Compositor residente en las universidades de Queen en Belfast y Princeton, más adelante se instaló en Dublín. En 1995 obtuvo la nacionalidad irlandesa. Volans ha escrito una ópera de cámara, *The Man with Footsoles of Wind* (Londres, Almeida, 1993) y varias partituras de danza. Muchas de sus obras acusan influencias de la música africana, como *White Man Sleeps*, compuesta para un ensamble mixto microtonal (1982) y adaptada como el primero de sus cinco cuartetos de cuerdas (1986). ABUR

volante (it.). 1. "Que vuela", es decir, leve y veloz.

2. En la técnica de instrumentos de cuerda se refiere a un golpe de arco en el que éste rebota sobre la cuerda y produce un efecto *staccato* similar al **ricochet*.

Volkman, Friedrich Robert (*n* Lommatzsch, Sajonia, 6 de abril de 1815; *m* Budapest, 29 de octubre de 1883). Compositor alemán. Estudió música en Freiberg y después en Leipzig (1836-1839) donde conoció a Schumann. En 1841 se instaló en Budapest donde se convirtió en una prominente figura musical. Desde 1875 hasta su muerte se desempeñó como profesor de composición en la Academia de Música de Budapest. Su producción musical, que abarca la mayoría de los géneros, revela un estilo alemán conservador con incorporación ocasional de elementos húngaros; compuso abundante música para piano (que incluye piezas de carácter infantiles), música de cámara (con seis cuartetos de cuerdas y un trío para piano admirado por Liszt) y dos sinfonías. WT

Volkonski, Andrei (Mijailovich) (*n* Ginebra, 14 de febrero de 1933). Compositor, clavecinista y director ruso. Nacido en el seno de una distinguida familia aristocrática en el exilio, estudió piano en los conservatorios de Ginebra y París y tomó clases particulares con Dinu Lipatti; también estudió composición con Messiaen y Nadia Boulanger. Después de trasladarse a Rusia en 1947 estudió composición en el Conservatorio de Moscú con Shaporin. En 1956 Volkonski compuso *Musica stricta* para piano, la primera pieza serial escrita en la URSS. A esta obra siguió el ciclo vocal de gran importancia *Suite de espejos* (1959), en la que usó también

procedimientos seriales. En la actualidad se le reconoce como el iniciador del movimiento de vanguardia soviético de la década de 1960; de igual trascendencia se considera su papel como fundador en 1964 del primer grupo de música antigua en Rusia, Madrigal. En 1973 emigró nuevamente a Occidente. JWAL

Volklied (al.). “Canción folclórica”.

volkstümliches Lied (al.). “Canción popular” o “en el estilo popular”. Este género de *Lieder* de estilo semejante a la canción popular, con acompañamiento simple y línea vocal sin ornamentación, fue utilizado por primera vez en Alemania hacia finales del siglo XVIII por J. A. Hiller y J. A. P. Schulz, entre otros. La música de estos compositores influyó en Schubert quien, en canciones como *Heidenröslein*, crea la impresión de una simplicidad poco artística, aunque en realidad recurre a medios altamente sofisticados y sutiles para lograr este efecto. -/JBE

volonté (fr.). “Voluntad”; à *volonté*, “a voluntad”, “a gusto de uno”, es decir, *ad libitum*.

volta (it.). 1 (de *voltare*, “voltar”, “darse vuelta”). Danza rápida popular en Francia a partir de la década de 1550. Por lo general en tiempo ternario, es una danza semejante a la **galliard*. La palabra deriva de uno de los movimientos de la danza, en que el hombre alza a la mujer quien apoya en éste la cadera para facilitar el movimiento, a la vez que realiza un giro. La danza adquirió popularidad en Inglaterra y Alemania hacia el comienzo del siglo XVII, pero en Francia Luis XIII (1610-1643) la prohibió en su corte por considerarla indecorosa. Igual que otras danzas cortesanas, adquirió importancia como forma instrumental; muchas piezas inglesas para virginal y para laúd llevan la palabra “*Lavolta*” en el título. Véase también VALS.

2. Véase DOBLE BARRA; *OUVERT Y CLOS*.

volti (it.). “Voltar”, “dar vuelta”; *volti subito*, “dar vuelta con rapidez”, indicación escrita en la parte inferior de algunas partituras para dar vuelta a la página con rapidez. Su abreviatura es *v.s.*

voluntary (in.). Pieza escrita o improvisada ejecutada por el organista antes, durante o después de un servicio religioso. No existen términos equivalentes en otros idiomas.

1. Significados del término “voluntary”; 2. Historia del *voluntary* para órgano.

1. Significados del término “voluntary”

La palabra aparece en el lenguaje musical desde mediados del siglo XVI. En un principio al parecer designaba

una composición instrumental en la que el compositor, en lugar de agregar partes o voces al tema de canto llano, como aún se acostumbraba, construía libremente y a su gusto todas las partes de la obra. En el *Mulliner Book* (c. 1560) el término se usa con esa misma acepción y los “*voluntaries*” de este libro son una especie de fantasía contrapuntística o recercada sin **cantus firmus* alguno. Las piezas de este tipo compuestas por Byrd y sus contemporáneos en ocasiones llevan la palabra “*voluntary*”, sea como título o como subtítulo de “fantasía”. Morley, en *A Plaine and Easie Introduction* (1597), comenta “to make two parts upon a plaine song is more hard than to make three parts into voluntarie” (componer dos partes sobre un canto llano es labor más ardua que escribir tres partes en *voluntarie*).

La noción de libertad implícita en la palabra daba cabida a que se usara de otra manera, por lo que alrededor de la misma época encontramos la palabra “*voluntary*” con el significado que en la actualidad entendemos como extemporización o improvisación, o para toda improvisación en cualquier instrumento, por lo general a manera de preludio de una composición más estructurada. En el siglo XVI encontramos la expresión “a voluntary before the song” (un *voluntary* antes de la pieza). En las cédulas reales de Carlos I, en las que se establecían los ritmos que debían llevar los tambores del ejército, uno de ellos se denomina “Voluntary before the March” (*Voluntary* que precede la marcha). En 1705, Walsh publicó en Londres una colección titulada *Select Preludes and Voluntaries for the Violin* (Preludios y *voluntaries* selectos para violín). En la *Cyclopaedia* de Rees, Burney (c. 1805) define la palabra *voluntary* como “a piece played by a musician extempore, according to his fancy” (una pieza improvisada por el intérprete según su fantasía); comenta que dicha pieza suele interpretarse antes que el músico “begins to set himself to play any composition, to try the instrument and lead him into the key of the piece he intends to perform” (comience la ejecución de una pieza determinada, con la finalidad de que el ejecutante pueda tantear el instrumento y establezca la tonalidad de la composición que se dispone a interpretar después).

Vemos así que la palabra, en sus orígenes e historia, tiene mucho en común con las voces “preludio”, “*capriccio*”, “fantasía” e “*impromptu*”. Se usó como sinónimo de improvisación hasta la época de Thackeray quien en su novela *Vanity Fair* (1848) escribió: “Sitting down to the piano she rattled a triumphant voluntary on the keys” (Sentada al piano ejecutó una vibrante impro-

visación [*voluntary*] en el teclado). El escritor Leigh Hunt (1850) habla de “modulating sweet voluntaries on the pianoforte” (modulando dulces improvisaciones [*voluntaries*] en el pianoforte). No obstante, durante algo más de un siglo el único significado común de la palabra es el que se ha expuesto al comienzo de este artículo.

2. Historia del voluntary para órgano

La práctica del *alternatim* en la Edad Media condujo primero a la introducción del órgano para acompañar el canto congregacional y después, en las misas y los servicios religiosos, a la sustitución del canto congregacional con el órgano dialogante con el coro, como podemos encontrar todavía en la misas para órgano de François Couperin. Más adelante el órgano sólo sustituyó el canto de responsos al terminar la lectura de las lecciones del servicio; esta práctica sobrevivió a la Reforma inglesa en las catedrales y las pocas iglesias que conservaron sus órganos, pero la parte de órgano solo por lo general se colocó entre los salmos y la primera lección. El manual para el oficio de servicios religiosos de James Clifford, publicado en 1663, especifica “after the psalms a *voluntary* upon the organ alone” (después de los salmos, un *voluntary* de órgano solo). El “*voluntary* intermedio” sobrevivió en algunas iglesias hasta finales del siglo XIX.

Las intervenciones principales del órgano, sin embargo, eran antes y después del servicio donde el órgano nuevamente sustituía la entonación de “an hymn” (un himno) de acuerdo con las *Injunctions* expedidas por Isabel I en 1559 (véase *ANTHEM*). Otros momentos en los que era posible introducir *voluntaries* breves fueron: antes del sermón, cuando el sacerdote se dirigía a la sacristía para el cambio del sobrepelliz por el hábito de oficiar; entre los Maitines y la Comunión; y en la parte del ofertorio de la Comunión durante la colecta de las limosnas.

Aunque el significado principal del término siguió siendo el de improvisación, muchos compositores de finales del siglo XVI y durante el XVII dejaron ejemplos manuscritos para su uso personal o como modelo para sus alumnos. Los denominados “double voluntary” (*voluntary* doble) implicaban el uso de dos manuales contrastantes (la pedalera no se incorporó al órgano inglés sino hasta el siglo XIX). Un raro ejemplo de *voluntary* basado en la melodía ya existente *Old Hundredth* ha sobrevivido en dos versiones, una atribuida a Blow y la otra a Purcell.

En el siglo XVIII, conforme más iglesias fueron adquiriendo órganos, el mercado se abrió a la publicación de *voluntaries*. En 1728 se inició una larga serie de publicaciones con una colección de 15 *voluntaries* de Thomas Roseingrave. Entre las publicaciones posteriores más importantes destacaron las de Handel, Greene, Boyce, Stanley, Keeble y Worgan. Prácticamente todas eran “for the organ or harpsichord” (para el órgano o el clavicén), especificando que eran tanto para uso doméstico como para la iglesia; de hecho, en la época hubo una secularización del *voluntary*. En 1711, años antes de estas publicaciones, Joseph Addison escribió en *The Spectator*:

When the Preacher has often, with great Piety and Art enough, handled his subject, and the judicious Clerk has with the utmost diligence culled out two Staves [of a metrical psalm] proper to the discourse, as I have found in myself and in the rest of the Pew good Thoughts and Dispositions, they have been all in a moment dissipated by a merry jig from the organ loft.

Habiendo el pastor recitado el sermón del día con gran unción y arte, y el prudente sacristán elegido con sumo cuidado dos versículos [de un salmo métrico] apropiados a la disertación, y que habiendo yo y los demás fieles encontrado en lo íntimo de nuestro ser buenos pensamientos y adecuada disposición de espíritu, sucede a menudo que todo esto se ve disipado en un instante por una alegre giga de órgano.

El estilo polifónico sobrio prevaleció aun en tiempos de Roseingrave, pero a mediados del siglo John Stanley, el compositor “clásico” de *voluntaries* gregorianos, había desarrollado formas en dos y tres movimientos con una introducción lenta y solemne, seguida de un movimiento más vivo que por lo general desplegaba un solo con registro de trompeta o de corneta. Más avanzado el siglo uno de los movimientos del *voluntary* pertenecería a uno de los géneros del salón de conciertos o el teatro, como la siciliana, la marcha o el minueto; también comenzaron a usarse como *voluntaries* algunos movimientos de oratorios y sinfonías.

Estos caminos siguieron hasta el siglo XIX. Uno de los últimos y más destacados compositores de *voluntaries* “reales” fue Samuel Wesley (1766-1837), cuyo respeto por la música barroca lo motivó a revivir hasta cierto punto la escritura contrapuntística seria de tiempos pasados; lo mismo puede decirse también de Thomas

Adams. Las sonatas para órgano de Mendelssohn (1845) fueron el producto de una comisión que recibiera en Inglaterra para la composición de *voluntaries*; el nombre de sonatas fue una decisión posterior. El hijo de Wesley, Samuel Sebastian, retomó la costumbre de improvisar sus propios *voluntaries*; la fuerza expresiva de sus improvisaciones fue legendaria, pero lamentablemente dejó muy pocos ejemplos escritos.

Desde el periodo victoriano hasta nuestros días la palabra “voluntary” se ha empleado para referirse a toda música que se ejecuta al empezar o al terminar el servicio religioso, perdiendo todas sus implicaciones en relación a una forma o tradición específicas. Conforme el *órgano “sinfónico” se desarrolló, muchos organistas catedralicios o de iglesias grandes encontraron en el término de un servicio la oportunidad para interpretar arreglos para órgano de música orquestal e incluso operística, imitando los efectos vocales e instrumentales con los registros del órgano. También introdujeron la obra para órgano de Bach y de otros grandes compositores del pasado. Por el contrario, el *voluntary* ejecutado antes de empezar el servicio, de extensión indeterminada pues debía durar hasta que el oficiante y el coro ocuparan sus puestos, por lo general consistía en una improvisación libre sin forma definida. Estas tradiciones sobreviven hasta nuestros días. En ocasiones especiales como bodas suele ejecutarse una pieza determinada mientras la congregación se reúne. El resurgimiento del “tracker organ”, principalmente con el propósito de interpretar la música antigua dentro del estilo de su contexto histórico original, ha propiciado una modesta producción de música nueva para órgano y, en ocasiones los compositores han empleado en el título la palabra “voluntary”, como Maxwell Davies en *Three Organ Voluntaries* (1979). En los Estados Unidos el término suele referirse a un preludio basado en la melodía del himno que se va cantar.

PS/NT

📖 F. ROUTH, *Early English Organ Music from the Middle Ages to 1837* (Londres, 1973). N. TEMPERLEY, “Organ music”, *The Blackwell History of Music in Britain*, v (Oxford, 1988), pp. 435-451.

voluta (in.: *scroll*). Adorno tallado en la cabeza del clavi- jero de los instrumentos de la familia del violín. Si bien la voluta es el diseño tradicional, existen también instrumentos con figuras o bustos tallados. JMO

Von heute auf morgen (De un día para otro). Ópera en un acto de Schoenberg con libreto de Max Blonda (seudónimo de Gertrud Schoenberg) (Frankfurt, 1930).

vorbereiten (al.). “Preparar”; en la música para órgano suele encontrarse en la forma *bereite vor*, “preparar para”, seguido del nombre de un registro.

Vorhalt (al.). 1. Suspensión (*vorbereiteter Vorhalt*).

2. Apoyatura (*freier Vorhalt*).

Voříšek, Jan Václav [Worzischeck, Johann Hugo] (*n* Vamberk, 11 de mayo de 1791; *m* Viena, 19 de noviembre de 1825). Compositor y ejecutante de teclado bohemio. Recibió su primera instrucción musical de su padre, que era maestro de coro y organista. Sus sobresalientes habilidades como ejecutante de teclado lo llevaron a una breve temporada como niño prodigio con giras por Bohemia. A la par de sus estudios de leyes en Praga continuó su preparación musical con Tomášek, cuya alta consideración por la maestría contrapuntística tuvo un efecto importante en la música litúrgica de Voříšek y en la textura de sus obras para piano. Pero en Praga, en la década de 1810, la elegancia mozartiana se cultivaba a expensas de la experimentación, por lo que Voříšek tuvo muy poca oportunidad para incursionar en nuevos caminos musicales. De esta manera, en 1813 se trasladó a Viena para observar de cerca la música de Beethoven en particular.

En Viena desarrolló sus actividades como compositor, pianista y, a partir de 1818, como director de la Gesellschaft der Musikfreunde. En 1823 fue nombrado organista de la corte. La muerte prematura de Voříšek fue objeto de numerosos tributos por parte de la comunidad musical de Viena. Beethoven había hecho comentarios positivos de sus *Rapsodias* op. 1 y Schubert, con quien Voříšek entablara amistad, parece haber absorbido la influencia de su escritura para piano en el *Impromptus* op. 7. El estilo de Voříšek prácticamente no reflejaba nada de sus raíces checas; en lo melódico se inclinaba por los motivos temáticos al estilo Beethoven y en lo armónico por enlaces de acordes disminuidos que en cierta manera se anticiparon a Schumann y Mendelssohn. Sus composiciones más breves para piano contribuyeron significativamente al repertorio pianístico romántico infantil y su *Sinfonía en re*, op. 24 (1921), la única que compuso, muestra un talento dinámico –que en el movimiento lento es casi teatral– que sin duda justifica el pesar que su muerte prematura despertó en sus contemporáneos.

JSM

Vorschlag (al.). Una *apoyatura; *kurzer Vorschlag*, “apoyatura corta”; *langer Vorschlag*, “apoyatura larga”.

Vorspiel (al.). “Preludio”. Wagner denominó las introducciones orquestales de sus óperas con la palabra *Vorspiel*

y describió la ópera *Das Rheingold* como *Vorspiel* de la trilogía del *Anillo*.

Vortrag (al.). “Interpretación”, “ejecución” o “recital”; *Vortragsstück*, pieza para el lucimiento virtuoso; *Vortragzeichen*, “indicaciones expresivas”; *vortragen*, “interpretar” o “destacar”, “enfaticar”.

vorwärts (al.). “Hacia adelante”; *vorwärts gehen*, “progresar”, “ir hacia adelante”, es decir, más rápido.

Vorzeichnung (al.). “Firma”, “indicador”, “armadura”. La armadura y el indicador de compás algunas veces se denominan respectivamente *Taktvorzeichnung* y *Tonartvorzeichnung*.

vox principalis, vox organalis (lat.). En el **organum*, los términos se refieren respectivamente a la “voz principal”, es decir al canto ya existente usado como base de la polifonía y a la segunda voz compuesta.

VOZ. 1. Introducción; 2. Respiración; 3. El funcionamiento de la laringe; 4. Registros; 5. Resonancia; 6. Vibrato; 7. Refinamientos de la producción vocal.

1. Introducción

La voz en su estado normal sin desarrollar es el más antiguo de todos los instrumentos musicales. Desde el comienzo de la vida, el ser humano debe haberse percatado del gran impacto que este instrumento integrado a su cuerpo podía causar en quien lo escuchara. Un cantante no precisa de técnicas vocales especiales para que su voz cause impacto en los demás, pues el factor más importante es la cualidad expresiva emocional de la voz, como se puede constatar con los cantantes populares y folclóricos famosos. Sin embargo, para cantar el vasto repertorio de la música de arte occidental, es preciso desarrollar técnicas vocales que permitan a la voz abarcar un registro amplio y controlar niveles dinámicos diferentes para interpretar tanto la música lenta como la más elaborada.

Desde épocas remotas se han combinado recursos empíricos y científicos para el entrenamiento vocal; el ejemplo más antiguo de esta aplicación combinada lo encontramos quizá en el médico griego Galeno (130-200 a. C.). No obstante, los adelantos en el entrenamiento vocal fueron muy poco significativos hasta finales del siglo XVI cuando los desarrollos de la música vocal y el surgimiento de la ópera despertaron un nuevo interés en la ciencia de la voz. Aunque la mayoría de las teorías de fisiología vocal anteriores al siglo XX están incompletas y, en muchos aspectos, son erróneas, el gran canto pudo florecer, incluso cuando algunas técnicas partían de conceptos científicos mal entendidos;

sin embargo, queda claro que los métodos tradicionales de entonces funcionaron tal y como siguen funcionando en la actualidad. En este ensayo haremos un análisis de estos métodos junto con la ciencia de la producción de la voz y se verá que los dos aspectos, en lugar de oponerse, se complementan.

2. Respiración

En el canto los sonidos deben mantenerse durante periodos relativamente largos, por lo que la respiración es sin duda el aspecto más importante de la técnica vocal. Aun cuando la respiración eficiente en el canto es un aspecto natural, muchos maestros han desarrollado elaborados métodos de respiración y de control de la respiración. Las dificultades reales surgen en la coordinación del aliento y la vocalización para alcanzar tanto libertad como control vocal.

Puesto que el cuerpo del cantante hace las veces de instrumento musical, la postura es un aspecto de suma importancia. La cabeza debe conservarse recta pero sin rigidez, de manera que la espalda y el cuello permanezcan extendidos por completo. El pecho debe mantenerse razonablemente alto, con los hombros relajados y los brazos sueltos libremente. La pelvis debe girarse ligeramente y el peso del cuerpo debe descansar sobre los talones. La actitud corporal debe ser la de una persona alerta para la acción. Esta postura exige un ligero movimiento de la parte baja del abdomen, sin embargo se debe evitar toda tensión muscular. La respiración del cantante debe ser callada y profunda, permitiendo la expansión del tórax a la altura de las costillas bajas. En la inspiración el diafragma desciende y permite el alargamiento del tórax. Al momento de la exhalación, el esternón debe mantenerse en alto, técnica imprescindible para una vocalización correcta. La contracción de los músculos abdominales es retenida por los intercostales y el diafragma. Si el cantante toma aire suficiente y exhala produciendo un sonido de “f”, sentirá cómo el movimiento gradual hacia arriba y hacia adentro se equilibra por las presiones internas.

3. El funcionamiento de la laringe

La emisión de la voz se lleva a cabo en la laringe, situada en la parte alta de la tráquea, órgano tubular constituido por anillos de cartilago. La laringe consiste en un tejido cartilaginoso fusionado mediante un complicado sistema de grupos de músculos y ligamentos. La laringe tiene dos cartílagos grandes: el cartilago cricoides que se encuentra en la parte basal y tiene forma anular; el

cartílago tiroides que se encuentra en la parte superior y consiste en dos superficies que se fusionan al frente. La protuberancia del cuello, conocida como nuez o manzana de Adán, es la cara anterior o frontal del cartílago tiroides; la cara posterior es más larga que la anterior y presenta dos cuernos superiores y dos inferiores. Los cuernos o *cornua* superiores se fusionan en la parte posterior del hueso hioides, mientras que los *cornua* inferiores forman una articulación con el cricoides.

En el borde superior del cartílago cricoides se localizan dos pequeños cartílagos aritenoides que se adelgazan piramidalmente hacia arriba; sobre su vértice están los cartílagos corniculados. En la parte basal de cada cartílago aritenoides se forma el proceso vocal (un proceso es una protuberancia o crecimiento). Las cuerdas vocales se insertan en este proceso. La laringe se fusiona por la parte superior con el hueso hioides que se localiza en la parte alta del cuello. La epiglotis es un cartílago con forma de hoja que se encuentra conectado al cartílago tiroideo.

Las cuerdas vocales consisten en un par de pliegues musculares que convergen abajo y al centro al nivel de los cartílagos aritenoides. Durante la respiración las cuerdas se abren y permanecen paralelas a los costados de la laringe. Sobre las cuerdas vocales verdaderas se encuentran las cuerdas falsas que no influyen en la producción del tono. Debajo de las cuerdas falsas se localiza el cono elástico (*conus elasticus*), un ligamento que por la parte basal se inserta en el borde superior del cartílago cricoides y por la parte superior se fusiona con los bordes de la glotis.

El cuerpo de la cuerda vocal es formado por los músculos tiroaritenoides, que se extienden desde la tiroides hasta los cartílagos aritenoides. La estructura de este par de músculos es compleja; forman dos cuerpos musculares a cada lado: los superiores son las tiras ventriculares o cuerdas vocales falsas, mientras que los músculos interiores forman el cuerpo de las dos cuerdas vocales y se denominan también *vocalis*. Los bordes de los cuerpos musculares son los ligamentos vocales.

Antes de describir la emisión del sonido, es importante mencionar la red muscular externa que contribuye al funcionamiento de la voz. La laringe se encuentra suspendida en lo que podría llamarse “andamiaje muscular elástico”, de mucho mayor complejidad que la estructura interna de la laringe. Unos músculos sostienen la laringe hacia abajo y hacia atrás; el cartílago cricoides se mantiene inmóvil contra la espina dorsal. Para que la laringe pueda moverse hacia arriba y al

frente, se deben relajar los músculos que unen el hueso hioides con la mandíbula. El grupo de músculos que conecta la laringe, los hombros y el esternón sirve como soporte para los músculos que se encargan de elevar la laringe hacia la lengua, el paladar y el cráneo. Los músculos que tiran hacia abajo no podrán funcionar si el pecho no se mantiene en alto y en la postura descrita en la sección 2.

Para hacer posible la emisión del sonido las cuerdas vocales deben juntarse (abducción) y permitir el paso del aire. Al momento que el cantante piensa en el tono que desea producir, el músculo cricotiroideo se contrae, provoca un aumento en la distancia entre los cartílagos tiroides y cricoides y, en consecuencia, estira las cuerdas vocales al tamaño requerido. Un aumento de longitud en las cuerdas provoca mayor tensión y, por lo mismo, una vibración más rápida. Las cuerdas vocales se juntan mediante la acción combinada del músculo aritenoides transversal y los músculos interaritenoides oblicuos. La abducción perfecta de las cuerdas vocales se logra gracias a la acción combinada de los músculos cricoaritenoides laterales y los interaritenoides.

En la emisión del sonido la alineación de las cuerdas vocales es casi paralela. Por el denominado efecto Bernoulli, a lo largo de los bordes de las cuerdas vocales se forma una baja de presión que las atrae entre sí; la diferencia de presión del aire al pasar por la glotis las separa nuevamente, de manera que el aire viaja a través de las cuerdas vocales mediante una rápida sucesión de soplos. Durante la fonación, la tensión y el grosor de las cuerdas vocales cambian dependiendo de la presión de aire para producir la calidad de tono deseada por el cantante.

El ataque de una vocal cantada se logra combinando movimientos musculares y la acción del aliento. Se debe notar que el ataque de una vocal por aspiración produce un sonido implosivo, que es distinto del ataque en el que el aire se expulsa a presión a través de las cuerdas vocales completamente cerradas, en cuyo caso el sonido es ejectives o de “oclusión glotal” (sonido que en el alfabeto fonético se indica con el signo “?”). El ataque de esta clase se denomina *coup de glotte*. En el ataque de notas agudas es aconsejable dejar que escape una cantidad moderada de aire con el fin de relajar el mecanismo vocal. En la técnica de emisión de la voz denominada *bel canto*, el cierre de las cuerdas vocales y el flujo de la corriente de aire son simultáneos, lo que produce un ataque limpio que no es ni aspirado ni violento.

4. Registros

Puesto que las cuerdas vocales están controladas por una compleja red de fibras musculares, la tensión y el grosor de las mismas varía considerablemente. En las notas más graves, los músculos tiroaritenoides están relativamente relajados y la vibración se lleva a cabo en la parte central de las cuerdas vocales. El músculo *vocalis* tiene un límite de tensión, más allá del cual se puede producir una “ruptura” de voz en notas determinadas. Cuando el músculo *vocalis* se encuentra relajado, los ligamentos vocales se pueden tensar de manera independiente para producir el sonido en “falsete” o “falsetto”.

De tal manera, tenemos lo que se puede denominar un mecanismo pesado y otro ligero. Los métodos de enseñanza jamás han concordado en el número de registros posibles. J. F. Agricola (1720-1774) mencionó tres registros, mientras que Giambattista Mancini (1714-1800) describió sólo dos. De hecho, ninguno de ellos estaba equivocado. El cantante debe aprender a cambiar suavemente de un mecanismo a otro. En el registro profundo de la voz se puede usar solamente el mecanismo pesado y aligerarlo gradualmente conforme se eleva la altura del tono, “combinando” los dos en el registro medio. En la región aguda sólo se usa el mecanismo ligero. Así una mujer tiene registros de pecho, medio y de cabeza, mientras que un hombre tiene registros de pecho, medio y en falsete. El hombre no cantará en falsete a menos que deba hacerlo en el registro agudo. La voz de pecho no debe forzarse demasiado hacia la región aguda y, sin importar cuán pesada o dramática se vuelva la voz en un cantante maduro, el mecanismo ligero no se debe menospreciar cuando sea necesario mantener notas agudas durante mucho tiempo.

5. Resonancia

Igual que todos los instrumentos musicales, la voz cuenta tanto con resonadores naturales como con un productor de tono. Una de las habilidades más importantes en el aprendizaje del canto es el uso de los resonadores para producir colores tonales distintos de acuerdo con el carácter expresivo y emocional de la música.

El resonador más importante es la faringe. La mayoría de los cantantes concuerda en que la garganta debe mantenerse “abierta”. Son comunes algunos conceptos pedagógicos como sentir una esfera de aire en la faringe o imaginar que el tono viaja hacia atrás en lugar de al frente; se dice que Caruso experimentaba esta segunda

sensación. Otra noción común es inducir una sensación de bostezo, pues el alargamiento de la faringe refuerza los tonos graves y proporciona una calidad de voz dulce o gruesa. Se ha estimado que el tono de la faringe se encuentra entre 350 y 750 Hz. De manera que el cantante ajusta el resonador dependiendo del tono emitido y el color tímbrico requerido. La lengua desempeña un papel muy importante en la apertura de la garganta, pues se debe mantener abajo y hacia el frente de la boca. La laringe debe mantenerse relativamente baja (se elevará lo necesario con las notas agudas y seguirá el movimiento de la lengua en la producción de vocales determinadas). Si el cantante respira profunda y calladamente, la laringe tiende a bajar y la lengua se relaja. Muchos maestros de canto, además de la técnica de apertura de garganta, enseñan a elevar el paladar blando. Cuando su elevación se complementa con un alargamiento hacia abajo se refuerzan los tonos agudos y la voz adquiere un “timbre” brillante de voz. Se cree que el resonador para esta frecuencia es el “cuello de la laringe”, que se encuentra entre la epiglotis y el pliegue ariepiglótico. Muchos cantantes sienten este “timbre” en las áreas frontales de la cara y las cavidades nasales y pueden intensificarlo abriendo dichas cavidades. Esto se conoce con nombres como “resonancia frontal”, “singing in the mask” o “impostazione della voce” (impostación o colocación de la voz).

6. Vibrato

La fluctuación de la altura del tono en el *vibrato vocal es bastante amplia: alrededor de un semitono, aunque a intensidades altas determinadas puede alcanzar hasta un tono entero. A menos que el vibrato sea excesivo la entonación no se ve afectada, pues el sistema auditivo humano percibe en realidad un promedio de los dos límites extremos del tono. El vibrato proporciona a la voz una calidad emocional afectiva y de hecho está vinculado con el estado emocional del cantante. Cada uno de los pequeños músculos de la laringe tiene su contraparte que lo equilibra, por lo que el vibrato en el canto se logra gracias a una fluctuación controlada de la energía muscular. Su velocidad depende de los impulsos nerviosos; cuando el estímulo emocional no es muy controlado la frecuencia de los impulsos nerviosos se acelera. Si el vibrato es demasiado rápido el oyente captará un sonido palpitante; si es demasiado lento, un sonido tembloroso.

Algunas pedagogías vocales prefieren un vibrato lento bastante amplio. En lo que podríamos denominar el

“sonido alemán” —el sonido lleno pero a menudo con demasiado peso característico de los cantantes wagnerianos—, la frecuencia del vibrato suele ser lenta, a razón de unas cinco pulsaciones por segundo. Esta calidad sonora, si bien es adecuada para la música romántica alemana, no lo es tanto para la música italiana, que requiere un sonido menos disipado. Muchos cantantes de ópera, en la búsqueda por producir mayor intensidad sonora, sobrecargan sus voces. Como reacción a este tipo de producción vocal, algunos cantantes especializados en música antigua han adoptado el tono “puro” sin vibrato para la música de los siglos XVII y XVIII. No obstante, muchas fuentes reconocen que el uso cuidadoso y controlado del vibrato es un aspecto imprescindible para cantar bien.

7. Refinamientos de la producción vocal

Los cantantes de la actualidad deben hacer frente al repertorio vocal de todos los periodos de la historia. Aunque requiere cierto grado de sacrificio, la voz tiene la capacidad de adaptarse a los diferentes estilos de música. El conocimiento de algunos métodos de canto tradicionales puede resultar de utilidad para el cantante ya que gran parte del repertorio vocal se inscribe en una tradición desarrollada en Italia en el siglo XVII y se mantuvo prácticamente sin cambio alguno hasta mediados del siglo XIX.

El primer aspecto a considerar es el estilo denominado *portamento*. En este caso el término “portamento” no se refiere al efecto particular de deslizar el sonido entre dos notas (semejante al **glissando*), sino al concepto de “portar” la voz con el aliento, de manera que cada nota se integre suavemente con la siguiente y que el sonido emitido no se sienta forzado. Esta sensación física se vincula íntimamente con el ritmo musical, de manera que el portamento es algo que prevalece durante toda la pieza y está implícito incluso en los silencios. Además de ser una cuestión de respiración, el portamento es también una cuestión de ataque; no se puede lograr con el “coup de glotte”, sino que requiere el ataque puro descrito en la sección 3. Otro aspecto importante del entrenamiento vocal, de acuerdo con las fuentes del siglo XVIII y comienzos del XIX que lo describen, se refiere a los registros, desarrollados plenamente pero combinados con suavidad. Es un hecho que en el periodo barroco se explotaba al máximo la voz de pecho, algo que suele ignorarse en las interpretaciones actuales de la música de la época. Un recurso vocal que servía a los cantantes para perfec-

cionar el ataque, el control de la respiración y los registros, era el *messa di voce* (it., “colocación de la voz”) que simplemente significa cantar una nota continua en una dinámica progresiva de suave a fuerte y a suave nuevamente hasta desvanecer el sonido. Para lograr este efecto se debe comenzar con un ataque puro y callado; esto resultará casi en registro de falsete, pero tendrá el peso suficiente para que el cantante logre hacer un suave *crescendo*. Conforme el volumen aumenta, la calidad del tono se vuelve más pesada y la resonancia se intensifica. El proceso se invierte para el *diminuendo*. Es fácil notar que esta técnica implica un entrenamiento de los músculos de la laringe y su coordinación con la respiración.

Es importante también que el cantante practique la coloratura. Los pasajes elaborados no se deben cantar como frases *legato* aceleradas (aunque la práctica lenta del canto puede servir para reafirmar en la mente el contorno de la frase y para mejorar su afinación). La clave para el estilo de canto coloratura se encuentra en el significado mismo de la palabra, “imprimir color”. No se canta a toda voz, sino con ligereza; debe surgir de la propia línea melódica y estar respaldada con un ritmo firme. Adornos como el trino (en esencia un vibrato exagerado), el grupito (*turn*) y el mordente deben cantarse también con una calidad ligera que “surja” del tono principal sin afectar la línea melódica.

La mecánica física de la voz depende de un delicado equilibrio entre fuerzas musculares opuestas. Existe también contraste entre los registros ligero y pesado, y entre la resonancia brillante y oscura (o “focus” y profunda). Tomando en cuenta las cualidades intrínsecas de su voz el cantante debe buscar en su canto el equilibrio adecuado de la música. La música de los periodos barroco y clásico por lo general exige ligereza y brillantez, por lo que los registros grave y agudo tendrán una calidad sonora muy distinta (igual que en los pianos antiguos). La música de periodos posteriores requiere una producción vocal más llena a lo largo de todo el rango. Un cantante joven en formación, sin embargo, debe concentrarse primero en la producción sonora ligera o lírica; si su voz tiene el potencial, desarrollará una calidad más dramática conforme madure. Véase también CANTO. DM/RW

📖 G. B. MANCINI, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (Viena, 1774, aum. 3/1777; trad. al in. por E. FOREMAN, 1967, con el título *Practical Reflections on Figured Singing*). M. GARCÍA, *Traité complet de l'art du chant* (París, 1840, 2/1847/R, 3/1851 con el título *École*

de García, 11/1901; trad. al in. D. V. PASCHKE, 1972 con el título *A Complete Treatise on the Art of Singing*. F. HUSLER y Y. RODD-MARLING, *Singing: The Physical Nature of the Vocal Organ* (Londres, 1965, 2/1976). W. VENNARD, *Singing: The Mechanism and the Technique* (Nueva York, 1967). R. MILLER, *English, French, German and Italian Techniques of Singing* (Metuchen, NJ, 1977). J. POTTER (ed.), *The Cambridge Companion to Singing* (Cambridge, 2000).

Vranický, Pavel. Véase WRANITZKY, PAUL.

vuelo del abejorro, El. Interludio orquestal de la ópera de Rimski-Korsakov *La leyenda del zar Saltan* (1899-1900), en la que el príncipe se convierte en un abejorro que pica a sus parientes malvados. Existen muchos arreglos, algunos de ellos poco genuinos, para gran variedad de instrumentos solistas.

vuoto, vuota (it.). “Vacío”; *corda vuota*, “cuerda abierta”, “cuerda al aire”.

Vustin, Aleksandr Kuz'mich (n Moscú, 1943). Compositor ruso. Estudió en el Conservatorio de Moscú con Vladimir Fere. Inspirado en la obra de Boulez y Xenakis, Vustin ha desarrollado un estilo muy personal que no se enmarca dentro de ninguna escuela compositiva determinada. Se inclina por las combinaciones instrumentales poco comunes y suele incorporar percusiones de altura indeterminada, como en *Memoria 2* (1978) o en *Hommage à Beethoven* (1984). Sus procedimientos compositivos se basan en una extensión del serialismo en diferentes aspectos estructurales. En la década de 1990 comenzó a desarrollar nuevos principios de organización de la altura basándose en el repertorio del canto ortodoxo ruso. JWAL

W

Wachet auf, ruft uns die Stimme (Despierta, la voz nos llama). *Cantata no. 140* (1731) de J. S. Bach, basada en un coral de Philipp Nicolai (1599); uno de sus movimientos fue transcrito para órgano como el primero (BWV645) de los *Corales Schübler* (1748). “Wach’ auf” es el coro en el tercer acto de *Los maestros cantores de Nüremberg* de Wagner. “Wachet auf” a menudo se traduce como “Despertad, vosotros que dormís”.

wachsend (al.). “Creciendo”, “aumentando”, es decir, *crescendo*.

Waelrant, Hubert (*n c.* 1517; *m* Amberes, 19 de noviembre de 1595). Compositor, maestro, teórico y editor flamenco. Su editorial, fundada en sociedad con Jean de Laet en Amberes en 1554, publicó importantes colecciones de música de Clemens, Crecquillon y otros, así como *chansons* y adaptaciones de salmos protestantes en francés. Dejó de publicar en 1558, aunque en 1585 aparentemente actuó como editor de una colección de madrigales publicada por Phalèse. JM/JWA

Wagenaar, Johan (*n* Utrecht, 1 de noviembre de 1862; *m* La Haya, 17 de junio de 1941). Compositor y maestro holandés. Después de estudiar en Utrecht y Berlín fue nombrado profesor en la Escuela de Música de Utrecht y en 1887 fue designado director de la misma. De 1919 a 1937 fue director del conservatorio en La Haya. Su obra más conocida probablemente es la obertura *Cyrano de Bergerac* (1905), pero también escribió óperas, cantatas y el poema sinfónico *Saul en David* (1906). Su hijo **Bernard Wagenaar** (*n* Arnhem, 18 de julio de 1894; *m* York, ME, 19 de mayo de 1971) estudió con su padre y en la Universidad de Utrecht, y se convirtió en director de orquesta y maestro. En 1920 emigró a los Estados Unidos, donde adquirió la ciudadanía en 1927 y enseñó composición en la Juilliard School (1925-1968). Sus obras incluyen cuatro sinfonías, música vocal y una ópera de cámara. Su *Canto luctuoso* (1944) fue un encargo de la Netherlands American Founda-

tion para conmemorar a las víctimas holandesas de la guerra. WT/PG

Wagenseil, Georg Christoph (*n* Viena, 29 de enero de 1715; *m* Viena, 1 de marzo de 1777). Compositor austriaco. Fue hijo de un oficial de la corte de los Habsburgo. Su maestro más importante fue Fux, por cuya recomendación fue nombrado compositor de la corte en 1739. En 1745 viajó a Venecia para el estreno de su primera ópera *Ariodante* y durante los siguientes 15 años consolidó su reputación como compositor de ópera con una serie de obras exitosas. A partir de la mitad de la década de 1750 se volvió internacionalmente reconocido a través de la publicación en París de sus piezas instrumentales, especialmente sus sinfonías. Se retiró de sus puestos en la corte en 1765, pero aún estaba activo como compositor cuando conoció a Burney en 1770.

Wagenseil jugó un papel importante en el desarrollo del estilo clásico vienés. Con su fusión de aria, conjunto y recitativo sus óperas allanaron el camino para las reformas de Gluck en la década de 1760. Sus sinfonías, que exhiben claridad y fluidez formal, fueron modelos para algunas de las obras tempranas de Haydn. La mayoría de sus numerosos conciertos para teclado son obras de cámara que plantean modestas exigencias a los intérpretes aficionados, pero fueron bien conocidos en casa de los Mozart en Salzburgo influyendo en el estilo y la forma de los primeros conciertos de Wolfgang. DA/TRJ

Wagner, Richard (véase la página siguiente).

Wagner-Régeny, Rudolf (*n* Szasz-Régen, Transilvania [hoy Reghin, Rumania], 28 de agosto de 1903; *m* Berlín Oriental, 18 de septiembre de 1969). Compositor y pianista alemán de origen rumano. Rudolf Wagner, añadió el sufijo “Régeny” a su nombre por su lugar de nacimiento. Provenía de una familia próspera y estudió en Schässburg (1916-1919) y Leipzig (1919) antes de mudarse a Berlín en 1920. Adquirió la ciudadanía

Richard Wagner

(1813-1883)

El compositor alemán Wilhelm Richard Wagner nació en Leipzig el 22 de mayo de 1813 y murió en Venecia el 13 de febrero de 1883.

Wagner fue absorbido desde temprana edad por un interés simultáneo en la música y el teatro que habría de llevarlo desde sus oscuros inicios como *Kapellmeister* provinciano y compositor de óperas en la tradición romántica alemana, a la fama mundial como el fundador de Bayreuth, el teatro ideal en el que podrían escenificarse sus dramas musicales basados en una nueva síntesis expresiva de texto y música. Formó sus ideales artísticos a temprana edad y persiguió su realización con una determinación inflexible.

Los primeros años

Nunca se podrá determinar si Wagner fue hijo del actuario policial Friedrich Wagner o del pintor, poeta y actor Ludwig Geyer, porque cuando Friedrich murió de tifo en 1813, Johanna Wagner ya era amante de Geyer. Cuando contrajo matrimonio con Geyer la familia se mudó a Dresde, donde Wagner estudió en la Kreuzschule y tuvo en el ejemplo de Weber el primer hito de su amor por la música. De regreso a Leipzig fue seducido por el teatro y realizó su primer intento de escritura dramática, al tiempo que estudiaba música. Su admiración por Beethoven habría de tomar forma práctica en un arreglo para piano que hizo de la *Novena sinfonía*, y más tarde, su cuento *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* (Un peregrinaje a Beethoven, 1840) declara en forma de ficción su creencia de que la verdadera consecuencia de esta sinfonía era el drama musical, “la música que pide a gritos su redención ante la poesía”.

En junio de 1830 Wagner se inscribió en la Universidad de Leipzig, donde estudió música con Theodor Weinlig. Las composiciones de este periodo que han sobrevivido incluyen sonatas para piano y una sinfonía; esta última está fuertemente influida por Beethoven y hasta cierto punto por Mozart y Weber, pero contiene sugerencias de la naciente voz del propio Wagner. En Praga en 1832 escribió el libreto de una ópera, *Die Hochzeit*, que compuso parcialmente, y después comenzó a trabajar en *Die Feen* (compuesta en 1833-1834, estrenada en 1888). Esta es una ópera romántica (basada en Gozzi), en la línea de Weber pero más

cercana en estilo a Marschner, especialmente en el tratamiento de la interacción del mundo humano con el de los espíritus, así como en la naturaleza de su lenguaje y su orquestación. Como director de coro en Würzburg (1833-1834) Wagner amplió su conocimiento de la ópera para incluir a Cherubini, Auber y Meyerbeer, quienes habrían de influir en su música. Pero fue la música italiana que también admiraba, particularmente Bellini, la que influyó más en su siguiente ópera, *Das Liebesverbot* (1836, basada en *Medida por medida* de Shakespeare). Aunque más tarde la consideró una desviación de sus ideales, ésta reforzó su comprensión de la melodía vocal cuya importancia siempre trató de comunicar a sus compatriotas.

Al mudarse a Magdeburgo como director en 1834, Wagner dirigió óperas de Bellini y Rossini, así como obras alemanas (Weigl, Spohr, Weber, Marschner) y el repertorio de *opéra comique* francesa que había jugado un importante papel en la evolución de la ópera romántica alemana. También se casó con la actriz Wilhelmine [Minna] Planner; su tormentoso y errático matrimonio duró hasta la muerte de ella en 1866, aunque para entonces ya no vivían juntos. En parte para distraerse de su infeliz vida privada, comenzó a trabajar en *Rienzi*. Como director en Riga en 1837-1839 extendió el rango de sus actividades con conciertos sinfónicos y con los primeros de muchos artículos en los que bosquejaba sus ideas; también dirigió óperas de Mozart y Méhul. Sin embargo, se vio obligado a huir de Riga para escapar de sus acreedores y se embarcó para Londres. Lanzados hacia un fiordo noruego a causa de una tormenta, la tripulación estimuló su imaginación con sus cantos y con las leyendas sobre *El holandés errante*.

Wagner y Minna siguieron de Londres hacia París donde esperaba conquistar la Opéra, por entonces el teatro más influyente en Europa, con *Rienzi* (1840). Su esperanza se vio frustrada, aunque la obra cumplía bien los requisitos de la Opéra. En cierta medida, está influida por Meyerbeer, pero más significativamente por el estilo de *grand opéra* que había sido desarrollado en París por Spontini, Halévy,

Auber y Rossini, a todos los cuales admiraba; en Spontini, además, encontró un director cuyo control magistral habría de inspirar su propio estilo.

En París, donde sufrió penurias considerables, Wagner terminó *Rienzi*, escribió su *Obertura Fausto*, conoció y admiró a Berlioz, fue introducido a las leyendas de Tannhäuser y Lohengrin y escribió el texto y la música de *Der fliegende Holländer* (1841), la primera de las óperas de Wagner en conservar un lugar en el repertorio habitual; incluye mucho de la herencia de Weber, aunque absorbida en una obra de nueva individualidad y fuerza. Entre las ideas que crecían en la mente de Wagner estaba el tema romántico de la redención a través del amor que habría de absorberlo durante toda su vida: trabajar con la historia de la mujer que se sacrifica por el legendario holandés trasciende por mucho los ejemplos inmediatos del contacto entre el mundo humano y el sobrenatural en las óperas de Marschner.

Después de dejar París en 1842, Wagner llegó a Dresde para su primer triunfo con *Rienzi*. Cuando éste fue seguido por el más modesto éxito de *Der fliegende Holländer*, Wagner llevó la obra a Berlín sólo para experimentar su primera probada de la hostilidad crítica que a partir de entonces dividiría a Alemania entre wagnerianos y anti-wagnerianos. Mientras tanto había comenzado a trabajar en *Tannhäuser*, obra que terminó en la primavera de 1845; su recepción llena de dudas reforzó su sensación de aislamiento, pero también su insistencia en que sus ideales fueran comprendidos. *Tannhäuser* es de hecho una obra de transición en el camino a la realización de esos ideales y conserva rasgos de la *grand opéra* parisina, así como de la ópera romántica alemana; en buena medida, y a pesar de ciertas desviaciones hacia la banalidad y excesos de proporción, trasciende ambos géneros con nueva fuerza imaginativa y una cualidad más rica de invención musical.

Años de madurez

Mientras tanto, Wagner había aceptado un puesto de director en Dresde en 1843 y comenzó a trabajar en *Lohengrin* (1848). La obra conserva algunos elementos previos del estilo de la ópera romántica junto con algunas concesiones a las exigencias de los cantantes; pero si el primer acto aún refleja a Spontini y Auber, y si el manejo de Ortrud y Telramund como pareja “negra” frente a Lohengrin y Elsa deriva del *Euryanthe* de Weber, el preludio del “Grial” y todo el segundo acto miran hacia adelante desde *Tannhäuser* hacia logros creativos mucho mayores. Pero la búsqueda de esos logros fue temporalmente interrumpida por los eventos políticos de 1848.

Encendido con celo revolucionario y convencido de que era necesaria una reestructuración social para la realización de sus ideales, Wagner se alineó con los insurrectos en Dresde en 1849. Se emitió una orden para su arresto y huyó a Suiza. Ahí bosquejó varios planes para óperas y dramas (incluyendo uno sobre *Jesús de Nazareth*, basado en las ideas de Ludwig Feuerbach sobre la cristiandad como expresión del mito) y comenzó a trabajar en *Siegfrieds Tod*. También fue un periodo de evaluación: escribió varios ensayos sobre sus teorías del arte, entre ellos *Das Kunstwerk der Zukunft* (La obra de arte del futuro, 1849) y *Oper und Drama* (1851). En ellas delineó la idea de la ópera como una “obra de arte total” (**Gesamtkunstwerk*) en que la poesía debía generar directamente la música en forma de ópera haciendo uso de todos los recursos teatrales, una obra que, además, debía presentarse en condiciones ideales como un ritual social que involucrara tanto a los intérpretes como al público. Aunque algunas de estas ideas fueron modificadas o abandonadas, formaron el punto de arranque de su obra madura.

En 1850 Liszt dirigió la primera representación de *Lohengrin* en Weimar, y Wagner fue estimulado para continuar trabajando en *Siegfrieds Tod*. A medida que la idea creció en su mente (junto con la idea de fundar un teatro especial para festivales), añadió textos al concepto original, primero para *Der junge Siegfried* (El joven Sigfrido), después para *Die Walküre* y *Das Rheingold*. Así, las obras que habrían de formar *Der Ring des Nibelungen* se escribieron en orden inverso. El texto fue terminado al final de 1852 y a pesar de considerables dificultades financieras, Wagner comenzó a trabajar en *Das Rheingold*, misma que terminó en septiembre de 1854. Al mismo tiempo, bajo la influencia de su amor por la esposa de un benefactor suizo, Mathilde Wesendonk, concibió la idea para *Tristan und Isolde* y revivió un interés temprano en la historia de Parsifal. Habiendo terminado *Die Walküre* y comenzado a trabajar en *Siegfried* (como se conoce ahora la tercera ópera del *Anillo*) interrumpió la obra para dedicarse de lleno a *Tristan* en agosto de 1857. En este periodo escribió también las *Wesendonk-Lieder*; dos de ellas son estudios preliminares para *Tristan*, la cual terminó finalmente en 1859.

Hasta ese momento las óperas de Wagner habían sido, en distintas maneras, extensiones de la antigua ópera romántica, y cada una de ellas representó un significativo avance creativo. *Der fliegende Holländer* fue la primera en utilizar la construcción con base en escenas en vez de números; en ella Wagner descubrió más tarde destellos de su técnica del *Leitmotiv*, la asociación de una idea musical con un ingrediente dramático. Las implicaciones plenas de

este recurso, el desarrollo del antiguo motivo de reminiscencia (que era poco más que una simple pieza de identificación), no se realizan en esta obra, sólo parcialmente en *Tannhäuser*, con su desequilibrio estilístico, y en *Lohengrin*. Sin embargo, en esta última Wagner sí hizo avances considerables al permitir que las exigencias de la estructura musical guiaran el texto. Esto requirió el repudio de algunas de las teorías en *Oper und Drama*, el más importante de sus voluminosos escritos, y hay evidencia de que en *Tristan* el concepto esencial (aunque como siempre en el Wagner maduro se trata de un proceso simultáneo entre texto y música) es predominantemente musical.

La técnica motivica en *Tristan*, aunque no de tan largo alcance como en el aún inconcluso *Anillo*, le proporcionó a Wagner un cimiento cohesivo para una música que está libre de números y escenas como guías estructurales; otra característica es el uso del **Stabreim* en el verso, una técnica de rima por aliteración más que por finales de palabras que Wagner revivió a partir de modelos anteriores. La ausencia de periodicidad conduce a una armonía cromática de movimiento libre en un estilo que no tenía precedentes en la música. Estos métodos, que a su vez implicaban una orquestación de nueva riqueza, intensidad y sutileza, correspondían idealmente con una narración en la que el amor condenado encuentra su realización solamente alejándose de la luz del sol hacia la oscuridad y, finalmente, la muerte. En este sentido las ideas de Wagner se vieron muy influidas por sus lecturas filosóficas, en particular la filosofía de la renuncia de Schopenhauer.

Obligado a dejar Zürich debido a su *liaison* con Mathilde Wesendonk, Wagner fue primero a Venecia y después a París, donde su nueva versión de *Tannhäuser* (1861) (con una bacanal inicial compuesta después de la experiencia de *Tristan*) se encontró con violentas demostraciones pero le ganó nuevos admiradores, entre ellos Baudelaire. El proyecto de una representación de *Tristan* lo llevó a Munich, pero cuando ésta se pospuso reanudó sus viajes comenzando a trabajar en *Die Meistersinger von Nürnberg*. En el momento en que sus finanzas, siempre precarias, parecían hundirlo llegó una oferta del rey Ludwig II de Baviera: el resultado fue un apoyo generoso y la promesa de representaciones de sus óperas. Aunque se interpusieron algunas diferencias, Wagner fue rescatado, y a cambio le proporcionó al solitario, joven e idealista rey el gozo artístico de su infeliz vida.

Gracias al rey *Tristan* se representó en 1865 bajo la dirección de Hans von Bülow, de cuya joven esposa, Cosima, hija de Liszt, se había enamorado Wagner. Pero los planes para un teatro de festivales fracasaron debido a la oposición

en Munich contra Wagner y sus proyectos, y abandonó Baviera para instalarse en Tribschen sobre el Lago Lucerna. Aquí terminó *Die Meistersinger* en el otoño de 1867; Bülow dirigió el estreno en Munich en junio de 1868 y cuatro meses más tarde Cosima se mudó a Tribschen a vivir con Wagner. Para entonces ya había tenido dos hijas suyas; el nacimiento de su hijo Siegfried en 1869 le inspiró el *Idilio de Sigfrido* sobre temas del *Anillo*. Como lo revelan los diarios de Cosima, su vida doméstica, que incluía un círculo íntimo de leales admiradores, estuvo marcada por una indeclinable devoción de su parte y de parte de Wagner por una autocracia equilibrada con una generosidad, tolerancia y humor mucho mayores de lo que a menudo se ha sugerido.

En contraste con *Tristan*, *Die Meistersinger* puede parecer una robusta afirmación de normalidad burguesa. De hecho está profundamente influida por su predecesora y por la afirmación de Wagner de que “grande es el poder del amor, pero más grande aún es el poder de su renuncia”. El cromatismo es latente y sin embargo esencial a un estilo en que el diatonismo asociado con los burgueses de Nuremberg y sus ordenadas vidas no sólo es “reconstruido” en contra del cromatismo, sino que sirve para expresar a la vez una visión nostálgicamente distante de la Alemania medieval y el precario logro de Sachs, al renunciar a Eva, en la preservación del orden.

Como siempre en el Wagner maduro, *Die Meistersinger* trata de varias cosas a la vez. Entre ellas está Walther, el pionero artista instintivo que Wagner asociaba consigo mismo, triunfando sobre la oposición de los anticuados maestros cantores, vistos en su versión más pedante en la persona de Beckmesser, a quien Wagner identificaba, originalmente por nombre, con su hostil crítico Hanslick. Pero al insistir en las virtudes de los maestros cantores, Wagner está declarando que la tradición no debe ser derrocada sino renovada. Era apropiado para ésta, la más abierta y cálida de las obras de Wagner, que la melodía y los números identificables volvieran a su estilo en el marco de una red continua en la que se asigna un papel importante a los *Leitmotiven*; éstos por supuesto son de un carácter excepcionalmente fluido y melódico.

Bayreuth y el “Anillo”

Wagner volvió entonces su atención a la fundación del teatro de ópera ideal que por tanto tiempo lo había eludido; y después de muchas dificultades inauguró en 1876 la Festpielhaus en Bayreuth, con el apoyo de Ludwig y un ejército de suscriptores y leales trabajadores, con el *Anillo* completo, que ahora consistía en *Das Rheingold*, *Die Walküre*,

Siegfried y Götterdämmerung. Al festival asistieron numerosas luminarias de toda Europa: para entonces Wagner era el artista más famoso del momento, aún capaz, sin embargo, de despertar sentimientos violentos, como lo demostraron la continua hostilidad de Hanslick, la incompreensión de compositores rivales como Brahms y Chaikovski y la violenta ruptura con su otrora admirador, Nietzsche. Monarca del reino artístico que había creado, se estableció en la casa de Bayreuth construida para él por Ludwig, a la que llamó Wahnfried (que quiere decir paz lograda a partir de la turbulencia).

En el *Anillo*, Wagner creó el último gran ciclo épico que se ha escrito. Estaba consciente de que ello sólo se podía lograr a través de la música, aunque sus ideas nacieron del amor por la épica griega que había adquirido como estudiante junto con sus estudios del mito bajo la influencia de Feuerbach y su cuidadosa lectura de la antigua épica alemana. La expansión de una a cuatro óperas refleja no sólo la escala del drama, sino también sus necesidades compositivas porque la sutileza y la complejidad de su técnica del *Leitmotiv* requieren el lienzo más grande posible si ha de funcionar de manera libre y expresiva. La técnica misma se desarrolla porque los métodos comparativamente sencillos de identificación que caracterizan a *Das Rheingold* evolucionan en *Götterdämmerung* hacia una densa red de música alusiva que logra la condición de un lenguaje conceptual. El *Leitmotiv*, como método, fue muy malentendido incluso por quienes más admiraban a Wagner: el compositor resistió las etiquetas fáciles que sobrevinieron, y con razón, ya que (por ejemplo) el llamado motivo de la lanza en realidad representa no tanto una lanza física (a pesar de su carácter incisivo y enérgico) sino los tratados grabados en ella a través de los cuales Wotan gobierna y cuya infracción lleva a la tragedia personal de éste y a la caída de los dioses. El *Anillo* es esencialmente un mito de poder, amor y renuncia expresado en un conflicto dramático entre dioses, gigantes, humanos, enanos y otros seres. Su texto usa plenamente el *Stabreim*, menos por razones de asonancia musical que por la invocación de una dicción arcaica y más aún por la libertad sinfónica, dentro de la estructura en verso que proporcionaba.

El éxito del festival de ninguna manera aseguraba el futuro de Bayreuth, sobre todo desde que el rey había perdido un poco la fe en Wagner a partir de su fuga con Cosima y su matrimonio con ella en 1870. Pero el festival, al que el rey asistió, sirvió para reconciliarlo con Wagner y para ofrecerle más apoyos mientras el compositor volvía su atención hacia lo que, aparte de algunas sinfonías programadas, afirmaba que sería su última

obra, *Parsifal*. Envejecido y cansado, visitó varias veces Italia por cuestiones de salud (padecía de erisipela y angina de pecho), tomando ideas para la puesta en escena de *Parsifal* de los jardines de Ravello y de la Catedral de Siena. Terminó la partitura en Palermo al inicio de 1882; las primeras representaciones ocurrieron en Bayreuth, que se reservó los derechos exclusivos sobre la obra durante largo tiempo, en julio y agosto bajo la dirección de Hermann Levi.

Parsifal, como el *Anillo*, se basa en el mito, en este caso una serie más cercana y más compleja de fuentes. Varias versiones de la leyenda del Grial, particularmente la del poema medieval alemán de Wolfram von Eschenbach, proporcionan el marco de la trama, que también contiene las ideas más sutiles y penetrantes de Wagner sobre la creencia, las estructuras humanas y en buena medida la psicología femenina ya que Kundry –su personaje más admirable– es a la vez la tentación y el agente de la redención de Parsifal, quien a la vez provoca la redención de Kundry. La correlación entre texto y música es más detallada y de mayor alcance que en obras previas, aunque el uso de los motivos es más libre que en el *Anillo*, y el *Stabreim* es abandonado a favor del uso limitado de la rima final. Por su naturaleza estática, el rango y la densidad de la acción psicológica de *Parsifal*, que incluye percepciones sobre los temas de redención y renuncia que por tanto tiempo habían absorbido a Wagner, a menudo se han subestimado. El compositor dio a la obra la descripción de *Bühnenweihfestspiel*, o “pieza festiva para la consagración de la escena”: su compleja síntesis de tan distintas vertientes de la experiencia sigue causando más resistencia e incompreensión que cualquier otra de sus obras.

En septiembre de 1882, Wagner viajó con su familia a Venecia. Planeaba escribir sólo algunas sinfonías en un movimiento utilizando las técnicas motivicas que había desarrollado. El 13 de febrero de 1883 tuvo un ataque cardíaco fatal. Su cuerpo fue llevado de regreso a Bayreuth y sepultado en el jardín de Wahnfried. Cosima lo sobrevivió, al inicio a pesar suyo, para convertirse en la figura dominante de los festivales de Bayreuth hasta su muerte, poco antes de la de su hijo Siegfried, en 1930. JW

📖 C. DAHLHAUS, *Richard Wagner's Music Dramas*, trad. M. WHITTALL (Cambridge, 1979). R. TAYLOR, *Richard Wagner: His Life and Thought* (Londres, 1979). R. WAGNER, *My Life*, trad. A. GRAY (Londres, 1983). B. MILLINGTON, *Wagner* (Londres, 1984). B. MILLINGTON (ed.), *The Wagner Compendium* (Londres, 1992). U. MÜLLER y P. WAPNEWSKI (eds.), *Wagner Handbook*, trad. y ed. J. DEATHRIDGE (Cambridge, MA, y Londres, 1992).

alemana en 1930. Su familia perdió su fortuna en el quiebre inflacionario de 1923 y Wagner-Régeny se vio obligado a ganarse la vida trabajando como repetidor de ballet en la Grosse Volksoper de Berlín, así como tocando el piano en cabarets y cines. Sus obras tempranas, como la ópera en un acto *Sganarelle* (1929) revelan un modernismo antirromántico en el que la influencia de *Les Six* es muy evidente.

Sin embargo, la obra que lo hizo tanto famoso como controversial fue la ópera *Der Günstling* (El favorito), con libreto de Caspar Neher (mejor conocido como el diseñador de Bertolt Brecht). La inició en 1932, antes del ascenso de los nazis al poder, aunque tuvo un estreno sensacional en Dresde en 1935. Wagner-Régeny de inmediato se convirtió en objeto de atención de los nazis como un compositor de potencial internacional. Basada en la adaptación de Georg Büchner de Marie Tudor, *Der Günstling* de Victor Hugo, es un estudio de la corrupción y la violencia que vienen con el poder absoluto. La afirmación posterior de Wagner-Régeny de que la ópera fue concebida desde el principio como una obra de resistencia antinazi se ha descartado, aunque no hay duda de que sus obras posteriores con Neher representaron un intento de distanciarse del régimen de Hitler.

La inherentemente pacifista *Die Bürger von Calais* (1939) despertó sospechas. Su sucesora, *Johanna Balk*, que trata de la resistencia rumana contra el tirano húngaro Báthory, ocasionó un escándalo en su estreno en Viena en 1941 y condujo al ostracismo a Wagner-Régeny, así como a su subsecuente conscripción al ejército alemán. Sus experiencias, combinadas con la larga enfermedad terminal de su esposa, la pintora Léli Duperrex, agravaron la depresión de la que había sufrido intermitentemente durante casi toda su vida, por lo que vino un periodo de silencio compositivo que no rompió sino hasta la década de 1950. En 1947, a insistencia del ejército soviético, Wagner-Régeny fue nombrado rector de la Academia de Música de Rostock, puesto que abandonó en 1950 para dar clases de composición en la Academia de Artes de Berlín Oriental. Compuso sus obras tardías mayoritariamente en una idiosincrásica pero distintiva técnica serial. *Der Günstling* siguió siendo una de las óperas del siglo XX con más representaciones en la República Democrática Alemana, pero otras de sus obras no siempre fueron bien recibidas por el régimen. Muchas de sus obras tardías se estrenaron en Occidente, aunque su negativa a condenar la construcción del muro de Berlín condujo a una disminución en el aprecio de la crítica. Su última ópera, *Das Bergwerk*

zu Falun (La mina en Falun) basada en un cuento de Hugo von Hofmannsthal, se estrenó en 1961 en el Festival de Salzburgo (fundado por Hofmannsthal 40 años antes). TA

📖 D. HARTWIG, *Rudolf Wagner-Régeny, der Opernkomponist* (Berlín, 1965).

Wagner, tuba. Instrumento de metal de pistones diseñado por Wagner (probablemente con el *saxhorn* en mente) para el *Anillo* con el fin de cubrir el vacío entre los cornos y los trombones. De orientación vertical y forma oval, la tuba Wagner se fabricaba en dos tamaños, correspondientes a las dos tonalidades principales de los cornos: tenor en *si* bemol y bajo en *fa*. La intención era que los cornistas tocaran las tubas Wagner alternando entre ambos instrumentos según las instrucciones en la partitura. Los modelos modernos se fabrican (como los cornos) como instrumentos dobles en *si* bemol y *fa*. Muchos compositores han escrito para la tuba Wagner incluyendo a Bruckner, Schoenberg y Richard Strauss, y a menudo se utiliza en música para el cine y la televisión. JMO

wait [wayte] (in., “Seren”). Originalmente, un vigía; más tarde, un ministril cívico. En los siglos XIII y XIV, los vigías empleados por una ciudad o una casa noble cuidaban las puertas y patrullaban las calles por la noche, sonaban las horas y alertaban sobre incendios y otros peligros (como el Vigía nocturno en *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner). El instrumento que usaban para mostrar que estaban en guardia era un tipo de *caramillo* o *shawm* conocido como *wait-pipe* o *wayte-pipe*.

En los siglos XV y XVI, también se les llamaba *waits* a los ministriles cívicos, probablemente por asociación con el instrumento que tocaban, aunque no tenían deberes de vigilancia. Muchos eran buenos músicos que podían tocar una variedad de instrumentos de mucho volumen (*haut*) y de “aire libre” (caramillo, trompeta a vara, sacabuche, etc.); más tarde también cantaron y utilizaron instrumentos más suaves (flauta de pico, *cornett*, viola). Eran muy apreciados por las autoridades municipales y se les proporcionaban elegantes uniformes. Servían al alcalde en funciones cívicas y ocasiones ceremoniales, y a veces tocaban en la calle por la noche. A partir del siglo XVI se hizo costumbre que los *waits* de las ciudades sirvieran en posadas y tabernas a la llegada de huéspedes notables que pudieran recompensarlos por una bienvenida musical, que tocaran durante la comida y (en algunos pueblos) que dieran conciertos callejeros los domingos, en Navidad y en otras festi-

vidades (aunque los conciertos dominicales fueron restringidos durante el régimen puritano en tiempos de Cromwell). Pertenecer a los *waits* era en ocasiones una tradición familiar.

Los numerosos pueblos y ciudades británicos que tienen registros de haber empleado *waits* incluyen Londres, Aberdeen, Bath, Cambridge, Chester, Edimburgo, Exeter, Newcastle, Norwich, Nottingham, Oxford y York. Los *waits* de Londres fueron fundados por Enrique III en 1253 y, como los de Chester y algunas otras ciudades, más tarde tuvieron una melodía característica asociada con ellos que llegó a ser conocida como "London Waits". Los *waits* de Norwich parecen haber sido particularmente renombrados y se sabe de su existencia desde 1288. Tienen una historia más o menos continua, bien documentada hasta el final del siglo XVIII: en el siglo XVI participaron en los misterios de Norwich y sir Francis Drake solicitó cinco o seis de ellos para llevarlos en su viaje a Lisboa.

Los *waits* urbanos continuaron en Gran Bretaña hasta el siglo XVIII e incluso principios del XIX, mucho después de la desaparición de otras tradiciones de ministriles. El término "wait", sin embargo, sobrevivió hasta bien entrado el siglo XIX para describir a músicos callejeros que daban serenatas al público en la época navideña con música y canciones de temporada.

Véase también MINISTRIL. PS/JN/JM

Waldscenen (Escenas del bosque). Nueve piezas para piano, op. 82 de Schumann (1848-1849).

"Waldstein", Sonata. *Sonata para piano* no. 21 en do mayor op. 53 (1803-1804) de Beethoven, así llamada porque la dedicó a su patrono, el conde Ferdinand von Waldstein (1762-1823).

Waldteufel [Lévy], **Émile** (n. Estrasburgo, 9 de diciembre de 1848; m. París, 12 de febrero de 1915). Compositor francés. Después de estudiar en el Conservatorio de París fue nombrado pianista de la corte de Napoleón III y director de los bailes presidenciales y de la corte. Obtuvo fama internacional cuando el príncipe de Gales presentó su música en Londres en 1874. Sus valsos más conocidos incluyen *Mon rêve* (Mi sueño, 1877), *Les Patineurs* (Los patinadores, 1882), *España* (1886, sobre Chabrier) y *Los granaderos* (1886). ALA

Walk to the Paradise Garden, The (La caminata al jardín del Paraíso). *Intermezzo* para orquesta previo a la escena final de la ópera *A Village Romeo and Juliet* (Romeo y Julieta de pueblo) de Frederick Delius (el "Jardín del Paraíso" era la posada del pueblo); no estaba en la partitura original pero fue añadido a petición de Beecham

para cubrir un cambio de escena en la producción de 1910 en Covent Garden. A menudo se interpreta como pieza de concierto.

walking bass (in.). Tipo de bajo, presente con frecuencia en composiciones barrocas, que se mueve continuamente y con regularidad intencional haciendo destacar la escritura melódica más sostenida de las partes superiores. Ocurre un efecto similar con los patrones del *stride* en el jazz. Por extensión, se llama *walking* al estilo de ejecución de las líneas del bajo en el jazz. AW

Walküre, Die (La valkiria). Ópera en tres actos de Wagner con libreto propio, "primer día" de *Der Ring des Nibelungen*.

Walmisley. Familia inglesa de músicos. **Thomas Forbes Walmisley** (n. Londres, 22 de mayo de 1783; m. 23 de julio de 1866), organista, maestro y compositor, estudió con Attwood a partir de 1797 y adquirió reputación como profesor y compositor de *glees*. También editó *Cathedral Music* (Música de catedral) de su hijo. En 1814 fue nombrado organista de St Martin-in-the-Fields, puesto que conservó hasta su retiro en 1854.

Su hijo **Thomas Attwood Walmisley** (n. Londres, 21 de enero de 1814; m. Hastings, 17 de enero de 1856) mostró gran precocidad musical desde niño. También estudió con Attwood, su padrino, y se desarrolló con rapidez como compositor y ejecutante. A los 16 años de edad fue nombrado organista de la iglesia parroquial de Croydon, mudándose a Cambridge en 1833 como organista de los colegios de Trinity y St John's. En 1836 sucedió a John Clarke-Whitfield como profesor de música. En Cambridge desarrolló una envidiable reputación como organista y entrenador de coros. Por cuenta propia ofreció conferencias en la universidad e hizo mucho por elevar el hasta entonces bajo prestigio de la música como disciplina académica. Produjo numerosas obras de cámara, oberturas, música sinfónica y odas corales (incluyendo una para la instalación del marqués de Camden como rector); pero se le recuerda sobre todo por su música sacra, notablemente su *Servicio completo en re mayor* (1843) y su *Servicios vespertinos en si bemol mayor* (1845) y en *re menor* (c. 1855), este último considerado su obra maestra. WT/JDI

Walsh. Familia inglesa de vendedores de libros de música, editores y fabricantes de instrumentos. Construyeron el negocio más importante del inicio del siglo XVIII, basado principalmente en grabados con planchas de peltre, y ejercieron particular influencia a través de sus métodos de publicación masiva. John Walsh (?1665 o 1666-1736), el mayor, se estableció en Londres alrededor

de 1690 y dos años más tarde fue nombrado Musical-Instrument-Maker-in-Ordinary de Guillermo III en su imprenta “The Golden Harp and Hoboy”. Comenzó a publicar en 1695, utilizando placas y punzones de pelitre desde alrededor de 1700 y publicó una gran gama de publicaciones (canciones sueltas, antologías, música instrumental y libros de instrucción).

A menudo Walsh compraba los inventarios de otros editores, escogiendo las hojas para hacer sus propias ediciones, y publicó muchas de las obras de Handel sin el conocimiento del compositor; esto, entre otras cosas, lo llevó a ser condenado por falta de escrúpulos. Aunque en 1711 había publicado *Rinaldo*, la primera de las óperas de Handel representada en Inglaterra, su relación con el compositor fue predominantemente tormentosa. Handel se reconcilió sólo cuando John Walsh el joven (1709-1766) se hizo cargo de la empresa en la década de 1730, época en que le fue otorgado un monopolio de 14 años sobre la música de Handel. Véase también IMPRESIÓN Y PUBLICACIÓN DE MÚSICA, 5.

JMT/JWA

Walter, Bruno [Schlesinger, Bruno Walter] (*n* Berlín, 15 de septiembre de 1876; *m* Beverly Hills, CA, 17 de febrero de 1962). Director de orquesta alemán. Estudió en Berlín y debutó en Colonia en 1894. Trabajó como director de ópera en Hamburgo y Viena con Mahler, hizo los estrenos mundiales de *Das Lied von der Erde* (1911) y la *Novena sinfonía* (1912) después de la muerte del compositor y siguió siendo un devoto promotor de su música. De 1913 a 1922 fue director de la Ópera de Munich, donde dirigió el estreno de *Palestrina* (1917) de Pfitzner. Subsecuentemente tuvo puestos simultáneos en Berlín y Leipzig, pero su vida profesional en Alemania fue obstruida en 1933 por el antisemitismo nazi.

Walter trabajó en Viena hasta el *Anschluss* y después en Francia, emigrando finalmente en 1939 a los Estados Unidos donde vivió hasta su muerte aunque regresó ocasionalmente a Europa como director huésped después de 1946. Durante la segunda Guerra Mundial se presentó en la Metropolitan Opera de Nueva York y más tarde estuvo asociado principalmente con la New York Philharmonic. Profundamente humanitario, fue notable por el compromiso emocional y espiritual que impartió a sus interpretaciones de Mozart, Beethoven y Brahms. Fue también un talentoso pianista y acompañante regular de muchos de los grandes cantantes de *Lieder* de su tiempo, notablemente Kathleen Ferrier y Lotte Lehmann. TA

📖 B. GAVOTY, *Bruno Walter* (Ginebra, 1956). E. RYDING y R. PECHEFSKY, *A World Elsewhere* (en preparación).

Walther, Johann Gottfried (*n* Erfurt, 18 de septiembre de 1684; *m* Weimar, 23 de marzo de 1748). Compositor alemán. Fue pariente lejano y amigo cercano de Bach con cuyo tío, Johann Bernhard Bach, estudió en Erfurt. Desde 1707 y hasta el final de su vida ocupó puestos en Weimar, como organista en la iglesia de la ciudad y, a partir de 1721, como músico de corte. Sus composiciones incluyen música vocal sacra y preludios corales para órgano de una calidad comparable con los de Bach. Hoy es recordado particularmente por su *Musicalisches Lexicon* (1732), el primer diccionario musical alemán, único en su tiempo por incluir tanto biografías como terminología. DA/BS

Walther, Johann Jakob (*n* Witterda, cr Erfurt, c. 1650; *m* Mainz, 2 de noviembre de 1717). Violinista y compositor alemán. Viajó a Italia c. 1670 donde adquirió experiencia sobre la escuela virtuosística del violín y después entró al servicio de la corte de Dresde. Para 1681 se había mudado a Mainz. Su música que ha sobrevivido es para violín y, aunque escribió algunas piezas triviales a imitación de cantos de aves, fue importante en el desarrollo de la técnica del violín en Alemania (principalmente las cuerdas múltiples). DA

Walther von der Vogelweide (*fl* c. 1200). *Minnesinger* alemán. Se conocen muy pocos datos sobre su vida. Su poesía, que es de importancia literaria considerable, ha sido relativamente bien conservada; la música para ella, sin embargo, fue escrita mucho tiempo después de su muerte y es poco probable que en su mayor parte sobreviva en su forma original. Sus *Lieder* tempranas se ocupan principalmente del amor cortesano de una manera atractiva y fluida. Más tarde se dedicó a componer *Sprüche*—canciones que tratan temas políticos y otros temas importantes—y se convirtió en un maestro del género. DA/JM

Walton, Sir William (Turner) (*n* Oldham, Lancashire, 29 de marzo de 1902; *m* Ischia, 8 de marzo de 1983). Compositor inglés. Fue corista en la Christ Church de Oxford (1912-1918); sus ya aparentes dones creativos le ganaron la admiración de Parry, H. G. Ley y Hugh Allen, lo que le valió ser aceptado ahí como estudiante universitario en 1918. Sin embargo, en 1920 se marchó sin un título (a menudo faltaba a los *Responsions*, materia obligatoria para el grado de licenciatura) y se mudó a Londres donde los Sitwell lo adoptaron extraoficialmente. Más tarde retiró su temprano *Cuarteto de cuerdas* (1919-1922), aclamado por Berg en el primer

festival de la ISCM en Salzburgo, y eligió deslindarse de su flirteo con Schoenberg y la Segunda Escuela de Viena. El primer fruto de su asociación con los Sitwell fue *Façade* (1921-1922), música para una recitación de poemas de Edith Sitwell, lo que le hizo ganar la reputación de ingenioso e iconoclasta y lo colocó junto a otros compositores ingleses (especialmente Bliss, Lambert y Berners) que fueron cautivados por elementos de la música popular y por el neoclasicismo impulsado por Stravinski y *Les Six*.

La siguiente obra importante de Walton, la obertura *Portsmouth Point* (1925), fue el primero de varios vibrantes *capriccios* orquestales, mientras que el profundo y serio *Concierto para viola* (1928-1929) estableció una amalgama característica de jazz, la música de Hindemith y la nostalgia romántica de Elgar. La mezcla de neoclasicismo y neorromanticismo continuó en la *Sinfonía concertante* (1926-1927; rev. 1943), aunque la composición del opulento oratorio *Belshazzar's Feast* (El festín de Baltazar, 1930-1931) y la *Primera sinfonía* (1932-1935) confirmaron el retorno de Walton a la tradición inglesa; en el prefacio de la segunda edición de *Music Ho!* (1936), Constant Lambert la describió como “una etapa más del retorno de este compositor a la consonancia”. La terminación de la sinfonía, en la que Walton tuvo muchas dificultades, se retrasó largamente. La obra, ostensiblemente influida por Sibelius en sonido y método, revelaba (especialmente en su primer movimiento) una originalidad en su vital impulso rítmico y su sistema dinámico de extensas notas pedal, y exhibía las habilidades genuinamente sinfónicas del compositor, si bien es cierto que había una caída en la inspiración y el impulso en el último movimiento.

Durante las dos décadas siguientes la mayoría de la música de Walton fue en menor escala o de naturaleza ocasional, aunque sus marchas de coronación *Crown Imperial* (Corona imperial, 1937) y *Orb and Sceptre* (Orbe y cetro, 1953) han sobrevivido por mucho a las ocasiones para las que fueron escritas y sus contribuciones a la trilogía shakespeariana de Laurence Olivier, *Enrique V* (1942-1943), *Hamlet* (1947) y *Ricardo III* (1955), aún provocan admiración como unas de las partituras más hábiles jamás escritas para el cine. Su *Spitfire Prelude and Fugue* (Preludio y fuga Spitfire) de la partitura cinematográfica para *The First of the Few* (1942) también sigue siendo muy popular. Este fue también el periodo de sus únicas obras de cámara importantes, el *Cuarteto de cuerdas* (1945-1947) y la *Sonata para violín* (1949), piezas que superan sus obras

orquestales importantes del periodo: el *Concierto para violín* (1938-1939), un sucesor más brillante del *Concierto para viola*, la obertura para la comedia *Scapino* (1940) y el ballet *The Quest* (La búsqueda, 1943).

La siguiente obra de Walton para el teatro fue la ópera en tres actos *Troilus and Cressida* (Troilo y Cresida, 1954), una adaptación de *Chaucer* (no de Shakespeare) repleta de rica invención temática y poderoso drama aunque de ritmo un poco lento. Sólo después de un intervalo de más de una década volvió Walton al teatro con una comedia en un acto, *The Bear* (El oso, 1965-1967). Por lo demás, después de *Troilus* se contentó con otra secuencia de virtuosas obras orquestales brillantemente concebidas y realizadas —el *Concierto para violonchelo* (1956), la *Obertura del Festival de Johannesburgo* (1956), la *Partita* (1957), la *Segunda sinfonía* (1959-1960), considerada por muchos mejor y más concisa que la *Primera*; las *Variaciones sobre un Tema de Hindemith* (1962-1963) y las *Improvisaciones sobre un Impromptu de Benjamin Britten* (1969)— y, más sorprendentemente, con una variedad de obras vocales menores entre las que sobresalen el ciclo *Anon in Love* (Anon Enamorado, 1959) para tenor con guitarra u orquesta de cuerdas y el *anthem The Twelve* (Los doce, 1965) sobre textos de Auden. También produjo una breve secuencia orquestal, “La guerra en el aire”, para la película *La Batalla de Inglaterra* (1969).

Walton fue hecho caballero en 1951 y fue distinguido con la Orden del Mérito en 1967. Su producción relativamente escasa en los años posteriores a la segunda Guerra Mundial, aunada a su énfasis en el profesionalismo y la eficacia, con frecuencia han dado lugar a cargos más “relajados”, y de hecho los tres *Conciertos para cuerdas*, por ejemplo, muestran una disminución constante de inquietud emocional y atrevimiento estructural además de un constante aumento en la facilidad. Sin embargo, puede ser que la serenidad de Walton fuera tan valiosa como su inquietud. PG/JDI

📖 C. SMITH, *William Walton: A Bio-Bibliography* (Westport, CT, 1988). S. WALTON, *William Walton: Behind the Façade* (Oxford, 1988). M. KENNEDY, *Portrait of Walton* (Oxford, 1989). S. R. CRAGGS, *William Walton: A Source Book* (Aldershot, 1993).

Walze (al.). 1. Pedal de *crescendo* en el órgano.

2. Término usado en el siglo XVIII para figuras musicales convencionales tales como el bajo de *Alberti.

Wallace, (William) **Vincent** (n Waterford, 11 de marzo de 1812; m Château de Haget, Vieuzos, Altos Pirineos, 12 de octubre de 1865). Compositor irlandés. Después

de seguir la profesión de violinista y organista en Dublín y Thurles emigró en 1835 a Tasmania y un año más tarde a Sydney, donde llegó a ser conocido como “el Paganini australiano”, y fundó una academia musical para señoritas, pero se marchó endeudado en 1838. Su afán peripatético lo llevó a Latinoamérica, Jamaica y los Estados Unidos. Regresó a Londres en 1845 y, con Edward Fitzball, compuso *Maritana* (Drury Lane, 1845), un gran triunfo internacional pero su único éxito palpable. Otras empresas operísticas más ambiciosas, incluyendo *Matilda of Hungary* (Matilde de Hungría, 1847), *Lurline* (1848) y las tres grandes óperas escritas hacia el final de su vida: *The Amber Witch* (La bruja de ámbar, 1861), *Love's Triumph* (El triunfo del amor, 1862) y *The Desert Flower* (La flor del desierto, 1863), tuvieron mucho menos impacto. Los subsiguientes viajes de Wallace tuvieron como consecuencia su matrimonio (posiblemente bigamo) con una pianista estadounidense en 1850. En 1864 se retiró a Francia, donde lo visitaron Rossini y otras figuras musicales célebres. JDI

Wally, La. Ópera en cuatro actos de Catalani con libreto de Luigi Illica basado en el cuento *Die Geyer-Wally* de Wilhelmine von Hillern (Milán, 1892).

“*Wanderer*”, *Fantasia*. Sobrenombre de la *Fantasia* en do mayor para piano, D760 (1822) de Schubert, así llamada porque el *Adagio* es una serie de variaciones sobre un tema de su canción *Der Wanderer* D489 (1816). Liszt la arregló para piano y orquesta (c. 1851).

Wand of Youth, The (La vara de la juventud). Dos suites orquestales de Elgar opp. 1a (1907) y 1b (1908), arregladas y orquestadas a partir de materiales que escribió para una obra familiar a los 12 años de edad; volvió a utilizar algunos de los temas en su música para *The Starlight Express* (1915).

Wanhal, Johann Baptist. Véase VANHAL, JOHANN BAPTIST.

War Requiem (Réquiem de guerra). Obra coral op. 66 (1962) de Britten para soprano, tenor y barítono solistas, coro de niños, coro, órgano y orquesta; las adaptaciones de nueve poemas del poeta de la primera Guerra Mundial, Wilfred Owen (acompañadas por una orquesta de cámara), son interpoladas en la adaptación de Britten a la misa latina de *réquiem*. Fue escrita para la reconstruida Catedral de Coventry y estrenada ahí mismo.

Ward, John (n. c. 1589; m antes del 31 de agosto de 1638). Músico y compositor inglés. Fue corista en la Catedral de Canterbury y después entró al servicio de sir Henry Fanshawe, administrador de rentas durante los primeros

años del siglo XVII. Su relación con esta familia duró hasta su muerte, y hacia el final requirió de su residencia en Londres. El mayor logro musical de Ward fue su *First Set of English Madrigals* (Primera serie de madrigales ingleses; Londres, 1613), que contiene algunas de las obras más elegíacas de su tiempo, incluyendo el sonoro *Out from the vale* (Desde el valle) a seis voces y *Come, sable night* (Ven, oscura noche). También escribió *anthems* en verso y música para *consort*, casi toda para su uso en el círculo de los Fanshawe; una pieza, *No object dearer* (No hay objeto más caro) es una elegía a Enrique, príncipe de Gales. DA/JM

Warlock, Peter [Heseltine, Philip (Arnold)] (n Londres, 30 de octubre de 1894; m Londres, 17 de diciembre de 1930). Compositor, crítico y autor inglés. Fue alentado primero por su profesor de música en Eton y más tarde por Delius, quien se convirtió en su mentor. Sus estudios interrumpidos en Colonia, Oxford y Londres, y su trabajo como crítico musical en el *Daily Mail* fueron típicos de su existencia inquieta y bohemia. Como objetor de conciencia se unió a D. H. Lawrence en Cornwall en 1916, aunque su amistad pronto se rompió en amargas circunstancias. De regreso en Londres en 1916 trabó amistad con Cecil Gray y Bernard van Dieren, quienes influyeron profundamente en él. Por esta época también inventó el seudónimo “Peter Warlock”, mismo que utilizó sólo para sus composiciones posteriores a 1918. Para escapar del servicio militar vivió en Dublín (1917-1918) donde produjo algunas de sus mejores obras. Después de un periodo como editor de *The Sackbut* (1920-1921), vivió en la casa familiar en Gales. Más tarde vivió con E. J. Moeran en Eynsford (1925-1928) pero su precaria posición financiera lo obligó a volver a Londres. Vino una época de depresión y desempleo y fue encontrado muerto por intoxicación con gas en su departamento de Chelsea. El caso fue declarado un veredicto inconcluso.

La personalidad musical de Warlock tiene varias dimensiones. La influencia de Delius y van Dieren es evidente en la intensidad cromática de *Saudades* (1916-1917), en la magnífica canción polifónica *The Full Heart* (El corazón pleno, 1916) y en su obra maestra, el ciclo *The Curlew* (1920-1921); pero otra poderosa componente fue su amor por el arte medieval y renacentista que se manifestó en *carols* excelentes (por ejemplo *Corpus Christi* y *Balulalow* de 1919), en las canciones *Sleep* y *Rest sweet nymphs* (ambas de 1922), en la serie, más vigorosa, de *Peterisms* (1922-1923) y en la *Suite Capriol* (1926). También produjo espléndidas adaptaciones de

poesía de Hilaire Belloc y Arthur Symons, así como una evocativa versión del *carol* de Bruce Blunt *Bethlehem Down* (1927). Sus libros incluyen *Frederick Delius* (1923), *Thomas Whythorne* (1925), *Gesualdo*, con Cecil Gray y *The English Ayre* (ambos de 1926). JDI

📖 I. A. COPLEY, *The Music of Peter Warlock: A Critical Survey* (Londres, 1979). J. BISHOP y D. COX (eds.), *Peter Warlock: A Centenary Celebration* (Londres, 1994). B. COLLINS, *Peter Warlock: The Composer* (Aldershot, 1996).

Wärme, mit (al.). “Con calidez”, “apasionadamente”.

washboard (in., “tabla de lavar”). *Idiófono de fricción con una superficie estriada, originalmente hecho de una tabla doméstica de lavar (en ocasiones con címbalos, triángulos y otros instrumentos añadidos para producir “efectos”), pero en la actualidad fabricado especialmente en la forma de un “delantal” de acero que el ejecutante se cuelga al cuello. Puede rasparse con dedos o con implementos de metal (por ejemplo cucharas) en cada mano. Las bandas de *washboards* que incluían instrumentos de cuerda y en ocasiones otros instrumentos improvisados, como el cántaro y el “bajo de tina”, fueron conocidos en los Estados Unidos hacia finales del siglo XIX, y el *washboard* se utilizó en ocasiones en las bandas de *jazz* y como novedad en el *music hall* y los teatros de vodevil. Reapareció en los grupos de *skiffle* de la década de 1950 y se le asocia con la música *cajun* y *zydeco* de Louisiana. JMO, RPA

Wasps, The (Las avispas). Música incidental de Vaughan Williams para tenor y barítono solistas, coro masculino y orquesta, compuesta para la producción de 1909 en la Cambridge University de la obra de Aristófanes; el mismo año Vaughan Williams arregló a partir de ella una suite orquestal en cinco movimientos con una obertura.

wassail (in.). Ocasión festiva que involucra beber. El término se asocia particularmente con la temporada navideña y ocurre en numerosos *carols* ingleses. Deriva del antiguo saludo nórdico *ves heill*, “que tengas buena salud”.

Water Music (Música acuática). 1. Título popular de tres suites instrumentales de Handel (en *fa*, *re* y *sol* mayor), de las que algunos o todos los movimientos fueron ejecutados para una procesión real en el río Támesis (17 de julio de 1717); es probable que la bien conocida historia de que Handel las escribió para congraciarse con Jorge I no sea cierta. Seis de los movimientos se hicieron famosos como una suite (1922) orquestada por Harty.

2. Obra de Cage para un pianista del que se requiere que vierta agua de recipientes, juegue a las cartas, sople

silbatos bajo el agua, etc., mientras que la partitura se exhibe como un cartel (1952).

We Come to the River (Venimos al río). Ópera en dos partes (11 escenas) de Henze con libreto de Edward Bond (Londres, 1976).

Weber, Aloysia. Véase LANGE, ALOYSIA.

Weber, Carl Maria (Friedrich Ernst) **von** (n Eutin, 18 de noviembre de 1786; m Londres, 5 de junio de 1826). Compositor, director, pianista y crítico alemán. Su educación fue errática, debido a que pasó su infancia en la compañía de teatro ambulante de su padre, aunque en sus periplos se las arregló para recibir instrucción de algunos maestros incluyendo a Michael Haydn. A los 13 años de edad ya había escrito una ópera (hoy perdida) y se estaba volviendo un pianista competente. Una segunda ópera, *Das Waldmädchen*, de la que sobreviven fragmentos fue representada por primera vez en 1800. Sin embargo, su primera ópera que sobrevivió es *Peter Schmolz und seine Nachbarn* (1803), un *Singspiel* con algunos antecedentes de su estilo maduro, especialmente su intuición para la instrumentación. Habiendo emprendido estudios más serios y trascendentes con el abate Georg Vogler, fue nombrado director del Teatro de Breslau, pero las intrigas lo forzaron a renunciar y se convirtió en director musical para el duque Eugenio de Württemberg en Carlsruhe, Alta Silesia, donde escribió sus dos únicas sinfonías (1807). Después obtuvo un puesto en la corte de Ludwig, hermano del duque, en Stuttgart. Fue un periodo de disipación del que Franz Danzi lo rescató para retomar su vocación de compositor.

Expulsado de Württemberg en 1810 por una falta menor, Weber pasó algún tiempo viajando a diferentes sitios, incluyendo Frankfurt para la producción de *Silvana* (1810). Esta ópera fue una revisión del texto de *Waldmädchen* que combina el interés por la vida en los bosques y las convenciones caballerescas que habrían de llegar a su fruición individual en *Der Freschütz* y *Euryanthe*. A la vez comenzó ganar reputación como uno de los grandes pianistas virtuosos de su tiempo, realizando giras con el clarinetista Heinrich Bärmann para quien escribió algunas de sus mejores obras concertantes. *Abu Hassan* (1811), un pequeño e ingenioso *Singspiel*, fue producido en Munich en 1811. Fue la última ópera que escribió durante una década, aunque siguió desarrollando su interés operístico con una serie de arias y otras piezas para obras dramáticas. A la vez había comenzado a apoyar con entusiasmo el movimiento romántico con una serie de artículos y reseñas, especialmente argumentando a favor de la creación

de una ópera auténticamente alemana, libre de la influencia italiana. Para ello contó con el apoyo de una “Harmonischer Verein” que había formado con, entre otros, Jakob Beer (que aún no era conocido como Meyerbeer), Danzi, Gottfried Weber y Johann Gänsbacher; aunque cercano a sus ideales, E. T. A. Hoffmann no formó parte del grupo.

La oportunidad de Weber para poner en práctica sus teorías llegó con su nombramiento como director de la Ópera de Praga en 1813. Ahí tuvo la oportunidad de llevar a cabo reformas que incluyeron mayor atención a la orquesta, el ensayo más cuidadoso de los cantantes como artistas dramáticos y mayor énfasis en la escenografía y el vestuario. Todo ello fue realizado a favor de lo que Weber describió en una reseña de la *Undine* de Hoffmann (anticipando la **Gesamtkunstwerke*) como “el ideal alemán, es decir una obra de arte autosuficiente en la que cada elemento y cada contribución de las artes relacionadas están integrados de cierta manera y se disuelven para crear un nuevo arte”. Su repertorio en Praga estuvo casi desprovisto de ópera italiana, pero incluyó varias de las *opéras comiques* francesas que Weber consideró un modelo más fructífero para los compositores alemanes.

Al mudarse a Dresde en 1817, como director de la Ópera alemana, pudo desarrollar estas ideas de manera aún más sistemática, a pesar de las dificultades con la Ópera italiana local favorecida por la corte. También llegó a conocer a Friedrich Kind, sobre cuyo texto compuso *Der Freischütz*. Representada en Berlín en 1821, la obra conmocionó primero a Alemania y después a Europa. Esencialmente un *Singspiel* en su forma de inmediato llamó la atención de una joven generación romántica que quería descubrir una identidad artística nacional, al abordar un tema folclórico alemán nativo, poner en escena personajes campiranos alemanes reconocibles y hacer uso de un lenguaje melódico que debía parte de su naturaleza a la tradición folclórica alemana. Sin embargo, la originalidad de la obra incluía una dotación orquestal mucho mayor, especialmente en la escena de la guarida del lobo en la que las fuerzas del mal son invocadas para forjar las balas mágicas del cazador, creando así el impacto de lo siniestro que también fue una de las fascinaciones románticas.

Esta ópera convirtió a Weber de inmediato en el músico más famoso de Alemania. Para entonces ya había añadido un repertorio sustancial de música de concierto a la lista de sus obras. Había escrito varios deslumbrantes conciertos instrumentales, incluyendo

dos conciertos para piano para su propio virtuosismo a los que añadió, en la época de *Der Freischütz*, una *Konzertstück* para piano y orquesta (1821). Basada en un programa dramático, la pieza lleva el concierto lejos de la abstracción y lo acerca a lo descriptivo y lo narrativo en una síntesis romántica de las artes que Liszt, entre otros, admiraba. Aunque Weber escribió varias piezas para piano, incluyendo cuatro sonatas, su *Aufforderung zum Tanz* (Invitación a la danza, 1819) forjó de manera similar una nueva forma romántica por su referencia a un programa y por su exploración de los ritmos del vals. Siguió componiendo canciones, como lo había hecho desde joven, para cantarlas él mismo en ocasiones acompañándose a la guitarra, hasta que un accidente le arruinó la voz. Aunque no fue un compositor sacro por naturaleza, compuso dos espléndidas y dramáticas misas para Dresde (1818, 1819). Su producción incluyó también obras corales y música de cámara, notablemente un *Cuarteto con piano* (1811) y un *Quinteto con clarinete* (1816), obras que deben más al estilo *concertant* parisino que a la tradición vienesa de los ensambles más equilibrados en sus voces.

El éxito de *Der Freischütz* dio como resultado un encargo que fructificó en *Euryanthe* (1823). En su deseo de avanzar con un intento de gran ópera, un ideal que había obsesionado a los compositores alemanes por décadas, Weber suspendió el trabajo en una ópera cómica, *Die drei Pintos* (terminada más tarde por Mahler) y aceptó un texto defectuoso de una libretista de Dresde, Helmina von Chézy. A pesar de todo, esta obra le inspiró alguna de su música más temeraria e influyente. La maestría orquestal es aún más completa que en *Der Freischütz*, especialmente en el uso de instrumentos individuales, en ocasiones en registros originales o combinaciones inusuales para formar texturas de una sutileza y una claridad que habían caracterizado su orquestación por largo tiempo y que influyeron profundamente en compositores tan disímbolos como Berlioz, Mahler y Debussy. Hay un uso de los motivos que, si bien aún está lejos del *Leitmotiv*, ayuda a unir los hilos dramáticos de una manera que Weber había admirado en el *Faust* de Spohr y la *Athalia* de Poissl. Está la caracterización de la pareja de “luminoso” y “oscuro” que habría de afectar a Wagner en *Lohengrin* y el desarrollo (en Lysiart) del noble villano que alcanzó una boga operística con Marschner y Wagner. Sobre todo, el ímpetu se sostiene, sin diálogo hablado, a través de movimientos unidos de una manera que da a la ópera una continuidad dramática.

Aunque ya debilitado por la tuberculosis que lo había afectado desde la infancia, Weber aceptó el encargo de una ópera para Covent Garden. No se dio cuenta de inmediato que el texto para *Oberon* (1826), de James Robinson Planché, era para una obra que requería tanto despliegue escénico y otras distracciones visuales como música; pero necesitado del dinero para proveer a su familia ante lo que reconocía como su muerte cercana, aprendió inglés y se puso a escribir la música. Si bien la obra es inevitablemente dispareja (tenía la intención de reescribirla más tarde como una ópera alemana), incluye algunos de los números más exquisitos que compuso, así como una de sus más grandes escenas dramáticas: "Ocean! Thou mighty monster". Logró además unir estas piezas dispersas con un sutil uso del motivo asociado con el cuerno mágico de *Oberon*.

Partió hacia Inglaterra vía París, llegó a Londres y se instaló en la hospitalaria casa de sir George Smart. Aunque apenas podía respirar, dirigió conciertos y tocó en casas de aristócratas para reunir la mayor cantidad de dinero posible. El estreno de *Oberon* fue un triunfo y Weber fue emotivamente ovacionado por un público conmovido por su situación e inspirado por su arte. Sin embargo, se debilitaba con rapidez y, el día anterior a su planeado regreso a casa, fue encontrado muerto en su lecho. JW

J. WARRACK, *Carl Maria von Weber* (Londres, 1968, 2/1976). C. BROWN, "Weber and Spohr", *The Nineteenth-Century Symphony*, ed. D. K. HOLOMAN (Nueva York, 1997). C. BROWN, "The chamber music of Spohr and Weber", *Nineteenth-Century Chamber Music*, ed. S. E. HELFIG (Nueva York, 1998).

Webern, Anton (Friedrich Wilhelm von) (*n* Viena, 3 de diciembre de 1883; *m* Mittersill, 15 de septiembre de 1945). Compositor y director austriaco. Comenzó a estudiar piano con su madre y más tarde estudió piano y teoría con Edwin Komauer mientras iba a la escuela en Klagenfurt. En 1902 se inscribió en la Universidad de Viena donde estudió musicología con Guido Adler, obteniendo el doctorado en 1906 por su edición de la segunda parte del *Choralis Constantinus* de Isaac. Más decisivos, sin embargo, fueron sus estudios privados con Schoenberg, mismos que inició en 1904 al mismo tiempo que Berg. Los dos alumnos se beneficiaron grandemente de la exigente instrucción de Schoenberg: Webern gradualmente pasó de la mediocridad de sus piezas tempranas a la confianza mostrada en su *Cuarteto* en un solo movimiento (1905) y las *Cinco Canciones Dehmel* (1906-1908). El *Cuarteto*, aunque influido por la *Verklärte*

Nacht de su maestro, es ya individual en su desarrollo a partir de un breve motivo y en su programa espiritual, mientras que su maestría en el contrapunto cromático es evidente en las canciones y en la *Passacaglia* (1908) para orquesta. Sus primeros ensayos sobre la atonalidad llegaron, como los de Schoenberg, a través de canciones con poemas de Stefan George, 14 adaptaciones que datan de 1907-1909.

En 1908, habiendo terminado sus estudios, Webern comenzó un periodo de dirección de operetas y música ligera en teatros veraniegos. Le disgustaba este trabajo y tendía a abandonar sus puestos casi inmediatamente después de aceptarlos (si no es que antes), pero tuvo oportunidad de desarrollar su técnica de dirección. Mientras tanto, continuó componiendo. Las canciones con poemas de George fueron seguidas de varias series de piezas instrumentales, todas atonales y crecientemente concisas. Las relativamente mahlerianas *Seis piezas para orquesta* de 1909, por ejemplo, fueron seguidas por un grupo de *Cinco piezas para un ensamble menor* (1911-1913) la más corta de las cuales dura 14 segundos. De escala similar son las otras obras de Webern de este periodo que incluyen las *Seis bagatelas para cuarteto de cuerdas* y las *Tres pequeñas piezas para violonchelo y piano*, así como varias canciones. Sin embargo, todas éstas son composiciones perfectamente acabadas, típicamente desarrolladas a partir de pequeñas células y delicadamente variadas en color. Su brevedad, sin embargo, no permitía la continuación por el mismo camino y durante la siguiente década Webern se concentró en crear grupos de canciones, a menudo con acompañamiento de pequeño ensamble. Entre éstas se encuentran las *Seis Canciones Trakl* para voz, dos clarinetes, violín y violonchelo (1917-1921); en otras Webern adaptó textos religiosos y rimas populares. Habiéndose establecido en Viena después de sus breves nombramientos en otros lados, durante este periodo Webern mantuvo a su familia trabajando como director, principalmente con los Conciertos Sinfónicos de los Obreros de Viena (1922-1934); fue particularmente estimado por sus interpretaciones de Mahler. También se presentó varias veces en Londres para interpretar su propia música, así como la de Schoenberg y Berg.

Su adopción del *serialismo en 1924 produjo inicialmente pocos cambios en su estilo, pero en su *Sinfonía* (1928) para pequeña orquesta se aproximó al potencial de esa técnica para crear música en formas estrictamente simétricas: el primero de los dos movimientos es un doble canon en forma sonata y el segundo

una serie palindrómica de variaciones. Todas sus obras instrumentales posteriores —el *Cuarteto para violín, clarinete, saxofón tenor y piano* (1930), el *Concierto para nueve instrumentos* (1931-1934), las *Variaciones para piano* (1936), el *Cuarteto de cuerdas* (1936-1938) y las *Variaciones orquestales* (1940)— están estructuradas de una manera igualmente concisa. En ocasiones la serie es simétrica, de manera más extrema en el *Concierto* donde una sola idea de tres notas se muestra de manera perpetua bajo nuevas luces. Este apego a la unidad omnipresente reflejaba la meta de Webern de emular la perfección del mundo natural; las flores y los cristales minerales de los Alpes le proporcionaban particular gozo. En la poetisa Hildegard Jone encontró un alma gemela y fueron sus versos los que adaptó exclusivamente en sus obras vocales posteriores a la *Sinfonía*: dos series de *Canciones con piano* (1933-1934), *Das Augenlicht* para coro y orquesta (1935) y dos cantatas (1938-1939 y 1941-1943). Una tercera cantata germinaba en su mente cuando fue accidentalmente muerto de un balazo por un soldado estadounidense durante la ocupación de Austria en la posguerra.

Hombre reservado, Webern había pasado sus últimos años en relativa oscuridad, aceptando trabajos menores para su editor después de ser obligado por los nazis a renunciar a sus puestos. Muchas de sus obras permanecían sin editar y sin ser ejecutadas al momento de su muerte y sólo una, el *Trío de cuerdas* de los inicios de su periodo serial, había sido grabada comercialmente. Sin embargo, pocos años después de su muerte los compositores jóvenes lo habían proclamado “el umbral” (Boulez) de la nueva música y Stravinski comenzaba a sentir su influencia. PG

📖 D. IRVINE (ed.), *Anton von Webern: Perspectives* (Seattle, 1966). F. WILDGANS, *Anton Webern* (Londres, 1966). W. KOLNEDER, *Anton Webern* (Londres, 1968). H. MOLDENHAUER, *Anton von Webern: Chronicle of his Life and Works* (Nueva York y Londres, 1978). M. HAYES, *Anton von Webern* (Londres, 1995). K. BAILEY, *The Life of Webern* (Cambridge, 1998).

Weckmann, Matthias (*n* Niederdorla, Turingia, c. 1619; *m* Hamburgo, 24 de febrero de 1674). Compositor alemán. Fue corista en la capilla de Dresde dirigida por Schütz, y más tarde alumno de Praetorius y Scheide-
mann en Hamburgo. Alrededor de 1642 fue a Dinamarca para reunirse con Schütz, permaneciendo como organista hasta 1647. Ocho años después fue nombrado organista de St Jacobi en Hamburgo, donde fundó un *collegium musicum*.

Han sobrevivido alrededor de 13 obras vocales sacras de Weckmann, muchas de ellas en la tradición protestante del *chorale concertato* de Schütz y sus sucesores. Sus obras instrumentales incluyen ocho series de variaciones corales para órgano, piezas para teclado y algunas sonatas a cuatro y cinco partes para ensambles de *cornetts*, violín, violines, trombón y fagot, que son muy semejantes a las canciones instrumentales de Giovanni Gabrieli. WT

Weelkes, Thomas (*n* mediados de la década de 1570; *m* Londres, sep. 1 de diciembre de 1623). Músico de iglesia y compositor inglés. En 1598 fue organista en Winchester College; cuatro años más tarde recibió el grado de B. Mus. en el New College de Oxford. En 1602 contrajo matrimonio con Elizabeth Sandham, miembro de una acaudalada familia de Chichester. Para entonces se había mudado a Chichester donde por el resto de su vida fue miembro del personal musical de la catedral, sirviendo como cantante, organista e instructor de los coristas, puestos que siguió ejerciendo a pesar de una tormentosa relación con las autoridades que desaprobaban su hábito de beber y que en 1617 lo despidieron temporalmente. Murió en Londres en casa de un amigo.

Weelkes es conocido principalmente como un prolífico compositor de madrigales y ballets. Igual que Thomas Morley su preferencia se orientaba hacia piezas en una vena ligera, pero sus obras a menudo destacan por su brillante sonoridad, rica textura y ocasional uso atrevido de la disonancia y el cromatismo; su adaptación de *Thule, the Period of Cosmography* (Thule, el periodo de la cosmografía) es una de las más deslumbrantes. Sus *Ayeres or Phantasticke Spirites* (Aires o espíritus fantásticos) de 1608 son piezas más terrenales y en ocasiones aluden a la cultura popular. Su música sacra incluye al menos nueve servicios, algunos de los cuales están ahora incompletos al grado de no poder ser reconstruidos. Sus *anthems* han tenido mejor suerte e incluyen clásicos como *Hosanna to the Son of David* (Hosanna al hijo de David) y el exquisito *When David heard* (Cuando David oyó). Su única obra con texto latino, *Labo-ravi in gemitu meo*, está entre los últimos grandes motetes de la tradición Tudor. DA/JM

📖 D. BROWN, *Thomas Weelkes: A Biographical and Critical Study* (Londres, 1969).

Weerbeke, Gaspar van (*n* Oudenaarde, c. 1440; *m* después de 1517). Compositor flamenco. Pasó su vida profesional al servicio de la capilla ducal de Milán, la capilla papal en Roma y la corte borgoñonesa de Felipe el Hermoso. Su producción incluye varios ciclos de motetes

destinados a reemplazar los movimientos usuales del Ordinario de la misa (Kyrie, Gloria, etc.), una práctica peculiar del rito ambrosiano mantenida en la Catedral de Milán. JM

Wegelius, Martin (*n* Helsinki, 10 de noviembre de 1846; *m* Helsinki, 22 de marzo de 1906). Compositor finlandés. Estudió en Helsinki y más tarde en el conservatorio de Leipzig y en Viena. A su regreso a Finlandia estuvo activo como director y maestro, y en 1882 fundó el Instituto de Música de Helsinki. También escribió libros sobre música y textos teóricos. Sus alumnos incluyeron a Erkki Melartin y Selim Palmgren, y jugó un papel importante en el desarrollo musical de Sibelius, aunque con el tiempo su relación se enfrió al grado de que Wegelius, en la edición finlandesa de su libro *Perfiles en la historia de la música occidental* (1904), le asignó a Sibelius un espacio ridículamente breve. RLA

wehmütig (al.). “Pesaroso”, “melancólico”.

weich (al.). “Suave”, “delicado”, “tierno”.

Weigl, Karl (*n* Viena, 6 de febrero de 1881; *m* Nueva York, 11 de agosto de 1949). Compositor estadounidense nacido en Austria. Tomó clases de composición con Zemlinski antes de estudiar musicología con Guido Adler en la Universidad de Viena, graduándose en 1903. Al mismo tiempo estudió piano y composición en el Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde. En 1906 Mahler lo contrató para dirigir los ensayos en la Ópera de la corte. Weigl trabajó como compositor independiente hasta la primera Guerra Mundial, cuando fue reclutado por el ejército austriaco. Fue nombrado profesor de teoría y composición en el Neues Konservatorium de Viena y, en 1929, profesor de armonía y contrapunto en la Universidad de Viena. Con el *Anschluss* de 1938 Weigl, quien era judío, tuvo que huir de Austria; se estableció en Nueva York donde se mantuvo dando clases privadas. Nunca pudo reestablecer su prestigio europeo en su patria adoptiva y murió en relativa oscuridad. En 1968 Stokowski dirigió la *Quinta* (Apocalíptica, 1945) de las seis sinfonías de Weigl, pero sin llegar a restaurar el prestigio de su música; sólo hasta el año 2000 se realizaron las primeras grabaciones que atrajeron la atención a su obra. MA

Weihe des Hauses, Die (La consagración de la casa). Música incidental de Beethoven, op. 124 para una obra de C. Meisl (1822); la obra era una adaptación de *Die Ruinen von Athen* (1812) de August von Kotzebue para la que Beethoven había escrito música incidental, de modo que adaptó la partitura anterior y escribió una nueva obertura.

Weihnachtslied (al.). “Canción de Navidad”, es decir, *villancico o *carol.

Weill, Kurt (Julian) (*n* Dessau, 2 de marzo de 1900; *m* Nueva York, 3 de abril de 1950). Compositor estadounidense nacido en Alemania. Estudió en la Musikhochschule de Berlín con Humperdinck (1918-1919) y de manera privada con Busoni (1921-1924). Sus obras tempranas, por ejemplo su *Cuarteto de cuerdas* (1923), revelan un eclecticismo engañoso que combina el neoclasicismo de Busoni con la casi atonalidad de Schoenberg, aunque el impacto fundamental del jazz en la obra de Weill también puede percibirse en el *Concierto para violín e instrumentos de aliento* (1924). La primera ópera de Weill, *Der Protagonist* (Dresde, 1926), es fuertemente expresionista. El libreto es del dramaturgo Georg Kaiser y fue la primera de las colaboraciones de Weill con muchas de las figuras literarias y teatrales más relevantes de su tiempo, incluyendo al poeta surrealista Ywan Goll (*Royal Palace*, Berlín, 1927) y el diseñador Caspar Neher (*Die Bürgschaft*; Berlín, 1932).

La colaboración más famosa de Weill, sin embargo, fue con Bertolt Brecht. Su primera obra importante, *Die Dreigroschenoper* (La ópera de los tres centavos; Berlín, 1928), adaptación libre de *La ópera del mendigo*, fue un éxito colosal en su estreno y marcó un cambio definitivo en el estilo de Weill, combinando elementos de jazz, cabaret y música popular con una instrumentación astringente y una tonalidad ácida para señalar la corrupción capitalista, que es central en el texto de Brecht. La fusión de la música popular con una estructura clásica que mira hacia atrás a Bach y Mozart es más aparente todavía en su primera ópera grande, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny; Leipzig, 1930), así como en *Der Silbersee* (El lago de plata; Leipzig y Magdeburgo, 1933), un “drama con música” que marcó la colaboración final de Weill con Kaiser.

El estreno de *Der Silbersee* tuvo lugar poco después del ascenso de Hitler al poder y fue interrumpido por manifestaciones nazis en el teatro. La fuerte influencia del jazz en la obra de Weill, combinada con su evidente tendencia de izquierda y el hecho de que era judío, lo hicieron anatema para el nuevo régimen y Weill abandonó Alemania ese mismo año. Se estableció primero en París donde la última de sus colaboraciones con Brecht, *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* (Los siete pecados capitales de la burguesía), un áspero y aforístico “ballet cantado”, se estrenó en 1933.

En 1935 Weill emigró a los Estados Unidos donde se naturalizó en 1943. Volvió su atención a las partituras de cine y los musicales de Broadway, entre los que sobresalen *Knickerbocker Holiday* (1938), *Lady in the Dark* (La dama en la oscuridad, 1941), *One Touch of Venus* (Un toque de Venus, 1943) y *Lost in the Stars* (Perdidos en las estrellas, 1949). Se considera que Weill se integró con facilidad a los Estados Unidos, aunque a menudo estuvo a disgusto con los cambios que Hollywood lo obligaba a hacer en sus partituras filmicas; *One Touch of Venus* revela una actitud ambivalente hacia el “Sueño americano”. Su conciencia política y humanitaria siguió siendo astuta; *Lost in the Stars*, basada en la novela de Alan Paton *Cry, the Beloved Country*, es un feroz ataque al racismo. Contrajo matrimonio con la actriz y cantante Lotte *Lenya, para quien escribió muchas de sus partituras más importantes.

La obra de Weill abarca tanto la música clásica como la cultura popular. Después de su muerte muchas de sus canciones se volvieron éxitos populares y su colaboración con Brecht aún es considerada por muchos emblemática de la sátira de *cabaret* de la República de Weimar en su mejor expresión. Más recientemente, sin embargo, tanto la práctica de ejecución como el énfasis crítico se han fijado en las raíces clásicas de su música, lo que ha suscitado una drástica reevaluación de muchas de sus obras, notablemente sus colaboraciones con Kaiser y Goll, así como la música de su periodo estadounidense.

TA

📖 D. JARMAN, *Kurt Weill: An Illustrated Biography* (Bloomington, IN, 1982). R. TAYLOR, *Kurt Weill: Composer in a Divided World* (Londres, 1991).

Weinberg, Mieczysław. Véase VAINBERG, MOISEI SAMUILOVICH.

Weinberger, Jaromír (*n* Praga, 8 de enero de 1896; *m* San Petersburgo, FL, 8 de agosto de 1967). Compositor estadounidense de origen checo. Estudió en Praga con Novák y en Leipzig con Reger. La obra por la cual se le recuerda principalmente es la ópera basada en elementos del folclor checo *Švanda dudák* (Schwanda el gaitero), un gran éxito en su estreno en 1927: es notable por su rica vena melódica y el ingenioso uso del color instrumental. De 1932 en adelante Weinberger vivió en Praga y Austria. Su última ópera, *Valdstejn* (*Wallenstein*, basada en Schiller) se representó en Viena en 1937, justo antes de que la amenaza nazi obligara al compositor a dejar Europa e ir a los Estados Unidos donde finalmente se suicidó a los 71 años de edad.

WT/JSM

Weingartner, (Paul) Felix, Edler von Munzberg (*n* Zara [hoy Zadar], Dalmacia, 2 de junio de 1863; *m* Winterthur, 7 de mayo de 1942). Director, compositor y escritor austriaco. Estudió composición en Graz y filosofía en Leipzig, y fue protegido de Liszt. Su primera ópera, *Sakuntala*, se produjo en Weimar en 1884, después de lo cual inició su vida profesional como director. Fue *Kapellmeister* de la Ópera de Berlín (1891-1898), y más tarde director de los conciertos orquestales reales. En 1908 sucedió a Mahler como director de la Ópera de la corte de Viena, renunciando en 1911, aunque continuó dirigiendo la Filarmónica de Viena hasta 1927 cuando fue nombrado director del Conservatorio de Basilea. También fue un invitado frecuente en Londres, donde trabajó con las orquestas London Philharmonic y London Symphony.

Célebre exponente de Beethoven, Weingartner fue el primer director en grabar las nueve sinfonías. También fue admirado por sus interpretaciones de Wagner y por su indeclinable promoción de Berlioz en una época en que sus obras no estaban de moda; sus interpretaciones de las sinfonías de Brahms (que también grabó completas, al final de su vida) le ganaron la admiración del compositor. Personaje pintoresco, se casó cinco veces pero encontró tiempo para componer nueve óperas (con libretos propios), siete sinfonías (entre 1899 y 1937), tres cuartetos de cuerdas y otras obras orquestales y de cámara. También escribió una autobiografía, un famoso tratado de dirección orquestal y un importante estudio de las sinfonías de Beethoven.

TA

📖 C. DYMENT (ed.), *Felix Weingartner: Recollections and Recordings* (Rickmansworth, 1976).

Weinlied (al.). “Canción para beber”.

Weinzweig, John (Jacob) (*n* Toronto, 11 de marzo de 1913; *m* Toronto, 24 de agosto de 2006). Compositor y maestro canadiense. De 1934 a 1937 estudió armonía en el Toronto Conservatory of Music con Leo Smith, contrapunto con Healey Willan, orquestación con Ernest MacMillan y dirección con Reginald Stewart. Enseñó en el Toronto Conservatory of Music (1939-1943; 1945-1960) así como en la Toronto University (1952-1978). Para 1941 estaba componiendo música para los radiodramas de la CBC, así como *soundtracks* para documentales del National Film Board. Esta labor fue interrumpida por su servicio en la Royal Canadian Air Force (1943-1945). En 1948 su *Divertimento no. 1* para flauta y cuerdas —el primero de una larga serie— ganó el premio más alto en la categoría de música de cámara en la Olimpiada

de Londres, y al año siguiente se estrenó su ballet *Red Ear of Corn* (Mazorca roja).

En 1951 Weinzweig fue fundador de la Canadian League of Composers, de la que fue el primer presidente; en 1974 se convirtió en el primer compositor canadiense en recibir la Order of Canada. A través de sus enseñanzas introdujo las técnicas del siglo XX —dodecafonía y serialismo— a dos generaciones de compositores canadienses. En su música tardía experimentó con el *collage* y con el contraste entre sonido y silencio. Escribió 12 divertimentos para una variedad de instrumentos solistas y orquesta de cuerdas. HRE

📖 J. BECKWITH (ed.), *John Weinzweig at Seventy* (Toronto, 1983). E. KEILLOR, *John Weinzweig and his Music: The Radical Romantic of Canada* (Metuchen, NJ, 1994).

Weir, Judith (n Cambridge, 11 de mayo de 1954). Compositora escocesa. Estudió con John Tavener y Robin Holloway. Su música debe mucho a sus raíces familiares, evidentes en títulos como *Scotch Minstrelsy* (De ministriles escoceses, 1982) y *The Bagpiper's String Trio* (El trío de cuerdas del gaitero, 1985). Sin embargo, estas fuentes y sus alusiones a la música popular contribuyen a un estilo que se conecta positivamente con muchos aspectos de las principales corrientes de la música del siglo XX, incluyendo la concentrada elocuencia de Janáček y el quebradizo impulso rítmico de Stravinski. Ha realizado una contribución particular a la ópera con *A Night at the Chinese Opera* (Una noche en la ópera china; Cheltenham, 1987), *The Vanishing Bridegroom* (El novio que desaparece; Glasgow, 1990) y *Blond Eckbert* (Ópera Nacional Inglesa, 1994), así como varias piezas dramáticas de menor extensión. AW

Weisgall, Hugo (David) (n Eibenschütz, Moravia, 13 de octubre de 1912; m Nueva York, 11 de marzo de 1997). Compositor estadounidense de origen checo. Llegó a los Estados Unidos con su familia en 1920 y se convirtió en ciudadano estadounidense en 1926. Estudió en el Conservatorio Peabody (1927-1932), en el Curtis Institute (1934-1939) y ocasionalmente con Roger Sessions (1932-1941). Después fue diplomático militar en Europa (1941-1947), volviendo a los Estados Unidos para trabajar como compositor, director y maestro (Juilliard School, 1957-1970, Queen's College a partir de 1961). Sus obras principales son sus óperas, diversas en tema, pero todas dotadas de una atmósfera poderosa y un gran dinamismo a través de un estilo cromático que está en deuda con Sessions. Incluyen *The Tenor* (El tenor; Baltimore, 1952), *The Stronger* (El más fuerte; Westport, 1952), *Six Characters in Search of an Author*

(Seis personajes en busca de autor; Nueva York, 1959), *Athaliah* (Nueva York, 1964) y *Esther* (Nueva York, 1993). PG

Weiss, Silvius Leopold (n Breslau [hoy Wrocław, Polonia], 12 de octubre de 1686; m Dresde, 16 de octubre de 1750). Compositor y laudista alemán. Estudió con su padre, Johann Jacob (c. 1662-1754), también laudista, y alrededor de 1706 entró al servicio del conde Palatino Carl Philipp. De 1708 a 1714 vivió en Italia. A la muerte del príncipe regresó a Alemania donde pasó el resto de su vida al servicio de la corte electoral de Dresde, llegando a ser uno de los instrumentistas mejor pagados de la corte. Weiss fue uno de los últimos grandes virtuosos del laúd en una época en que el laúd rápidamente pasaba de moda. Tocó por toda Europa y fue muy solicitado como maestro. Escribió más música para el laúd que cualquier otro compositor y muchas de sus piezas están agrupadas en suites que absorben influencias francesas e italianas y en las que Weiss usa armonías y modulaciones sofisticadas. WT/AL

Weissenburg, Johann Heinrich von. Véase ALBICASTRO, HENRICUS.

Weldon, John (n Chichester, 19 de enero de 1676; m Londres, 7 de mayo de 1736). Compositor y organista inglés. Fue corista en Eton College y alumno de Purcell antes de ser organista de New College en Oxford (1694-1701). En la Chapel Royal fue nombrado Gentleman-Extraordinary (1701), organista (1708, como sucesor de Blow) y más tarde segundo compositor (1715). Fue organista de St Bride en Fleet Street y, a partir de 1714, de St Martin-in-the-Fields. En 1701 ganó el primer premio en un concurso para la adaptación de la *masque* de Congreve, *The Judgement of Paris* (El juicio de Paris) (venciendo a John Eccles, Daniel Purcell y Gottfried Finger), y más tarde escribió música incidental para la puesta en escena de *La tempestad* (c. 1712), posiblemente aquella que es comúnmente atribuida a Purcell. Sus otras composiciones incluyen muchas canciones y algo de música sacra, aunque parece haber compuesto poco en sus últimos años. PS/WT/PL

Welitsch [Veličkova], **Ljuba** (n Borissovo, 10 de julio de 1913; m Viena, 31 de agosto de 1996). Soprano austriaca de origen búlgaro. De niña tocó el violín y estudió filosofía en la Universidad de Sofía antes de dedicarse al canto. Hizo su debut operístico en Sofía en 1935 y cantó en Graz y Munich antes de unirse a la Ópera Estatal de Viena en 1944; causó sensación durante la visita de la compañía a Covent Garden en 1947. Su vida profesional internacional, breve y meteórica, terminó

prácticamente en 1955 debido a las exigencias excesivas que le imponía a su voz, aunque siguió siendo actriz de carácter en el conjunto vienés hasta su retiro en 1981. Fue famosa –incluso notoria– por el erotismo desbordado que imprimía a su canto. Su Salomé, un papel en el que fue aconsejada por Strauss, fue considerada definitiva. TA

Welsh College of Music and Drama. Conservatorio galés fundado en Cardiff en 1949. Véase GRADOS Y DIPLOMAS.

Wellesz, Egon (Joseph) (*n* Viena, 21 de octubre de 1885; *m* Oxford, 9 de noviembre de 1974). Compositor y musicólogo austriaco. Estudió en la Universidad de Viena (1895-1908) y tomó clases privadas de música con Schoenberg (1905-1906). Permaneció como miembro del círculo de Schoenberg, publicó el primer libro sobre el compositor (Leipzig, 1921; trad. al in. 1925/R1971) y adoptó los métodos seriales en su música, en la que Strauss fue también una importante influencia. De 1913 a 1938 Wellesz enseñó en la Universidad de Viena. En 1939 se estableció en Oxford, donde fue nombrado profesor de música bizantina. Siguió componiendo y escribió nueve sinfonías y un *Concierto para violín* (1961), reexaminando la tonalidad a través de Mahler y Bruckner. Además de su estudio sobre Schoenberg, escribió *Eastern Elements in Western Chant* (Boston, 1947) y *A History of Byzantine Music and Hymnography* (Londres, 1963). PG

📖 R. SCHOLLUM, *Egon Wellesz* (Viena, 1963).

Wellingtons Sieg (*Wellingtons Sieg, oder Die Schlacht bei Vittoria*; “La victoria de Wellington, o la batalla de Vitoria”; *Sinfonía de la batalla*). Op. 91 de Beethoven, compuesta para celebrar la derrota de los franceses en Vitoria, que incorpora fanfarrias inglesas y francesas, así como cantos patrióticos (incluyendo “Rule, Britannia!”). La segunda parte fue compuesta para el *panharmonicon* de Maelzel pero más tarde Beethoven orquestó toda la pieza para cuerdas, bandas de alientos y artillería (1813).

wenig (al.). “Poco”, “ligeramente”; *ein wenig*, “un poco”; *weniger*, “menos”.

Werner, Gregor Joseph (*n* Ybbs an der Donau, 28 de enero de 1693; *m* Eisenstadt, 3 de marzo de 1766). Compositor austriaco. De 1728 hasta su muerte sirvió como *Kapellmeister* de la corte Esterházy en Eisenstadt. En 1761 Joseph Haydn fue nombrado su asistente en la capilla, mientras que al propio Werner, con el título de *Oberhofkapellmeister*, se le otorgó sólo el control de la música sacra de la corte, una degradación simulada

que le provocó un resentimiento contra su joven colega. Las composiciones de Werner incluyen oratorios, misas *concertato* y *a cappella*, y 12 suites tituladas *Neuer und sehr curioser musikalischer Instrumental-Calender* (1748), cuyas características descriptivas pudieron haber influido en los elementos programáticos de las sinfonías tempranas de Haydn. DA/BS

Wert, Giaches de (*n* Flandes, c. 1535; *m* Mantua, 6 de mayo de 1596). Músico y compositor franco-flamenco. Llevado a Italia cuando niño, sirvió en varias cortes menores antes de ser nombrado *maestro di cappella* en 1565 de la recién construida capilla ducal de S. Barbara en Mantua. Permaneció al servicio de los Gonzaga por el resto de su vida, pero desarrolló conexiones cercanas con la corte vecina de Ferrara. Esto lo puso en contacto con escritores como Tasso y Guarini, cuya poesía adaptó en madrigales. En los últimos 10 años de su vida sufrió del deterioro progresivo de su salud causado por la malaria.

Wert fue principalmente compositor de madrigales y un importante precursor del estilo cromático y disonante de la *seconda pratica de Monteverdi* (véase *PRIMA PRATICA, SECONDA PRATICA*) por su concentración en la creación de melodías expresivas. Al mismo tiempo utilizó la homofonía como un medio para la declamación precisa de los textos. Se publicaron 16 volúmenes de sus madrigales entre 1558 y 1608. Su música sacra, menos extensa en cantidad y casi toda sin publicar a su muerte, también es notable por su expresividad; mucha de ella refleja la práctica litúrgica en S. Barbara. DA/JM

📖 I. FENLON (ed.), *Giaches de Wert: Letters and Documents* (París, 1999).

Werther. Ópera en cuatro actos de Massenet con libreto de Édouard Blau, Paul Milliet y Georges Hartmann basado en la novela de Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers* (Las tribulaciones del joven Werther, 1774) (Viena, 1892).

Wesendonk-Lieder (Canciones Wesendonk). Cinco canciones (1857-1858) de Wagner para voz y piano sobre poemas de Mathilde Wesendonk; fueron orquestadas por Felix Mottl bajo la supervisión de Wagner. Han sido arregladas para violín y piano (1872) por Hubert Léonard, y para voz aguda y orquesta de cámara (1979) por Henze.

Wesley, Charles (*n* Bristol, 11 de diciembre de 1757; *m* Londres, 23 de mayo de 1834). Compositor inglés. Niño precoz, fue alumno de William Boyce y participó con su hermano Samuel en una notable serie de conciertos por suscripción (1779-1785) en su casa de Londres.

Sus obras, que incluyen 14 conciertos para órgano, *voluntaries*, canciones y *anthems*, son de un estilo fundamentalmente conservador –idolatraba a Handel– aunque sus seis cuartetos de cuerdas intentan un lenguaje *galant* más moderno. RL/PL

Wesley, Samuel (n Bristol, 24 de febrero de 1766; m Londres, 11 de octubre de 1837). Organista y compositor inglés. Inicialmente superado por la precocidad musical de su hermano mayor, Charles, después demostró ser más talentoso que él y, de hecho, fue el compositor inglés más importante de su generación. Recibió su educación musical de segunda mano a través de los maestros de Charles; su técnica se desarrolló con tal rapidez que a los ocho años de edad había terminado un oratorio, *Ruth* (1774), que le fue mostrado a un asombrado William Boyce. En 1778 la familia Wesley se estableció en Marylebone, Londres, y al año siguiente los dos hermanos comenzaron a dar una serie de conciertos por suscripción. Éstos continuaron hasta 1785, fecha para la cual Samuel había escrito ya un considerable número de obras incluyendo sonatas para clavecín y música orquestal y sacra; su *Obertura* en re mayor para dos cornos y cuerdas (1784) se equipara a las de J. C. Bach.

Su contacto con la embajada portuguesa, donde su amigo Vincent Novello era organista, ampliaron el conocimiento de Wesley sobre la música europea. Los rumores de que había sido aceptado en la Iglesia Católica Romana fueron negados por el compositor, quien como masón se casó más tarde según el rito de la Iglesia Anglicana. Sin embargo, se sintió poderosamente atraído por la liturgia romana y compuso numerosas obras para ella, incluyendo los motetes *Dixit Dominus* (1800), *In exitu Israel* (1810) y *Tu es sacerdos* (1827), así como la *Missa de Spiritu Sanctu* (1784), dedicada y presentada ante al papa Pío VI. Sus mejores obras son probablemente el ambicioso *Confitebor tibi Domine* (1791), la *Sinfonía* en si bemol mayor (1802) y la *Obertura* de concierto en mi mayor (c. 1834); sus *Doce voluntarios* (1805-1817) se encuentran también entre la música para órgano más importante de su tiempo.

Aunque fue el mejor organista de su época, Wesley sólo ocupó puestos menores en la Iglesia de Inglaterra. Estuvo activo en el movimiento inglés del resurgimiento de *Bach, publicando las *Seis trío sonatas* (1809, con C. F. Horn) y *El clave bien temperado* (1810-1813) y editó la música de sus contemporáneos G. F. Pinto y William Russell. Hombre excéntrico, inclinado hacia lo heterodoxo, Wesley se separó de su esposa después

de sólo dos años de matrimonio para vivir con su ama de llaves. Debido a la irregularidad de su trabajo pasó la mayor parte de su vida en virtual indigencia, con la obligación de mantener a su esposa y a sus tres hijos, así como a los hijos de su ama de llaves (entre ellos Samuel Sebastian). JDI

📖 M. KASSLER y P. J. OLLESON, *Samuel Wesley: A Sourcebook* (Aldershot, 2001).

Wesley, Samuel Sebastian (n Londres, 14 de agosto de 1810; m Gloucester, 19 de abril de 1876). Compositor y organista inglés, hijo de Samuel Wesley. Tomó clases de música con su padre y continuó su educación a partir de 1820 en la capilla real donde fue alumno de William Hawes. Tuvo numerosos puestos como organista (1826-1832) pero también estuvo activo en los teatros Lyceum y Olympic, y tocó en los Lenten Oratorio Concerts (1830-1832). Fue nombrado organista de la Catedral de Hereford en 1832 y después pasó a Exeter (1835), la iglesia parroquial de Leeds (1842), Winchester (1849) y finalmente Gloucester (1865).

Hombre polémico y dado al vituperio, Wesley no toleraba la mediocridad ni la administración laxa. Abogó incansablemente por el reconocimiento de la música dentro de la jerarquía eclesiástica, escribiendo dos enérgicos panfletos sobre el tema incluyendo el bien conocido *A Few Words on Cathedral Music* (Unas cuantas palabras sobre la música de catedral, 1849). Su irascibilidad a menudo lo puso en conflicto con sus superiores eclesiásticos y probablemente contribuyó a su fracaso en obtener puestos académicos en Edimburgo, Oxford y Cambridge. En varias ocasiones se negó a ser distinguido con el nombramiento de caballero y sus últimos años se vieron oscurecidos por la amargura y la enfermedad.

En el centro de la producción de Wesley está su colección de *anthems* (1853), que contiene tanto *anthems* versificados en gran escala –*Ascribe unto the Lord* (Atribuye al Señor), *The Wilderness* (El páramo) y, quizá el mejor de todos con su magnífico coro inicial y su verso para barítono en estilo de sonata, “Thou, O Lord God”, *Let us lift up our heart* (Levantemos el corazón)–, como exquisitos *full anthems*, tales como *Wash me thoroughly* (Lávame por completo), influido por Spohr, el devocional *Thou wilt keep him in perfect peace* (Lo mantendrás en perfecta paz) y el *anthem* sin acompañamiento *Cast me not away* (No me alejes). También compuso algunas notables obras para órgano, incluyendo las virtuosísticas *Variaciones sobre Dios salve al rey* (1829) y el espacioso *Andante en fa* mayor para órgano de

cámara (1842-1843). Menos conocidos, pero no menos admirables, son su partitura orquestal para el melodrama *The Dilosk Gatherer* (1832) de Edward Fitzball, su *Sinfonía* en un movimiento (c. 1834) y la canción sacra para barítono y orquesta *Abraham's Offering* (La ofrenda de Abraham, 1833-1834), obras que muestran un atrevido enfoque de la armonía diatónica y la disonancia que se asocia más con sus *anthems* tardíos. RL/JDI

West Coast jazz (Jazz de la costa oeste). Escuela de *cool jazz que floreció en el área de Los Ángeles en la década de 1950, creada en buena parte por los músicos de los estudios de cine que se tomaban tiempo libre de su trabajo rutinario. Uno de sus centros fue el Lighthouse Club en Los Ángeles. La música era en general de naturaleza altamente técnica, experimental y un poco más cool que su similar de la costa este. Sus principales exponentes incluyeron a Shorty Rogers, Art Pepper, Shelly Manne y Jimmy Giuffre. PGA

Western Wynde (Viento del oeste). Canción secular inglesa del siglo XVI utilizada como *cantus firmus* en misas de Taverner, Tye y Sheppard. El uso de tonadas seculares en la música sacra fue finalmente abolido por la Iglesia Católica Romana, lo que no es sorprendente cuando se considera que el hermoso y anónimo texto con el que las congregaciones estaban acostumbradas a escuchar cantar esta melodía era:

*Western wynde, when wilt thou blow
The small raine down can raine
Christ, if my love were in my armes
And in my bedde again!*

Viento del oeste, cuándo soplarás
La pequeña lluvia puede caer
¡Cristo, si mi amor estuviera entre mis brazos
Y en mi cama otra vez!

Whale, The (La ballena). Cantata dramática de Taverner, para narrador, mezzosoprano, barítono, coro y orquesta, sobre su propio texto compilado a partir de la *Enciclopedia Collins* y la *Vulgata* (1965-1966).

Where the Wild Things Are (Donde están las cosas salvajes). Ópera en un acto de Knussen con libreto de Maurice Sendak basado en su libro (versión preliminar, Bruselas, 1980; versión definitiva, Londres, 1984); fue seguida por la obra acompañante **Higglety Pigglety Pop!*

White [Whyte], **Robert** (n c. 1538; m Londres, noviembre de 1574). Músico de iglesia y compositor inglés.

Parece haber sido corista en el Trinity College de Cambridge y en 1560 recibió de Cambridge el grado de Mus. B. Dos años más tarde fue nombrado *Master of the Choristers* en la Catedral de Ely y en 1565 se casó con la hija de un predecesor en ese puesto, Christopher Tye. Poco después se mudó primero a la Catedral de Chester y más tarde (para 1570) a la Abadía de Westminster. Murió a causa de la peste. Sobrevive muy poco de la música sacra en inglés de White, pero es considerado uno de los más importantes compositores isabelinos de motetes sobre textos latinos para uso doméstico. Éstos incluyen salmos o secciones de salmos y dos adaptaciones particularmente expresivas de las *Lamentaciones de Jeremías*. También escribió fantasías y otras obras para *consort* de violas. DA/JM

White Man Sleeps (El hombre blanco duerme). Obra de Volans para dos clavecines, viola de bajo y percusión adaptada en 1986 como su *Cuarteto de cuerdas no. 1* (1982).

Whittaker, William G(illies) (n Newcastle upon Tyne, 23 de julio de 1876; m Islas Orkney, 5 de julio de 1944). Director coral, académico, maestro y compositor inglés. Enseñó en el Armstrong College de la Durham University (hoy Newcastle University), de 1898 a 1929. Después fue nombrado profesor de música en la Glasgow University (1929-1938) y director de la RSAMD (1929-1941). En 1915 fundó el Newcastle Bach Choir, que adquirió renombre por sus interpretaciones de Bach y de la nueva música vocal inglesa y francesa. Muchas de sus propias obras, que incluyen numerosos arreglos de melodías folclóricas de Northumbria, son vocales, notablemente la obra a gran escala *A Lyke-Wake Dirge* y una adaptación del Salmo 139 (ambas de 1924), pero también produjo un quinteto con piano, *Among the Northumbrian Hills* (Entre las colinas de Northumbria, 1918) y un quinteto de alientos (1931). Fue miembro del comité asesor de música de la BBC y, como editor, fue uno de los fundadores del departamento de ediciones de música nueva de la Oxford University Press. JDI

whole note (est.). Nombre estadounidense de la figura de redonda.

Whyte, Robert. Véase WHITE, ROBERT.

Whythorne, Thomas (n Ilminster, 1528; m Londres, c. 31 de julio de 1596). Maestro de música y compositor inglés. Hijo de un caballero de Somerset, fue educado en el Magdalen College School de Oxford y estudió con el músico y dramaturgo John Heywood. Al inicio de la década de 1550 viajó a Italia pasando por los Países Bajos

y Alemania. Pasó la mayor parte de su vida al servicio de la nobleza inglesa, en parte como tutor de música. Entre 1571 y 1575 fue Master of Music en la capilla del arzobispo de Canterbury en el Palacio de Lambeth. El principal motivo de la fama de Whythorne está en su fascinante autobiografía, en la que describe las incertidumbres de la vida de un músico en la Inglaterra isabelina. Sus canciones polifónicas, mayormente adaptaciones de sus propios versos, aparecieron en una publicación de “vanity” en 1571 y tienen un interés más bibliográfico que musical. También publicó (1591) una serie de piezas a dos voces que están dirigidas principalmente a “jóvenes principiantes”. -/JM

Widmann, Erasmus (n Schwäbisch Hall, cr Stuttgart, baut. 15 de septiembre de 1572; m Rothenburg ob der Tauber, 31 de octubre de 1634). Compositor alemán. Fue educado en la Universidad de Tübingen y después trabajó como organista en Estiria y Graz antes de regresar a Schwäbisch Hall debido a sus simpatías luteranas. Su siguiente puesto fue como organista de la corte de Weikersheim y en 1613 fue a Rothenburg ob der Tauber como *Kantor* y organista. Permaneció ahí hasta que murió, con su esposa e hija, a causa de la peste. Widmann escribió música sacra con textos en latín y en alemán, pero es mejor conocido por sus obras seculares –ballets y *Lieder* que muestran la influencia italiana. También publicó un volumen de música de danza para ensamble instrumental, *Gantz neue Cantzon, Intraden, Balletten und Courranten* (Nuremberg, 1618). DA

Widor, Charles-Marie (n Lyon, 21 de febrero de 1844; m París, 12 de marzo de 1937). Compositor y organista francés. Su padre, constructor de órganos en Lyon, le dio sus primeras clases; después fue alumno de Lemmens en Bruselas y también estudió composición con Fétis. Fue nombrado organista de St Sulpice en París (1870-1934) y en 1890 siguió a Franck como profesor de órgano en el Conservatorio de París, siendo sus alumnos más importantes Louis Vierne y Charles Tournemire, y más tarde Albert Schweitzer. En el centro de su enseñanza y sus ejecuciones estaban las obras de J. S. Bach. Ascendido a la cátedra de composición (1896-1927), enseñó a un rango diverso de estudiantes, entre ellos Marcel Dupré, Nadia Boulanger, Milhaud y Varèse; escribió también un excelente tratado de orquestación.

Hombre de gran ambición, Widor produjo gran cantidad de música en todas las formas, incluyendo tres óperas y tres sinfonías orquestales. Más conocidas son, sin embargo, sus *Diez sinfonías para órgano solo*

(1872-1900), atrevidamente concebidas en una escala auténticamente orquestal para el nuevo instrumento “romántico” construido por Cavallé-Coll. Aquí logró integrar exitosamente estilos musicales muy diferentes, desde el austero lenguaje litúrgico de Bach hasta los modelos más seculares de Beethoven, Mendelssohn, Schumann y Liszt. La *Sinfonía no. 5* contiene la famosa y espectacular “Toccatá” como su final lógicamente satisfactorio, mientras que las más introspectivas *Gótica* (no. 9) y *Romana* (no. 10) están basadas en temas gregorianos tradicionales. AT

📖 A. THOMSON, *The Life and Times of Charles-Marie Widor* (Oxford, 1987).

Wiegenlied (al.). “Canción de cuna”, “arrullo”; véase *BERCEUSE*.

Wienachts-Oratorium. Véase *ORATORIO DE NAVIDAD*.

Wieniawski, Henryk [Henri] (n Lublin, 10 de julio de 1835; m Moscú, 31 de marzo de 1880). Violinista y compositor polaco. Después de estudiar en París inició su vida profesional como solista a los 15 años de edad con una gira de dos años por Rusia; a la vez, comenzó a componer. Tocó su propio *Primer concierto* en Leipzig (1853) y más tarde ofreció conciertos en París y Londres. De 1860 a 1872 vivió en San Petersburgo donde tocó su *Segundo concierto* y dio clases, pero después de otras giras internacionales fue al Conservatorio de Bruselas (1875-1877), tocando más tarde en París, Berlín y Moscú. Una afección cardíaca, agravada por un exceso de conciertos, apresuró su prematura muerte. Su singular manera de tocar, con su heterodoxa forma de sostener el arco, estaba imbuida con un vibrato intenso y una técnica extraordinaria. CF

Wilbye, John (n Diss, Norfolk, baut. 7 de marzo de 1574; m Colchester, otoño de 1638). Compositor inglés. Hijo de un curtidor para 1598 había entrado al servicio de la familia Kytson, viviendo como parte de su servidumbre en Hengrave Hall cerca de Bury St. Edmunds y permaneciendo ahí hasta la muerte de Lady Kytson en 1628. Entonces se mudó a la casa de la hija de lady Kytson, lady Rivers, en Colchester. Su testamento muestra que poseía propiedades y riqueza y parece evidente que hacia el final se elevó por encima de la condición de sirviente doméstico. Legó su “best vvall” al príncipe de Gales, el futuro Carlos II.

La reputación de Wilbye como el mejor de los compositores ingleses de madrigales descansa en una producción muy escasa, principalmente dos colecciones de madrigales (Londres, 1598 y 1609) que juntas contienen alrededor de 60 obras. Más allá de eso, sobrevive

sólo un puñado de obras suyas, todas ellas compuestas para uso doméstico más que para la iglesia. No se sabe si esto es el resultado de fuentes perdidas o de que Wilbye componía muy poco. La calidad de su música surge, en parte, del hecho de evitar los versos frívolos y, en parte, de su don para hallar la música adecuada para expresar el estado de ánimo del texto; pero se debe, también, a su inventiva y su sentido del movimiento, junto al cual los madrigales de Weelkes y Morley pueden sonar formulaicos. Wilbye es uno de los menos italianizantes entre los madrigalistas ingleses, en deuda sólo con las adaptaciones más serias de Luca Marenzio. Su preferencia es hacia una atmósfera sombría y hacia textos más reflexivos que narrativos. Muchos de los versos a los que puso música son anónimos; algunos pudieron haber sido escritos en el círculo de los Kytson o quizá por el propio Wilbye.

Aunque la colección de 1598 contiene algunas obras memorables, incluyendo el popular *Adieu, sweet Amaryllis* (Adiós, dulce Amarilis), los mayores logros de Wilbye están concentrados en la serie de 1609, principalmente entre los madrigales para cinco y seis voces. Éstos incluyen ensayos sostenidos sobre un único estado de ánimo –vienen a la mente los melancólicos *Weep, weep, mine eyes* (Llorad, llorad, ojos míos) y *Draw on, sweet night* (Avanza, dulce noche)– y piezas más volátiles tales como los ingeniosos *Sweet honey-sucking bees* (Dulces abejas chupadoras de miel) y *All pleasure is of this condition* (Todo placer es de esta condición). En estas piezas los recursos de Wilbye incluyen grandes sonoridades, texturas enigmáticas, un hábil uso del cromatismo, transformación mágica de los materiales y, en todo momento, un infalible don melódico que hace que su música sea tan placentera para escuchar como para cantar. Su sonora adaptación a seis partes de *The Lady Orianna* (1601), sobresale de casi todo el resto de la colección. De las pocas piezas que sobreviven sólo en manuscrito, el motete funerario *Homo natus de muliere* destaca por su respuesta poderosamente expresiva al texto. DA/JM

📖 D. BROWN, *John Wilbye* (Londres, 1974).

Wilder, Philippe van (*m* Londres, 24 de febrero de 1553). Compositor flamenco. Vivió en Londres desde *c.* 1520 hasta su muerte, sirviendo como laudista y conservador de instrumentos para Enrique VIII. Su música, mayoritariamente *chansons*, parece haber sido más conocida en Inglaterra que la de sus contemporáneos más famosos tales como Gombert y Willaert. JM

Wilhemj, August (*n* Usingen, 21 de septiembre de 1845; *m* Londres, 22 de enero de 1908). Violinista alemán.

Como el “futuro Paganini” fue enviado por Liszt a Ferdinand David en Leipzig. Después de hacer otros estudios en Frankfurt, realizó giras por toda Europa. En 1876 fue concertino en las primeras representaciones del *Anillo* de Wagner en Bayreuth y, al año siguiente, en el Festival Wagner de Londres bajo la dirección del compositor y de Hans Richter. Su vida profesional académica lo llevó a la Guildhall School de Londres como profesor de violín; su producción como compositor consistió en arreglos, incluyendo el popular “Aire sobre la cuerda de sol” de la *Suite orquestal no. 3* de Bach. WT/CF

Wilkinson, Robert. Véase WYLKINSON, ROBERT.

Wilson, John (*n* Faversham, 5 de abril de 1595; *m* Westminster, 22 de febrero de 1674). Cantante, laudista y compositor inglés. Escribió música para los teatros de Londres al inicio del siglo XVII y en 1622 se unió a los *waits* de la ciudad de Londres. A partir de 1635 fue miembro de la King’s Music y acompañó a la servidumbre real a Oxford al inicio de la Guerra Civil. Obtuvo el grado de D. Mus. en Oxford en 1644 y después de un periodo como músico de la casa de sir William Walter en Sarsden, Oxfordshire, se convirtió en Heather Professor of Music de Oxford en 1656. Después de la restauración fue nombrado caballero de la Chapel Royal. Fue un prolífico compositor de canciones, algunas de las cuales fueron escritas para ser incluidas en obras de teatro. También escribió adaptaciones de salmos publicadas como *Psalterium Carolinum* (Londres, 1657) y una serie de fantasías para laúd arregladas para mostrar el potencial de las tonalidades mayores y menores.

DA/JM

Wilson, Thomas (Brendan) (*n* Trinidad, CO, 1927; *m* Glasgow, 12 de junio de 2001). Compositor escocés. Estudió en el RCM y en la Glasgow University, donde dio clases a partir de 1957. Sus composiciones incluyen dos óperas, una variedad de piezas orquestales, obras de cámara y música coral que usualmente muestra una fusión de diversas cualidades modernistas en un discurso vigoroso. PG

Willaert, Adrian (*n* ?Brujas, *c.* 1490; *m* Venecia, 7 de diciembre de 1562). Músico de iglesia y compositor franco-flamenco. Fue alumno de Jean Mouton en París. Alrededor de 1514 se convirtió en cantante en la capilla del cardenal Hipólito I d’Este, viviendo alternativamente en Roma, Ferrara y Hungría. En 1527 fue nombrado *maestro di cappella* de San Marcos, Venecia, donde permaneció hasta su muerte. A través de su presencia, Venecia (y San Marcos en particular) se elevó a un nivel de alta importancia musical en el siglo XVI. Sus

alumnos incluyen a Rore, Andrea Gabrieli, Porta y el teórico Zarlino.

Willaert fue un compositor multifacético pero es famoso especialmente por su música de iglesia, mucha de la cual está escrita en un estilo altamente sonoro e individual que era muy adecuado para las grandes ocasiones solemnes. Sus salmos de Vísperas (Venecia, 1550) fueron importantes por establecer la práctica de escribir para doble coro (conocida como **cori spezzati*), que habría de convertirse en una característica especial de la música veneciana. Otras obras litúrgicas incluyen misas (dos de las cuales derivan de motetes de su maestro Mouton) y un ciclo de adaptaciones polifónicas de himnos que siguen la liturgia de San Marcos. Algunos de sus muchos motetes están claramente diseñados para el ceremonial del Estado o de la Iglesia; otros parecen haber sido compuestos como música seria de cámara. Sus madrigales exploran el lado más serio del género y por momentos logran una densidad polifónica extrema. Sus obras más ligeras incluyen *chansons*, canciones en dialecto napolitano (*villanellas*) y algunos ejemplos importantes de *ricercare* instrumentales tempranos. Aunque hoy se escucha muy poco, la música de Willaert fue ampliamente respetada tanto en vida suya como póstumamente; Monteverdi la describió como el logro culminante de la **prima pratica*. DA/JM

📖 M. FELDMAN, *City Culture and the Madrigal at Venice* (Berkeley, CA, 1995).

Willan, (James) Healey (*n* Balham, 12 de octubre de 1880; *m* Toronto, 16 de febrero de 1968). Compositor canadiense. Estudió en Londres con William S. Hoyte y Evelyn Howard-Jones, y emigró a Toronto en 1913. Ahí fue *precentor* de St Mary Magdalene (1921-1968), profesor de teoría en el conservatorio (1913-1936) y profesor en la universidad (1914, 1936-1950). Aunque compuso en todos los géneros es recordado como el más importante compositor canadiense de música sacra de su tiempo; su producción incluye 11 adaptaciones de la *Missa brevis*. PG

Williams, Alberto (*n* Buenos Aires, 23 de noviembre de 1862; *m* Buenos Aires, 17 de junio de 1952) Compositor y pianista argentino. Estudió en Buenos Aires y en 1882 ganó una beca para el Conservatorio de París, donde estudió composición con Franck y piano con Georges Mathias. A su regreso a Argentina en 1889 se ganó la vida como pianista de concierto y comenzó a explorar la música tradicional de su tierra natal; la pieza para piano *El rancho abandonado* (1890) fue la primera de una serie de obras en las que incorporó melodías

floclóricas. Williams jugó un papel importante en la vida musical de Argentina, fundó un conservatorio (1893) y varias sociedades de conciertos en Buenos Aires. Su producción incluye nueve sinfonías, tres sonatas para violín y 75 canciones. WT/SH

Williams, Grace (Mary) (*n* Barry, S. Glam., 19 de febrero de 1906; *m* Barry, 10 de febrero de 1977). Compositora galesa. Estudió con Vaughan Williams en el RCM y con Egon Wellesz en Viena. Su estilo nacionalista romántico fue paralelo al de Vaughan Williams y Sibelius, más que influido por ellos; también la impresionó Britten. Su producción incluye la ópera cómica *The Parlour* (El salón; Cardiff, 1966), dos sinfonías (1943 y 1956) y un vasto catálogo de música coral y vocal, parte de ella sobre textos en galés, pero su sensibilidad para la atmósfera y el color se muestra mejor en sus piezas orquestales menores, por ejemplo los *Sea Sketches* (Bosquejos marinos) para cuerdas (1944) y *Penillion* (1955). PG

📖 M. BOYD, *Grace Williams* (Cardiff, 1980).

Williams, John (Towner) (*n* Nueva York, 8 de febrero de 1932). Compositor estadounidense. Se mudó a Los Ángeles en 1948 y estudió con Castelnuovo-Tedesco; también estudió piano en la Juilliard School y llevó a cabo una vida profesional temprana como pianista, arreglista y director para Columbia Records. Desde el inicio de la década de 1970 ha sido uno de los más exitosos compositores de música para cine, con un don especial para la expresión heroica y para temas fuertes y sencillos. Entre las películas en las que ha trabajado están *Tiburón* (1975) y la serie *La guerra de las galaxias* (1977-2005). Ha escrito la partitura para la mayoría de las películas de Steven Spielberg, notablemente *La lista de Schindler* (1993). PG

Williamson, Malcolm (Benjamin Graham Christopher) (*n* Sydney, 21 de noviembre de 1931). Compositor australiano residente en Inglaterra. Estudió en el Sydney Conservatorium y en Londres con Elisabeth Lutyens y Erwin Stein. En 1975 fue nombrado *Master of the Queen's Music* como sucesor de Arthur Bliss. Su producción incluye óperas —notablemente *Our Man in Havana* (Nuestro hombre en La Habana; Sadler's Wells, 1963)—, tres conciertos para piano y muchas otras piezas orquestales, así como obras de cámara, música sacra y “*cassations*” que involucran la participación del público. Se mueve libremente a través de la gama de estilos académicos y populares del siglo XX, aunque con un gusto especial por la armonía rica y dulce que a veces lo acerca a Richard Strauss, Poulenc o Messiaen. PG/AW

Willis, Henry (*n* Londres, 27 de abril de 1821; *m* Londres, 11 de febrero de 1901). Constructor inglés de órganos, conocido como el “Padre” Willis. Instaló su negocio en Londres *c.* 1848 y construyó más de 2 000 órganos, incluyendo los del Royal Albert Hall (1871) y las catedrales de Salisbury (1877), Truro (1887), Hereford (1893) y Lincoln (1898). Su uso de la neumática hizo mucho para mejorar el control de los registros y permitió la división espacial de grupos de tubos flautados; también introdujo la pedalera cóncava radial. WT/AL

📖 W. L. SUMNER, *Father Henry Willis, Organ Builder, and his Successors* (Londres, 1957).

wind chimes (in.). Véase CAMPANAS, 1.

Windgassen, Wolfgang (*n* Annemasse, 26 de junio de 1914; *m* Stuttgart, 5 u 8 de septiembre de 1974). Tenor alemán. Fue educado musicalmente por su padre y más tarde estudió en la Hochschule de Stuttgart, haciendo su debut en Pforzheim en 1941 como Álvaro en *La fuerza del destino* de Verdi. En 1951 se unió a la Ópera de Stuttgart. Ese mismo año hizo su debut en Bayreuth como Parsifal; cantó su primer Sigfrido ahí en 1953 y siguió siendo tenor principal en Bayreuth hasta 1971. Entre 1955 y 1966 se presentó regularmente en Covent Garden. Tenía una voz de *Heldentenor* poderosa, rica, aparentemente incansable y cantó todos los papeles wagnerianos importantes a lo largo de su vida profesional. Aunque algunos consideran que carecía del lirismo necesario para Tannhäuser, Lohengrin y Walter (en *Die Meistersinger von Nürnberg*), es ampliamente reconocido como los mejores Tristán y Sigfrido de la posguerra. TA

📖 B. W. WESSLING, *Wolfgang Windgassen* (Bremen, 1967).

Winter, Peter von (*n* Mannheim, baut. 28 de agosto de 1754; *m* Munich, 17 de octubre de 1825). Compositor alemán. A los 10 años de edad entró a la orquesta de la corte de Mannheim como violinista. Estudió durante un tiempo con el abate Vogler y cuando la corte electoral se mudó a Munich en 1778, Winter se convirtió en director de la orquesta. En 1780-1781 visitó Viena, donde estudió con Salieri y conoció a Mozart. En Munich fue vice-*Kapellmeister* desde 1787 y *Kapellmeister* desde 1798. Compuso más de 40 ballets y óperas que se interpretaron en ciudades tan alejadas como Nápoles, París y Londres; entre éstas se encuentran el *Singspiel Das Labyrinth* (Viena, 1798; secuela de *Die Zauberflöte* de Mozart) y *Das unterbrochene Opferfest* (El sacrificio interrumpido; Viena, 1796), su mayor éxito operístico. Su producción también incluye sinfonías, oberturas, conciertos, música vocal y mucha música sacra. Escribió

un tratado de canto que se utilizó ampliamente en el siglo XIX. WT/CB

Winter Words (Palabras de invierno). Ciclo de canciones, op. 52 (1953) de Britten para soprano o tenor y piano, adaptación de ocho poemas de Thomas Hardy; el título está tomado del último volumen publicado (1928) de la poesía de Hardy.

Winterreise (Viaje de invierno). Ciclo de canciones, D911 (1827) de Schubert, adaptación de 24 poemas (1823-1824) de Wilhelm Müller.

Wirbel (al.). “Redoble”.

Wirén, Dag (Ivar) (*n* Striberg, Närke, 15 de octubre de 1905; *m* Estocolmo, 19 de abril de 1986). Compositor sueco. Estudió en el Real Conservatorio de Estocolmo (1926-1931) y en París (1932-1934), donde fue alumno de Leonid Sabaneiev y fue influido por Honegger. Regresó después a Suecia donde trabajó durante algunos años como crítico de música. En su *Tercera sinfonía* (1943-1944) estableció la “técnica de metamorfosis” con la que es posible generar obras completas a partir de pequeñas unidades, en un procedimiento similar al empleado por contemporáneos como Vagn Holmboe. Su producción incluye cinco sinfonías, cinco cuartetos de cuerda y una variedad de otras obras instrumentales en gran escala, pero es mejor conocido por su ligera *Serenata para cuerdas* (1937). PG/ABUR

Wise, Michael (*n* Wiltshire, *c.* 1648; *m* Salisbury, 24 de agosto de 1687). Compositor inglés. Luego de la restauración fue *Child* de la Chapel Royal y, a partir de 1665, contratenor en la St George Chapel de Windsor, y poco después en el Eton College. Se convirtió en organista y director del coro en la Catedral de Salisbury en 1668 y fue nombrado caballero de la Chapel Royal en 1676. En 1687, el año de su muerte, fue nombrado Master of the Children en la Catedral de St Paul. Fue muerto por la guardia nocturna de Salisbury después de una discusión. Sus obras incluyen algunos excelentes *anthems*, tales como *Awake up my glory* (Despertad mi gloria) y *How are the mighty fallen* (Cómo caen los poderosos), así como servicios. WT/AA

Wishart, Trevor (*n* Leeds, 11 de octubre de 1946). Compositor inglés. Estudió en las universidades de Oxford, Nottingham y York y le han sido otorgadas varias residencias y cátedras. Ha trabajado consistentemente en el campo de la electroacústica y las técnicas vocales extendidas. Sus obras principales incluyen *Red Bird* (Pájaro rojo, 1977) para cinta, *Anticredos* (1980) para seis voces amplificadas y percusión, y el ciclo de seis piezas *Vox* (1982-1989) para cuatro voces amplificadas y cinta.

También ha escrito un libro de importancia, *On Sonic Art* (Sobre el arte sonoro, 1985). AW

Wittgenstein, Paul (n Viena, 5 de noviembre de 1887; m Manhasset, NY, 3 de marzo de 1961). Pianista austriaco. Alumno de Leschetizki, hizo su debut en Viena en 1913, pero perdió el brazo derecho en el campo de batalla un año más tarde. Después de la guerra decidió continuar su vida profesional como solista adaptando obras y tocando aquellas escritas para él por Strauss (*Parergon zu Symphonia domestica* y *Panathenäenzug*), Ravel (*Concierto para la mano izquierda*), Schmidt, Korngold, Hindemith, Britten (*Diversions on a Theme*) y Prokofiev (*Cuarto concierto para piano*). En 1939 se estableció en los Estados Unidos y dio clases en Nueva York. CF

📖 P. WITTGENSTEIN, *School for the Left Hand* (Londres, 1957).

Wohltemperirte Clavier, Das. Véase CLAVE BIEN TEMPERADO, EL.

Wolf-Ferrari, Ermanno (n Venecia, 12 de enero de 1876; m Venecia, 21 de enero de 1948). Compositor italiano. Hijo de padre alemán y madre italiana tuvo poca educación musical formal hasta 1892, cuando fue a Munich a estudiar con Rheinberger. Regresó a Venecia, se hizo amigo del compositor Lorenzo Perosi y escribió música religiosa antes de tener su primer éxito operístico con *Le donne curiose* (Las mujeres curiosas), estrenada en Munich en 1903. Entonces fue nombrado director del Liceo Musical Benedetto Marcello en Venecia y compuso otras dos óperas para Munich, la segunda de las cuales —*Il segreto di Susanna* (1909), ingeniosa pieza de conversación— todavía tiene un lugar en el repertorio. Renunció a su puesto en Venecia el mismo año y compuso una ópera seria, *I gioielli della Madonna* (1911) en el estilo verista de Mascagni, que también fue exitosa.

Durante la primera Guerra Mundial una crisis espiritual hizo que Wolf-Ferrari dejara de componer, pero a partir de 1925 escribió varias óperas cómicas más. Por algunos años, a partir de 1939, fue profesor de composición en el Mozarteum de Salzburgo. Sus óperas casi nunca han alcanzado el éxito que su ingenio parece merecer: fue uno de los primeros compositores italianos en regresar a Goldoni y la *commedia dell'arte* para inspirarse, y como tal fue precursor de Malipiero y la escuela modernista italiana. DA/RP

Wolf, Hugo (Filipp Jakob) (n Windischgraz, Estiria [hoy Slovenj Gradec, Yugoslavia], 13 de marzo de 1860; m Viena, 22 de febrero de 1903). Compositor austriaco. Su

padre era mercader de pieles y un hábil instrumentista que le enseñó el piano y el violín. Después de hacer estudios poco satisfactorios, entró en 1875 al Conservatorio de Viena para estudiar piano, armonía y composición, y fue ahí donde se obsesionó inicialmente con la música de Wagner. En 1877 fue expulsado del Conservatorio por razones disciplinarias y después de una breve visita a casa intentó ganarse la vida en Viena como maestro. Siempre estuvo sujeto a episodios de depresión y melancolía profundas, incapaz de componer durante largos periodos y de pronto invadido por un torrente de inspiración. Sus esfuerzos fueron apoyados por varios músicos de prestigio (incluyendo el compositor Adalbert von Goldschmidt y el director Felix Mottl), y contó con la amistad —y durante casi toda su vida, el apoyo económico— de varias familias pudientes.

Aunque fue nombrado director asistente de Karl Muck en Salzburgo en 1881, su temperamento le impidió ejercer el puesto y lo abandonó después de sólo unos meses. De 1884 a 1887 escribió crítica para el Wiener Salonblatt. Sus escritos eran a menudo provocativos y su posición a favor de Wagner y contra Brahms le impidió progresar en los círculos vieneses, mientras que la autoestima de Bruckner, que no era muy sólida, se vio seriamente dañada por sus ataques. El final de la década de 1880 fue un periodo especialmente productivo en la creación de canciones, pero para 1897 su salud mental se había deteriorado severamente (como consecuencia de una infección sífilítica previa) y fue ingresado en un sanatorio. Fue dado de alta en 1898 pero ese mismo año tuvo que entrar a un nosocomio donde pasó los últimos infelices años de su vida.

En una vida profesional comparativamente corta, Wolf hizo una contribución significativa e individual al repertorio de la *Lied*, en el que demostró ser el sucesor natural de Schubert y Schumann. Pocas veces adaptaba un poema que ellos u otros compositores hubieran musicalizado de tal manera que él considerara satisfactoria, a menos que sintiera que podía ofrecer una nueva interpretación propia. Asimismo, su sensibilidad verbal lo llevó a preferir el término “Gedicht” (poema) en vez de “Lied” en sus cancioneros, enfatizando su contribución como una realización musical de la poesía. En sus adaptaciones de poemas de Mörike, Eichendorff y Goethe, escritas principalmente en un febril periodo al final de la década de 1880, permitió que los versos generaran la liberación de tensiones mentales y estableció un modo de expresión altamente personali-

zado que a menudo opone una declamación dramática en la voz contra ideas armónicas poderosamente originales en el piano. En esto, logró una comprensión del drama musical wagneriano en una voz sola con teclado. En el *Spanisches Liederbuch* (1889-1890) y los dos volúmenes del *Italienisches Liederbuch* (1890-1891; 1896), traducciones al alemán de Heyse y Geibel de poemas españoles e italianos, respondió a la expresión directa de los textos con hábiles y coloridas caracterizaciones musicales.

Además de su producción de cerca de 300 canciones (más de la tercera parte permaneció sin publicarse durante su vida), Wolf luchó tenazmente con la composición instrumental: un *Cuarteto de cuerda en re menor* (iniciado en 1878), el poema sinfónico *Penthesilea* (1883-1885) y la *Italienische Serenade* para cuarteto de cuerdas (1887, arreglada para orquesta en 1892) tuvieron cierto éxito. Su deseo de explorar formas mayores y su obsesión con Wagner lo llevaron a hacer prolongados intentos en la ópera. La única que completó, *Der Corregidor* (1895), sobre un tema español, contiene algunos hermosos números pero carece de fluidez dramática. Su temperamento hipersensible parecía responder mejor al estímulo de textos cortos y concentrados, con su potencial para una expresión más introspectiva y personal. JN/JW

📖 H. PLEASANTS (ed.), *The Music Criticism of Hugo Wolf* (Nueva York, 1978). E. SAMS, *The Songs of Hugo Wolf* (Londres, 2/1983). S. YOUENS, *Hugo Wolf: The Vocal Music* (Princeton, NJ, 1992); *Hugo Wolf and his Mörike Songs* (Cambridge, 2000).

wolf note (in). Véase LOBO, NOTA DEL.

Wolff, Christian (n Niza, 8 de marzo de 1934). Compositor estadounidense nacido en Francia. Adquirió la ciudadanía estadounidense en 1947 y estudió letras clásicas en la Harvard University (1951-1963), donde permaneció enseñando letras clásicas hasta su nombramiento como profesor de música y de letras clásicas en el Dartmouth College (a partir de 1971). Aunque influido por su asociación con John Cage al inicio de la década de 1950, es autodidacta como compositor. Sus obras tempranas tienen una cierta cualidad estática surgida de la repetición de alturas que da lugar a la atención sobre los sonidos por sí mismos y no como parte de una progresión; últimamente, sin embargo, ha estado particularmente preocupado por animar a los intérpretes a contribuir creativamente en su música, permitiéndoles escoger, improvisar y reaccionar entre ellos mismos. Desde 1968 también ha intentado despertar

simpatía por ciertos ideales políticos a través de su música, ya sea adaptando textos que expresan esos ideales o citando cantos de trabajo y canciones de protesta. Algunas obras de la década de 1990 incluyen materiales tomados de *chansons* renacentistas. PG

Wölfl, Joseph (n Salzburgo, 24 de diciembre de 1773; m Londres, 21 de mayo de 1812). Pianista y compositor austriaco. Corista en la Catedral de Salzburgo, fue alumno de Leopold Mozart y Michael Haydn. Se mudó a Viena en 1790, supuestamente para estudiar con W. A. Mozart aunque no se sabe si en verdad fue su alumno. En 1792 hizo su debut público como pianista en Varsovia; después de consolidar su reputación como intérprete e improvisador, regresó en 1795 a Viena, donde pronto llegó a ser considerado un serio rival de Beethoven. Su ejecución fue alabada en el *Allgemeine musikalische Zeitung* por su combinación de poder y delicadeza.

Wölfl también disfrutó del éxito popular como compositor, primero en Viena, después en París y (a partir de 1805) en Londres. La popularidad de su música descansaba en su fluidez melódica y brillo técnico, así como en su sinigual habilidad para capturar el gusto del mercado amateur de su tiempo. Pero hacia el final de la década de 1830 su música había sido eclipsada por la generación más joven de compositores para piano y la posteridad la ha juzgado falta de peso y sustancia. En su mejor faceta, sin embargo, en obras tales como su *Sonata* op. 41 "Non plus ultra" y su *Sinfonía* op. 40 en *sol* menor, demostró una maestría técnica que no era común entre los compositores de salón de su época. WT/TRJ

Wolkenstein, Oswald von (n Schöneck en Pustertal, al sur de Tirol, c. 1376; m Merano, 2 de agosto de 1445). Poeta y compositor de Tirol del Sur. Nacido en el seno de una familia noble, pasó gran parte de su vida viajando al servicio de la nobleza y más adelante se desempeñó como diplomático del rey Segismundo. Sus viajes lo llevaron al Medio Oriente y África como también a Italia y otras partes de Europa. Su poesía, que abarca un amplio espectro de temas y contiene muchas referencias autobiográficas, tiene importancia considerable. Mucha de su poesía tiene música monofónica o polifónica compuesta sea por el propio Oswald o basada en obras de una selección de compositores de diversas nacionalidades como Landini, Nicolas Grenon, Pierre Fontaine y Binchois. DA/JM

Wolpe, Stefan (n Berlín, 25 de agosto de 1902; m Nueva York, 4 de abril de 1972). Compositor estadounidense

nacido en Alemania. Estudió en el Conservatorio de Berlín (1919-1924) pero recibió mayor influencia de sus lecciones informales con Busoni y Hermann Scherchen. También fue importante su asociación con Klee y otros en la Bauhaus (1923). Sus obras a partir de la década de 1920 a menudo muestran una vena de aguda sátira política, pero la llegada de Hitler al poder lo obligó a un cambio de dirección. Wolpe se fue a Viena donde tomó lecciones con Webern (1933-1934) y después estudió en Palestina. Ahí escribió música específicamente judía, utilizando textos en hebreo y algunas características musicales semíticas. En 1938 se mudó a los Estados Unidos, donde durante tres décadas fue un influyente maestro y donde dedicó su atención creativa principalmente a piezas abstractas para combinaciones instrumentales. Estas obras, a menudo con títulos austeros como *Pieza para dos unidades instrumentales*, tienen formas novedosas que crecen con infalible certeza, impulsadas por la constante variación de motivos atonales claramente definidos. PG

WoO. Abreviatura de *Werke ohne Opuszahl* (al.), “obra sin número de *opus*”. El término es especialmente común en referencia a la música de Beethoven, debido a que varias de sus obras no fueron publicadas durante su vida. Véase *OPUS*.

Wood, Charles (n Armagh, 15 de junio de 1866; m Cambridge, 12 de julio de 1926). Compositor y maestro irlandés. Estudió con Stanford en el RCM (1883-1887), donde en 1888 fue nombrado miembro del profesorado. Después de ganar una beca de órgano para el Selwyn College de Cambridge, se transfirió a Gonville y Caius en 1889. En Cambridge fue profesor universitario (1897) y profesor de música (1924). Fue miembro fundador de la Irish Folk-Song Society en 1904. Wood produjo una vasta cantidad de música sacra, incluyendo numerosos servicios y algunos excelentes *anthems*, entre ellos *O thou the central orb* (Oh tú, orbe central, 1915), *Hail gladdening light* (Alabada, luz de alegría) y *Expectans expectavi*, ambos de 1919. También compuso un *Concierto para piano* (1885-1886), obras orquestales, canciones, cantatas, música incidental, dos óperas en un acto y ocho cuartetos de cuerda de gran artesanado. JDI

📖 I. COPLEY, *The Music of Charles Wood: A Critical Study* (Londres, 1978).

Wood, Haydn (n Slaithwaite, Yorks., 25 de marzo de 1882; m Londres, 11 de marzo de 1959). Compositor y violínista inglés. Educado en la isla de Man, fue un niño prodigio en el violín y estudió composición con Stan-

ford en el RCM. Escribió conciertos para piano (1909) y violín (1932), música para teatro y alrededor de 200 baladas, entre ellas *Love's Garden of Roses* (El jardín de rosas del amor, 1914) y *Roses of Picardy* (Rosas de picardía, 1916). Su espléndida música ligera en el estilo de Eric Coates incluye *A Manx Rhapsody* (Rapsodia Manx, 1931), las suites *Moods* (Estados de ánimo, 1933), *Paris Suite* (1935) y *London Landmarks* (Hitos de Londres, 1946) y *Sketch of a Dandy* (Bosquejo de un dandy, 1952).

ALA

Wood, Sir Henry J (oseph) (n Londres, 3 de marzo de 1869; m Hitchin, 19 de agosto de 1944). Director inglés. Nació en una familia musical y estudió en la RAM. Se inclinó originalmente hacia el órgano y la composición, pero adquirió compromisos de dirección con compañías de ópera y dirigió el estreno inglés de *Eugene Onegin* en 1892. El administrador del recién inaugurado Queen's Hall, Robert Newman, le dio la oportunidad de dirigir una temporada veraniega de los *Promenade Concerts en 1895; su éxito les dio un lugar fijo en el calendario musical. Además, Wood dirigió la Orquesta del Queen's Hall en una serie regular de conciertos sinfónicos.

A partir de estos inicios estableció una posición única en la vida musical inglesa, dirigiendo los Proms prácticamente sin asistencia durante 50 años, así como otros conciertos en Londres, en ocasiones hasta 140 al año. Además, fue visitante regular de los principales centros de provincia y entrenó semanalmente a la orquesta de la RAM. Su asiduidad y su promoción de la causa de la música le valieron el nombramiento de caballero en 1911, año en que rechazó la dirección de la New York Philharmonic después de la muerte de Mahler.

En los Proms y otras series, Wood presentó más de 700 obras de compositores británicos y extranjeros, desde Chaikovski y Rimski-Korsakov hasta Shostakovich y Britten; quizá lo más notable fue el estreno mundial de las *Cinco piezas orquestales* de Schoenberg en 1912. Su insistencia en la disciplina elevó los niveles corales y orquestales, y su incansable apoyo creó y sostuvo a varias generaciones de nuevos públicos. GH

📖 A. JACOBS, *Henry J. Wood, Maker of the Proms* (Londres, 1994).

Wood, Hugh (Bradshaw) (n Parbold, Lancs., 27 de junio de 1932). Compositor inglés. Después de estudiar en Oxford, y de manera privada con William Lloyd Webber, Anthony Milner y Mátyás Seiber entre otros, dio clases en las universidades de Glasgow, Liverpool y Cambridge (en esta última desde 1977 hasta su retiro).

Ha usado consistentemente métodos dodecafónicos en la creación de materiales para un desarrollo continuo e intencionado, y se ha mantenido cercano a las estructuras formales tradicionales, siguiendo en particular el ejemplo de Beethoven y Schoenberg; su abundante lirismo y sus ritmos danzantes, sin embargo, son distintivamente ingleses. Sus obras principales incluyen cuatro cuartetos de cuerda (1962, 1970, 1978, 1993), conciertos para violonchelo (1969), violín (1972) y piano (1991), y una sinfonía (1982), así como *Scenes from Comus* (Escenas de Comus, 1965) para soprano, tenor y orquesta, y varias series de canciones. PG/AW

Wood, James (Peter) (*n* Barton-on-Sea, Hants., 27 de mayo de 1953). Compositor inglés. Se dio a conocer primero como percusionista, siendo pionero de nuevas técnicas y desarrollando nuevos instrumentos en ocasiones con potencial microtonal. También fundó y dirigió el New London Chamber Choir, especializado en música medieval y contemporánea. Las composiciones de Wood, que a menudo tienen un carácter elaboradamente ritual, incluyen la pieza orquestal *Oreion (of Mountains...)* (1988-1989) y *Two Men Meet, Each Presuming the Other to be from a Distant Planet* (1995) para percusión y 24 instrumentos. AW

woodblock (in.). Véase CAJA CHINA.

Woodcock, Robert (*m* antes de 1734). Compositor e intérprete inglés de flauta de pico. Fue un célebre ejecutante cuyos 12 conciertos, publicados en 1727, son los primeros conciertos ingleses para instrumentos de aliento; aparentemente fueron obras muy populares. PL

Woolrich, John (*n* Cirencester, 3 de enero de 1954). Compositor inglés. Estudió en las universidades de Manchester y Lancaster y ha estado activo como profesor y director. Aunque ha escrito varias obras en gran escala, incluyendo la ópera *The House of Crossed Desires* (La casa de los deseos frustrados; Cheltenham, 1996) y conciertos para viola (1993) y oboe (Proms de la BBC, 1996), sus obras más características son para diversos ensambles de cámara. *Lending Wings* (Prestando alas, 1989) para 16 ejecutantes e *It is Midnight, Dr. Schweitzer* (Es medianoche, Dr. Schweitzer, 1992) para 11 cuerdas son típicas por sus texturas finamente detalladas y su oblicua pero sutil caracterización. La música de Woolrich a menudo alude a otros compositores, de Monteverdi a Birtwistle, pero de tal manera que su individualidad es realizada. AW

word painting (in., “madrigalismo”). Los compositores siempre han tratado de emular los aspectos físicos o expresivos de los textos en su música. Estrictamente, el

término “madrigalismo” implica el enfoque en una sola palabra –“amor”, “muerte”, “gozo”, “pena”– que sobresale en un contexto que está representado musicalmente de una manera menos específica y decorativa, como en muchos madrigales del siglo XVI (véase MADRIGAL, 3). Sin embargo, tales aspectos locales de ilustración no pueden ser separados de procesos más ampliamente ilustrativos, y durante el Renacimiento y el Barroco el sentido en el que la música podía imitar no sólo a la naturaleza sino también el pensamiento y el comportamiento humanos llevó al establecimiento de ciertos patrones, como líneas lentas descendentes para sugerir un lamento; estos patrones se usaron con tanta frecuencia que casi llegaron a ser un lenguaje común, no sólo para adaptar textos sino también para la evocación puramente instrumental de ciertos estados emocionales.

Tales recursos y características fueron promovidos por varios intentos teóricos de codificar el vocabulario expresivo que estaba a disposición de los compositores. En este sentido el madrigalismo se convierte en una parte de las ideas más amplias sobre la música como un lenguaje, algo que no sólo es capaz de actuar como la retórica verbal, sino que también puede evocar patrones de comportamiento específicos por referencia genérica, a variedades de canto y danza, lo pastoral, la marcha, etc. Este tipo de referencias siguieron siendo fundamentales en la comunicación musical a través de los siglos XVIII y XIX, a pesar de la muy extendida creencia de que la fuerza expresiva de la música excedía a la de la simple representación verbal. Con el cuestionamiento de las convenciones tonales en el siglo XX, los recursos tradicionales del madrigalismo se invocaron con menor regularidad, aunque se ha demostrado que ciertas cualidades –como los patrones descendentes de un lamento– tienen una funcionalidad tan efectiva en los contextos posttonales (Ligeti) como en los tonales. AW

Wordsworth, William (Brocklesby) (*n* Londres, 17 de diciembre de 1908; *m* Kingussie, 10 de marzo de 1988). Compositor inglés. Descendiente de un hermano del poeta, estudió contrapunto con George Oldroyd (1921-1931) y composición con Tovey en Edimburgo (1934-1936). La herencia del bagaje brahmsiano de Tovey es evidente en los procesos orgánicos y el lenguaje principalmente diatónico de sus ocho sinfonías (escritas entre 1944 y 1985) y su música de cámara, que incluye seis cuartetos de cuerda (1941-1964), un *Trío con piano* (1949), un *Quinteto con clarinete* (1952) y un *Quinteto para oboe y cuarteto con piano* (1959). PG/JDI

world music (in., “música del mundo”). Usado inicialmente por etnomusicólogos para referirse a las diversas músicas locales del mundo, *world music* se ha convertido también en un término de la mercadotecnia para “cualquier música comercialmente disponible de origen y circulación no occidental, así como... todas las músicas de las minorías étnicas sojuzgadas al interior del mundo occidental” (Feld, 1994); también se aplica a fusiones o colaboraciones contemporáneas con músicas locales “tradicionales” o “autóctonas” y las músicas *pop* y *rock* occidentales. Estos significados diferentes se encuentran a lo largo de un continuo de hibridación con las músicas locales, étnicas (las cuales contienen en sí mismas diferentes influencias) en un extremo, y las músicas globales en el otro.

Tal y como fueron calificadas originalmente por los etnomusicólogos, las músicas “del mundo” contradecían la noción de que sólo la música occidental de arte tenía valor. La intención era que el término diera credibilidad a los sonidos de otros pueblos, ya fuera que estos “otros” estuvieran distantes en términos geográficos (músicas tradicionales de pueblos no occidentales), étnicos o de clase (las músicas folclóricas de los pueblos occidentales). Los etnomusicólogos suelen dividir el mundo en áreas culturales de estilos e instrumentos musicales, de acuerdo con los datos recogidos en el trabajo de campo. Esta clasificación se ve reflejada en las más importantes publicaciones de referencia. *The Garland Encyclopedia of World Music*, por ejemplo, es publicada en volúmenes separados de la siguiente manera: las músicas de África; Sudamérica, México, América Central y el Caribe; los Estados Unidos y Canadá; el sureste de Asia; el sur de Asia: el subcontinente indio; el Medio Oriente; Asia Oriental: China, Japón y Corea; Europa; y Australia y las islas del Pacífico. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* complementa tales divisiones culturales al incluir también secciones sobre músicas “tradicionales” en los artículos sobre países. El señalar las características y delimitar las fronteras de los estilos musicales en áreas tanto culturales como políticas es un asunto flexible, permeable y sujeto a debate. Una adición reciente al rango de áreas, por ejemplo, es el Asia del interior donde las prácticas musicales y los sonidos de los pueblos tradicionalmente nómadas no encajan cómodamente con los del Asia Central u Oriental. Los cursos sobre “música del mundo” en las instituciones de educación superior usualmente abordan las músicas de estas áreas culturales.

Los etnomusicólogos y los musicólogos han registrado asiduamente las músicas del mundo, inicialmente con el objetivo primario de su transcripción, desde la invención del fonógrafo por Edison en 1877. Depositados en museos e instituciones académicas, estos fondos de grabaciones históricas de campo comenzaron a ser difundidos en pequeña escala a mediados del siglo XX y hacia el final de ese siglo se volvieron vendibles como el extremo de música étnica del continuo de la “música del mundo”. Topic, que afirma ser la compañía disquera independiente más antigua del mundo, comenzó en 1939 como la Workers’ Music Association y publicaba grabaciones de campo de canciones del folclor urbano inglés bajo la influencia de los activistas políticos e intérpretes Ewan MacColl y A. L. Lloyd; más tarde se hizo bien conocida con su Serie Internacional que incluye las primeras grabaciones en Occidente de música de la Albania comunista. Bajo la dirección de Tony Engle, Topic se concentra actualmente en músicas británicas, con lanzamientos recientes que van desde una colección de 20 CD de música inglesa tradicional, *Voice of the People*, hasta fusiones folclóricas como *Red Rice* (1998) de Eliza Carthy, nominada para el premio Mercury.

El sello American Folkways, fundado en 1947 por Moses Asch y Marian Distler, se dedicó a lanzar álbumes de diversas músicas de, por ejemplo, remotos pueblos amazónicos, así como de cantantes de baladas sin acompañamiento y formas musicales urbanas y de *bluegrass* (Seeger, 1994). Los Archives Internationales de Musique Populaire en Ginebra, fundados en 1944 por el etnomusicólogo rumano Constantin Brăiloiu, habían lanzado más de 80 discos de 78 rpm en tres colecciones para el momento en que Brăiloiu murió en 1958, incluyendo la primera serie en publicarse en colaboración con la UNESCO: la *Colección mundial de música folclórica grabada* (*World Collection of Recorded Folk Music*). Desde que el Museo Etnográfico puso en manos de Laurent Aubert, en 1983, revivir la colección, se han lanzado más de 40 CD, principalmente de grabaciones de campo. En 1946 el Musée de l’Homme en París comenzó a publicar una serie de grabaciones etnográficas bajo la dirección de Gilbert Rouget; su primer LP, producido en 1953, marcó el inicio de la *Collection Musée de l’Homme* (Van Peer, 1999).

Durante las décadas de 1960 y 1970 sellos discográficos tales como el estadounidense Electra (Nonesuch) y el francés Ocora, subsidiado por el Estado, comenzaron a grabar músicas del mundo y el interés en las músicas

tradicionales y sus derivados comenzó a expandirse. Sin embargo, no fue sino hasta 1987 que la etiqueta mercadotécnica de “world music” fue ideada y después lanzada por 11 sellos independientes ingleses, europeos y estadounidenses especializados en música de países en desarrollo, incluyendo Globestyle, Earthworks (más tarde amalgamado con Virgin), Charly, Sterns, Mango, Cooking Vinyl, Globestar, Oval Records y Hannibal; la categoría pronto se estableció en Europa y los Estados Unidos.

En su sentido comercial *world music* se refiere a músicas locales que combinan características musicales, a menudo indígenas, con los géneros principales de la industria musical transnacional contemporánea, pero que, aunque tienen una distribución mundial, son asociadas con grupos minoritarios y países pequeños o en vías de desarrollo industrial. Este rango que hoy es masivo incluye muchas músicas de África (por ejemplo *highlife* de Ghana, *juju* de Nigeria, *soukous* del Congo, *jit* y *chimurenga* de Zimbabwe, *mbalax* de Senegal, *mbaquanga* de Sudáfrica, *jive* de Soweto y *rai* de Argelia), así como otras del resto del mundo (por ejemplo *qawwali* de Pakistán, *zouk* de las Antillas, *soca* de Trinidad, son de Cuba y el canto armónico *höömii* de Mongolia y Tuva). Hoy en día *world music* se confunde con el concepto estadounidense de *world beat* en el sentido de que su significado incluye también las más conocidas variedades comerciales de estilos musicales del mundo y formas híbridas tales como el *reggae*, el *blues*, el *cajun*, el *zydeco*, la salsa, el *bhangra* anglo-indio y el *ghazal*.

Al inicio del siglo XXI, existe una compleja amalgama de sellos discográficos privados, instituciones nacionales y organizaciones internacionales que producen grabaciones de *world music* y *world musics*, incluyendo grabaciones recientemente disponibles que fueron realizadas por compañías estatales en países socialistas. Los etnomusicólogos, que hoy incluyen disciplinas tales como estudios culturales y estudios de música popular en sus conexiones interdisciplinarias, también han reconocido los significados múltiples del concepto *world music*, debatiendo temas que incluyen la apropiación y mercantilización de músicas étnicas, imperialismo cultural, asimilación de géneros musicales extranjeros, turismo sónico, localidad en la música, relaciones de poder y ética.

CP

📖 S. FRITH (ed.), *World Music, Politics and Social Change* (Manchester y Nueva York, 1989). A. SEEGER, “Folkways: America’s music guardians”, *World Music: The Rough Guide*, ed. S. BROUGHTON, M. ELLINGHAM, D. MUDDYMAN y

R. TRILLO (Londres, 1994), p. 595. S. FELD, “Notes on world beat”, y “From schizophonia to schismogenesis: On the discourses and commodification practices of ‘world music’ and ‘world beat’”, *Music Grooves* (Chicago, 1994), pp. 238-246, 257-289. T. MITCHELL, “World Music”, *Popular Music and Local Identity* (Londres y Nueva York, 1996), pp. 49-94. T. D. TAYLOR, *Global Pop: World Music, World Markets* (Londres y Nueva York, 1997).

S. BROUGHTON, “Label traveller: Topic”, *Songlines*, 1 (1999), p. 100. S. BROUGHTON, M. ELLINGHAM y R. TRILLO (eds.), *World Music: The Rough Guide, i: Africa, Europe and the Middle East* (Londres, 1999). R. VAN PEER, “Taking the world for a spin in Europe: An insider’s look at the world music recording business”, *Ethnomusicology*, 43/2 (1999), pp. 374-385. S. BROUGHTON y M. ELLINGHAM (eds.), *World Music: The Rough Guide, ii: Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific* (Londres, 2000).

World Wide Web, música en la. Véase INTERNET, MÚSICA EN.

Worshipful Company of Musicians. Sociedad musical inglesa con base en Londres. Surgió a partir de la London Fellowship of Minstrels (Sociedad Londinense de Ministriles) del siglo XV y en la actualidad promueve muchos aspectos del quehacer musical, principalmente otorgando premios, becas y medallas, incluyendo la Collard Fellowship para compositores (establecida en 1931), el premio Cobbett para fantasías, la medalla Cobbett para música de cámara, la medalla Stanley para cantantes, así como varios premios y medallas en las escuelas y colegios de música. En 1950 se escribieron nuevos estatutos.

Wotquenne. Abreviatura para el *catálogo temático de las obras de C. P. E. Bach realizado por el bibliógrafo belga Alfred Wotquenne (1867-1939) y publicado en Leipzig en 1905. Las obras de Bach a menudo son mencionadas por su número Wotquenne, usualmente abreviado “WQ”.

Wozzeck. Ópera en tres actos de Berg con libreto propio basado en la obra *Woyzeck* (1836) de Georg Büchner (Berlín, 1925).

WQ. Abreviatura de *Wotquenne, utilizada como prefijo a los números de las obras de C. P. E. Bach como aparecen en el *catálogo temático de Alfred Wotquenne.

Wranitzky, Paul [Vranický, Pavel] (n. Nová Říše, Moravia, 30 de diciembre de 1756; m. Viena, 26 de septiembre de 1808). Compositor, director y violinista checo. Como su hermano menor, Anton Wranitzky (1761-1820), fue educado localmente. Espléndido violinista, se trasladó a Viena a los 20 años de edad y estudió composición

con J. M. Kraus. Trabajó para el conde J. B. Esterházy y en 1778 se convirtió en miembro de la orquesta del Burgtheater. Wranitzky supervisó numerosas producciones de ópera en la corte y Haydn y Beethoven lo admiraron mucho como director. Sus numerosas sinfonías y cuartetos fueron populares en su tiempo y tienen una marcada originalidad que en ocasiones anticipa el romanticismo temprano. JSM

Wreckers, *The* (*Les Naufrageurs; Strandrecht; Los naufragos*). Ópera en tres actos de Smyth con libreto en francés de la compositora y de Henry Brewster (Leipzig, 1906).

Wunderhorn, *Des Knaben*. Véase DES KNABEN WUNDERHORN.

Wunderlich, Fritz (*n* Kusel, 26 de septiembre de 1930; *m* Heidelberg, 17 de septiembre de 1966). Tenor alemán. Estudió en Friburgo con Margarethe von Winterfeldt y después en la Musikhochschule. Su debut fue como Tamino en *Die Zauberflöte* (1954). Al año siguiente fue contratado por la Ópera de Stuttgart (1955-1958) y después se unió a la Ópera de Frankfurt (1958-1960). En 1961 fue internacionalmente aclamado al cantar Henry en *Die schweigsame Frau* en el Festival de Salzburgo. Fue solicitado en todo el mundo, particularmente por sus interpretaciones de Mozart y cada vez más por la de sus *Lieder*. Su debut en Covent Garden fue en 1965. Apenas dos semanas antes de su muerte (debido a una caída) cantó el *Dichterliebe* de Schumann en el Edinburgh Festival, con una voz flexible y expresiva que comunicaba intimidad y emoción dramática (existe una grabación de archivo). JT

Wuorinen, Charles (Peter) (*n* Nueva York, 9 de junio de 1938). Compositor estadounidense. Estudió con Otto Luening, Jack Beeson y Vladimir Ussachevski en la Columbia University, donde permaneció como profesor (1964-1971) antes de transferirse a la Manhattan School (1971-1979) y a la Rutgers University (desde

1984). Sus actividades como pianista y director comenzaron en 1962, cuando fue cofundador del Group for Contemporary Music en Nueva York. Al inicio de su vida profesional fue influido por el serialismo de Babbitt y cierta meticulosidad ha permanecido como característica, aunque su música a partir de la década de 1970 ha sido más amplia y más rica en sus referencias. Su música es a menudo dinámica, con una claridad barroca en el pulso, y ha trabajado como compositor y arreglista para el New York City Ballet. Su vasta producción incluye también una variedad de sinfonías, conciertos (tres para piano) y otras piezas orquestales, incluyendo *Reliquary for Igor Stravinsky* 1975, basada en los últimos bosquejos del compositor), música coral, música de cámara y para piano; y una notable composición electrónica, *Time's Encomium* (1969). Su libro *Simple Composition* (Nueva York, 1979) es una referencia recurrente. PG

Wurlitzer. Compañía estadounidense de constructores de instrumentos fundada en Cincinnati en 1853 por Franz Rudolph Wurlitzer (1831-1914). Su hermano y tres hijos se unieron al negocio, que se mudó a Chicago. Produjo instrumentos automatizados y fonógrafos de monedas o sinfonolas, pero es mejor conocida por el órgano de teatro llamado el "Mighty Wurlitzer", presentado en 1910, y por los instrumentos electrónicos de teclado para uso doméstico. AL

📖 J. W. LANDON, *Behold the Mighty Wurlitzer: The History of the Theatre Pipe Organ* (Westport, CT, 1983).

wütend (al.). "Violento", "furioso"; también *wütig*.

Wylkinson, Robert (*fl* finales del siglo XV y principios del XVI). Compositor inglés. Trabajó en el Eton College, primero como clérigo de la parroquia y más tarde como Master of the Choristers de 1496 a 1515. Su música, que sobrevive en el *Libro del Coro de Eton*, incluye un monumental *Salve Regina* a nueve partes y una curiosa adaptación del *Credo de los apóstoles* en la forma de un canon a 13 partes. JM

X

xácara (es., por.). Véase JÁCARA.

Xenakis, Iannis (n Brăila, Rumania, 29 de mayo de 1922; m París, 4 de febrero de 2001). Compositor francés de origen rumano. Nacido de padres griegos, se mudó con su familia a Grecia en 1932, fue educado en Spetsai (donde entró en contacto con la música clásica de Occidente) y estudió ingeniería en el Politécnico de Atenas. Fue activo participante en la resistencia antifascista en el Politécnico, fue herido en 1945 y escapó a París en 1947. Hasta entonces autodidacta en música, llamó la atención de Messiaen, con quien estudió en 1950-1951; Hermann Scherchen también le ayudó. Mientras tanto, se ganó la vida como asistente de Le Corbusier (1948-1959), con quien trabajó en varios proyectos arquitectónicos, incluyendo el Pabellón Philips en la Exposición de Bruselas en 1958. Para entonces, sin embargo, comenzó a establecer su reputación como compositor y decidió concentrarse en la música.

La primera obra publicada de Xenakis, *Metastaseis* (1953-1954) para orquesta, representa una conexión entre las matemáticas y la música que fue típica de su producción. La pieza es una proyección de nociones geométricas, obtenida a través de *glissandi* (como analogías de líneas rectas) tocados por un gran ensamble de cuerdas. Al tratar así cada instrumento como un solista, Xenakis logró extraordinarios efectos nuevos que pronto fueron adoptados por otros compositores. Pero lo que más le preocupaba era la posibilidad de componer a través del cálculo. Su interés en manejar grandes cantidades de eventos musicales lo llevó a las matemáticas de la probabilidad, y de ahí a la música *estocástica, la que practicó en composiciones subsiguientes para orquesta, ensamble o cinta, utilizando las computadoras para facilitar un poco la aritmética. Lejos de ser invenciones secas, estas composiciones son a menudo dinámicas y apasionadas, retoman las batallas del compositor por la libertad durante la guerra y, en oca-

siones, sugieren sus experiencias bélicas de multitudes y disparos. Algunos ejemplos incluyen *Orient Occident* para cinta (1960), *Nuits* para pequeño coro (1967) y *Kraanerg* para orquesta (1968-1969), así como varias partituras que evocan añejos dramas y ritos griegos (*Persephassa* para seis percusionistas, 1969), mientras que en piezas para un solo instrumento (*Herma* para piano, 1960-1961), la densidad extrema requiere de un virtuosismo prodigioso. En otras obras, como en *Polytope de Cluny* (1972), los sonidos electrónicos son combinados con proyecciones láser.

A partir de mediados de la década de 1970, Xenakis fue extraordinariamente prolífico, especialmente en música orquestal, y conservó la emoción casi salvaje de sus primeras obras. Al mismo tiempo, sin embargo, descubrió una sencillez que recuerda la música folclórica. Entre sus obras tardías importantes se encuentran *Akanthos* para soprano y octeto mixto (1977), *Jonchaies* para orquesta (1977), *Pléiades* para seis percusionistas (1978), *Nekuia* para coro y orquesta (1981), *Jalons* para 15 instrumentistas (1986) y *Tetora* para cuarteto de cuerdas (1990).

PG

📖 I. XENAKIS, *Formalized Music* (Bloomington, IN, y Londres, 1971). N. MATOSSIAN, *Iannis Xenakis* (Londres, 1986). B. A. VARGA, *Conversations with Iannis Xenakis* (Londres, 1996).

Xerxes. Véase *SERSE*.

xilófono (in.: *xylophone*). Serie de barras de madera con un resonador tubular debajo de cada una. En el instrumento orquestal moderno las barras, percutidas con baquetas duras, están organizadas como el teclado de un piano y son más gruesas que las de la *marimba orquestal, con un sonido más seco y un rango más agudo. Los instrumentos europeos antiguos, a partir del siglo XVI, colocaban las barras sobre haces de paja (de ahí el nombre alemán *Strohfiel*, “violín de paja”), distribuidas en cuatro hileras con algunas notas duplicadas, como

un **cimbalom* de madera. Fueron usados ampliamente en Europa Oriental. El arreglo tipo “piano” con resonadores fue establecido en los Estados Unidos al inicio del siglo XX como un avance sobre los instrumentos de Centro y Sudamérica, que a su vez derivaron de los xilófonos africanos con resonadores de guaje o calabaza. Los xilófonos también se utilizan ampliamente en el sureste de Asia, Melanesia y partes de la Polinesia.

Los instrumentos más sencillos son barras de madera colocadas sobre las piernas del ejecutante o sobre

un pozo resonador. En África Oriental las barras son colocadas sobre tallos de plátano (posiblemente el origen de la paja en la versión europea) y tocadas por tres o más personas. En el centro, el sur y el oeste de África son más usuales los armazones de madera con un guaje u otro resonador para cada barra. Todas estas formas aparecen también en el sureste de Asia, donde el xilófono de artesa (un sólo resonador bajo todas las barras) es igualmente común; este es el modelo adoptado por Orff en su *Schulwerk*. JMO

Y

Yamaha Corporation. Compañía japonesa de fabricantes de instrumentos fundada como Nippon Gakki en Hamamatsu en 1887 por Torakusu Yamaha (1851-1916). Produce pianos, instrumentos de aliento de madera y de metal, así como más de 100 tipos de instrumentos electrónicos incluyendo sintetizadores y pianos eléctricos digitales. AL

yambo. Pie poético de dos sílabas, débil-fuerte. El adjetivo es “yámbico”. Para su equivalente en los modos rítmicos, véase NOTACIÓN, 2.

Yan Tan Tethera. “Pastoral mecánica” en un acto de Birtwistle con libreto de Tony Harrison (Londres, 1986).

Yankee Doodle. Canción popular estadounidense que data de fines del siglo XVIII; su texto y melodía tienen un origen confuso. Anton Rubinstein escribió variaciones para piano sobre *Yankee Doodle*, el *Caprice burlesque* para violín y piano de Vieuxtemps está basado en ella y aparece en el último movimiento de la *Sinfonía* no. 9, “Del nuevo mundo”, de Dvořák.

Yanov-Yanovski, Dimitri (n Tashkent, 24 de abril de 1963). Compositor uzbeko, hijo de Feliks Yanov-Yanovski. Estudió composición con su padre en el Conservatorio de Tashkent. Con el apoyo de Denisov (a quien conoció en Rusia) su música comenzó a interpretarse en el extranjero. Sus obras, algunas de las cuales han sido promovidas por el Kronos Quartet, incluyen *Lacrymosa* para soprano y cuarteto de cuerdas (1991), *Conjunciones* para cuarteto de cuerdas, orquesta y cinta (1995), *Takyr* para seis instrumentos uzbekos de percusión y cuerdas (1995), *Hommage à Gustav Mahler* para soprano y cuarteto de cuerdas (1996), *Chang-Music I-V* para *chang* (cítara con caja acústica tradicional) con diversos ensambles y otras composiciones vocales e instrumentales. JK

Yanov-Yanovski, Feliks (n Tashkent, 28 de mayo de 1934). Compositor uzbeko. Estudió violín y composición en el Conservatorio de Tashkent y se unió a la Orquesta

Sinfónica Estatal de Tashkent como violinista en 1954. Más tarde fue miembro del Cuarteto de la Radio Uzbeke. A partir de 1961 enseñó en el Conservatorio de Tashkent y llegó a ser nombrado profesor de composición. Sus obras, que representan un intento de forjar ligas entre las tradiciones uzbekas antes aisladas y las de Europa Occidental, incluyen dos óperas y mucha música incidental, cuatro sinfonías, conciertos a solo y orquestales, música de cámara para cuerdas y para metales, una buena cantidad de música para cine y piezas para instrumentos tradicionales uzbekos. JK

Yardumian, Richard (n Filadelfia, 5 de abril de 1917; m Bryn Athyn, PA, 1985). Compositor estadounidense. No comenzó sus estudios formales de música sino hasta los 22 años de edad; como compositor, fue autodidacta. Mientras trabajaba como profesor de piano y director de música de iglesia en Pensilvania, compuso varias obras de grandes dimensiones en un estilo romántico influido por los modos de la música armenia. Entre esas obras se encuentran dos sinfonías (1961-1964), conciertos para violín (1949) y piano (1957), la Misa *Come, Creator Spirit* (Ven, espíritu creador) para coro y orquesta (1966) y el oratorio *The Story of Abraham* (La historia de Abraham, 1969-1971). PG

Yeomen of the Guard, The (*The Yeomen of the Guard or The Merryman and his Maid*). Opereta en dos actos de Sullivan con libreto de W. S. Gilbert (Londres, 1888).

yodel (in., al.: *Jodel*). Tipo de canto caracterizado por la alternancia frecuente entre los registros grave y agudo (incluyendo el falsete), utilizando sonidos de vocales más que textos. Se le asocia particularmente con las regiones alpinas de Austria y Suiza donde las composiciones para solistas y para ensambles son interpretadas por virtuosos. El *yodel* es utilizado también en algunas tradiciones musicales africanas y por algunos cantantes estadounidenses de *country music.

Una canción que incorpora este efecto es conocida a veces como “tirolesa”; hay un ejemplo en la ópera *Guillermo Tell* (1829) de Rossini. -/JBe

Yolanta. Véase IOLANTA.

Young, La Monte (Thornton) (*n* Bern, ID, 14 de octubre de 1935). Compositor estadounidense. Estudió en la University of California (1957-1960) con Stockhausen en Darmstadt (1959) y con Richard Maxfield en la New School de Nueva York (1960-1961) donde se estableció. Sus obras tempranas, como su *String Trio* de 1958, explotan sonidos sostenidos por largo tiempo y ha seguido preocupado por las sonoridades largas y de lento desarrollo. En 1960-1961 produjo una serie de composiciones con texto en asociación con el grupo Fluxus, poniendo de nuevo el énfasis en los sonidos prolongados: una de ellas requiere tocar una quinta abierta en el piano y sostenerla hasta que llega al silencio. Más tarde en la década de 1960 tomó clases de canto de la India y comenzó su continua exploración de afinaciones alternativas. Su inmensa obra *The Well-Tuned Piano* (El piano bien afinado, 1964) fue uno de sus productos, pero la mayoría de su trabajo ha consistido en improvisaciones e instalaciones electrónicas que generalmente duran muchas horas, incluso días, y en ocasiones van acompañadas por iluminación diseñada por su esposa, Marian Zazeela.

PG

📖 R. KOSTELANETZ, *The Theatre of Mixed Means* (Nueva York, 1967). LA M. YOUNG, *Selected Writings* (Munich, 1970). M. NYMAN, *Experimental Music* (Londres, 1974, 2/1999). K. POTTER, *Four Musical Minimalists; La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* (Cambridge, 2000).

Young, William (*m* Innsbruck, 23 de abril de 1662) Violinista y compositor inglés. Nada se sabe de su vida temprana en Inglaterra. Emigró durante la Commonwealth y para 1642 estaba al servicio de Ferdinand Karl, gobernador de los Países Bajos (y más tarde archiduque de Innsbruck), acompañándolo a una gira por el norte de Italia. Hacia la mediados de la década de 1650, cuando tocó para la recién abdicada Cristina de Suecia en Innsbruck, era considerado uno de los mejores violinistas de Europa. Escribió obras para la viola, tocada a la manera de la lira (véase LIRA DE VIOLA), y en Innsbruck desarrolló una viola de ocho cuerdas para tocarla de esa manera. Las 11 piezas de la serie que publicó en 1653 son las primeras obras inglesas que llevan el título de “sonatas”. WT/JM

“*Young Person’s Guide to the Orchestra*” (Guía orquestal para los jóvenes). Obra orquestal, op. 34 (1946) de Britten, escrita para la película documental *The Instru-*

ments of the Orchestra (Los instrumentos de la orquesta); subtitulada “Variaciones y fuga sobre un tema de Henry Purcell” ilustra el uso y las características de los instrumentos y secciones de la orquesta en una serie de variaciones sobre un tema de la música incidental de Purcell para la obra *Abdelazer* (1695), culminando en una fuga. En ocasiones se interpreta con un narrador que enuncia el texto original escrito por Eric Crozier.

Yradier, Sebastián. Véase IRADIER, SEBASTIÁN.

Ysaÿe, Eugène (*n* Lieja, 16 de julio de 1858; *m* Bruselas, 12 de mayo de 1931). Violinista, director y compositor belga. Comenzó a estudiar el violín a los cuatro años de edad con su padre y después estudió en Lieja, con Henryk Wieniawski en Bruselas y con Henri Vieuxtemps en París. Ahí conoció y se volvió promotor de los más importantes compositores franceses, incluyendo a Fauré, Saint-Saëns, Franck y Debussy. Realizó extensas giras por Europa y los Estados Unidos y fue profesor en el Conservatorio de Bruselas. Como director fundó los Conciertos Ysaÿe y pasó cuatro años con la Cincinnati Orchestra. Escribió una ópera y mucha música para el violín. Toda una generación de violinistas rindió culto a Ysaÿe por su enorme técnica y su rol precursor en la modernización de la ejecución del violín en el siglo XX. CF

Yugoslavia. Véase CROACIA; SERBIA; ESLOVENIA.

Yun, Isang (*n* Tongyong, 17 de septiembre de 1917; *m* Berlín, 3 de noviembre de 1997). Compositor alemán nacido en Corea. Estudió en Japón, enseñó en la Universidad de Seúl a partir de 1953, estudió en París, Berlín y Darmstadt entre 1956 y 1959 y después trabajó en Alemania. Su negativa a volver voluntariamente a Corea del Sur en 1967 ocasionó que estuviera preso en Seúl como traidor comunista. Al ser liberado, en 1969 volvió a Alemania y tomó la nacionalidad alemana en 1971; dio clases en Berlín hasta 1985. La música de Yun, que incluye cuatro óperas, cinco sinfonías y mucha música de cámara, estuvo fuertemente influida por las técnicas vocales e instrumentales coreanas, así como por la filosofía oriental. ABUR

yunque (al.: *Amboss*; fr.: *enclume*; in.: *anvil*; it.: *incudine*).

*Idiófono de la familia de las percusiones. Usualmente consiste en un marco con una o dos barras gruesas de metal de afinación indeterminada que al golpearse con martillos producen un sonido similar al yunque de un herrero. En ocasiones se usan yunques reales, pero son poco prácticos por su gran peso y tamaño. Algunos compositores especifican las notas de afinación de los yunques, como Wagner en *Das Rheingold* (*fa* en tres octavas). JMO

Z

Zabaleta, Nicanor (*n* San Sebastián, 7 de enero de 1907; *m* San Juan, Puerto Rico, 31 de marzo de 1993). Arpista vasco. Después de estudiar en Madrid y París se embarcó en una carrera dirigida a promover un amplio repertorio y a obtener un lugar para el arpa como solista en las salas de concierto. Sus propias preferencias y técnica favorecían la música del siglo XVIII, pero una larga lista de compositores del siglo XX, incluyendo a Krenek, Ginastera, Milhaud, Thomson y Villa-Lobos, escribieron obras para él. Introdujo un pedal extra de sordina en el instrumento. Su ejecución fue notable por su claridad y brillo. CF

Zacconi, Lodovico (*n* Pesaro, 11 de junio de 1555; *m* Fiorenzuola di Focara, cr Pesaro, 23 de marzo de 1627). Teórico italiano. En 1575 fue ordenado sacerdote en Pesaro y de 1577 a 1583 realizó estudios literarios en Venecia, donde también fue instruido en contrapunto por Andrea Gabrieli. Fue cantante de la capilla del archiduque Karl en la ciudad austriaca de Graz (1584-1590) y en la capilla ducal bávara en Munich, dirigida por Lassus (1590-1596). Su trabajo teórico más importante fue *Prattica di musica*, publicado en dos partes (1592, 1622), un tratado muy completo que es valioso por el estudio de la práctica de ejecución, pero que contiene imprecisiones respecto a la obra de teóricos anteriores; la primera parte se refiere a la notación, ornamentación, estado de ánimo, tiempo y prolación, proporciones y modos, mientras que la segunda trata del contrapunto improvisado. WT/AL

Zachow, Friedrich Wilhelm (*n* Leipzig, baut. 14 de noviembre de 1663; *m* Halle, 7 de agosto de 1712). Organista y compositor alemán. Aprendió a tocar el órgano en Leipzig y de 1684 hasta su muerte fue organista y director musical de la Marienkirche en Halle, donde fue maestro de Handel. Han sobrevivido alrededor de 32 de sus cantatas sacras. Destacó en las variaciones corales y en la llamada cantata reformada, género del

que *Das ist das ewige Leben* es un excelente ejemplo que anticipa la estructura y el contenido de muchas cantatas de Bach. WT

Zadok the Priest (Zadok el sacerdote). *Anthem* de Handel, el primero de cuatro que compuso para la coronación de Jorge II en 1727; ha sido interpretado desde entonces en todas las coronaciones inglesas.

Zádor, Jenő [Zador, Eugene] (*n* Bátorfő, 5 de noviembre de 1894; *m* Hollywood, CA, 4 de abril de 1977). Compositor estadounidense nacido en Hungría. Estudió en la Academia de Música de Viena y en Leipzig con Reger. Desde 1921 dio clases en el nuevo Conservatorio de la Ciudad de Viena y más tarde en la Academia de Música de Budapest. Al inicio de la segunda Guerra Mundial emigró a los Estados Unidos donde se convirtió en un exitoso compositor de partituras filmicas para Hollywood. También escribió varias óperas en las que son notables la caracterización y la orquestación, y piezas orquestales cuyo estilo le debe algo a Reger y a Strauss, incluyendo el popular *Capricho húngaro* (1935) y conciertos para instrumentos como el *cimbalom* (1969) y el acordeón (1971). WT

Zahlzeit (al.). “Tiempo” (en el sentido de “tiempos de un compás”); véase TIEMPO, 1.

Zaïde. Ópera en dos actos de Mozart con libreto de Johann Andreas Schachtner basado en *Das Serail* de Franz Josef Sebastiani; fue compuesta en 1779-1780, pero quedó inconclusa y sin título, sin obertura y sin final. Fue terminada por Johann Anton André y estrenada en Frankfurt en 1866 el día del cumpleaños de Mozart.

zambomba (in.: *string drum*). Tambor cilíndrico o barril abierto por un extremo y con un parche en el otro por cuyo centro atraviesa una cuerda o un palo hacia el interior; con la mano enresinada o con un paño se frota la cuerda o el palo y produce un sonido vibrante y áspero. Véase también TAMBOR DE FRICCIÓN. RPA

Zampa (*Zampa, ou La Fiancée de marbre*; “Zampa, o La novia de mármol”). Ópera en tres actos de Hérold con libreto de Mélesville (Anne-Honoré-Joseph Duveyrier) (París, 1831).

zampogna (it.). Gaita italiana.

Zandonai, Riccardo (*n* Sacco, Trento, 28 de mayo de 1883; *m* Pesaro, 12 de junio de 1944). Compositor italiano. Estudió con Mascagni en el Pesaro Liceo Musicale del que fue director los últimos cinco años de su vida. Considerado el posible sucesor de Puccini, combinó su talento para la melodía lírica con una afición por el ceremonial colorido; *Francesca da Rimini* (Turín, 1914) fue la más exitosa de sus óperas. Sus otras obras incluyen varias piezas orquestales, música coral y canciones.

PG

zanfona [zanfonía] [cinfonía] (al.: *Leier, Radleier*; fr.: *vielle à roue*; in.: *hurdy-gurdy*; it.: *ghironda*). Instrumento de cuerdas que, en lugar de tocarse con arco, se hace girar una rueda con resina que frota las cuerdas. Una o dos cuerdas melódicas o *chanterelles* pasan por el interior de una pequeña caja rectangular que tiene una serie de tangentes fijas en unas barras deslizables que terminan en piezas para los dedos o teclas; al oprimirse una tecla, la tangente pisa o toca la cuerda como harían los dedos de la mano izquierda en un violín. Sobre la caja de resonancia se extienden hasta cuatro cuerdas bordonas que, mediante un mecanismo especial, se acercan o alejan de la rueda giratoria; una de estas cuerdas bordonas, la *trompette*, se apoya en un puente vibrante similar al de la **tromba marina*, que produce un sonido zumbante cuando una de sus patas vibra contra el cuerpo del instrumento. Con la mano derecha el ejecutante hace girar una manivela que pone en movimiento la rueda y puede articular las notas a placer interrumpiendo el movimiento de la rueda. El cuerpo de la *vielle à roue* francesa tiene la forma de una guitarra ancha o laúd (véase la Fig. 1).

El *organistrum* del siglo XII, un modelo medieval grande, requería de dos ejecutantes: uno para hacer girar la rueda y otro para presionar el teclado. El instrumento de los siglos XIII y XIV denominado “zanfonía” (fr.: *chifonie*; in.: *symphony*; lat.: *symphonia*) tenía caja rectangular y era lo suficientemente pequeño para un sólo ejecutante. La popularidad del *hurdy-gurdy* ha sido cambiante. El instrumento solía asociarse normalmente con músicos itinerantes, campesinos y mendigos ciegos, pero fue adoptado también por la aristocracia francesa en el siglo XVIII cuando se pusieron de moda los temas pastorales. En ese tiempo se publicó mucha mú-

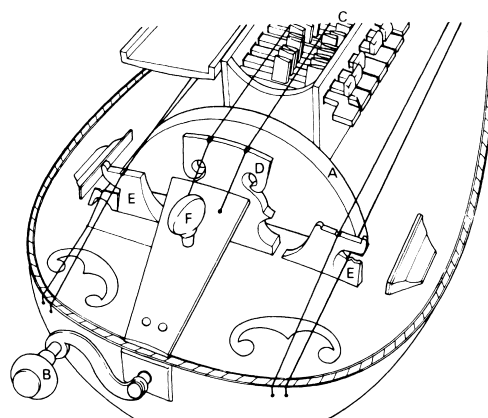


Fig. 1. Vielle à roue francesa: vista general de la mitad correspondiente a la mano derecha del ejecutante.

sica para el instrumento y en Francia se construyeron variantes muy elaboradas. A lo largo del siglo XIX, el *hurdy-gurdy* siguió tocándose en zonas rurales de Francia y Europa Oriental. En el siglo XX hubo un resurgimiento del instrumento, en especial del modelo francés.

Véase también LIRA ORGANIZZATA.

JMO

Zar und Zimmermann (*Czaar und Zimmermann, oder Die zwei [beiden] Peter*; “Zar y carpintero, o los dos Pedros”). Ópera en tres actos de Lortzing con libreto propio basado en la comedia *Der Bürgermeister von Saardam, oder Die zwei Peter* de Georg Christian Römer, basada a su vez en la obra *Le Bourgmestre de Sardam, ou Les Deux Pierres* (1818) de Mélesville (Anne-Honoré Joseph Duveyrier), E. Cantiran de Boirie y J. T. Merle (Leipzig, 1837).

zarabanda. Véase SARABANDE.

Zarlino, Gioseffo (*n* Chioggia, ?31 de enero de 1517; *m* Venecia, 4 de febrero de 1590). Teórico italiano. Fue educado entre los franciscanos y con el tiempo se unió a la orden. Después de terminar su noviciado se mudó a Venecia en 1541 donde se dedicó de lleno a la música estudiando con Willaert. Se convirtió en *maestro di cappella* de San Marcos en 1565 y permaneció en el puesto hasta su muerte. Como el más importante teórico de su tiempo, es conocido sobre todo por su tratado *Le istituzioni harmoniche* (Venecia, 1558/R1965), en el que trató de elucidar las teorías musicales griegas así como explorar asuntos prácticos como el contrapunto. Entre sus ideas más influyentes están el concepto de *madrigalismo como se utilizó después en las piezas posteriores de ese género, las diferentes cualidades emocionales de los acordes mayores y menores y la sugerencia de

dividir la escala en intervalos iguales, desarrollada más tarde como el *temperamento igual. Entre sus alumnos se incluyen los teóricos G. M. Artusi y Vincenzo Galilei, así como los compositores Giovanni Croce y Claudio Merulo.

DA/LC

zart (al.). “Tierno”, “delicado”; *zärtlich*, “con ternura”.

zarzuela. Ópera tradicional española. Por más de 300 años el término se ha aplicado indiscriminadamente a semi-óperas barrocas, óperas románticas en tres actos, piezas cortas cómicas, operetas completas al estilo vienés y musicales escritos en España, Cuba y en otros países del mundo de habla hispana. En la mayoría de los casos el diálogo hablado es un elemento indispensable. No hay un acuerdo sobre los orígenes de la zarzuela aunque es un hecho que *El laurel de Apolo*, representada en el Palacio de El Pardo en 1657 con texto de Pedro Calderón de la Barca y música de Juan *Hidalgo, inició la boga por los entretenimientos cortesanos llamados “zarzuela”. El nombre viene probablemente del pabellón real de caza, situado en el campo cercano en un paisaje poblado de zarzas. La zarzuela cortesana barroca, una mezcla de sofisticado drama en verso, ópera alegórica, canción popular y danza estuvo de moda durante más de 100 años hasta que fue finalmente desplazada por la ópera italiana –aunque tan tarde como en 1786 Boccherini escribió una zarzuela, *Clementina*, sobre un texto cómico de gran calidad de Ramón de la Cruz.

La zarzuela reapareció en Madrid después de 1850 con el ascenso del nacionalismo español. Francisco Asenjo *Barbieri, en un intento de crear un estilo operístico claramente nacional, combinó la tradicional tonadilla y el viejo drama aristocrático en una nueva forma derivada de la ópera cómica italiana. Su rival Emilio Arrieta, en zarzuelas como *Marina* (1855), se mantuvo más apegado a los modelos románticos italianos “puros” y su intensa rivalidad hizo a la zarzuela sumamente popular. Muy pronto el género grande (zarzuelas en tres actos) cedió su lugar al género chico (farsas en un acto, en ocasiones con contenido social o político y con menos música), aunque los mejores compositores –Tomás *Bretón y Ruperto *Chapí, por ejemplo– se movían con facilidad entre ambos géneros. La efervescencia por el género chico llegó con los éxitos de Federico *Chueca en las décadas de 1880 y 1890 y se estima que en los 100 años posteriores a 1850 se escribieron más de 10000 zarzuelas. El Teatro de la Zarzuela en Madrid se convirtió en el centro de actividades, pero docenas de compañías en la capital, la provincia y los

países de habla hispana de Centro y Sudamérica se hallaban ocupadas poniendo zarzuelas de repertorio.

En el siglo xx la zarzuela evolucionó con el gusto popular, aunque la mezcla de drama hablado y música operística en proporciones más o menos iguales permaneció. Zarzuelas-opereta, notablemente las de Pablo Luna y Amadeo *Vives, coexistieron con las farsas al estilo de la revista como *Las leandras* (1931) de Francisco Alonso y los dramas veristas sentimentales como *La dolorosa* (1930) de José Serrano. En la década de 1930, Pablo *Sorozábal intentó restaurar la vena satírica de la década de 1890, pero después de la Guerra Civil española la cualidad distintiva de la zarzuela se perdió en imitaciones al estilo del musical de Broadway. Desde 1960 ninguna obra nueva ha entrado en el repertorio pero la popularidad de las zarzuelas clásicas continúa.

CW

Zauberflöte, Die (La flauta mágica). Ópera en dos actos de Mozart con libreto de Emanuel Schikaneder (Viena, 1791).

Zeitmass (al.). “Tempo”; *im ersten Zeitmass*, “in tempo primo”.

Zeitmasze. Obra de Stockhausen para flauta, oboe, corno inglés, clarinete y fagot; combina simultáneamente distintos tiempos (1955-1956).

Zelenka, Jan (Lukás Ignatius) **Dismas** (*n* Lounovice, Bohemia, 16 de octubre de 1679; *m* Dresde, 22 de diciembre de 1745). Compositor checo. En 1710 se mudó a Dresde y se convirtió en ejecutante del *violone* en la capilla real. Tomó lecciones con Fux en Venecia (donde quizá estudió también con Lotti) y volvió a la capilla real de Dresde donde permaneció el resto de su vida. Su producción incluye alrededor de 20 misas y fragmentos de misas, responsorios, dos adaptaciones del *Magnificat*, salmos y tres oratorios. Su música instrumental altamente original incluye seis sonatas de cámara, cinco caprichos orquestales y un concierto de cámara. También escribió una ópera en latín. Su enorme calidad fue reconocida solamente hacia el final del siglo xx.

WT

📖 J. B. STOCKIGT, *Jan Dismas Zelenka (1679-1745): A Bohemian Musician at the Court of Dresden* (Oxford y Nueva York, 2000).

Zelter, Carl Friedrich (*n* Berlín, 11 de diciembre de 1758; *m* Berlín, 15 de mayo de 1832). Compositor y maestro alemán. Se unió a la Singakademie de Berlín en 1791 y asumió su dirección en 1800, permaneciendo en el cargo durante 30 años. En 1806 estableció también la Ripienschule, precursora de la Orquesta Filarmónica

de Berlín. Su promoción de la música de Bach condujo en 1829 a la ejecución del centenario de una versión de la *Pasión según san Mateo* dirigida por su alumno más distinguido, Mendelssohn, lo que ayudó a poner en marcha el resurgimiento de *Bach. En 1809 Zelter fue nombrado profesor en la recién establecida Universidad de Berlín y también fundó la Liedertafel, la primera de una serie de sociedades que fomentaban la interpretación de música para coro masculino. Fue amigo de Goethe, muchos de cuyos poemas adaptó de una manera sensible y agradable en general subordinada al verso, aunque algunas de sus mejores canciones anticipan algunos avances románticos posteriores. DA/JW

Zeller, Carl (Johann Adam) (*n* St Peter in der Au, 19 de junio de 1842; *m* Baden, cr Viena, 17 de agosto de 1898). Compositor austriaco. Después de ser miembro de lo que hoy se conoce como Niños Cantores de Viena, estudió leyes y se convirtió en alto funcionario del Ministerio de Educación de Austria. Estudió música con el maestro de Bruckner, Simon Sechter, y fue un excelente pianista. Su ópera ligera *Der Vögelhandler* (Viena, 1891), una de media docena de operetas en la tradición de Suppé y Offenbach, es una melodiosa obra que todavía se representa en Alemania. DA

Zémire et Azor (*Zemira y Azor*). Ópera en cuatro actos de Grétry con libreto de Jean François Marmontel (Fontainebleau, 1771). Spohr compuso una ópera, *Zemire und Azor* con libreto de Johann Jakob Ihlée basado en el libreto de Marmontel (1819).

Zemlinski, Alexander (von) (*n* Viena, 14 de octubre de 1871; *m* Larchmont, NY, 15 de marzo de 1942). Compositor y director austriaco. Estudió en el Conservatorio de Viena con Anton Door (1887-1890) y J. N. Fuchs (1890-1892). Algunas de sus obras tempranas de cámara, especialmente el *Trío para clarinete* (1895), llamaron la atención de Brahms quien lo recomendó a su editor, Simrock. Sin embargo, las influencias más importantes en su obra fueron Wagner, y de manera más significativa, Mahler. En 1895 conoció a Schoenberg a quien le enseñó contrapunto y con quien estableció una amistad duradera; más tarde, Schoenberg se casó con Mathilde, hermana de Zemlinski. Los dos compositores fundaron la Vereinigung Schaffender Tonsetzer (Asociación de Compositores Creativos) en 1904 para la promoción de la música nueva y Zemlinski siguió siendo un sólido promotor de la Segunda Escuela de Viena, aunque no estuvo dispuesto a seguir a Schoenberg hacia la atonalidad y prefirió practicar un cromatismo tonal extremo de cualidades posmahlerianas. La ópera de Zemlinski

titulada *Es war einmal...* (Había una vez...) fue aceptada por Mahler para su representación en la Ópera de la corte de Viena en 1900, aunque Mahler rechazó más tarde el ballet *Das gläserne Hertz* (El corazón de vidrio, 1901), escrito sobre un argumento de Hugo von Hofmannsthal (*Der Triumph der Zeit*) que había sido rechazado por Strauss.

En la obra de Zemlinski, que combina una nostalgia elocuente con cierto extremismo sensual, se aprecia una fascinación con la literatura simbolista y con el potencial simbólico y psicológico del cuento de hadas. El poema sinfónico *Die Seejungfrau* (La sirena, 1902-1903), basado en Hans Christian Andersen, es considerado su expresión del rechazo de Alma Schindler, quien más tarde se casó con Mahler. Las óperas de Zemlinski representadas con mayor frecuencia, *Eine florentinische Tragödie* (1917) y *Der Zwerg* (El enano, 1922; representada en ocasiones con el título El cumpleaños de la infanta), están basadas en Oscar Wilde. La *Sinfonía lírica* (1922-1923), adaptación de poemas de Rabindranath Tagore, ha sido vista como una respuesta a *Das Lied von der Erde* de Mahler, aunque su énfasis en el erotismo místico la aleja mucho del estudio de Mahler sobre la transitoriedad humana.

La carrera de Zemlinski como director se inició con su nombramiento como *Kapellmeister* del Carltheater de Viena en 1899. En 1904 hizo su debut en la recién fundada Volksoper y se convirtió en su director artístico (1906-1911). En 1911 fue nombrado director de ópera en el Teatro Alemán de Praga, posición que ocupó hasta 1927. Provocó controversia por su apoyo a la música contemporánea, ofreciendo el estreno mundial de *Erwartung* de Schoenberg y las primeras representaciones en Praga de *Jonny spielt auf* de Krenek y *Wozzeck* de Berg (la *Suite lírica* de Berg contiene una cita de la *Sinfonía lírica* de Zemlinski). En 1927 Zemlinski se mudó a Berlín donde enseñó en la Musikhochschule y llegó a ser asistente de Klemperer en la Ópera Kroll. Dirigió el estreno en Berlín de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* de Weill en 1931. En 1933 dejó la Alemania nazi para mudarse a Viena y después se estableció en los Estados Unidos en 1938. Su última ópera, *Der König Kandaules*, inconclusa a su muerte, fue terminada póstumamente por el musicólogo Antony Beaumont.

TA

📖 A. CLAYTON, *The Operas of Alexander Zemlinsky* (tesis doctoral, Cambridge University, 1983). H. KRONES (ed.), *Alexander Zemlinsky: Ästhetik, Stil und Umfeld* (Viena, 1995).

zheng (chin.). Cítara china larga con entre 12 y 16 cuerdas originalmente de seda, pero actualmente de acero, cada una suspendida sobre su propio puente. El intérprete puntea las cuerdas con las uñas (naturales o falsas) de la mano derecha, mientras los dedos de la mano izquierda manipulan las cuerdas para obtener efectos tales como cambios de altura y ornamentos. El *kagayūm* coreano y el *koto* japonés tienen su origen en el *zheng*. JMO

ziemlich (al.). “Bastante”; como *ziemlich schnell*, “bastante rápido”.

Zigeunerbaron, Der (El barón gitano). Opereta en tres actos de Johann Strauss (ii) con libreto de Ignaz Schnitzer basado en la novela de Mór Jókai (Viena, 1885).

Zilcher, Hermann (n Frankfurt, 18 de agosto de 1881; m Würzburg, 1 de enero de 1948). Compositor, pianista y director alemán. Estudió en el Conservatorio Hoch de Frankfurt y después inició su carrera de pianista de concierto. Después de enseñar en la Academia de Música de Munich (1908-1920) fue nombrado director del Conservatorio de Würzburg, puesto que preservó hasta 1944. Sus composiciones, en la tradición romántica alemana con algunos elementos populares, incluyen dos óperas, cinco sinfonías y cinco suites orquestales, tres conciertos para piano, dos conciertos para violín y un concierto para acordeón, oratorios y otras obras corales, música de cámara y numerosas canciones. WT/ABUR

Zimmermann, Bernd Alois (n Bliesheim, cr Colonia, 20 de marzo de 1918; m Grosskönigsdorf, cr Colonia, 10 de agosto de 1970). Compositor y musicólogo alemán. Estudió filología en las universidades de Bonn, Colonia y Berlín. Mientras servía en el ejército alemán en la Francia ocupada, descubrió y fue inspirado por las obras de Stravinski y Milhaud (ambos proscritos en ese entonces por el Tercer Reich). Durante la década de 1940 fue alumno de composición de Heinrich Lemacher y Philipp Jarnach, y más tarde estudió en Darmstadt con René Leibowitz y Wolfgang Fortner. Sus primeras obras importantes, incluyendo la *Sinfonía en un movimiento* (1947) y *Canto di speranza* para violonchelo y orquesta de cámara (1953, rev. 1957) encuentran el equilibrio entre Schoenberg y Stravinski; la música es intensamente expresiva y compuesta serialmente, pero también rítmicamente propulsiva y con una cualidad danzante característica de las obras instrumentales de Zimmermann.

La influencia de Berg es perceptible en la ópera *Die Soldaten* (Los soldados, 1958-1960, rev. 1963-1964;

representada en 1965), en la que Zimmermann comenzó también a desarrollar un estilo que prefigura muchos de los principios del posmodernismo y en el que se introducen citas musicales, en ocasiones con resultados inquietantes. Obras de este tipo incluyen el trío con piano *Presence* (1961), el preludio orquestal *Photopsis* (1968) y el *Requiem für einen jungen Dichter* (Réquiem por un joven poeta, 1967-1969), en el que se musicaliza un *collage* literario para voces solistas, coros, orquesta, grupo de jazz y cinta. Católico devoto, Zimmermann a menudo enfrentó sin concesiones el problema del sufrimiento humano en su música. Pasó la mayor parte de su vida adulta luchando contra la depresión y se suicidó poco después de completar su “acción eclesíastica” para voces y orquesta *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* (Me volví y vi toda la injusticia cometida bajo el sol, 1970). Muchas de sus partituras tardías, particularmente *Die Soldaten*, fueron consideradas en su tiempo imposibles de ejecutar, aunque hoy es considerado uno de los más grandes compositores alemanes de la posguerra.

PG/TA

Zingarelli, Niccolò Antonio (n Nápoles, 4 de abril de 1752; m Torre del Greco, cerca de Nápoles, 5 de mayo de 1837). Compositor italiano. Estudió en el Conservatorio di S. Maria de Loreto y comenzó su carrera como organista y maestro de violín antes de abordar la música de escena en 1781. En 1794 fue nombrado *maestro di cappella* en la Santa Casa di Loreto. Mientras estuvo ahí produjo una serie de cerca de 550 piezas sacras para el año litúrgico llamadas *Annuale di Loreto*. Fue nombrado *maestro* de San Pedro en Roma en 1804, pero en 1813 volvió a Nápoles como director del recién fundado conservatorio, donde sus alumnos incluyeron a Mercadante y Bellini. Sucedió a Paisiello como director en la Catedral de Nápoles en 1816, pero continuó con sus deberes académicos.

Zingarelli fue conservador en sus actitudes hacia la enseñanza y la composición. Sus cerca de 40 óperas revelan su enfoque anticuado: la mayoría son *opere serie* y muchas incluyen papeles de *castrato*, para entonces virtualmente obsoletos. Asimismo obedeció la convención dieciochesca del final feliz, aun en su ópera más conocida, *Giulietta e Romeo* (Milán, 1796). También escribió numerosas obras sacras, cantatas, canciones y sinfonías (casi todas en un movimiento).

WT

zingarese, alla (it.). Véase *ALLA ZINGARESE*.

zitternd (al.). “Temblando”, es decir, **tremolando*.

Zohrabian, Ashot Patvakani (n Yerevan, 29 de enero de 1945). Compositor armenio. Estudió con Grigor Eghiazarian en el Conservatorio de Yerevan, donde fue nombrado profesor de orquestación y composición en 1981. Es miembro de la Unión de Compositores Armenios y de la Asociación de Música Contemporánea. Su música, que fusiona influencias de Boulez y Ligeti con ecos del compositor y etnomusicólogo armenio Komitas Vardapet, consiste principalmente en música vocal y de cámara e incluye dos cuartetos de cuerdas (1994-1998), dos sonatas para violonchelo (1976, 1980), *Parábola* para ensamble de cámara (1992) y varios ciclos de canciones.

zoppa, alla. Véase *ALLA ZOPPA*.

zorrita astuta, La (*Příhody Lišky Bystroušky*; “Las aventuras de la zorra Bystrouška”). Ópera en tres actos de Janáček con libreto propio basado en la novela de Rudolf Těsnohlídek *Liška Bystrouška* (originalmente textos acompañados por los dibujos de Stanislav Lolek, publicados en el diario de Brno *Lidové noviny* en 1920) (Brno, 1924).

Zumpe, Johannes (n Fürth, cr Nuremberg, 14 de junio de 1726; sep. Londres, 5 de diciembre de 1790). Constructor inglés de clavecines y pianos, nacido en Alemania. Trabajó brevemente para *Shudi y en 1761 se estableció por su cuenta. Es conocido principalmente por sus pianos cuadrados, de los cuales el instrumento más antiguo superviviente data de 1766. J. C. Bach ofreció su primera ejecución solista al piano en Inglaterra en su instrumento Zumpe. AL

Zumsteeg, Johann Rudolph (n Sachsenflur, cr Stuttgart, 10 de enero de 1760; m Stuttgart, 27 de enero de 1802). Compositor alemán. Fue hijo de un soldado y se educó en la academia militar de Stuttgart, donde mostró desde temprana edad su talento para la música. *Das tartarische Gesetz*, primero de una larga serie de *Singspiele*, se produjo en 1780 y dos años más tarde se publicaron sus canciones para *Die Räuber* de Schiller. Entre los diversos puestos que detentó en la corte de Württemberg en Stuttgart estuvo el de director musical del teatro de la corte, desde el cual promovió las óperas de Mozart, ofreciendo los estrenos en Stuttgart de *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*.

Aunque compuso algo de música instrumental, la producción de Zumsteeg estuvo dominada por sus obras

vocales. Sus *Lieder* y baladas, muy admiradas por sus contemporáneos, anuncian el camino hacia Loewe y Schubert en su descripción del estado de ánimo y su estructura melódica. Sus óperas tuvieron también un éxito considerable. Obras tempranas como *Le delizie campestri* (1785) revelan la influencia de Jommelli pero las técnicas del melodrama (en el estilo de Benda) se volvieron más importantes, notablemente en el duodrama *Tamira* (1788). -/SH

zurückgehend (al.). “Regresando”, es decir, volviendo al tempo original; **zurückhaltend**, “reteniendo”, es decir, *rallentando*.

Zusammenschlag (al., “golpe simultáneo”). **Acciacatura*.

Zwerg, Der (El enano). Ópera en un acto de Zemlinski con libreto de Georg Klaren basado en la novela de Oscar Wilde, *The Birthday of the Infanta* (El cumpleaños de la infanta) (Colonia, 1922).

Zwilich, Ellen Taaffe (n Miami, 30 de abril de 1939). Compositora estadounidense. Estudió con Carlisle Floyd en la Florida State University y después se mudó a Nueva York donde trabajó como violinista orquestal y estudió con Carter y Roger Sessions en la Juilliard School. Su alejamiento del modernismo fue decisivo con su *Primera sinfonía* (1982) a la manera de Shostakovich y a partir de entonces se ha dedicado principalmente a sinfonías, conciertos y obras en los géneros de cámara convencionales. Pero su interés en la música nueva ha seguido siendo amplio y como compositora residente en Carnegie Hall (1996-1999) promovió una serie de conciertos de amplio espectro. PG

Zwischenspiel (al.). “Interludio” o “entreacto”. Además de su uso en relación con la música de escena, el término puede denotar los interludios instrumentales entre las estrofas de una pieza vocal o las partes a solo entre las secciones a *tutti* de un concierto. También se aplica a episodios en forma de fuga o rondó y a los interludios de órgano entre las estrofas de un himno congregacional.

zydeco. Música tradicional del pueblo creole, de ascendencia mixta africana y europea, en la región del golfo de los Estados Unidos, particularmente el suroeste de Louisiana.

zyklisch (al.). “Cíclico”; véase *FORMA CÍCLICA*.

Zyklus (Cycle). Obra de Stockhausen para percusionista (1959); puede iniciarse en cualquier página de la partitura, que está en notación gráfica.

Índice de personas citadas

En este índice aparecen los nombres de las personas citadas en este diccionario pero que no cuentan con entradas individuales. En orden alfabético aparece la entrada del o los artículos en los que se les menciona y, en casos particulares, la sección específica dentro del mismo.

- | | | | | |
|---|---|--|--|--|
| Abbott, George,
arzobispo de
Canterbury | <i>Tabarro, II;</i>
<i>Turandot</i> | Agoult, Charles d' | <i>Corregidor, Der;</i>
<i>sombrero de tres</i> | <i>Guarany, II</i> |
| Bull, J. | Adams, Lee | Liszt, F. | <i>picos, El</i> | Aleotti, Raffaella |
| Abegg, Meta | Strouse, C. | Agoult, Marie d' | Alard, Delphin | mujeres en la
música |
| <i>Variaciones Abegg;</i>
criptografía | Adams, Thomas | Liszt, F. | Sarasate, P. de | Alessandrescu, Alfred |
| Abendroth, Hermann | <i>voluntary, 2</i> | Agricola, Martin | Albert, archiduque de | Rumania, 2 |
| Braunfels, W. | Adderley, Cannonball | instrumentos
renacentistas | Bruselas | Alejandro |
| Abergavenny, lord | <i>hard bop</i> | Aguado, Dionisio | Bull, J.; Cornet, P.; | música griega
antigua, 1 |
| <i>My Ladye Nevells</i>
<i>Booke</i> | Addison, Joseph | España, 6 | Philips, P. | Alejandro I, zar |
| Abraham, Gerald | Arne, T. A.; | Ahna [Strauss], | Albert, Eugène | Boieldieu, A.; |
| Augener; sonata, 6. | <i>voluntary, 2</i> | Pauline de | clarinete | Steibelt, D. |
| Abraham, Max | Addison, Robert | Strauss, R.; | Alberti, Domenico | Alejandro II, zar |
| Peters | Cramer (ii) | <i>Symphonia</i>
<i>domestica</i> | Alberti, G. M.; | <i>En las estepas del</i>
<i>Asia central</i> |
| Abraham, Otto | Adélaïde, princesa de | Aiblinger, Johann | Alberti, bajo de | Alejandro Magno |
| etnomusicología | Francia | Caspar | Renacimiento, el | música antigua de
Mesopotamia y
Egipto |
| Abry, Charles | <i>Adélaïde, Concierto</i> | Cid, Le | Albrecht V, duque de | Alejandro V, papa |
| Fischer, Carl | Adenis, Jules | Aitken, John | Baviera | Matteo da Perugia |
| Ackroyd, Peter | <i>Jolie Fille de Perth,</i>
<i>La</i> | impresión y
publicación de
música, 7 | Lassus, O. de | Alejandro VII, papa |
| novela, música en
la | Adlung, Jakob | Aizedo, José Bernardo | Albrici, Vincenzo | Colista, L. |
| Ackté, Aïno | Agricola, J. F. | América Latina, 3 | Suecia, 1 | Alexandre, Jacob |
| Finlandia, 1 | Esquilo | A Kempis, Joannes | Alcaeus | armonio, <i>American</i>
<i>organ</i> |
| Acuff, Roy | Taneiev, S. I.; | Florentius | Dallapiccola, L. | Alexeiev, Dmitry |
| <i>country music</i> | trilogía | A. Kempis, N. | Aldobrandini, familia | Rusia, 5 |
| Acworth, H. A. | Afanas'iev, Nikolai | A. Kempis, Thomas | Mazzocchi, D. | Alfonso I, rey de |
| <i>Caractacus</i> | <i>Chout</i> | A. Kempis, N. | Aleksandrov, Anatoli | Nápoles |
| Adam, monje de San
Víctor | Agawu, V. Kofi | Ajmatova, Anna | Ledeniov, R. S. | Cornago, J. |
| secuencia, (2) | etonomusicología;
semiótica | <i>Akhmatova:</i>
<i>Requiem</i> | Aleman, cardenal | Alfonso II de Ferrara |
| Adam le Boscu | Agazzari, Agostino | Alain, Marie-Claire | Louis | canto |
| Adam de la Halle | continuo, 3 | Alain, J. | Dufay, G., 1 | Alfonso I de Aragón |
| Adami, Giuseppe | Agee, James | Alarcón, Pedro | Alembert, Jean le | Italia, 2 |
| | <i>Tender Land, The</i> | Antonio de | Rond d' | |
| | Agnew, Roy | | Francia, 4; | |
| | Australia, 4 | | Rousseau, J.-J. | |
| | | | Alencar, José de | |

- Alfonso VI
España, 1
- Alfonso V de Aragón
España, 2
- Alfonso X de Castilla y León
Cantigas de Santa María; España, 1
- Allan, Maud
Debussy, C.
- Alleg, Henri
Intolleranza 1960
- Almeida, Francisco
António de Portugal, 3
- Almenraeder, Carl
fagot
- Almqvist, Carl Jonas
Love Suecia, 3
- Alonso, Francisco
zarzuela
- Alpaerts, Flor
Till Eulenspiegels lustige Streiche
- Altenberg, Peter
Altenberglieder
- Altenburg, Johann Caspar
Altenburg, J. E.
- Altoviti, Antonio,
arzobispo de Florencia
Lassus, O. de
- Altschuler, Modest
Harris, Roy;
Scriabin, A. N.
- Alipio
música griega antigua, 3, 4
- Amadeus VIII, duque de Saboya
Dufay, G., 1
- Amalarius de Metz
jubilus
- Ambrosio
himno, 1; Italia, 2;
canto llano, 1; *Te Deum laudamus*
- Amiot, Joseph
etnomusicología
- Ammons, Albert
boogie-woogie
- Anacreonte
Dallapiccola, L.
- Ancelot, François
Puritani di Scozia, I; Roberto Devereux
- Anchieta, Juan de
España, 2
- Andersen, Hans Christian
Basier de la fée, Le; Lachenmann, H.; *ruiseñor*, El; *Seejungfrau*, Die; Zemlinski, A.
- Andersen, Vilhelm
Maskarade
- Anderson, George Frederick
Master of the King's [Queen's] Music
- André, August
André
- André, Carl August
André
- André, Jean Baptiste
André
- André, Julius
André
- Andrea da Firenze
batalla
- Andreas-Salomé, Lou
Nietzsche, F.
- Andreini, Virginia
commedia dell'arte
- Andrés de Creta
canto bizantino
- Andrews, Hilda
My Ladye Nevells Booke
- Andriedes, Rosalie
Holzbauer, I.
- Andriessen, Jurriaan
Andriessen, H.
- Andriessen, Willem
Andriessen, H.
- Andrieu, Franciscus
Machaut, G. de
- Anelli, Angelo
Don Pasquale; *Italiana in Algeri*, L'
- Ángeles, Victoria de los
España, 7
- Angerer, Leopold
"juguetes", *Sinfonía de los*
- Angilram, arzobispo de Metz
Edad Media, la
- Angiolini, Gasparo
ballet y danza teatral, 1; *Don Juan*; Gluck, C. W.
- Anglès, Higinio
España, 7
- Angoulême, duque de
Corrette, M.
- Anicet-Bourgeois, Auguste
Nabucco
- Anisimova, Nina
Gayané
- Anjou, duque de
Du Mont, H.
- Anker, Sigmund
Menuhin, Y.
- Anna Ivanovna,
emperatriz de Rusia
Rusia, 2
- Ana, reina
anthem, 1; Clarke, J.; Croft, W.; Inglaterra, 4; Handel, G. F.; Paisible, J.; Purcell, H.
- Ana de Austria
Bataille, G.
- Ana de Britania
Mouton, J.
- Anne de Exeter
Frye, W.
- Anónimo IV
anónimo; música eclesiástica, 3; *Magnus liber organi*; Notre Dame, manuscritos de
- Ansani, Giovanni
García, M.
- Anseume, Louis
Duni, E. R.
- Anthoine, príncipe de Borgoña
Binchois
- Antill, John
Australia, 4
- Apel, Johann August
Freischütz, Der
- Apel, Willi
ediciones, históricas y críticas
- Apollinaire, Guillaume
Francia, 8; *Mamelles de Tirésias*, Les;
- Apollonius de Pergia
autómata musical
- Applebaum, Ed
Hartke, S.
- Aprile, Giuseppe
Kelly, M.
- Arakishvili, Dimitri
Ippolitov-Ivanov, M. M.
- Aranyi, Jelly d'
Hubay, J.
- Arapov, Boris
Knayfel, A. A.; Slonimski, S. M.
- Arbeau, Thoinot
Bouffons, Les; *branle*; canario; *Capriol Suite*; *courante*; Francia, 2; *hay*; *Orchésographie*; *passepied*; pavana; *tordion*
- Arbell, Lucy
Massenet, J.
- Arbós, Enrique
Iberia
- Arcos, duque de
Morales, C. de; Navarro, J.
- Argenta, Ataulfo
España, 7
- Argerich, Martha
Michelangeli, A. B.
- Ariosti, Attilio
cantata, 1
- Ariosto, Ludovico
Alcina; *Ariodante*;
- Berchem, J. de;
Orlando; *Orlando paladino*; Ruggiero
- Aristides Quintiliano
música griega antigua, 3
- Aristófanes
gaita; Braunfels, W.; Sondheim, S.; *Vögel*, Die; *avispas*, Las
- Aristóteles
estética musical, 1; análisis, 2; música griega antigua, 1, 3; composición, 3; retórica; teoría
- Aristóxeno de Tarento
estética musical, 1; análisis, 2; música griega antigua, 1, 3; modo, 2; ritmo, 3; teoría
- Armstrong, Louis
exotismo; jazz, 1, 4; *scat singing*; Estados Unidos de Norteamérica, 5
- Arnaud, Baculard d'
Favorite, La
- Arnaut de Zwolle,
Henri
clavecín, virginales, espineta, 2; órgano, 7; *pianoforte*, 1; temperamento
- Arnim, Achim von
Des Knaben Wunderhorn
- Arnold, Claude
Graveley grabación y reproducción, 1
- Arnold, F. T.
continuo, 4
- Arnold, R. F.
Gurrelieder
- Arnould, Sophie
Gossec, F.-J.
- Arrieta, Emilio
España, 6; zarzuela
- Asch, Moses
world music

- Ashbery, John**
Carter, E.
- Ashkenazi, Vladimir**
Rusia, 5
- Ashton, Frederick**
ballet y danza
teatral, 1, 3;
coreografía;
“*Enigma*”,
Variaciones; Façade;
Fille mal gardée, La;
Lambert, C.;
Ondine; Valse, La;
Valses nobles et
sentimentales
- Aspelt, Peter van,**
Obispo de Mainz
Frauenlob
- Astaire, Fred**
coreografía;
Gershwin, G.
- Atatürk, Kemal**
Saygun, A. A.
- Atanasio**
música eclesiástica,
1
- Ateneo**
música griega
antigua, 1
- Atherton, Gertrude**
novela, música en
la
- Attali, Jacques**
sociología de la
música
- Atterberg, Kurt**
Suecia, 3
- Aubert, Laurent**
world music
- Aubert, Louis**
Barraud, H.
- Auden, W. H.**
Basárides, Las;
Britten, B., 1; *Elegy*
for Young Lovers;
Henze, H. W.;
Hymn to St Cecilia;
Nabokov, N.;
ópera, 18; *Our*
Hunting Fathers;
Paul Bunyan;
carrera de un
libertino, La; Re in
- ascolto, Un;*
canción; *Spring*
Symphony, A;
Walton, W.
- Audi, Pierre**
Golem
- August el joven, duque
de Brunswick-
Lüneburg**
Sophie Elisabeth
- Agustín, san**
música eclesiástica,
1; Inglaterra, 2;
Huber, K.; Edad
Media, la; *Te Deum*
laudamus
- Augusto (II) el Fuerte,
elector de Sajonia y
rey de Polonia**
Heinichen, J. D.;
Quantz, J. J.
- Aumer, J.-P.**
ballet y danza
teatral, 1;
- Aureliano de Arles**
himno, 1
- Aureliano de Réóme**
notación, Fig. 1;
canto llano, 3
- Austen, Jane**
novela, música en
la
- Austin, Frederic**
Beggar's Opera, The
- Austral, Florence**
Australia, 5
- Austran, Joseph**
Préludes, Les
- Autreau, Jacques**
Platé
- Avalos, María d'**
Gesualdo, C.
- Aveling, Valda**
Australia, 5
- Avril, García**
España, 7
- Ayala, Daniel**
América Latina, 1
- Aylesford, duque de**
Mudge, R.
- Ayrton, William**
Ayrton, E.
- Baaren, Kees van**
Andriessen, L.;
Leeuw, R. de
- Babcock, Alpheus**
pianoforte, 5; piano
cuadrado
- Babell, William**
Stanley, J.
- Babin, Victor**
Petrushka
- Babst, Valentin**
coral
- Bacchius**
música griega
antigua, 3
- Bach, Anna Magdalena**
Bach; Bach, J. S.;
Clavier-Büchlein;
Suites francesas
- Bach, Heinrich**
Bach
- Bach, Johann
Bernhard**
Walther, J. G.
- Bach, Johann Jacob**
Bach; Bach, J. S.
- Bach, Maria Barbara**
Bach; Bach, J. S.
- Bach, Maria Isabel**
Bach; Bach, J. S.
- Bachmann, Ingeborg**
Junge Lord, Der;
Prinz von Homburg,
Der
- Bacilly, Bénigne de**
Francia, 3
- Backers, Americus**
pianoforte, 3
- Backhaus, Wilhelm**
Brodski, A.
- Bacon, Ernst**
Floyd, C.
- Badari, Giuseppe**
María Estuarda
- Baden, Conrad**
Noruega, 2
- Badoaro, Giacomo**
Ritorno d'Ulisse in
patria, Il
- Badon**
Maria di Rohan
- Badouin d'Aubigny, J.
M. T.**
- Gazza ladra, La*
- Baena, Lope de**
España, 2
- Baez, Joan**
música folclórica,
2; política y música
- Baffo, Giovanni**
Italia, 3
- Bahr-Mildenburg,
Anna**
Melchior, L.
- Bañf, Jean-Antoine de**
academia; *ballet de*
cour; chanson;
Costeley, G.;
Francia, 2; Le
Jeune, C.; Mauduit,
J.; *musique mesurée*
- Baillot, Pierre**
Bériot, C.-A. de;
vibrato
- Bainbridge, William**
flageolet
- Baines, Anthony**
instrumentos,
clasificación de
- Bairstow, Edward**
Finzi, G.
- Baker, Ginger**
música popular, 4
- Baker, Theodore**
diccionarios de
música;
etnomusicología
- Bajtin, Mijail**
Sollertinski, 1. 1.
- Bakst, Léon**
ballet y danza
teatral, 3; *Jeux*
- Bakunin, Mijail**
Aleksandrovich
política y música
- Balanchine, George**
Agon; Antheil, G.;
Apollon musagète;
ballet y danza
teatral, 3;
coreografía; Duke,
V; *Jeu de cartes;*
Orpheus; Prodigal
Son, The; Sieben
Todsünden der
Kleinbürger, Die;
- Valse, La*
- Balasanian, Sergei**
Korndorf, N.
- Balázs, Béla**
castillo de Barbazul,
El; príncipe de
madera, El
- Baldwin, John**
My Lady Nevells
Booke
- Ballard, Robert**
Le Roy & Ballard;
impresión y
publicación de
música, 4, 6
- Ballot de Sauvot**
Pigmalion
- Balmont, Konstantin**
campanas, Las
- Balocchi, Luigi**
Moïse et Pharaon;
Siège de Corinthe,
Le; Viaggio a Reims,
Il
- Bambini, Eustachio**
Bouffons, Querelle
des
- Band, Heinrich**
bandoneón;
concertina
- Banville, Théodore de**
Debussy, C.; Hahn,
R.
- Barbaia, Domenico**
Bellini, V.;
Donizetti, G.;
Rossini, G.;
Schubert, F.
- Barbeau, C. Marius**
Canadá
- Barberini, familia**
Italia, 3; Landi, S.;
Marazzoli, M.;
Rossi, L.; Rossi, M.
- Barberini, Antonio**
Caprioli, C.; Rossi,
L.
- Barberini, Maffeo**
ópera, 2
- Barbier, Auguste**
Benvenuto Cellini;
Berlioz, H.;
Gounod, C.

- Barbier, Charles-
François
Faust
- Barbier, Jules
Contes d'Hoffmann, Les; Hamlet; dama de Orléans, La; Mignon; Romeo y Julieta; Sylvia, ou La Nymphé de Diane
- Bardac, Emma
Debussy, C.
- Bardare, Leone
Emanuele
Trovatore, Il
- Bardi, Giovanni de'
academia; Caccini, G.; camerata; intermedio; Italia, 3; Peri, J.; Renacimiento, el
- Barenboim, Daniel
Du Pré, J.
- Barezzi, Antonio
Verdi, G.
- Barezzi, Margherita
Verdi, G.
- Bargagli, Girolamo
intermedio; ópera, 1
- Bargiel, Marianne
Schumann, C.
- Barker, Charles
órgano, 9
- Bärmann, Heinrich
Weber, C. M. von
- Barnfield, Richard
Spring Symphony, A
- Barnum, P. T.
concierto, 3
- Barrett, William
Alexander
Stainer, J.
- Bart, Lionel
música popular, 2;
música callejera
- Barth, Heinrich
Rubinstein, A.
- Barthes, Roland
semiótica
- Bartholomew, William
Hear my Prayer
- Bartoli, Cosimo
Renacimiento, el
- Bartolino da Padova
ballata
- Bartolomeo degli
Órgani
Layolle, F. de
- Bartosova, Fedora
Osud
- Barishnikov, Mijail
ballet y danza
teatral, 4
- Basie, Count
jazz, 4; swing (2)
- Bassi, Amadeo
Tagliavini, F.
- Bassi, Calisto
Fille du régiment, La
- Bati, Luca
Gagliano, M. da
- Batthyany, arzobispo
Josef
Checa, República, 4
- Baudelaire, Charles
Berg, A.; Duparc, H.; Dutilleux, H.; *mélodie*; novela, música en la; *pantoum*; canción; Wagner, R.
- Baudrier, Yves
Daniel-Lesur, J. Y.;
Jeune France, La
- Bauer, Marion
Babbitt, M.
- Bausch, Pina
ballet y danza
teatral, 5, 6;
coreografía
- Baviera, duque de
Forqueray
- Bayard, Jean-François-
Alfred
Fille du régiment, La
- Bayezit II
Josquin des Prez
- Bayley, Daniel
Estados Unidos de
Norteamérica, 1
- Beale, Thomas
Cramer (ii)
- Beatrice de Nápoles
Tinctoris, J.
- Beauchamp, Pierre
ballet y danza
teatral, 1; *ballet de cour*; coreografía
- Beaujoyeux, Balthazar
de
ballet y danza
teatral, 1; *ballet de cour*
- Beaumarchais, Pierre-
Augustin
Barbriere di Siviglia, Il; Ghosts of Versailles, The; Mozart, W. A.; Nozze di Figaro, Le; Salieri, A.
- Beaumont, Alexandre
Macbeth
- Beaumont, Antony
Zemlinski, A.
- Beaumont, Francis
Johnson, R.; Lawes, W.; *Spring Symphony, A*
- Bechet, Sidney
jazz, 2
- Beck, Conrad
Suiza
- Beckett, Samuel
Feldman, M.;
Mihalovici, M.
Sikorski, T.
- Beckford, Peter
Clementi, M.
- Bedford, duque de
Haym, N. F.
- Beecroft, Norma
Canadá
- Beethoven, Caspar
Carl van
Beethoven, L. van
- Beethoven, Johann
van
Beethoven, L. van
- Beethoven, Karl van
Beethoven, L. van
- Beethoven, Ludwig
[Louis] van
Beethoven, L. van
- Beethoven, Nikolaus
Johann van
Beethoven, L. van
- Begitchev, V. P.
Iago de los cisnes, El
- Béhague, Gerard
etnomusicología
- Behn, Aphra
Eccles
- Behrman, David
Ashley, R.;
Mumma, G.
- Beiderbecke, Bix
jazz, 1
- Béjart, Maurice
Boléro
- Békésy, Georg von
oído y audición, 2
- Bekker, Paul
Entartete Musik;
sociología de la
música
- Belafonte, Harry
Estados Unidos de
Norteamérica, 5
- Belasco, David
Fanciulla del West, La; Madama Butterfly; Puccini, G.
- Belgiojoso, princesa de
Thalberg, S.
- Belinski, Vissarion
ópera, 13
- Bell, Alexander
Graham
decibel
- Bell, W. H.
Sudáfrica
- Bella, Ján
Checa, República, 4
- Bellamy, Peter
música folclórica, 2
- Bellère, Jean
Phalèse
- Bellermann, Heinrich
musicología
- Bellman, Carl Michael
Suecia, 2
- Belloc, Hilaire
Walton, W.
- Bellow, Saul
Kirchner, L.
- Bel'ski, Vladimir
gallo de oro, El; leyenda de la ciudad invisible de Kitez y la dama Fevroniya, La; Rimski-Korsakov, N. A.;
Sadko
- Benavente-Osuna
familia
Boccherini, L.
- Benedicto
salterio
- Benedicto XIV, papa
Movimiento
Ceciliano
- Benesh, Joan
coreología
- Benesh, Rudolph
coreología
- Benevoli, Orazio
Colonna, G. B.;
misa, 3
- Benn, Gottfried
Hindemith, P.
- Bennewitz, Antonín
Lehár, F.; Nedbal, O.; Suchon, E.
- Benois, Alexandre
ballet y danza
teatral, 3;
Petrushka;
Shaporin, Y.
- Benoist, François
Delibes, L.; Lecocq, C.
- Benoit, Peter
Países Bajos, Los, 5
- Benser, John Daniel
Cramer (i)
- Benson, A. C.
Coronation Ode; Land of Hope and Glory; Pomp and Circumstance
- Bent, Margaret
Old Hall Manuscript
- Bentivoglio, Guido
Frescobaldi, G.
- Bentley, Arnold
tests
- Bentoiiu, Pascal
Rumania, 2

- Benvenuti, Giovanni
Corelli, A.
- Berain, Jean
Charpentier, M.-A.
- Beranek, Leo L.
acústica
arquitectónica, 4
- Beregán, Nicolò
Giustino
- Beretta, Francesco
Charpentier, M.-A.
- Berezovski, Maksim
Rusia, 2
- Berg, Helene
Cerha, F.
- Berganza, Teresa
España, 7
- Berger, Ludwig
Mendelssohn,
Fanny
- Berggreen, Andreas
Peter
Gade, N.
- Berglund, Paavo
Finlandia, 4
- Bergson, Henri
crítica musical, 2
- Berio di Salsa,
Francesco
Otello
- Berkoff, Steven
Greek
- Berlin, Johan Daniel
Noruega
- Berlin, Johan Henrik
Noruega
- Berliner, Emile
gramófono;
grabación y
reproducción, 1
- Berlioz, Louis
Berlioz, H.
- Bermudo, Juan
tablatura, 2
- Bernabei, Ercole
Steffani, A.
- Bernanos, Georges
Dialogues des Carmélites
- Bernard, Pierre-Joseph
Castor et Pollux
- Bernardi, Bartolomeo
Checa, República, 2
- Bernicat, Firmin
Messenger, A.
- Bernini, Gian Lorenzo
Rossi, M.
- Bernstein, Elmer
música
cinematográfica
- Berry, Chuck
música popular, 4;
rhythm and blues;
rock and roll
- Bertali, Antonio
Checa, República, 2
- Bertati, Giovanni
Don Giovanni;
Gazzaniga, G.;
Matrimonio segreto,
Il
- Bertrand, Aloysius
Gaspard de la nuit;
Viñes, R.
- Berutti, Arturo
América Latina, 3
- Best, W. T.
órgano, 9
- Bethge, Hans
Lied von der Erde,
Das
- Betterton, Thomas
Dioclesian
- Betts, Heather
Dean, B.
- Bevilacqua, Mario
Leoni, L.
- Beydts, Louis
Fêtes galantes
- Bèze, Théodore de
Países Bajos, Los, 3;
Reforma, la
- Bialas, Günter
Kelterborn, R.;
Koenig, G. M.
- Bickerstaff, Isaac
Judith; *Love in a Village*
- Bickersteth, Edward
himno, 4
- Bickersteth, Edward
H.
himno, 4
- Bickham, George
impresión y
publicación de
- música, 5
- Biegel, Victor
Melchior, L.
- Bierbaum, Julius
Überbrettl
- Bihari, János
Rákóczi, Marcha
- Billington, James
Billington, E.
- Billroth, Theodor
Brahms, J.
- Binge, Ronald
ligero, ligera
- Bingham, Seth
Siegmeister, E.
- Binicki, Stanislav
Serbia
- Bioni, Antonio
Checa, República, 2
- Bird, J.
Grainger, P.
- Bis, Hippolyte-Louis
Florent
Guillaume Tell
- Bishop, Anna
Bishop, H. R.;
Bochsa, N. C.
- Bishop, Elizabeth
Carter, E.
- Bizzi, Giancarlo
Battistelli, G.
- Bjørnson, Bjørnstjerne
Grieg, E.; Noruega,
1
- Blacking, John
etnomusicología
- Blackwood, Algernon
Starlight Express,
The
- Blaikley, David
tuba, 1
- Blaise, Adolf Benoît
América Latina, 5
- Blake, Christopher
Nueva Zelanda
- Blake, George E.
impresión y
publicación de
música, 7
- Blake, William
Jerusalem; Parry,
H.; *Serenade for Tenor, Horn, and Strings*; Smirnov,
D.; canción; *Spring Symphony*, A;
Vaughan Williams,
R., 2
- Blakey, Art
hard bop
- Blancheroche
tombeau
- Bland, James A.
Estados Unidos de
Norteamérica, 2
- Bland, John
“*La navaja*”,
Cuarteto
- Blaser, Robin
Last Supper, The
- Blathmac
Celtic Requiem
- Blattner, Ludwig
grabación y
reproducción, 4
- Blau, Alfred
Esclarmonde
- Blau, Édouard
Cid, Le; Werther
- Blaukopf, Kurt
sociología de la
música
- Blavatski, Helen
Petrovna
Scriabin, A. N.
- Blei, Franz
Nusch-Nuschi, Das
- Blesh, Rudi
ragtime
- Blessi, Manoli
greghesca
- Bliss, Kennard
Bliss, A.
- Bliss, R. W.
“*Dumbarton Oaks*”,
Concierto
- Blietheman, William
Bull, J.
- Blockx, Jan
Till Eulenspiegels lustige Streiche
- Blok, Aleksandr
Shaporin, Y.;
canción
- Blom, Eric
diccionarios de
- música; Grove, G.
- Blonda, Max
Von heute auf morgen
- Blower, John
Butt, C.
- Blühmel, Friedrich
válvula
- Blume, Friedrich
diccionarios de
música
- Blumlein, Alan D.
grabación y
reproducción, 3
- Blunt, Bruce
Walton, W.
- Boas, Franz
etnomusicología
- Boccaccio, Giovanni
Renacimiento, el
- Bock, Jerry
comedia musical,
musical
- Böcklin, Arnold
Isle of the Dead
- Bodanzky, Robert
Graf von Luxembourg, Der
- Body, Jack
Nueva Zelanda
- Boecio
modo, 2
- Boivin, François
Montclair, M. P. de
- Bolena, Ana
Inglaterra, 3
- Bolles, Robert
Simpson, C.
- Bolm, Adolphe
Apollon musagète
- Bomtempo, Joao
Domingos
Portugal, 3
- Bonaparte, José
Paisiello, G.
- Bonaparte, Lucien
Boccherini, L.
- Bond, Edward
We Come to the River
- Bondini, Pasquale
Checa, República, 2
- Boni, Guillaume

- chanson*
- Bonifacio, marqués de Montferrat**
Faidit, G.
- Bonifacio II**
Raimbaut de Vaqueiras
- Boniface dit Saintine, J. X.**
Puritani di Scozia, I
- Bonne de Bohemia**
Machaut, G. de
- Bonnier, Joseph**
Leclair, J.-M.
- Bonno, Giuseppe**
Dittersdorf, C. D.
von
- Bonucci, Agnese**
Gigli, B.
- Bonyuge, Richard**
Australia, 5
- Boosey, Thomas**
Boosey & Hawkes
- Borchgrevinck, Melchior**
Dinamarca, 1
- Bord, Antoine**
pianoforte, 5
- Bordogni, Giulio**
Mario, G. M.
- Borghese, familia**
Rossi, L.
- Borgia, Lucrecia**
Tromboncino, B.;
viola da gamba
- Boris, rey de Bulgaria**
Christoff, B.
- Börlin, Jean**
Création du monde, La; Mariés de la tour Eiffel, Les; Relâche
- Born, Georgina**
sociología de la música
- Borosini, Franciasco**
Tamerlano
- Börtz, Daniel**
Suecia, 5
- Boschi, Giuseppe**
Handel, G. F.
- Boucherit, Jules**
Rosenthal, M.
- Bouchor, Maurice**
Chausson, E.
- Boucicault, Dion**
Lily of Killarney, The
- Bouilly, Jean-Nicolas**
Deux Journées, Les; Fidelio; Gaveaux, P.
- Bouliane, Denys**
Canadá
- Borbón, dinastía**
Le Sueur, J.-F.;
- Borboni, Giuseppe**
Rossini, G.
- Bourgeois, Eugène**
Stiffelio
- Bourgeois, Loys**
Reforma, la
- Bournonville, August**
ballet y danza teatral, 2
- Bowie, David**
art rock; glam rock;
Glass, P.; música popular, 4; sinfonía, la
- Bowman, James**
contralto
- Bowyer, Kevin**
Sorabji, K. S.
- Boyden, David**
violín
- Boykan, Martin**
Lieberson, P.
- Boyle, R.**
Theodora
- Boyle, Robert**
acústica, 9
- Bozic, Darjan**
Eslovenia
- Brady, Nicholas**
himno, 3, 4;
- Braein, Edvard Fliflet**
Purcell, H.
- Brahms, Fritz**
Noruega, 2
- Brahms, Johann Jakob**
Brahms, J.
- Braille, Louis**
Braille, notación
- Brailoiu, Constantin**
etnomusicología; *world music*
- Brailowski, Alexander**
Leschetizki, T.
- Brain, Aubrey**
Brain, D.
- Brâncusi, Constantin**
Rumania, 2
- Brandard, John**
impresión y publicación de música, 6
- Brandes, Charlotte**
Benda
- Brant, Per**
Roman, J. H.;
- Brecht, Bertolt**
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny; ópera balada; Cerha, F.;
- Brednich, R. W.**
Dessau, P.;
- Breil, Joseph**
Dreigroschenoper, Die; Eisler, H.;
- Breitkopf, Bernhard**
Happy End;
- Breitkopf, Johann**
Hindemith, P.;
- Breitkopf, Johann Gottlieb Immanuel**
Intolleranza 1960;
- Breitkopf & Härtel**
Lehrstück;
- Bremner, Alfred**
Mahagonny, Sieben Todsünden der Kleimbürger, Die;
- Brendel, Karl Franz**
Wagner-Régeny, R.;
- Brenn, Per**
Weill, K.
- Brentano, Antonie**
Beethoven, L. van
- Brentano, Clemens**
Des Knaben Wunderhorn
- Brenton, Howard**
Playing Away
- Brésil, Jules**
Si j'étais roi
- Bresnick, Martin**
Gordon, M.; Lang, D.
- Bressan, P.**
altura, 3
- Bresson, Robert**
música cinematográfica
- Breton, Nicholas**
lute-song
- Bretzner, Christoph Friedrich**
Entführung aus dem Serail, Die
- Breuning, Stephan von**
Fidefio
- Bréville, Pierre de**
Schola Cantorum
- Brewster, Henry**
Smyth, E.;
- Brice, Fanny**
Wreckers, The vaudeville, 2
- Briceño, Luis de**
España, 4
- Bridges, Robert**
Fantasia coral
- Briegel, Wolfgang**
Graupner, C.
- Brioschi, Antonio**
sinfonía, la
- Bristow, George**
Frederick
- Broadwood, Lucy**
oratorio, 8; Estados Unidos de Norteamérica, 2
- Brockes, Barthold Heinrich**
Vaughan Williams, R.
- Broch, Hermann**
Barraqué, J.
- Brookes, Barthold Heinrich**
oratorio, 6;
- estaciones, Las; san Juan, La Pasión según; Telemann, G. P.*
- Brogue, Roslyn**
Brown, E.
- Brook, Barry**
Sturm und Drang
- Brook, Peter**
Constant, M.
- Broonzy, Big Bill**
blues
- Broschi, Carlo**
Hasse, J. A.
- Brown, James**
funk; soul
- Browning, Elizabeth Barrett**
Sea Pictures
- Browning, Robert**
Galuppi, B.;
- Bruce, Christopher**
Somervell, A.
- Bruce, Jack**
coreografía
- Bruce, Jack**
música popular, 4
- Brudieu, Joan**
España, 3
- Brugnoli, Leonardo**
Corelli, A.
- Bruna, Pablo**
Nassarre, P.
- Bruner, Jerome**
educación, 3
- Brunswick**
Postillon de Longjumeau, Le
- Brustad, Bjarne**
Noruega, 2
- Bruto**
Clasicismo, el
- Brydges, James, Conde de Carnarvon y duque de Chandos**
Handel, G. F.;
- Bryusov, Valery**
Haym, N. F.
- Bucher, Martin**
ángel en llamas, El Common Prayer, Book of
- Buchanan, Dorothy**
Nueva Zelanda

- Buchla, Donald**
sintetizador
- Büchner, Georg**
Berg, A.; *Dantons Tod*; *Jakob Lenz*;
Wagner-Régeny, R.;
Wozzeck
- Buchner, Hans**
teclado, digitación
de, 1
- Budinsky, F. X.**
Checa, República, 4
- Buffardin, Pierre**
Quantz, J. J.
- Buffet, Charles**
acordeón
- Buffet, Louis-Auguste**
clarinete
- Bukofzer, Manfred**
Barroco, el; *canzona*
- Bulgakov, Mijail**
Höller, Y.; *Meister und Margarita, Der*;
Slonimski, S. M.
- Bulwer-Lytton, Edward**
Bettelstudent, Der,
Rienzi der Letzte der Tribunen
- Bunn, Alfred**
Bohemian Girl, The
- Bunsen, Chevalier**
Christus
- Bunting, Edward**
Irlanda
- Buñuel, Luis**
música
cinematográfica
- Bunyan, John**
Pilgrim's Progress, The
- Buquoy, conde George**
Tomásek, V. J. K.
- Burani, Paul**
Roi malgré lui, Le
- Burenin, Victor**
Mazeppa
- Bürger, Gottfried**
balada; *Chasseur maudit, Le*
- Borgoña, duque de**
Forquerey
- Burian, Jan**
Jeremias, O.
- Burleigh, Henry T.**
Estados Unidos de
Norteamérica, 3
- Burlington, Lord**
Bononcini; Handel,
G. F.
- Burmeister, Joachim**
análisis, 2; figuras,
doctrina de las
- Burney, Fanny**
Burney, C.
- Burns, Robert**
Auld Lang Syne;
Escocia, 2; canción
- Busch, Adolf**
Serkin, R.
- Busch, Hermann**
Serkin, R.
- Büsching, J. G. G.**
Fierrabras
- Buschmann, Christian**
Friedrich Ludwig
acordeón;
armónica
- Busenello, Giovanni**
Francesco
Incoronazione di Poppea, L'
- Bussani, Giacomo**
Francesco
Giulio Cesare
- Bussine, Romaine**
Duparc, H.
- Busson, M.**
acordeón
- Bustelli, Giuseppe**
Righini, V.
- Buterne, Jean-Baptiste**
Lebègue, N.
- Buttstedt, Johann**
Heinrich
modo, 1
- Byrd, Thomas**
Monte, P. de
- Byron, Lord**
Berlioz, H.;
Corsaire, Le;
Corsaro, Il;
Donizetti, G.; *Due Foscari, I*; *Harold en Italie, lied*, 2; Liszt,
F.; *Manfred*; *Oda a*
- Napoleón*
Bonaparte; música
programática;
Romanticismo, el;
Schoenberg, A.;
Schumann, R.;
España, 6; *Tasso: Lamento e trionfo*;
Vampyr, Der
- Caballé, Montserrat**
Donizetti, G.;
España, 7
- Cabezón, Hernando de**
Cabezón, A. de
- Cable, George W.**
Koanga
- Caccini, Settimia**
Caccini, G.
- Cesario de Arles**
himno, 1
- Cafaro, Pasquale**
Bianchi, F.
- Caffarelli**
Porpora, N.
- Cahill, Thaddeus**
música
electroacústica;
instrumentos
musicales
electrónicos
- Cahusac, Louis de**
Boréades, Les
- Caianu, Ioan**
Rumania, I
- Caietain, Fabrice**
Marin
chanson
- Caigniez, Louis-Charles**
Gazza ladra, La
- Caimi, Eugenio**
Vêpres siciliennes, Les
- Cain, Henri**
Cendrillon;
Chérubin; *Don Quichotte*;
Navarraise, La
- Caix d'Hervelois, Louis de**
pardessus de viole
- Calder, Alexander**
Brown, E.
- Calderón de la Barca, Pedro**
auto; Hidalgo, J.;
América Latina, 3;
España, 4; zarzuela
- Caldwell, John**
Pasión, música de
la
- Caletti, Giovanni**
Battista
Cavalli, F.
- Callcott, John Wall**
Arnold, S.; *catch*;
glee; Stevens, R. J. S.
- Calvino, Juan**
música sacra, 3;
salmodia; Reforma,
la; Estados Unidos
de Norteamérica, 1
- Calvino, Italo**
Re in ascolto, Un;
Vera storia, La
- Calzabigi, Ranieri**
Alceste; Gluck, C.
W.; Italia, 4; ópera,
5; *Orfeo ed Euridice*;
Paride ed Elena
- Cambert, Robert**
Francia, 3; ópera, 4
- Camden, marqués de**
Walmisley
- Cammarano, Salvatore**
Alzira; Battaglia di Legnano, La;
Belisario; Lucia di Lammermoor; Luisa Miller, Maria di Rohan; Poliuto;
Roberto Devereux;
Trovatore, Il
- Campa, Gustavo**
Emilio
América Latina, 2
- Campbell, Alex**
música folclórica, 2
- Campenhout, François van**
Brabançonne, La
- Campion, Jane**
música
cinematográfica;
- Nyman, M.
- Canova, Antonio**
Clasicismo, el
- Capece, Carlo**
Sigismondo
Orlando
- Capek, Karel**
caso Makropulos, el
- Capell, Richard**
Augener
- Cappello, Bianca**
Caccini, G.
- Capricornus, Samuel**
Friedrich
Checa, República, 4
- Carapetyan, Armen**
ediciones históricas
y críticas
- Caravaggio**
manierismo
- Carducci, Giosuè**
Leoncavallo, K.
- Carew, Thomas**
Lawes, H.
- Carey, George**
Johnson, R.
- Carey, Henry, 1er lord de Hunsdon**
Bassano
- Carl, Wilhelm**
Hänsel und Gretel
- Carl Eugen, duque de Württemberg**
Jommelli, N.
- Carlo Emanuele I, duque de Saboya**
balletto, 2;
Ferrabosco; India,
S. d'
- Carlos II**
Durón, S.
- Carl Philipp, conde palatino**
Weiss, S. L.
- Carlson, Bengt**
Englund, E.
- Carlstedt, Jan**
Suecia, 4
- Carl Theodor, elector palatino**
Mozart, W. A.;
Richter, F. X.;
Stamitz, J.

- Carlyle, Thomas
carmañola
- Carmichael, Hoagy
Sciarrino, S.
- Caré, Marcel
música
cinematográfica
- Carnicer, Ramón
España, 6
- Carolina, reina
consorte
anthem, 2
- Carolyne zu Sayn-
Wittgenstein
Liszt, F.
- Carpentras
ediciones históricas
y críticas;
impresión y
publicación de
música, 8
- Carr, Benjamin
impresión y
publicación de
música, 7; Estados
Unidos de
Norteamérica, 1
- Carr, Edwin
Nueva Zelanda
- Carr, Joseph
impresión y
publicación de
música, 7
- Carrara, Stefano,
obispo de Padua
Ciconia, J.
- Carré, Albert
Charpentier, G.;
Debussy, C.;
Gounod, C.
- Carré, Michel
Contes d'Hoffmann,
Les; Faust; Hamlet;
Mignon; Mireille;
Pêcheurs de perles,
Les; Romeo and
Juliet
- Carreño, Cayetano
América Latina, 5
- Carrer, Pavlos
Grecia (2)
- Carreras, José
concierto, 3
- Carrillo, Julián
escala, 7
- Carroll, Lewis
Del Tredici, D.;
Hely-Hutchinson,
V.
- Carson, "Fiddlin'
John"
Estados Unidos de
Norteamérica, 5
- Carter, familia
country music;
Estados Unidos de
Norteamérica, 5
- Carthy, Eliza
world music
- Carthy, Martin
música folclórica, 2
- Cartier, Jacques
Canadá
- Cartier, J. B.
"Trino del diablo",
Sonata; ediciones
históricas y críticas
- Carvalho, León
Gounod, C.;
Massenet, J.
- Cary, Tristram
Australia, 5
- Caryll, Ivan
Monckton, L.;
comedia musical,
musical
- Casadesus, Francis
Casadesus, R.
- Casadesus, Gaby
Casadesus, R.;
Long, M.
- Casadesus, Henri
Casadesus, R.
- Casadesus, Marius
Adélaïde, Concierto;
Casadesus, R.
- Caserta, Philippus de
Ciconia, J.
- Cash, Johnny
country music
- Casimiro, Joaquim
Portugal, 3
- Cass, Henry
Rota, N.
- Cassado, Caspar
España, 7
- Cassagnaud, Émile
Holliger, H.
- Cassetti, Giacomo
Judiitha triumphans
- Casiano, Juan
himno, 1
- Casiodoro
música griega
antigua, 1
- Cassirer, F.
Mass of Life, A
- Castaldi, Alfonso
Rumania, 2
- Castel, Louis-Bertrand
color y música
- Castelle, E. F.
Veivanovsky, P. J.
- Castelli, Francesco
Schütz, H.
- Casti, Giovanni
Battista
Alemania, 4; Salieri,
A.
- Castiglione, Baldassare
cámara, música de;
Italia, 3;
Renacimiento, el
- Castillo, Jesús
América Latina, 1
- Castillo, Ricardo
América Latina, 1
- Castro, Guillén de
Debussy, C.
- Castro, Jean de
chanson
- Castro, Juan José
América Latina, 3
- Castro, Ricardo
América Latina, 3
- Castro-Robinson, Eve
Nueva Zelanda
- Casulana, Maddalena
mujeres en la
música
- Cather, Willa
Fremstad, O.;
novela, música en
la
- Catalina II
Cimarosa, D.;
Martín y Soler, V.;
Rusia, 2;
Chaikovski, P. I.
- Catalina de Aragón
Inglaterra, 3;
Ludford, N.;
Reforma, la
- Catalina de Braganza
Locke, M.
- Catalina la Grande
Galuppi, B.;
Paisiello, G.; Sarti,
G.; Traetta, T.
- Cattaneo, Claudia
Monteverdi, C.
- Catulo
Catulli carmina;
Trionfo di Afrodite
- Caturla, Alejandro
García
América Latina, 5
- Caudella, Eduard
Rumania, 2
- Cavalli, Federico
Cavalli, F.
- Cavazzoni, Girolamo
canzona
- Cazalis, Henri
muerte, danza de
la; *Danse macabre*
- Ceballos, Rodrigo de
España, 3
- Cecchino, Tomaso
Croacia
- Cech, Svatopluk
excursiones del Sr.
Broucek, Las
- Cecil, familia
Lanier, N.
- Cecil, Robert, conde
de Salisbury
Coprario, J.;
Holborne, A.;
pavana
- Celansky, Ludvik
Checa, República, 3
- Cellini, Benvenuto
Benvenuto Cellini;
Layolle, F. de
- Cendrars, Blaise
Création du monde,
La
- Cermaková, Anna
Dvorak, A.
- Cernohorsky,
Bohuslav
- Checa, República, 2
- Cerrito, Fanny
ballet y danza
teatral, 2
- Cervantes, Miguel de
Bohemian Girl, The;
Don Quichotte; *Don*
Quichotte à
Dulcinée; *Don*
Quijote; Falla, M.
de; España, 3
- Cervinková-Riegrová,
Marie
Dimitrij; *jacobino*,
El
- Césaire, Aimé
Intolleranza 1960
- Chabrun, Jean
François
Paroles tissées
- Chamisso, Adalbert
von
Frauenliebe und -
leben; ciclo de
canciones
- Champion, Harry
music hall
- Chance, Michael
contralto
masculino
- Chandieu, Antoine
chanson spirituelle
- Channey, Jean de
impresión y
publicación de
música, 8
- Chanot, François
violín
- Chappell, Samuel
Chappell
- Chappell, William
Royal Musical
Association
- Char, René
Boulez, P.; *Marteau*
sans maître, Le;
Soleil des eaux, Le
- Carlomagno
Francia, 1;
Alemania, 1;
órgano, 3; canto
llano, 2; tracto
- Charles, Ray

- rhythm and blues*;
soul
- Carlos I**
Cavendish, M.;
Coprario, J.;
Dering, R.;
Inglaterra, 3;
Ferrabosco; Ford,
T.; Gibbons, O.;
Jeffreys, G.; Lanier,
N.; Lawes, H.;
Lawes, W.; *masque*;
Master of the King's
[*Queen's*] *Music*;
Rossi, L.; Tomkins,
T.; *voluntary*, 1
- Carlos I, duque de Borbón**
Ockeghem, J.
- Carlos II**
anthem, 1; Blow, J.;
Chapel Royal;
Inglaterra, 4;
Grabu, L.;
Humfrey, P.;
Jenkins, J.; Lawes,
H.; Locke, M.;
Master of the King's
[*Queen's*] *Music*;
orquesta, 1;
Paisible, J.; Purcell;
Purcell, H.; *viola da*
gamba; Wilbye, J.
- Carlos III de España**
Brunetti, G.;
Caldara, A.;
Courcelle, F.;
España, 5
- Carlos IV, rey de Bohemia y emperador del Sacro Imperio Romano**
Checa, República, 1
- Carlos IV de España**
Brunetti, G.;
España, 5
- Carlos IX**
violín
- Carlos de Anjou**
Adam de la Halle
- Carlos de Guise,**
cardenal de
- Lorraine
Ferrabosco
- Carlos de Lorraine**
Arcadelt, J.
- Carlos de Navarra**
Machaut, G. de
- Carlos el Calvo**
Francia, 1
- Carlos el Valiente**
Francia, 2; Hayne
van Ghizeghem
- Carlos V, emperador**
Cabezón, A. de;
Courtois, J.;
Crecquillon, T.;
Gombert, N.; Países
Bajos, Los, 2;
Morales, C. de;
España, 2, 3; Vaet, J.
- Carlos V, rey de Francia**
Machaut, G. de
- Carlos VI, emperador**
Albinoni, T G.;
Fux, J. J.; Tartini, G.
- Carlos VII, rey de Francia**
Ockeghem, J.
- Carlos VIII**
Ockeghem, J.
- Carlos X**
Le Sueur, J.-F.;
Rossini, G.
- Carlos XII**
Roman, J. H.;
Suecia, 2
- Charlotte**
Bach; Stanley, J.
- Chateaubriand**
Berlioz, H.
- Chaucer, Geoffrey**
Cantigas de Santa
María; Lutyens, E.;
interpretación
musical, 1; *Troilus*
and Cressida;
Walton, W.
- Chaiev, Nikolai**
Cherevichki
- Checinski, Jan**
mansión encantada,
La
- Chéjov, Anton**
- Pavlovich**
Eötvös, P.
- Chernišhevski, Nikolai**
Musorgski, M. P.;
ópera, 13
- Chester, John**
Chester Music
- Chester, William**
Chester Music
- Chevalier, Albert**
music hall
- Chevalier, Maurice**
Poulenc, F.
- Chevé, Émile**
educación, 2;
Galín-Paris-Chevé,
sistema
- Chézy, Helmina von**
Euryanthe, Hirt auf
dem Felsen, Der;
Rosamunde, Fürstin
von Cypern;
Schubert, F.; Weber,
C. M. von
- Chickering, Jonas**
pianoforte, 5
- Child, Francis James**
balada;
etnomusicología;
Escocia, 1
- Child, Harold**
Hugh the Drover
- Childs, Lucinda**
Einstein on the
Beach
- Chilmead, Edmund**
clubes musicales
- Chmelensky, J. K.**
Skroup, F. J.
- Chorny, Sasha**
Shostakovich, D.
- Chou En-lai**
Adams, J.
- Christian, Charlie**
jazz, 2
- Christian II, elector de Sajonia**
Hassler, H. L.
- Christian IV, duque de Zweibrücken**
Eichner, E.
- Christian IV, rey de Dinamarca**
- Dinamarca, 1;
Dowland, J.;
madrigal, 4b;
novela, música en
la; Renacimiento,
el; Suecia, 1
- Christian Ludwig,**
margrave de
Brandenburgo
Brandenburgo,
Conciertos de;
Torelli, G.
- Christiansen, Einar**
Saul og David
- Cristina, reina de Suecia**
Carissimi, G.,
Corelli, A.;
Pasquini, B.;
Scarlatti; Stradella,
A.; Suecia, 1;
Young, W.
- Christiné, Henri**
opereta
- Cristina de Lorraine**
Caccini, G.;
Cavalieri, E. de';
intermedio;
Malvezzi, C.;
Marenzio, L.;
ópera, 1; Peri, J.
- Christou, Evangelhos**
Christou, J.
- Christy, Edwin P.**
música popular, 3
- Chun-Hsiang, Chi**
noche en la ópera
china, Una
- Cibber, Colley**
Venus y Adonis
- Cibber, Susanna Maria**
Arne, M.; Arne, T.
A.
- Cicéri, Pierre-Luc-**
Charles
gran ópera
- Cicerón**
retórica
- Cicognini, Alessandro**
música
cinematográfica
- Cigna-Santi, Vittorio**
Amedeo
- Mitridate, re di*
Ponto
- Cinque, Felipe**
Attwood, T.
- Citron, Marcia**
musicología
feminista
- Civinini, Guelfo**
Fanciulla del West,
La
- Clair, René**
Auric, G.; música
cinematográfica;
Relâche; Satie, E.
- Clapton, Eric**
cover, versión;
música folclórica,
2; música popular,
4
- Clare, John**
Spring Symphony, A
- Claretie, Jules**
Navarraise, La
- Clark, Edward**
radiodifusión, 2
- Clarke, Kenny**
jazz, 3
- Clarke, Robert**
penny whistle
- Clarke-Whitfield, John**
Walmisley
- Claudel, Paul**
Braunfels, W.;
Christophe Colomb;
Jeanne d'Arc au
bûcher; Milhaud, D.
- Claudio**
Caractacus
- Claudius, Matthias**
Schubert, F.; *Tod*
und das Mädchen,
Der
- Clavijo del Castillo,**
Bernardo
España, 3
- Clemente VI, papa**
Países Bajos, Los, 1
- Clemente VII, papa**
Milano, F. da
- Clemente VIII, papa**
Palestrina, G. P. da,
1
- Cleónidas**

- música griega
antigua, 3
- Clérambault, Dominique**
Clérambault, L.-N.
- Clereau, Pierre**
chanson
- Clermont, conde de**
Blavet, M.
- Cliffe, Frederick**
Ireland, J.
- Clifford, familia**
Hingston, J.
- Clifford, J.**
Inés de Castro
- Clifford, James**
voluntary, 2
- Clifton, Harry**
music hall
- Cline, Patsy**
country music
- Clinton, J. A.**
portamento
- Cloez, G.**
Suite bergamasque
- Clodoveo, rey de los francos**
Francia, 1
- Cluer, John**
impresión y publicación de música, 5
- Clustine, Ivan**
Péri, La; Valse nobles et sentimentales
- Coart, E.**
etnomusicología
- Coates, John**
Moore, G.
- Cobham, Harry**
Dowland, J.
- Coborn, Charles**
music hall
- Cochereau, Pierre**
Dupré, M.
- Cochran, C. B.**
Frankel, B.
- Cock, Symon**
Países Bajos, Los, 2
- Coclico, Adrianus Petit**
musica reservata
- Cocteau, Jean**
- Auric, G.; ballet y danza teatral, 3;
Boeuf sur le toit, Le; música
cinematográfica;
Francia, 8;
Honegger, A.;
Mariés de la tour Eiffel, Les;
neoclasicismo;
Oedipus rex;
Parade; Poulenc, F.;
Satie, E.; *Six, Les;*
Varèse, E.; *Voix humaine, La*
- Cohan, George M.**
comedia musical, musical
- Cohan, Robert**
ballet y danza teatral, 5
- Cohen, Harriet**
Vaughan Williams, R., 2
- Cohen-Linaru, Mauriciu**
Rumania, 2
- Coignet, Horace**
Rousseau, J.-J.
- Colautti, Arturo**
Adriana Lecouvreur; Fedora
- Cole, Nat King**
rhythm and blues
- Coleman, Charles**
Siege of Rhodes, The
- Coleman, Ornette**
free jazz; jazz, 4; Estados Unidos de Norteamérica, 5
- Colette**
Enfant et les sortilèges, L'; Ravel, M.
- Colles, H. C.**
Grove, G.
- Collet, Henri**
Six, Les
- Collin, Heinrich**
Joseph von *Coriolano;* obertura, 2
- Collin, Matthäus von**
- Schubert, F.
- Collins, Anthony**
Grand Duo
- Collins, Judy**
música folclórica, 2
- Colloredo, Hieronymus, arzobispo de Salzburgo**
Mozart; Mozart, W. A.
- Colman, George**
Matrimonio secreto, Il
- Colonia, elector de**
Beethoven, L. van
- Coltellini, Marco**
Finta semplice, La; Gluck, C. W.; *Infedeltà delusa, L';* Traetta, T.
- Coltrane, John**
free jazz; jazz, 4; jazz modal; Estados Unidos de Norteamérica, 5
- Columbus, Christopher**
Glass, P.
- Colvig, William**
Harrison, L.
- Combarieu, Jules**
sociología de la música
- Comes, Juan Bautista**
Galán, C.; España, 3
- Commer, Franz**
ediciones, históricas y críticas
- Comte, Auguste**
sociología de la música
- Concanen, Alfred**
impresión y publicación de música, 6
- Conder, Charles**
Sanguine Fan, The
- Condon, Eddie**
jazz, 1
- Congreve, William**
Cecilia; Eccles;
- Finger, G.; Purcell; *Semele;* Weldon, J.
- Connor, Frank H.**
Fischer, Carl
- Conrad, Joseph**
Baird, T.
- Conradi, August**
Liszt, F.; *Préludes, Les; Tasso: Lamento e trionfo*
- Constantino, emperador**
liturgia, 1; canto llano, 1
- Constantinescu, Paul**
Rumania, 1
- Contant, Alexis**
Canadá
- Contarini, Alvise**
Stradella, A.
- Cooke, Deryck**
crítica musical, 3; Goldschmidt, B.; Mahler, G.; Matthews, C.; sinfonía, la
- Cooke, Henry**
Inglaterra, 4; Humfrey, P.; Purcell, H.; *Siege of Rhodes, The*
- Cooke, Katherine**
Humfrey, P.
- Coolidge, Elizabeth Sprague**
Bridge, F.; Goossens, E.
- Coon, Oscar**
Taylor, D.
- Cooper, Edward**
impresión y publicación de música, 2a
- Cooper, James Fenimore**
Berlioz, H.; *Corsaire, Le*
- Cooper, Jilly**
novela, música en la
- Cope, John**
God Save the King [Queen]
- Copper, familia**
música folclórica, 2
- Coralli, Jean**
Giselle, ou Les Wilis
- Corfe, Arthur Thomas**
Pierson, H. H.
- Corgi, Azio**
Italia, 6
- Cormon, Eugène**
Pêcheurs de perles, Les
- Cornaro, Marco, obispo de Padua**
Landi, S.
- Corneau, Alain**
música cinematográfica
- Corneille, Pierre**
Cid, Le; Debussy, C.; Lully, J.-B.; ópera, 3; *Poliuto; Rodelinda*
- Corneille, Thomas**
Charpentier, M.-A.
- Cornu, Francis**
Nabucco
- Cornysh, John**
Cornysh, W.
- Coronado, Luis**
América Latina, 2
- Correia, Fernao Gomes**
Portugal, 2
- Corri, Domenico**
Dusseck, J. L.
- Cortesi, Antonio**
Nabucco
- Cossel, Otto**
Brahms, J.
- Costa, C.**
Caballería ligera
- Cotogni, Antonio**
De Reszke, J.; Gigli, B.
- Cotton, Charles**
Serenade for Tenor, Horn, and Strings
- Coulter, John**
radiodifusión, 2
- Courtois, Lambert**
Croacia
- Courville, Joachim**
Thibault de

- Francia, 2
- Courvoisier, Walter**
Burkhard, W.
- Cousin, V.**
Socrate
- Cousineau, Georges**
arpa, 2d
- Cousineau, Jacques-Georges**
arpa, 2d
- Couture, Guillaume**
Canadá
- Covell, Roger**
Australia, 4
- Coverdale, Miles**
Common Prayer, Book of
- Cowell, Sam**
music hall
- Cowley, Abraham**
cantata, 1
- Cox, Richard,**
archidiácono de Ely
Tye, C.
- Crabbe, George**
Britten, B., 1; *Peter Grimes*
- Craft, Robert**
Flood, The
- Cramer, Heinz von**
König Hirsch
- Cranko, John**
Pineapple Poll; Prince of the Pagodas, The
- Cranmer, Thomas**
Common Prayer, Book of; letanía; salterio; *Te Deum laudamus*
- Crawford, Joan**
Charleston
- Craxton, Harold**
Blake, H.
- Crémieux, Adolphe**
Guillaume Tell
- Crémieux, Hector-Jonathan**
Orphée aux enfers
- Crescentini, Girolamo**
Colbran, 1.
- Crétin, Guillaume**
- Ockeghem, J.
- Crimi, Giulio**
Gobbi, T.
- Croce, Benedetto**
crítica musical, 2
- Croisset, Francis de**
Chérubin
- Crommelynck, Fernand**
Goldschmidt, B.
- Cromwell, Oliver**
Hingston, J.
- Crosby, Bing**
crooning; jazz, 2; música popular, 3; Estados Unidos de Norteamérica, 5
- Cross, Beverley**
Rising of the Moon, The
- Cross, Thomas**
impresión y publicación de música, 5
- Crozier, Eric**
Albert Herring; Billy Budd; Let's Make an Opera; Little Sweep, The; Young Person's Guide to the Orchestra
- Cruz, Ramón de la**
España, 5; zarzuela
- Csengery, Adrienne**
Kurtág, G.
- Ctesibio**
hydraulis; organ, 1
- Cuclin, Dimitrie**
Rumania, 2
- Cukor, George**
música cinematográfica
- Culshaw, John**
radiodifusión, 7; grabación y reproducción, 3
- Cumming, Naomi**
semiótica
- Cummings, W. H.**
Festgesang; Hark, the herald angels sing
- Cunningham, Merce**
- ballet y danza teatral, 5; Cage, J.; *mixed media, multimedia*; Mumma, G.
- Curwen, John**
certámenes musicales, 1; Curwen; educación, 2; Galin-Paris-Chevé, sistema; Hullah, J.; tónica sol-fa
- Curwen, Joseph Spedding**
impresión y publicación de música, 6
- Curwen, Spencer**
certámenes musicales, 1
- Cusins, William George**
Master of the King's [Queen's] Music
- Cuvelier, Marcel**
Jeunesses Musicales
- Dach, Simon**
Albert, H.
- Dahl, Nikolai**
Rajmaninov, S.
- Dahlhaus, Carl**
sociología de la música; siglo veinte, el
- Dale, Benjamin**
sonata, 9
- Dalí, Salvador**
Balada, L.
- Dal Molin, Armando**
impresión y publicación de música, 2e
- Dalton, John**
Comus
- Dalza, Joan Ambrosio**
pavana; suite, 1
- Dameron, Tadd**
Afro-Cuban jazz
- Damrosch, Leopold**
Damrosch, W.
- Danchet, Antoine**
Idomeneo, re di Creta
- Dancourt, L. H.**
Incontro improvviso, L'
- Dandrieu, Pierre**
Dandrieu, J.-F.
- Daniel, Samuel**
lute-song
- Daniélou, Jean**
Oedipus rex
- Daniels, David**
contralto masculino
- D'Annunzio, Gabriele**
Debussy, C.; *Francesca da Rimini; Martyre de Saint Sébastien; Le Montemezzi, I.*
- Dante Alighieri**
canzone; Francesca da Rimini; Gianni Schicchi; Liszt, F.; Renacimiento, el; Teobaldo IV
- Danzi, Innozenz**
Danzi, F.
- Da Ponte, Lorenzo**
Così fan tutte; Davidde penitente; Don Giovanni; dramma giocoso; erotismo en la música; Gazzaniga, G.; Alemania, 4; Martín y Soler, V; Mozart, W. A.; Nozze di Figaro, Le; ópera, 20; Pastor fido, II; Salieri, A.; Storace, S.
- D'Arblay, Madame**
Burney, C.
- Darío, Rubén**
Falla, M. de
- Darwin, familia**
Vaughan Williams, R., 1
- Darwin, Charles Robert**
Parry, H.; sociología de la música
- Daspuro, Nicola**
Amico Fritz, L'
- Dauberval, Jean Bercher**
ballet y danza teatral, 1; *Fille mal gardée, La*
- Daudet, Alphonse**
Arlésienne, L'; Bizet, G.
- Daumer, Georg Friedrich**
Liebesliederwalzer
- Davenant, William**
Inglaterra, 3; Lawes, H.; Lawes, W.; Locke, M.; *masque*; ópera, 12; *Siege of Rhodes, The; Tempest, The*
- Davenport, Marcia**
novela, música en la
- David**
Christus am Ölberge; cítara; arpa, 2a; música judía; salmodia; religión y música
- David, Ferdinand**
Svendson, J.
- David, Jacques-Louis**
Clasicismo, el
- Davidov, Stepan**
Rusia, 2
- Davies, John**
Songs of Farewell
- Davies, Mary**
Paisible, J.
- Davies, Richard**
Gales, 4
- Davis, Miles**
Andriessen, L.; *cool jazz; funk; jazz, 3; jazz modal*
- Davison, J. W.**
Spohr, L.
- Dawson, Peter**
Australia, 5
- Dawson, William**
impresión y publicación de música, 7

- Day, John
Inglaterra, 3;
himno, 3; Reforma,
la
- Day, Thomas
Gibbons, O.
- Daza, Esteban
romance; España, 3
- Deane, Raymond
Irlanda
- Dearmer, Percy
English Hymnal
- Debain, Alexandre-
François
armonio, *American
organ*; órgano de
lenguetas
- Debussy, Claude-
Emma [Chouchou]
Debussy, C.
- Decébaló, rey de Dacia
Rumanía, 1
- Dechet, Hippolyte
Louis Alexandre
Brabançonne, La
- De Coster, Charles
*Prigioniero, Il; Till
Eulenspiegels lustige
Streiche*
- De Gamerra, Giovanni
Lucio Silla
- Degas, Edgar
impresionismo
- Degner, E. W.
Marx, J.
- Degtyariov, Stepan
Rusia, 2
- Dehmel, Richard
Verklärte Nacht
- Dehn, Siegfried
Wilhelm
Bargiel, W.;
Cornelius, P.;
Glinka, M. I.
- DeJong, Constance
Satyagraha
- Delacroix, Eugène
Liszt, F.
- De Laet, Jean
Waelrant, H.
- Delage, Maurice
Chansons de Bilitis
- Delair, Denis
- continuo, 4
- de la Mare, Walter
Gibbs, C. A.
- de la Motte, Diether
Trojahn, M.
- Delaunay, Charles
discografía
- Delavigne, Germain
*Muette de Portici,
La; Robert le diable*
- Delbès, Éloi
Delibes, L.
- Delbos, Claire
Messiaen, O.;
Poèmes pour Mi
- Del Corno, D.
Outis
- Delerue, Georges
música
cinematográfica
- Delestre-Poirson,
Gaspard
Comte Ory, Le
- Deller, Alfred
contralto
masculino
- Dello Joio, Norman
Fischer, Carl
- Delsarte, François
Bizet, G.
- Delusse, Madame
impresión y
publicación de
música, 5
- de Man, Paul
semiótica
- Demian, Cyrillus
acordeón
- Denner, Johann
Christoph
chalumeau;
clarinete
- Densmore, Frances
etnomusicología
- De Quincey, Thomas
sinfonía, la
- Derain, André
*Boutique fantasque,
La*
- Derby, Lord
Bishop, H. R.
- De Reszke, Édouard
De Reszke, J.
- Derrida, Jacques
semiótica
- Dervies, Baron Paul
von
Bendl, K.
- Derzhavin, Konstantin
Gayané
- Descartes, René
Mersenne, M.
- Deschamps, Émile
*Huguenots, Les;
Romeo y Julieta*
- Deschamps, Eustache
Machaut, G. de
- Descombes, Émile
Cortot, A.
- Desormière, Roger
*Trois morceaux en
forme de poire*
- Dessoff, Otto
Bruckner, A., 4
- Deutsch, Max
Bussotti, S.; Maw,
N.
- Deutsch, Otto Erich
bibliografía, 3; D, 2;
Deutsch; catálogo
temático
- Devrient, Eduard
Hans Heiling
- Devriès, Anik
bibliografía, 3
- Diaghilev, Serge
Ansermet, E.;
*Après-midi d'un
faune; Prélude à 'L';
Aufforderung zum
Tanz*; ballet y danza
teatral, 3; Beecham,
T.; Berners, Lord;
Bliss, A.; *Boutique
fantasque, La*;
Chaliapin, F.;
Chout; Cui, C.;
Daphnis et Chloé;
Debussy, C.; Duke,
V.; Falla, M. de;
pájaro de fuego, El;
Francia, 7; *gallo de
oro, El; Jeux*;
Josephslegende;
Lambert, C.;
Liadov, A. K.;
- Markevitch, I.;
Monteux, P.;
Musorgski, M. P.;
Nabokov, N.;
*ruiseñor, El; Noces,
Les; Parade*;
Petrushka;
Prokofiev, S. S., 1;
Pulcinella; Renard;
Respighi, O.; Rieti,
V.; Rimski-
Korsakov, N. A.;
*consagración de la
primavera, La; bella
durmiente, La*;
*sombrero de tres
picos, El*; Strauss,
R.; Stravinski, I.;
Cherepnin, N.;
Tommasini, V.
- Dibdin, Charles Isaac
Mungo
Dibdin, C.
- Dibdin, Thomas John
Dibdin, C.
- Dickens, Charles
carmañola
- Dickinson, Edward
precentor
- Didelot, Charles
ballet y danza
teatral, 1
- Diderot, Denis
*Bouffons, Querelle
des*; Francia, 4;
Philidor; impresión
y publicación de
música, 5; Rameau,
J.-P.; Rousseau, J.-J.
- Diémer, Louis
Cortot, A.; Long,
M.
- Diepenbrock, Alphons
ceciliano,
movimiento
- Dies, Albert Christoph
Haydn, J.
- Dieskau, Carl
Heinrich von
campesina, Cantata
- Dietrich, Marlene
cabaret
- Dietrichstein, Moriz
- Thalberg, S.
- Diletski, Nikolai
música sacra, 3
- Dilthey, Wilhelm
hermenéutica;
sociología de la
música
- Dinis, rey de Portugal
Portugal, 1
- Diruta, Girolamo
teclado, digitación
de, 1
- Disney, Walt
Apprenti sorcier, L;
Stokowski, L.
- Distler, Marian
world music
- Djem, príncipe
Josquin des Prez
- Dlabac, Bohumil
Checa, República, 3
- Długoraj, Wojciech
Polonia, 1
- Dobrovsky, Josef
Checa, República, 3
- Dobson, Richard
diccionarios de
música
- Dodd, John
arco
- Döhler, Theodor
Czerny, C.
- Dolmetsch, Carl
Dolmetsch, A.
- Dombrowski, Marian
Duke, V.
- Domingo, Plácido
concierto, 3;
España, 7
- Dominiceti, Cesare
Leoni, F.
- Donatello
Renacimiento, el
- Donati, Giuseppe
ocarina
- Donegan, Lonnie
skiffle
- Doni, Giovanni
Battista
Mersenne, M.
- Don Luis
Boccherini, L.
- Donne, John

- Humfrey, P.; *lute-song*; canción; *Songs of Farewell*
- Door, Anton**
Zemlinski, A.
- Döppler, Franz**
Rapsodias húngaras
- Dorati, Antal**
 Hungría, 3
- Doré, Gustave**
Francesca da Rimini
- D'Ormeville, Carlo**
Guarany, Il
- Dorn, Heinrich**
Schumann, R.
- Dorn, Ignaz**
Bruckner, A., 2
- Dornel, Louis-Antoine**
Senaillé, J. B.
- Dorsey, Jimmy**
jazz, 1, 2; *swing* (2)
- Dorsey, Tommy**
jazz, 1, 2; *swing* (2)
- Dorus, Louis**
Rabaud, H.
- Dostoievski, Fiodor**
De la casa de los muertos; *jugador*, *El*; Janacek, L.; Sutermeister, H.
- Douglas, Clive**
Australia, 4
- Dowd, William**
clavecín, clave, virginal y espineta, 2
- Dowland, Robert**
Caccini, G.; Cato, D.; Dowland, J.
- Dowson, Ernest**
Quilter, R.
- Doyen, Jean**
Long, M.
- D'Oyly Carte, Richard**
Cellier, A.; Chappell; Sullivan, A.
- Draghi, Giovanni**
Battista
Inglaterra, 4
- Dragoi, Sabin**
Rumania, 1
- Drake, Francis**
wait
- Drese, Samuel**
Bach, J. S.
- Drew, James M.**
Hartke, S.
- Druce, Duncan**
Berwald, F.
- Druskin, Mijail**
Sollertinski, I. I.
- Dryden, John**
Alexander's Feast; Cecilia; himno, 4; *Indian Queen, The*; *King Arthur; Ode for St Cecilia's Day*; ópera, 12; *Tempest, The*
- Du Bellay, Joachim**
chanson
- Düben, Andreas**
Suecia, 1;
- Sweelinck, J. P.
- Düben, Gustaf**
Buxtehude, D.; Suecia, 1
- Dubois, Marie-Rose**
Forqueray
- Dubourg, Matthew**
Geminiani, F.
- DuBoys, Albert**
Lélio, ou Le Retour à la vie
- Du Bus, Gervais**
Fauvel, Roman de
- Du Caurroy, Eustache**
chanson
- Du Chemin, Nicolas**
chanson
- Duckworth, Richard**
repique, cambio de
- Dudevant, Casimir**
Chopin, F.
- Dudley, Ambrose,**
duque de Warwick
- Allison, R.
- Dudley-Smith,**
Timothy
- himno, 5
- Dugazon, Louise-Rosalie**
Dugazon
- Du Liz, François**
Leclair, J.-M.
- Du Locle, Camille**
Don Carlos
- Dumas, Alexandre**
père cascanueces, El; España, 6
- Dumas, Alexandre**
fijs Traviata, La
- Dummling, Albrecht**
Entartete Musik
- Du Mont, Lambert**
Du Mont, H.
- Dunbar, William**
Crown Imperial; Parry, H.
- Duncan, Isadora**
ballet y danza teatral, 3, 5; coreografía
- Duncan, Ronald**
Rape of Lucretia, The
- Duperreux, Léli**
Wagner-Régeny, R.
- Dupré, Albert**
Dupré, M.
- Durand, Auguste**
Durand
- Durand, Jacques**
Debussy, C.; Durand
- Durazzo, Giacomo**
Gluck, C. W.
- D'Urfey, Thomas**
Cecilia; *Don Quijote*; música folclórica, 2;
- Playford; Purcell, H.
- Durkheim, Émile**
etnomusicología; sociología de la música
- Dürrenmatt, Friedrich**
Besuch der alten Dame, Der
- Durufié-Chevalier, Marie-Madeleine**
Durufié, M.
- Dusek, Josefa**
Dusek, F. X.
- Dushkin, Samuel**
Pulcinella
- Du Tillot, Guillaume**
Traetta, T.
- Duval, Alexandre**
Joseph
- Duverger, Eugène**
impresión y publicación de música, 2a
- Duvernoy, Victor-Alphonse**
Maurel, V.
- Duveyrier, Charles**
Vêpres siciliennes, Les
- Dvorak, Otilie**
Suchon, E.
- Dyer, Louise B. M.**
ediciones, históricas y críticas
- Dyk, Viktor**
Excursions of Mr Broucek, The
- Dylan, Bob**
folk rock; política y música; música popular, 4; Estados Unidos de Norteamérica, 5
- Eaton, John C.**
Tempest, The
- Ebb, Fred**
Kander, J.; comedia musical, musical
- Eberlin, Daniel**
Telemann, G. P.
- Eberlin, Louise**
Telemann, G. P.
- Ebert, Carl**
Goldschmidt, B.
- Eck, Franz**
Spohr, L.
- Eckhardt, Ferdinand**
Eckhardt-Gramatté, S.-C.
- Eco, Umberto**
semiótica
- Edison, Thomas Alva**
cilindro; etnomusicología; gramófono; fonógrafo; grabación y reproducción, 1; *world music*
- Edwardes, George**
comedia musical, musical
- Eduardo I**
Chapel Royal
- Eduardo II**
Chapel Royal
- Eduardo IV**
Inglaterra, 2; Frye, W.
- Eduardo VI**
Common Prayer, Book of; Inglaterra, 3; Merbecke, J.; Reforma, la; Tye, C.
- Eduardo VII**
Coronation Ode; I was glad; Waldteufel, É.
- Effinger, Cecil**
impresión y publicación de música, 2e
- Egan, John**
arpa, 2d
- Egenolff, Christian**
impresión y publicación de música, 4
- Egeria**
Oficio
- Egerton, John, duque de Bridgewater**
Attey, J.; Lawes, H.; *masque*
- EGGE, Klaus**
Noruega, 2
- Eggen, Arne**
Noruega, 2
- Eghiazarian, Grigor**
Zohrabian, A. P.
- Ehmant, Anselm**
Erlanger, F. d'
- Eichendorff, Josef, Freiherr von**
lied, 2; Liederkreis; Shoenck, O.; Schumann, R.; ciclo de canciones; *Vier letzte Lieder*, Wolf, H.
- Eichmann, Adoff**
Terezin

- Eiges, Konstantin**
Stanchinski, A. V.
- Eilmar, C. G.**
Bach, J. S.
- Einsiedel, Friedrich**
Re in ascolto, Un
- Einstein, Alfred**
crítica musical, 3;
Entartete Musik;
Köchel
- Eisenhower, Dwight D.**
Lincoln Portrait, A;
política y música
- Eisenstein, Sergei**
Alexander Nevsky;
música
cinematográfica;
Popov, G. N.
- Eitner, Robert**
diccionarios de
música
- Eleanor de Aquitania**
Bernart de
Ventadorn
- Eleanor, esposa de
Fernando III**
Draghi, A.
- Elen, Gus**
music hall
- Elena Pavlovna, gran
duquesa**
Rubinstein, Anton
- Eleonora di Toledo**
Cortecchia, F.;
intermedio
- El Greco**
España, 3
- Elguera, Amalia**
*Mary, Queen of
Scots*
- Eliasson, Anders**
Suecia, 5
- Eliot, George**
novela, música en
la; Stanford, C. V.
- Eliot, T. S.**
Gubaidulina, S.;
Pizzetti, I.; canción
- Elisabeth Christine,
princesa de
Brunswick**
Graun, C. H.
- Elizabeth, emperatriz**
- de Rusia**
Manfredini, V.;
Rusia, 2
- Elizabeth, princesa**
Bull, J.; *Parthenia*
- Isabel I**
anthem, 1; Bull, J.;
Byrd, W.;
Cavendish, M.;
Chapel Royal;
Dowland, J.;
Inglaterra, 3;
Ferrabosco;
Enrique VIII;
Holborne, A.;
madrigal, 4a;
masque; Morley, T.;
*My Ladye Nevells
Booke*; Philips, P.;
- impresión y
publicación de
música, 4; Reforma,
la; Tallis, T.;
Thomas, A.;
*Triumphes of
Oriana, The*;
voluntary, 2;
- mujeres en la
música
- Isabel II**
Britten, B., 2;
Gloriana; *Old
Hundredth*; *Orb
and Sceptre*; *Te
Deum laudamus*
- Ellberg, Ernst**
Larsson, L.-E.;
Nordqvist, G.
- Elling, Catharinus**
Valen, F.
- Ellingson, Ter**
etnomusicología
- Ellington, Duke**
jazz, 1, 2, 4; *swing*
(1), (2); Estados
Unidos de
Norteamérica, 5
- Elliott, G. H.**
music hall
- Ellis, Alexander J.**
cent;
etnomusicología
- Elman, Mischa**
- Auer, L.
- Elsner, Józef**
Chopin, F.; ópera,
13; Polonia, 3
- Elsler, Fanny**
cracoviana
- Elsler, Johann**
Haydn, J.
- Éluard, Paul**
Intolleranza 1960;
mélodie; Poulenc, F.
- Elwes, Gervase**
Musicians'
Benevolent Fund;
Quilter, R.;
Vaughan Williams,
R., 2
- Emden, Charlotte**
Moscheles, I.
- Emerico, José Joaquim**
América Latina, 1
- Eminem**
rap
- Emmanuel, Maurice**
Dutilleux, H.;
Messiaen, O.
- Emmett, Dan**
dixieland; Estados
Unidos de
Norteamérica, 2
- Englander, Richard**
Altenberglieder
- Engle, Tony**
world music
- English, George**
Australia, 4
- Enheduanna de Acadia**
música antigua de
Mesopotamia y
Egipto
- Ennery, Adolphe**
Philippe d'
Cid, Le; *Linda di
Chamounix*; *Si
j'étais roi*
- Eno, Brian**
sinfonía, La
- Enriquez, Manuel**
América Latina, 2
- Enschedé, Johannes**
impresión y
publicación de
música, 6
- Efrén el Sirio**
canto llano, 1
- Epstein, David**
ritmo, 4
- Epstein, Jacob**
Dieren, B. van
- Epstein, Julius**
Mahler, G.
- Erasmus**
Ockeghem, J.;
España, 2
- Eratocles**
música griega
antigua, 3
- Erben, Karel**
Checa, República,
3; Dvorak, A.
- Erckmann-Chatrian**
Amico Fritz, L'
- Erdmann, Georg**
Bach, J. S.
- Erdody, conde**
Pleyel, I. J.
- Eric II de Noruega**
Escocia, 2
- Erickson, Robert**
Oliveros, R.; Riley,
T.
- Ericsson, Eric**
Suecia, 5
- Eric XIV, rey de Suecia**
Suecia, 1
- Ernesti, Johann**
August
Bach, J. S.
- Ernst, duque de Saxe-
Weimar**
Anna Amalia
- Ernst, Wilhelm**
Friedrich
Bach
- Ernst August, príncipe
de Hanover**
Handel, G. F.
- Ernst III, conde de
Holstein-
Schaumburg**
Simpson, T.
- Ernst Ludwig,
Landgrave de
Hesse-Darmstadt**
Graupner, C.
- Erskine, Thomas**
- Escocia, 2
- Esaulov, Andrei**
Rusia, 3
- Eschenbach, Bernhard**
armonio, *American
organ*
- Eschenbach, Wolfram
von**
Wagner, R.
- Escuder, Francisco**
Martínez de la
Roca, J.
- Escudier, Jeanne**
Chausson, E.
- Eslava, Hilarión**
España, 6
- Esswood, Paul**
contralto
masculino
- Este, familia**
Dall'Abaco, E. F.;
Isaac, H.; Italia, 2,
3; Luzzaschi, L.;
Palestrina, G. P. da,
1; Uccellini, M.;
Vecchi, O.
- Este, Alfonso d'**
Gesualdo, C.; *viola
da gamba*; mujeres
en la música
- Este, Cardenal**
Ippolito I d'
Sandrin, P.;
Willært, A.
- Este, Ercole I d'**
Ghiselin, J.; Josquin
des Prez; Obrecht,
J.
- Este, Ercole II d'**
Rore, C. de;
Vicentino, N.
- Este, Francesco II d'**
Vitali, G. B.
- Este, Ippolito II d'**
Palestrina, G. P. da,
1
- Este, Isabella d'**
Italia, 3;
Tromboncino, B.;
mujeres en la
música
- Este, Lucrezia d'**
Gesualdo, C.

- Este, Luigi d'
Marenzio, L.
- Esterházy, Franz
[Ferenc]
Esterházy
- Esterházy, Johann
(Karl)
Esterházy;
Schubert, F.
- Esterházy, Johann
[János]
Esterházy
- Esterházy, Karoline
Schubert, F.
- Esterházy, María
Octavia
Haydn, J.
- Esterházy, Michael
Esterházy
- Esteve, Pablo
España, 5
- Esteve y Grimau,
Pablo
tonadilla
- Étienne, Charles-
Guillaume
Cenerentola, La
- Euclides
música griega
antigua, 3
- Eudes de Sully, obispo
de París
Pérotin
- Eugen Friedrich,
duque de
Württemberg
Weber, C. M. von
- Eugénie, emperatriz
Iradier, S.
- Eugenio IV, papa
Dufay, G., 1
- Eulenburg, Ernst
Eulenburg;
miniature score
- Eulenburg, Kurt
Eulenburg
- Eurípides
Alceste; música
griega antigua, 4;
Antígona; *Basárides*,
Las; Henze, H. W.;
Hippolyte et Aricie;
Iphigénie en
- Tauride*; rey Roger,
El; *Médée*;
Nietzsche, F.; ópera,
18; Reimann, A.;
Szymanowski, K.;
Trionfo di Afrodite
- Eusebio de Cesarea
himno, 1
- Evans, David
Gales, 2
- Evans, Gil
jazz, 3
- Evelyn, John
Matteis, N.; ópera,
12
- Everett, Horace
Tender Land, The
- Exton, John
Australia, 5; Vine,
C.
- Eyck, Jacob van
carillón; Países
Bajos, Los, 4
- Fabre, Jean Henri
Roussel, A.
- Fabrizi, Vincenzo
Don Juan
- Faccio, Franco
Boito, A.
- Fadrique de Toledo,
duque de Alba
Encina, J. del;
España, 3
- Fanshawe, David
African Sanctus
- Fanshawe, Henry
Ward, J.
- Fargue, Léon-Paul
Ravel, M.
- Farjeon, Harry
Lloyd, G.
- Farnese, familia
Uccellini, M.
- Farnese, Alessandro
Milano, F. da;
Philips, P.
- Farnese, Isabella
Corradini, F.
- Farnese, Odoardo
Monteverdi, C.
- Farnon, Robert
ligero, ligera
- Farquhar, David
- Nueva Zelanda
- Farr, Gareth
Nueva Zelanda
- Farrar, Ernest
Finzi, G.
- Farren, Nellie
barber-shop singing
- Farrenc, Aristide
ediciones,
históricas y críticas
- Farrenc, Louise
ediciones,
históricas y críticas
- Farwell, Arthur
Harris, Roy;
impresión y
publicación de
música, 7
- Fauchois, René
Fauré, G.; *Pénélope*
- Faustini, Giovanni
Calisto, La
- Favart, Charles-Simon
Duni, E. R.; *tragédie*
lyrique
- Favart, Marie-Justine
Benoite
Bastien und
Bastenne
- Fay, Amy
Liszt, F.
- Federici, Carlo
Elisabetta, regina
d'Inghilterra
- Federico, Gennaro
Antonio
Serva padrona, La
- Feijóo, Benito
España, 5;
villancico
- Feldstein, J. C.
coreografía
- Felix V, papa
Dufay, G., 1
- Fellinger, Imogen
bibliotecas, 3
- Fellini, Federico
música
- Fellner, Imogen
cinematográfica;
Rota, N.
- Fenaroli, Fedele
Kelly, M.
- Fender, Leo
- guitarra bajo
- Fernando, archiduque
Regnart, J.
- Fernando I,
emperador
Finck, H.
- Fernando II, rey de
España
Cornago, J.
- Fernando III
Draghi, A.;
Froberger, J. J.
- Fernando III, gran
príncipe de
Toscana
Albinoni, T. G.
- Fernando II de Austria
Barroco, el
- Fernando I de Nápoles
Renacimiento, el;
Tinctoris, J.
- Fernando IV, rey de
Nápoles
lira organizzata;
Haydn, J.; Paisiello,
G.
- Ferdinand Karl,
archiduque de
Innsbruck
Cesti, A.; Young, W.
- Fernando María,
elector de Baviera
Steffani, A.
- Ferdinandová, Bettina
Smetana, B., 1
- Fernando V,
emperador
Smetana, B., 1
- Fernando VI
Conforto, N.;
Courcelle, F.;
Farinelli, C.;
Scarlatti; España, 5
- Fernando VII de
España
España, 6
- Fernando V de Aragón
España, 2
- Fere, Vladimir
Smirnov, D.;
Vustin, A. K.
- Fermoselle
Encina, J. del
- Fernandes, Gaspar
América Latina, 2
- Fernández, Oscar
Lorenzo
América Latina, 4
- Ferretti, Jacopo (i)
villanella
- Ferretti, Jacopo (ii)
Cenerentola, La
- Ferretti, Paolo
centonización
- Festa, Sebastiano
madrigal, 3
- Fetler, Paul
Larsen, L.
- Feuerbach, Ludwig
Wagner, R.
- Feuermann, Emanuel
Rubinstein, A.;
Schnabel, A.
- Feuillet, Raoul-Auger
coreografía
- Feustking, Friedrich
Christian
Almira
- Février, Jacques
Long, M.
- Fewkes, Jesse Walter
etnomusicología
- Fiamma, Gabriele
Lassus, O. de
- Ficino, Marsilio
academia
- Fields, Dorothy
comedia musical,
musical
- Figus, Viliam
Checa, República, 4
- Filargo da Candia,
Pietro
Matteo da Perugia
- Fillette-Loraux,
Claude-François
Lodoiška
- Filothei Sân Agai Jipei
Rumania, 1
- Finscher, Ludwig
diccionarios de
música
- Fiocco, Jean-Joseph
Países Bajos, Los, 4
- Fiocco, Joseph-Hector
Países Bajos, Los, 4

- Fiocco, Pietro Antonio** villancico
Países Bajos, Los, 4
- Fiorini, Francesco** *Cenerentola, La*
- Firmian, Leopold Anton, Freiherr von, arzobispo de Salzburgo** Mozart
- Fischer, Annie** Hungría, 3
- Fischer, Joseph** impresión y publicación de música, 7
- Fischer, Walter S.** Fischer, Carl
- Fischer-Dieskau, Dietrich** Moore, G.; Reimann, A.
- Fisher, Adeline** Vaughan Williams, R., 1
- Fiske, Roger** Eulenburg
- Fitelberg, Grzegorz** Polonia, 4
- Fitzball, Edward** Wallace, V.; Wesley, S. S.
- FitzGerald, Edward** Bantock, G.
- Fitzwilliam, vizconde** *Fitzwilliam Virginal Book*
- Flagg, Josiah** impresión y publicación de música, 7
- Flaubert, Gustave** *Hérodíade*; Lutyens, E., Massenet, J.; Musorgski, M. P.; novela, música en la; Sutermeister, H.
- Flaxland, Gustave-Alexandre** Durand
- Flecha, Mateo (i)** España, 3
- Flecha, Mateo (ii)** ensalada; España, 3;
- Flechner, G. T.** oído y audición, 5
- Flechtenmacher, Alexandru** Rumania, 2
- Flecker, James Elroy** Delius, F.
- Fleischmann, Aloys** Ó Riada, S.
- Flesch, Carl** Bacewicz, G.; Neveu, G.; Piatigorski, G.; Schnabel, A.; Szeryng, H.
- Fletcher, Alice** Cunningham etnomusicología
- Fletcher, John** *Dioclesian*; Johnson, R.; Lawes, W.; *Spring Symphony, A*
- Florentz, Jean-Louis** Messiaen, O.
- Florimo, Francesco** Bellini, V.; Cilea, F.
- Flynn, Errol** música cinematográfica
- Foerster, Josef** Foerster, J. B.
- Fokine, Mijail** ballet y danza teatral, 3, 5; *Carnaval*; coreografía; coreología; *Daphnis et Chloé*; pájaro de fuego, *El*; gallo de oro, *El*; *Josephslegende*; *Petrushka*; *Sheherazade*; *Sylphides, Les*
- Fonda, Henry** *Lincoln Portrait, A*
- Fontaine, Pierre** Oswald von Wolkenstein
- Fontana, Ferdinando** *Edgar, Villi, Le*
- Fontanelli, Alfonso** Gesualdo, C.
- Fonzejo, Giovanni** Dinamarca, 1
- Foote, Arthur** impresión y publicación de música, 7; Estados Unidos de Norteamérica, 2
- Foppa, Giuseppe** *María* Bianchi, F; *Scala di seta, La*
- Ford, Ann** mujeres en la música
- Forde, Florrie** *music hall*
- Forman, Milos** música cinematográfica
- Formschneider** Hieronymus impresión y publicación de música, 4
- Fornari, Matteo** Corelli, A.
- Forster, E. M.** *Billy Budd*; novela, música en la
- Förster, Emanuel** Aloys Potter, C.
- Forte, Allen** análisis, 5
- Förtsch, Johann** Philipp *Don Quijote*
- Forzano, Giovacchino** *Gianni Schicchi*; Puccini, G.; *Suor Angelica*
- Foss, Hubert** Oxford University Press
- Fouqué, Friedrich de la Motte** *Fierrabras*; *Ondine*; *Rusalka*
- Fourneaux, Jean-Baptiste-Napoleon** acordeón
- Fournet, Jean** Constant, M.
- Fournier, Pierre-Simon** impresión y publicación de música, 6
- Fragapane, Paolo** Bartolozzi, B.
- Fragson, Harry** *music hall*
- Françaix, Claude** Françaix, J.
- France, Anatole** *Jongleur de Notre Dame, Le*; *Thaïs*
- Francescatti, Zino** Casadesus, R.
- Franceschini, Petronio** Gabrielli, D.
- Francesconi, Luca** Ricordi
- Francisco de los Cobos** Narváez, L. de
- Francisco de Asís, san** Hindemith, P.; *lauda spirituale*
- Franck, Joseph** Franck, C.
- Franck, Joseph** Mathias Haydn, J.
- Franc-Nohain** *Heure espagnole, L'*
- Franco, Francisco** Falla, M. de; España, 7
- Franco, Hernando** América Latina, 2
- François, duque de Anjou** Le Jeune, C.
- François, Samson** Cortot, A.
- François I** Attaignant, P.; Janequin, C.; Morales, C. de; Mouton, J.; Sermisy, C. de
- Franco de Colonia** *Ars Nova*; notación
- franconiana; notación, 2; ritmo, 3
- Frank, Anne** Dutilleux, H.
- Frank, Ernst** Goetz, H.
- Frank, Hans** Pfitzner, H.
- Franklin, Aretha** *soul*
- Franklin, Benjamin** armónica de cristal
- Francisco II, emperador de Austria** *Namensfeier*, *Theresienmesse*
- Francisco José I, emperador** Bruckner, A., 3; *Kaiser-Walzer*; grabación y reproducción, 4
- Frazzi, Vito** Dallapiccola, L.
- Frederick, príncipe de Gales** Handel, G. F.; Sammartini
- Freeman, Bud** jazz, 1
- Freitas Branco, Luis de** Portugal, 4
- Fresneau, Henri** fricassée
- Freud, Sigmund** ópera, 4; sociología de la música; Strauss, R.
- Friberth, Carl** *Incontro improvviso, L'*; *Infedeltà delusa, L'*
- Fricken, Ernestine von** *Carnaval*; Schumann, R.
- Friebert, Joseph** *Siete últimas palabras de nuestro Salvador en la Cruz*
- Federica Enriqueta de Anhalt-Bernburg**

- Bach, J. S.
Friedman, Ignacy
 Leschetizky, T.;
 Liszt, F.
Friedrich, W.
 Martha
Federico Augusto I,
 elector de Sajonia
 cantata, 4
Federico Augusto II,
 elector de Sajonia
 Bach, J. S.
Federico Francisco I,
 duque de
 Mecklenburg-
 Schwerin
 Rosetti, A.
Friedrichs, Günther
 Müller-Siemens, D.
Federico Guillermo II,
 rey de Prusia
 Boccherini, L.;
 Eichner, E.;
 Himmel F. H.;
 Mozart, W. A.;
 “Prusianos”,
 Cuartetos
Federico Guillermo
 III, rey de Prusia
 Spontini, G.
Federico Guillermo IV,
 rey de Prusia
 Mendelssohn, Felix;
 Meyerbeer, G.
Friskin, James
 Clarke, R.
Frith, Simon
 sociología de la
 música
Froebel, Friedrich
 August Wilhelm
 educación, 2
Fröhling, M.
Jakob Lenz
Frohne, J. A.
 Bach, J. S.
Froidebise, Pierre
 Pousseur, H.
Froissart, Jean
Froissart
Fromm, Andreas
actus musicus
Frugoni, Carlo
 Innocenzo
 Traetta, T.
Frühbeck de Burgos,
 Rafael
 España, 7
Fry, Christopher
Paradise Lost
Fry, William Henry
 Estados Unidos de
 Norteamérica, 2
Fuchs, Carl
 Brodski, A.
Fuchs, duque Ignaz
 Krommer, F.
Fuchs, Johann
 Nepomuk
 Zemlinski, A.
Fuchs, Robert
 Schmidt, F.;
 Schreker, F.
Fuchs-Robettin,
 Hanna
 Berg, A.;
 criptografía
Fucik, Julius
Intolleranza 1960
Fugère, Lucien
 Garden, M.
Fugger, Jacob
 Aichinger, G.
Fugger, Octavian II
 Hassler, H. L.;
 Neusidler
Fuller Maitland, J. A.
 Grove, G.
Fuller, Thomas
 Lawes, W.
Funtek, Leo
 Englund, E.
Fürnberg, conde Carl
 Joseph von
 Haydn, J.
Furno, Giovanni
 Bellini, V.
Fürstenberg, príncipe
 de
 Kalliwoda, J. W.
Furuhjelm, Erik
 Bergman, E.
Fust
 impresión y
 publicación de
 música, 3
Fuzelier, Louis
Indes galantes, Les
Gabriel, príncipe de
 España
 España, 5
Gabrielli, Francesco
commedia dell' arte
Gabrielli, Giovanni
commedia dell' arte
Gabrilovich, Ossip
 Leschetizky, T.
Gainsborough,
 Thomas
 Bach; Shudi, B.
Gaisberg, Fred
 grabación y
 reproducción, 1
Gaito, Constantino
 América Latina, 3
Galen
 voz, 1
Galilei, Galileo
 Galilei, V.;
 Mersenne, M.
Galin, Pierre
 educación, 2;
 Galin-Paris-Chevé,
 sistema
Galindo Dimas, Blas
 América Latina, 2
Gallardo, Lino
 América Latina, 5
Galle, Philippe
 impresión y
 publicación de
 música, 5
Gallet, Louis
 Bruneau, A.; *Cid,*
Le; Roi de Lahore,
Le; Thaïs
Galliard, J. E.
 impresión y
 publicación de
 música, 5
Galliculus, Johannes
 Pasión, música de
 la
Gali-Marié, Célestine
 Thomas, A.
Gallini, Giovanni
 Hanover Square
 Rooms
Gallini, John
 Haydn, J.
Gallon, Jean
 Messiaen, O.
Gallon, Noël
 Messiaen, O.
Galpin, Francis
 William
 Galpin Society;
 instrumentos,
 clasificación de
Gama, Vasco da
 Bizet, G.;
 Meyerbeer G.;
 Sudáfrica
Gance, Abel
 Charpentier, G.;
 Davis, C.
Gandonnière, Almire
Damnation de
Faust, La
Gänsbacher, Johann
 Weber, C. M. von
Ganz, Rudolf
 Busoni, F.
Garay, János
Háry János
Garban, Lucien
Valse, La
García, José Maurício
 Nunes
 América Latina, 1,
 4
García, Manuel
 (Patricio
 Rodríguez)
 García, M.; Lind, J.;
 España, 6;
 Stockhausen, J.
García, María
 Malibran, M.
García, Pauline
 Viardot, P.
García Gutiérrez,
 Antonio
Simon Boccanegra;
Trovatore, Il
García Zéspedes, Juan
 América Latina, 2
Gardano, Alessandro
 Gardano
Gardallo, Angelo
 Gardano
Gardano, Antonio
 Gardano;
 impresión y
 publicación de
 música, 4
Gardel, Carlos
 tango
Garnett, Richard
Poisoned Kiss, The;
Sea Pictures
Garrick, David
 Arne, M.; Boyce,
 W.; Gluck, C. W.;
 Matrimonio
 secreto, II
Gasparini,
 Michelangelo
 Bordoni, F.
Gasparo da Salò
 contrabajo; Italia,
 3; viola; violín
Gaston, conde de Foix
ballade
Gates, Bernard
 Beard, J.; Handel,
 G. F.
Gaudencio
 música griega
 antigua, 3
Gaudi y Cornet,
 Antonio
 España, 7
Gauguin, Paul
 Delius, F.
Gautier, Théophile
 Duparc, H.; *Giselle,*
ou Les Willis;
mélodie; Nuits d'été,
Les
Gautrot, Pierre Louis
 sarrusófono
Gavioli, familia
 instrumentos
 musicales
 mecánicos
Gawronski, Wojciech
 Tansman, A.
Gaye, Marvin
 Motown
Gaztambide, Joaquín
 España, 6
Gedalgé, André
 Ibert, J.; Koechlin,
 C.; Milhaud, D.;

- Rabaud, H.
- Gehe, Eduard
Jessonda
- Geib, John
pianoforte, 3
- Geibel, Emanuel
Lorelei; Spanisches Liederbuch; Wolf, H.
- Geijer, Erik Gustaf
Suecia, 3
- Geissel, Johannes von
ceciliano, movimiento
- Geldof, Bob
new wave
- Gellert, Christian
Fürchtegott
Tomasek, V. J. K.
- Gellner, Frantisek
excursiones del Sr Broucek, Las
- Geltser, V.
lago de los cisnes, El
- Gemignani, Elvira
Puccini, G.
- Genée, Richard
Bettelstudent, Der; Fledermaus, Die
- Genzinger, Marianne von
Haydn, J.
- George, príncipe de
Dinamarca
Purcell, H.
- George, Stefan
Buch der hängenden Gärten, Das; Scott, C.; canción; Webern, A.
- Jorge I
Inglaterra, 4;
Steffani, A.; *Water Music*
- Jorge II
anthem, 2; Handel, G. F.
- Jorge III
Eight Songs for a Mad King; Stanley, J.
- Georgescu, George
Rumania
- Jorge V
Te Deum laudamus; Trauermusik
- Jorge VI
radiodifusión, 7;
Crown Imperial
- Georg Friedrich, margrave de Prusia
Eccard, J.
- Gerber, Ernst Ludwig
diccionarios de música
- Gerbert, Martin
Hucbald de Saint-Amand
- Gerhardt, Paul
coral
- Gerron, Kurt
cabaret
- Gershkovich, Filip
Denisov, E. V.;
Smirnov, D.
- Gershwin, Ira
Chappell;
Gershwin, G.;
comedia musical, musical; *Porgy and Bess*
- Gerstenbüttel, Johann
Telemann, G. P.
- Gervinus, Gottfried
Chrysander, F.
- Gesius, Bartholomäus
Pasión, música de la
- Gesner, Johann
Matthias
Bach, J. S.
- Gesualdo, Don
Fabrizio
Macque, G. de
- Gethen, Felix
Australia, 4
- Geyer, Ludwig
Wagner, R.
- Geyer, Stefi
Huber, K.
- Ghelderode, Michel de
Grand Macabre, Le
- Gherardini, Giovanni
Gazza ladra, La
- Ghersem, Gery de
Países Bajos, Los, 3
- Ghisalberti, Mario
Campello, II
- Ghislanzoni, Antonio
Aida; Forza del destino, La
- Giacosa, Giuseppe
Bohème, La; Madama Butterfly; Puccini, G.; Tosca
- Giannini, Vittorio
Corigliano, J.
- Giazotto, Remo
Albinoni, T. G.
- Gibbons, Edward
Locke, M.
- Gibbons, William
Gibbons, O.
- Gibson, Edmund,
obispo de Londres
Handel, G. F.
- Gide, André
Perséfone
- Giegling, Franz
Köchel
- Gielgud, John
Lincoln Portrait, A
- Gigault, Nicolas
Lully, J.-B.
- Gilfer, George
impresión y publicación de música, 7
- Gille, Philippe
Lakmé; Manon
- Gilles, Jean
réquiem, misa de
- Gillespie, Dizzy
Afro-Cuban jazz; bebop; jazz, 3; Estados Unidos de Norteamérica, 5
- Gilman, Benjamin Ives
etnomusicología
- Gilmore, Patrick S.
Estados Unidos de Norteamérica, 2
- Gilson, Paul
Absil, J.; Países Bajos, Los, 5
- Gimenez, Gerónimo
Falla, M. de
- Ginzburg, Lev
Korndorf, N.
- Giotto
Renacimiento, el
- Giraldus Cambrensis
Dinamarca; Gales, 1
- Giraud, Albert
Pierrot lunaire
- Giraudoux, Jean
Ondine; Sauguet, H.
- Girth, Peter
Entartete Musik
- Giuffre, Jimmy
West Coast jazz
- Giustini, Lodovico
pianoforte, 8
- Giustiniani, Leonardo
giustiniana; Italia, 2
- Gladstone, William
equale
- Glass, Louis
Dinamarca, 3
- Glauco de Regio
música griega antigua, 1
- Glitter, Gary
glam rock
- Glock, William
radiodifusión, 5, 6;
Inglaterra, 6
- Glover, Sarah
Curwen
- Gmeindl, Walter
Pepping, E.
- Gnesin, Mijail
Popov, G. N.
- Gneuss, H.
himno, 1
- Godbid, William
Playford
- Godowski, Leopold
Bargiel, W.
- Goebbels, Joseph
Egk, W.; Entartete Musik; política y música; Strauss, R.
- Goehr, Walter
Goehr, A.
- Goering, Hermann
Wilhelm
Pfitzner, H.
- Goethals, Lucien
Países Bajos, Los, 5
- Goethe, Johann
Wolfgang von
Alto Rhapsody; André; Anna Amalia; Apprenti sorcier, L'; Baird, T.; balada; Beethoven, L. van; Berlioz, H.; Boito, A.; Bose, H.-J. von; cantata, 4; Cimarosa, D.; Clasicismo, el; Damnation de Fausta, La; muerte, danza de la; Dante, Sinfonía; Des Knaben Wunderhorn; Dukas, P.; Egmont; Erlikönig; Erste Walpurgisnacht, Die; Faust; "Fausto" de Goethe, Escenas del; Fausto, Sinfonía; Alemania, 4; Gretchen am Spinnrade; Heidenröslein, Lelio, ou Le Retour à la vie; lied, 1, 2; Mahler, G.; Massenet, J.; Mefistofele; Mendelssohn, Felix; Mignon; nacionalismo, 4; ópera, 10, 19; obertura, 2; Pierson, H. H.; sinfonía programática; Reichardt, J. F.; romance; Schoeck, O.; Schubert, F.; Schulz, J. A. P.; Schumann, R.; Seiber, M.; Singspiel; ciclo de canciones; Canción de la pulga; Sturm und Drang; sinfonía, la; Tasso: Lamento e trionfo;

- Thomas, A.;
Tomasek, V. J. K.;
Werther; Wolf, H.;
Zelter, C. F.
- Goetschius, Percy**
Hanson, H.;
Mason, D. G.
- Gogol, Nikolai**
Cherevichki; *Noche de Navidad*; Egk, W.; *Noche de mayo*; Musorgski, M. P.; *noche en la árida montaña, Una*; *nariz, La*; ópera, 13; Rimski-Korsakov, N. A.; Shchedrin, R. K.; *Sorochintsi, Feria de*; *Taras Bulba*; *Vakula el herrero*
- Golabek, Jakob**
Polonia, 3
- Gold, Didier**
Puccini, G.;
Tabarro, Il
- Goldberg, Johann**
Gottlieb
"Goldberg",
Variaciones
- Gol' denveizer, Aleksandr**
cámara, música de
- Golder, Robert**
In nomine
- Goldman, Shalom**
Akhnat
- Goldoni, Carlo**
Campielo, Il; *dramma giocoso*; Duni, E. R.; *Finta semplice, La*; Galuppi, B.; Generali, P.; *donne di buon umore, Le*; *Mondo della luna, Il*; ópera, 7, 16; *opera buffa*; Piccinni, N.; *Quatro rusteghi, I*; Traetta, T.; Wolf-Ferrari, E.
- Goldschmidt, Adalbert**
von
Wolf, H.
- Golenishchev-Kutuzov, Arseni**
Musorgski, M. P.; canción; *Canciones y danzas de la muerte*; *Sorochintsi, Feria de*
- Golisciani, Enrico**
Gioielli della Madonna, I; *Segreto di Susanna, Il*
- Goll, Ywan**
Weill, K.
- Golovin, Alexander**
Rimski-Korsakov, N. A.
- Golubev, Yevgeni**
Schnittke, A.
- Gomolka, Mikolaj**
Polonia, 1
- Gondinet, Edmond**
Lakmé
- Gontier de Soignies**
rotrouenge
- Gonzaga, familia**
Cara, M.; Gastoldi, G. G.; Monteverdi, C.; Palestrina, G. P. da, 1; Pallavicino, B.; Rossi, S.; Striggio, A.; Tromboncino, B.; Wert, G. de
- Gonzaga, Ferdinando Carlo di, duque de Mantua**
Albinoni, T. G.; Caldara, A.
- Gonzaga, Ferrante**
Lassus, O. de
- Gonzaga, Francesco**
Monteverdi, C.; ópera, 2
- Gonzaga, Francesco II**
Italia, 3
- Goodman, Alice**
Adams, J.; *Death of Klinghoffer, The*; *Nixon in China*
- Goodman, Benny**
Contrasts; jazz, 2;
- Powell, M.; *swing* (2); Estados Unidos de Norteamérica, 5
- Goodrich, Ebenezer**
armonio, *American organ*
- Goossens, Leon**
Addison, J.;
Goossens, E.
- Goossens, Sidonie**
Goossens, E.
- Gordon, Adam Lindsay**
Sea Pictures
- Gordon, Gavin**
ballet y danza teatral, 3
- Gordy, Berry**
Motown
- Gori, Lucrezia**
Palestrina, G. P. da, 1
- Görner, Johann Gottlieb**
Bach, J. S.
- Gorodetski, Sergei**
vida por el zar, Una
- Gorzanis, Giacomo**
preludio
- Gostling, John**
Purcell, H.
- Gotter, Friedrich Wilhelm**
Re in ascolto, Un
- Goudimel, Claude**
Reforma, la
- Gough, Hugh**
clavecín, clave, virginal y espineta, 2
- Goulart, Simon**
chanson spirituelle
- Goupillet, Nicolas**
Desmarests, H.
- Gow, Niel**
Escocia, 1
- Gower, John**
gamut
- Goya, Francisco**
Goyescas; Granados, E.; España, 6
- Gozzi, Carlo**
Feen, Die; *König Hirsch*; *amor de las tres naranjas, El*; ópera, 16; Prokofiev, S. S., 1, 2; Puccini, G.; *Turandot*; Wagner, R.
- Grab, Alice von**
Strauss, R.
- Grabbe, Johann**
madrival, 4b
- Grabner, Hermann**
Fortner, W.; Riisager, K.
- Graham, Martha**
Antheil, G.; *Appalachian Spring*; ballet y danza teatral, 5; coreografía; Fine, V.; Hindemith, P.; Surinach, C.
- Grahn, Lucile**
ballet y danza teatral, 2
- Gram, Peder**
Dinamarca, 3
- Gramatté, Walter**
Eckhardt-Gramatté S.-C.
- Gramont, Louis de**
Esclarmonde
- Granjon, Robert**
impresión y publicación de música, 4
- Grassi, Cecilia**
Bach
- Graun, Johann Heinrich**
Graun, C. H.
- Graupner, Gottlieb**
impresión y publicación de música, 7; Estados Unidos de Norteamérica, 1
- Graves, Alfred**
Perceval
Londonderry Air
- Gray, Cecil**
Walton, W.
- Greaves, Ralph**
Fantasia on "Greensleeves"
- Green, Fred Pratt**
himno, 5
- Greenaway, Peter**
música cinematográfica; Nyman, M.
- Gregor, Joseph**
Daphne; *Friedenstag*; *Liebe der Danae, Die*; Strauss, R.
- Gregorio I, papa san**
Italia, 2; Edad Media, la
- Gregorio XIII, papa**
Concilio de Trento; Palestrina, G. P. da, 2
- Greissle, Felix**
Five Orchestral Pieces
- Greiter, Mathias**
Reforma, la
- Grémont, Henri**
Hérodiade; *Werther*
- Grenfell, Joyce**
Addinsell, R.
- Grenié, Gabriel-Joseph**
armonio, *American organ*
- Grenon, Nicolas**
Dufay, G., 1; Oswald von Wolkenstein
- Greville, Fulke**
lute-song
- Gribbin, Deirdre**
Irlanda
- Griesinger, Georg August**
Haydn, J.
- Griffin, Jonathan**
Pasión griega, La
- Griffiths, D. W.**
música cinematográfica
- Grigoriev, Serge**
coreología
- Grigorovich, Yuri**
ballet y danza

- teatral, 4
- Grillparzer, Franz**
Beethoven, L. van
- Grimani, Vincenzo**
Agrippina; Handel, G. F.
- Grimm, hermanos**
Hänsel und Gretel; nacionalismo, 4; Orff, C.
- Grimm, Friedrich Melchior, Baron von**
Bouffons, Querelle des
- Grisi, Carlotta**
ballet y danza teatral, 2
- Grisi, Giuditta**
Grisi, G.
- Grob, Therese**
Schubert, F.
- Grocheo, Johannes de**
composición, 2
- Grofé, Ferde**
Rhapsody in Blue
- Gropius, Manon**
Berg, A.; Mahler-Werfel, A.
- Gropius, Walter**
Mahler-Werfel, A.
- Grosser, Maurice**
Four Saints in Three Acts
- Grossi, Tommaso**
Lombardi alla prima crociata, I
- Grosz, Georg**
Schulhoff, E.
- Grosz, Wilhelm**
Entartete Musik
- Groven, Eivind**
Noruega, 2
- Grumiaux, Arthur**
Enescu, G.
- Grynsban, Herschel**
Child of our Time, A
- Guadagni, Gaetano**
Gluck, C. W.
- Guarini, Giovanni Battista**
madrigal, 3;
- Marenzio L.;
Monte, P. de;
Monteverdi, C.;
pastoral; *Pastor fido, II*; Wert, G. de
- Guarnieri, Camargo**
América Latina, 4
- Guédron, Pierre**
air de cour; Boësset, A.
- Guéranger, Prosper**
ceciliano, movimiento; Solesmes, monjes de
- Guérout, Guillaume**
chanson spirituelle
- Guerrero, Antonio**
tonadilla
- Guerrero, Francisco**
España, 7
- Guerville, Henry de**
Bastien und Bastienne
- Guidiccioni, Laura**
intermedio
- Guignon, Jean-Pierre**
Forqueray
- Guilbert, Yvette**
cabaret
- Guillard, Nicolas-François**
Iphigénie en Tauride; Le Sueur, J.-F.
- Guillermo IX de Aquitania**
troubadours
- Guillelmus Monachus**
fauxbourdon
- Guillén, Nicolás**
España, 7
- Guimerá, Angel**
Tiefland
- Guiraud, Ernest**
Arlésienne, L; Bizet, G.; *Contes d'Hoffmann, Les*; Debussy C.; diálogo (1); *Enfant prodigue, L*; ópera, 9; *opéra comique*
- Guise, Mademoiselle**
de
Charpentier, M.-A.
- Günther, Dorothee**
Orff, C.
- Guriliov, Aleksandr**
Rusia, 3
- Gurney, Edmund**
estética de la música, 1
- Gustavo III, rey de Suecia**
Kraus, J. M.; Naumann, J. G.; Suecia, 2
- Gustavo Vasa, rey de Suecia**
Suecia, 1
- Gutenberg, Johannes**
impresión y publicación de música, 3
- Guthrie, Woody**
música folclórica, 2; música popular, 4; Estados Unidos de Norteamérica, 5
- Guttenbrunn, Ludwig**
Haydn, J.
- Guttman, Emil**
Sinfonía de los "mil"
- Guzman, Eleonora di**
Favorite, La
- Haas, Joseph**
Hartmann, K. A.
- Haas, Monique**
Mihalovici, M.
- Haavikko, Paavo**
rey parte para Francia, El; Sallinen, A.
- Haberl, Franz Xaver**
ediciones, históricas y críticas; Perosi, L.
- Hacquart, Carolus**
ópera, 12
- Haddon, A. C.**
etnomusicología
- Hadjidakis, Manos**
Grecia (2)
- Hadrava, Norbert**
Pleyel, I. J.
- Haffner, familia**
"Haffner", Serenata; *"Haffner", Sinfonía*; serenata
- Haffner, Carl**
Fledermaus, Die
- Hafiz**
Gubaidulina, S.
- Hagen, F. H. von der**
Fierrabras
- Hagerup, Nina**
Grieg, E.
- Hahn, Ulrich**
impresión y publicación de música, 3
- Halévy, Geneviève**
Bizet, C.
- Halévy, Ludovic**
Barbe-bleue; *Carmen*; *Fledermaus, Die*; *Grande-Duchesse de Gérolstein, La*; Halévy, J. F.; *Orphée aux enfers*; *Périchole, La*
- Haley, Bill**
música popular, 4; *rock and roll*
- Halffter, Rodolfo**
América Latina, 2; España, 7
- Haliday, Joseph**
bugle (1)
- Hall, Foley**
música popular, 3
- Hall, Marshall**
Australia, 3
- Hall, Pauline**
Noruega, 2
- Hall, Richard**
Birtwistle, H.; Davies, P. M.; Goehr, A.; Manchester School
- Hallé, Charles**
Brodsky, A.; conservatorios; Ella, J.
- Hallén, Andreas**
Suecia, 3
- Halm, August**
estética de la música, 1
- Halvorsen, Johan**
Noruega, 2
- Hambacher, Josefa**
Dusek, F. X.
- Hambitzer, Charles**
Gershwin, G.
- Hambourg, Mark**
Leschetizki, T; Moore, G.
- Hambourg, Michael**
Moore, G.
- Hambraeus, Bengt**
Suecia, 4
- Hamilton, David**
Nueva Zelanda
- Hamilton, Henry**
Crown of India, The
- Hamilton, Newburgh**
Alexander's Feast; *Samson*
- Hammerstein, Oscar, II**
comedia musical, musical; música popular, 2; Rodgers, R.; tema musical
- Hammond, John**
jazz, 2
- Hammond, Laurens**
órgano Hammond
- Hampel, Anton Joseph**
corno (2)
- Hampton, Lionel**
jazz, 2
- Hancock, Herbie**
funk
- Handy, W. C.**
blues; Estados Unidos de Norteamérica, 2, 5
- Hanon, Charles-Louis**
étude; ejercicio
- Hansen, Wilhelm**
Chester Music
- Hanson, Raymond**
Australia, 4; Conyngham, B.
- Hanusova, Betty**
Fibich, Z.
- Hanusova, Ruzena**

- Fibich, Z. semi-ópera
- Harasta, Milan** Checa, República, 5
- Harant, Krystof** Checa, República, 1
- Hardy, Thomas** Britten, B., 2; *carol*; *charivari*; Coulthard, J.; *Egdon Heath*; Erlanger, F. d'; Finzi, G.; performance practice, 1; canción; *Winter Words*
- Harker, Dave** música folclórica, 1, 2
- Harle, John** concierto, 6
- Harley, Lord** Tudway, T.
- Harnick, Sheldon** comedia musical, musical
- Harper, Thomas** Playford
- Harriot, Joe** jazz, 4
- Harris, Ross** New Zealand
- Harris, Thomas** Harris, Renatus
- Harrison, Frank** Llewellyn *Eton Choirbook*
- Harrison, George** Shankar, R.
- Harrison, Julius** *Ceremony of Carols*, A
- Harrison, Tony** *Yan Tan Tethera*
- Harry, Deborah** *new wave*
- Harsányi, Zsolt** *Háry János*
- Harsent, David** *Gawain*
- Hart, Fritz** Australia, 3; Glanville-Hicks, P.
- Hart, James** *Dreigroschenoper*
- Hart, Lorenz** Rodgers, R.
- Härtel, Gottfried** Christoph Breitkopf & Härtel; impresión y publicación de música, 6
- Hartleben, O. E.** *Pierrot lunaire*
- Hartmann, Nicolai** estética de la música, 1
- Hartmann, Thomas de** Leeuw, T. de
- Hartmann, Victor** Musorgski, M. P.; Cuadros de una exposición; música programática
- Harvey, Lilian** Koechlin, C.
- Haschka, Lorenz** Leopold *emperador*, *Himno del*
- Haskil, Clara** Rumania
- Haslinger, Tobias** *impromptu*; *Schwanengesang*
- Hassall, Christopher** *Troilus and Cressida*
- Hasty, Christopher** ritmo, 4
- Hatten, Robert** semiótica
- Hatton, familia** Jeffreys, G.
- Hatton, John** *partsong*
- Hauer, Josef** diatónico; serialismo
- Hauff, Wilhelm** *Junge Lord*, *Der*
- Haug, Halvor** Noruega, 2
- Haulleville, A. de** etnomusicología
- Hauptmann, Elisabeth** *Dreigroschenoper*, *Die*; *Happy End*
- Hauptmann, Moritz** Joachim, J.; ritmo, 3
- Hausmann, Robert** Piatti, A.
- Hawes, Maria** Hawes, W.
- Hawkes, William** Henry Boosey & Hawkes
- Hawkins, Coleman** jazz, 4
- Hawkins, John Isaac** *pianoforte*, 6
- Hawthorne, Nathaniel** *Poisoned Kiss*, *The*; siglo veinte, el
- Hayasaka, Fumio** música cinematográfica
- Haydn, Mathias** Haydn, J.
- Hayes, Philip** Crotch, W.
- Heartz, Daniel** impresión y publicación de música, 8
- Heath, Ted** *swing* (2)
- Heather, William** bibliotecas, 1
- Hebbel, Friedrich** *Genoveva*; Schumann, R.
- Heber, Reginald** obispo de Calcuta
- Heckel, Wilhelm** himno, 4
- Heckelfón**
- Hegel, Georg Friedrich** Wilhelm
- Heidegger, Johann** estética de la música, 1; crítica musical, 3; Alemania, 5
- Heidsieck Eric** Cortot, A.
- Heine, Heinrich** Cui, C.; Daniel-Lesur, J. Y.; *Dichterliebe*; *Fliegende Holländer*, *Der*; *Giselle*, *ou Les Wilis*; *lied*, 2; *Liederkreis*; romance; Schubert, F.; Schumann, R.; *Schwanengesang*, ciclo de canciones
- Heinrich, Anthony** Philip Estados Unidos de Norteamérica, 2
- Heinrich, príncipe de Prusia** Salomon, J. P.
- Heinrich Julius, duque de Brunswick-Wolfenbüttel** Praetorius, M.
- Heinrich Posthumus, príncipe de Reuss** *Musikalische Exequien*; Schütz, H.
- Heise, Peter** Dinamarca, 2
- Hèle, George de la** Plantin, C.; impresión y publicación de música, 4
- Hell, Theodor** *Drei Pintos*, *Die*
- Hellé, André** Debussy, C.
- Hellman, Lillian** *Candide*
- Hellmesberger, Ferdinand** Schmidt, F.
- Helmholtz, Hermann von** oído y audición, 2; Rameau, J.-P.
- Helmore, Thomas** himno, 4
- Helpmann, Robert** Australia, 5
- Hemony brothers** carillón
- Henderson, Fletcher** jazz, 1, 2, 4; *swing* (2)
- Henderson, Roy** Ferrier, K.
- Hendrix, Jimi** política y música; música popular, 4; Estados Unidos de Norteamérica, 5
- Henle, Günter** Henle
- Henneberg, Claus H.** *Lear*
- Henrietta Maria** Dering, R.; Gibbons, O.
- Enriqueta Ana, princesa** Forqueras
- Enrique II** Arcadelt, J.; Francia, 2; Le Roy & Ballard
- Enrique IV** Caccini, G.; Le Jeune, C.; ópera, 2; Peri, J.
- Henry, Pierre** Schaeffer, P.; sinfonía, la
- Henry, príncipe de Gales** Bull, J.; Ferrabosco; Ford, T.; Ramsey, R.; Ward, J.
- Enrique II** ballet y danza teatral, 1
- Enrique III** *wait*
- Enrique IV** Chapel Royal
- Enrique Plantagenet** Bernart de Ventadorn
- Enrique V** Byttering; Chapel Royal; Dunstaple, J.; Inglaterra, 2
- Enrique VI** Chapel Royal;

- Plummer, J.; Portugal, 2
- Enrique VII**
Cornysh, W.; Fayrfax, R.
- Hensel, Sebastian**
Mendelssohn, Fanny
- Hensel, Wilhelm**
Mendelssohn, Fanny
- Henselt, Georg**
toccatina
- Hensher, Philip**
Powder her Face
- Hepburn, Katharine**
Lincoln Portrait, A
- Heptinstall, John**
impresión y publicación de música, 5
- Heráclides Póntico**
música griega antigua, 1
- Herbeck, Johann**
Bruckner, A., 2; Hüthenbrenner, A.
- Herbert, A. P.**
Dunhill, T.
- Herbert, George**
epicedium
- Herder, Johann Gottfried**
Anna Amalia; Bach; balada; nacionalismo, 4; *Prometeo*
- Herke, Anton**
Musorgski, M. P.
- Herman, Woody**
Ebony Concerto; swing (2)
- Hernant, Abel**
Bacchus et Ariane
- Herodoto**
quironomía
- Héroid, François-Joseph**
Héroid, F.
- Herrad de Landsberg**
mujeres en la música
- Herrick, Robert**
Cherry Ripe; Spring Symphony, A
- Hertel, Peter Ludwig**
Fille mal gardée, La
- Hertz, Heinrich R.**
Hertz
- Hem, Henrik**
Iolanta
- Hertzka, Emil**
Universal Edition; impresión y publicación de música, 8
- Herzer, Ludwig**
Land des Lächelns, Das
- Herzog, George**
etnomusicología
- Herzogenberg, Heinrich**
Smyth, E.
- Hess, Willy**
Bruch, M.; Skalkottas, N.
- Hesse, Ernst Christian**
Hertel, J. C.
- Hesse, Hermann**
Vier letzte Lieder
- Hesterberg, Trude**
cabaret
- Hétu, Jacques**
Canadá; Papineau-Couture, J.
- Heuberger, Richard**
opereta
- Heugel, Jacques-Léopold**
Heugel
- Hewitt, James**
impresión y publicación de música, 7
- Heydrich, Reinhold**
Terezin
- Heyne, Gottlieb**
Ana Amalia de Prusia; Federico II
- Heyse, Karl**
Mendelssohn, Felix
- Heyse, Paul**
Italienisches Liederbuch; Spanisches
- Liederbuch*; Wolf, H.
- Heyward, DuBose**
Porgy and Bess
- Heywood, John**
Whythorne, T.
- Hickford, John**
salas de concierto
- Hidago, Elvira de Callas, M.**
- Hidalgo, Gutierre Fernández**
América Latina, 3
- Jerónimo de Moravia**
adornos y ornamentación, 2
- Higden, Ranulphus**
impresión y publicación de música, 4
- Higginson, Henry Lee**
Estados Unidos de Norteamérica, 2
- Hilario, obispo de Poitiers**
Te Deum laudamus
- Hilario de Arles**
Te Deum laudamus
- Hill, Aaron**
Rinaldo
- Hill, Edward**
Burlingame Bernstein, L.
- Hillern, Wilhelmine von**
Wally, La
- Hilverding, Franz**
ballet y danza teatral, 1
- Hines, Earl**
jazz, 4
- Hinrichsen, Henri**
Peters
- Hinrichsen, Max**
Peters
- Hinrichsen, Walter**
Peters
- Hipkins, Alfred James**
clavecín, clave, virginal y espineta, 2
- Hitchcock, Alfred**
música
- cinematográfica; Herrmann, B.
- Hitler, Adolf**
Ben Haim, P.; *Canti di prigionia*; Hartmann, K. A.; Hindemith, P.; Pfitzner, H.; política y música; Schillings, M. von; Schoenberg, A.; Schreker, F.; Strauss, R.; Wagner-Régeny, R.; Weill, K.; Wolpe, S.
- Hoban, Russell**
Second Mrs Kong, The
- Hobbes, Thomas**
Mersenne, M.
- Hoboken, Anthony van**
Hoboken; Schirmer, G.; catálogo temático
- Hoérée, Arthur**
Chansons de Bilitis
- Hoffman, Eucharío**
musica reservata
- Hoffman, François-Benoît**
Ariodante; Médée; Méhul, É.-N.
- Hoffman, William M.**
Ghosts of Versailles, The
- Hoffmann, G. E.**
Rosamunde, Fürstin von Cypern
- Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich**
Einigkeit und Recht und Freiheit
- Hofhaimer, Paul**
Alemania, 2; *Gesellschaftslied; lied, 1*; Kotter, H.
- Hofmann, Leopold**
Ordoñez, C. d'; sinfonía, la
- Hofmannsthal, Hugo von**
Ägyptische Helena, Die; Arabella; Ariadne auf Naxos; Bourgeois gentilhomme, Le; ópera de cámara; Elektra; Frau ohne Schatten, Die; Alemania, 7; Josephslegende; libreto; ópera, 11; Rosenkavalier, Der; Strauss, R.; Wagner-Régeny, R.; Zemlinski, A.
- Hogarth, William**
carrera de un libertino, La
- Hohenlohe, conde de Jeep, J.**
- Hohenlohe, Gustav Liszt, F.**
- Hohner, Matthias**
armónica
- Holbein, Hans**
muerte, danza de la
- Holberg, Ludvig**
Holberg Suite; Maskarade; Nielsen, C.
- Holborne, William**
Holborne, A.
- Holden, Amanda**
Silver Tassie, The
- Holden, Oliver**
Estados Unidos de Norteamérica, 1
- Hölderlin, Friedrich**
Holliger, H.; Maderna, B.; *Schicksalslied*; canción
- Hole, William**
impresión y publicación de música, 5
- Hollaender, Friedrich**
cabaret
- Hollingshead, John**
barber-shop singing
- Holly, Buddy**
música popular, 4
- Hölty, Ludwig**

- Schubert, F. clasificación de;
Holzer, Michael *reedpipe* (2)
 Schubert, F. **Horneman, Christian**
Holzauer, Theresa Frederik Emil
 Reutter, G. Dinamarca, 2
Holzmann, Rodolfo Horner, James
 América Latina, 3 música
Homero cinematográfica
 centonización; Hostinsky, Otakar
 música folclórica, Checa, República,
 2; instrumentos 3; Ostrcil, O.
 medievales; *King* **Hotteterre, Martin**
Priam; rapsodia flauta de pico
Homs, Joaquín Houdar de Lamotte,
 España, 7 Antoine
Hood, Basil *Amadigi di Gaula*;
Emerald Isle, The; *Pigmalion*
Merrie England **Housman, A. E.**
Hood, Mantle Butterworth, G.;
 etnomusicología Gurney, I.; Ireland,
Hooper, Edmund J.; *On Wenlock*
 Tomkins, T. *Edge; Shropshire*
Hopkins, Antony *Lad*, A.; Somervell,
 apreciación de la A.; Vaughan
 música, 1; Williams, R., 2
 radiodifusión, 1 **Houssu, Henriette-**
Hopkins, John Angélique
Common Prayer, Forqueray
Book of; himno, 3, Howard, familia
 4; Reforma, la Cutting, F.
Hopkins, Lightnin' Howard, Leslie
blues Australia, 5
Hopkinson, Francis Howard, Robert
 Estados Unidos de *Indian Queen, The*
 Norteamérica, 1 **Howard, Thomas, 4º**
Horacio duque de Norfolk
 Clasicismo, el; Tallis, T.
 Judenkünig, H.; Howard-Jones, Evlyn
 oda Willan, H.
Horkheimer, Max Howarth, Elgar
 sociología de la Cuadros de una
 música exposición
Horn, Charles Howe, Mary
 Frederick *Sheep may safely*
 renacimiento de *graze*
 Bach; Horn, C. E.; Hoyte, William S.
 Wesley, S. Willan, H.
Hornbostel, Erich von Hubbard, Frank
 música griega clavecín, clave,
 antigua, 2; arpa de virginal y espineta,
 puente; 2
 etnomusicología; **Huber, Franz Xaver**
 instrumentos, *Christus am Ölberge*
- Hubermann, Bronislaw** Checa, República,
 Eckhardt- 1; himno, 2
 Gramatté, S.-C.; **Hutchens, Frank**
 Joachim, J. Australia, 4
Hudson, George Hutchins, Carleen
Siege of Rhodes, The viola
Hudson, W. H. Hutchinson, John
 canción Ferrier, K.
Hughes, Andrew Hüttenbrenner, Josef
Old Hall Schubert, F.
Manuscript **Hvoslef, Ketil**
Hughes, Arwel Noruega, 2;
 Gales, 2 Saeverud, H.
Hughes, Robert Hyde, John
 Australia, 4 trompeta, 1
Hugo, Victor Hyde, Miriam
 Berlioz, H.; Bertin, Australia, 4
 L.; *Ce qu' on entend* **Hynd, Ronald**
sur la montagne; *Sanguine Fan, The*;
 Cui, C.; Delibes, L.; *Valses nobles et*
Ernani; Gioconda, *sentimentales*
La; Liszt, F; **láblico**
Lucrezia Borgia; música griega
 Massenet, J.; antigua, 3
Mazeppa; ópera, 10; **Ibarra, Federico**
pantoum; música América Latina, 2.
 programática; **Ibsen, Henrik**
Rigoletto; Egk, W.; Grieg, E.;
 Romanticismo, el; Noruega, 1; *Peer*
Ruy Blas; Schmidt, *Gynt*; Saeverud, H.
 F.; España, 6; **Illica, Luigi**
 poema sinfónico; *Andrea Chénier*;
 Verdi, G.; Wagner- *Bohème, La*;
 Régeny, R. Erlanger, F. d';
Huizar, Candelario Franchetti, A.;
 América Latina, 1 Giordano, U.; *Iris*;
Humfrey, duque de *Madama Butterfly*;
Gloucester *Manon Lescaut*;
 Dunstaple, J. Puccini, G.; *Tosca*;
Humphrey, Doris *Wally, La*
 coreografía **Imbert-Colomé,**
Humphreys, Samuel Victoire
Athalia; Deborah; Clementi, M.
Esther **Ingarden, Roman**
 bibliografía, 3 estética de la
Huneker, James música, 1
 Ornstein, L. **Ingelius, Axel Gabriel**
Hunsdon, 1er lord Finlandia, 1
 Bassano **Inglott, Edmund**
Hunt, Leigh Morley, T.
voluntary, 1 **Ingres, Jean**
Hus, Jan Thomas, A.
 Inocente III, papa
- Veni Sancte Spiritus*
Innocente XII, papa
 Colonna, G. B.
Ionesco, Eugene
 Sutermeister, H.
Ionin, Georgy
nariz, La
Iorgulescu, Adrian
 Rumania, 2
Irgens-Jensen, Ludvig
 Noruega, 2
Irving, E.
Comus
Irving, Washington
gallo de oro, El
Isaacs, Jeremy
 radiodifusión, 7
Isaacson, Leonard
 Hiller, L.
Isabel, archiduquesa
 de Bruselas
 Cornet, P.
Isabel, emperatriz
 Cabezón, A. de
Isabel, reina de España
 Escobar, P. de
Isabel de Castilla
 España, 2
Isherwood,
 Christopher
 Britten, B., 1
Isoard II, condesa de
 Dia
Dia, Comtessa de
Israel, Robert
Akhnaten
István, rey de Hungría
 Hungría, 1
Iturbi, José
 España, 7
Ivanov, Lev
 ballet y danza
 teatral, 2;
cascanueces, El;
cisnes, El lago de los
Ivanovsky, Aleksandr
edad de oro, La
Ives, George
 Ives, C.
Iwazkiewicz, Jaroslaw
rey Roger, El
Jackson, Barry
 Elgar, E., 2

- Jackson, Milt**
jazz, 3
- Jackson, Roland**
diccionarios de música
- Jack the Ripper**
Berg, A.
- Jacobi, Frederick**
Haieff, A.
- Jacobi, Johann Georg**
Schubert, F.
- Jacobi, Victor**
Kreisler, F.
- Jacobs, Arthur**
diccionarios de música
- Jacobsen, Jens Peter**
Fennimore and Gerda; Gurrelieder
- Jacobson, Leonid**
Espartaco
- Jacobsthal, Gustav**
musicología
- Jacobo de Lieja**
Ars Nova
- Jacopone da Todi**
Stabat mater dolorosa
- Jacotin**
chanson
- Jacquet, Claude**
Jacquet de La Guerre, É.
- Jadassohn, Salomon**
Harwood, B.; Karg-Elert, S.; Reznicek, E.
- Jaeger, August**
Johannes
Coleridge-Taylor, S.; impresión y publicación de música, 8
- Jaffa, Max**
palm court music
- Jahn, Martin**
Jesús, alegría de los hombres
- Jahn, Otto**
André; crítica musical, 2
- James, Evan**
Land of my Fathers
- James, Harry**
swing (2)
- James, Henry**
Britten, B., 2;
ópera, 17; *Owen Wingrave*;
Sciarrino, S.; *Turn of the Screw, The*
- James, James**
Land of my Fathers
- James, Philip**
Babbitt, M.
- Jacobo I/ Jacobo VI**
Bull, J.; Byrd, W.;
Cavendish, M.;
Inglaterra, 3;
Farrant; Gibbons, O.; Johnson, R.;
masque; Reforma,
la; Rosseter, P.;
Escocia, 2
- Jacobo II**
Blow, J.; Clarke, J.;
Inglaterra, 4;
Finger, G.; Paisible,
J.
- Jacobo IV**
Escocia, 2
- Jacobo V**
Carver, R.
- Janis, Harriet**
ragtime
- Jaques-Dalcroze,**
Émile
Bloch, E.; Dalcroze,
método; educación,
2
- Jaquet-Droz, H. L.**
autómata musical
- Járdányi, Pál**
Ligeti, G.
- Järnefelt, Armas**
Berwald, F.
- Järnefelt, Arvid**
Valse triste
- Jarre, Maurice**
música
cinematográfica
- Jarzebski, Adam**
Polonia, 2
- Jausions, Paul**
Pothier, J.
- Jauss, Hans Robert**
recepción
- Jean, duque de Berry**
Machaut, G. de;
Solage
- Jean Paul**
Brahms, J.;
Papillons;
Schumann, R.;
sinfonía, la
- Jeanrenaud, Cécile**
Mendelssohn, Felix
- Jefferson, Blind**
Lemon
blues
- Jeffrey, Thomas**
impresión y
publicación de
música, 5
- Jeittele, Alois**
An die ferne Geliebte
- Jelinek, Hanns**
Gruber, H. K.
- Jenkins, David**
Gales, 2
- Jenko, Davorin**
Serbia
- Jennens, Charles**
Allegro, il Penseroso ed il Moderato, L;
Belshazzar; Messiah; Saul
- Jeppesen, Knud**
Adler, G.; *alla Palestrina*; Bentzon,
N. V.; Dinamarca,
3; Høffding, F.;
Holmboe, V.
- Jeremias, Bohuslav**
Checa, República, 3
- Jerger, Alfred**
Rysanek, L.
- Jermyn, Robert**
Kirbye, G.
- Jerónimo, san**
música sacra, 1
- Jersild, Jørgen**
Dinamarca, 3
- Jerusalem, Ignacio**
América Latina, 2
- Jimines**
Ecuatorial
- Jirák, Karel**
Russo, W.
- Joan, reina viuda**
Dunstaple, J.
- Juana de arco**
Francia, 2; *dama de Orléans, La*;
mujeres en la
música
- Jockisch, Walter**
Boulevard Solitude
- Johann Baptist, conde de Thurn-Valsassina y Taxis**
Mozart
- Johann Casimir, príncipe de Coburgo**
Franck, M.
- Johannes de Garlandia**
notación, 2
- Johannes de Quadris**
Renacimiento, el
- Johann Friedrich, duque de Brunswick-Lüneburg**
Sartorio, A.
- Juan Jorge I, elector de Sajonia**
Schütz, H.
- Juan Jorge III, elector de Sajonia**
Pallavicino, C.
- Johansen, David Monrad**
Noruega, 2
- Johansson, Bengt**
Finlandia, 3
- John, Augustus**
Suggia, G.
- John, duque de Bedford**
Dunstaple, J.
- Juan, duque de Braganza**
Magalhaes, F. de
- Juan, rey de Bohemia**
Machaut, G. de;
patronazgo
- Juan II**
Inglaterra, 2
- Juan III, rey de Portugal**
Milán, L. de;
Portugal, 2
- Juan de Damasco**
canto bizantino
- John de Fornsete**
Sumer is icumen in
- Juan de la Cruz, san**
Últimos ritos
- Johns, Erik**
Tender Land, The
- Johnson, Bunk**
jazz, 3; *New Orleans jazz*
- Johnson, Charles**
ópera-balada; *Love in a Village*
- Johnson, James P.**
Charleston; stride
- Johnson, John**
Johnson, R.
- Johnson, Pete**
boogie-woogie
- Johnson, Robert Sherlaw**
Saxton, R.
- Johnson, Samuel**
hay
- Johnson, Samuel M.**
Einstein on the Beach
- Johnston, Thomas**
impresión y
publicación de
música, 7
- Juan V, rey de Portugal**
Portugal, 3
- Juan XXII, papa**
Ars Nova; música
sacra, 3
- Jolson, Al**
Gershwin, G.
- Jonas, Justus**
coral
- Jone, Hildegard**
Webern, A.
- Jones, Bill T.**
ballet y danza
teatral, 6
- Jones, Edward**
Gales, 1
- Jones, Inigo**
Ferrabosco; *masque*
- Jones, Sidney**

- Bantock, G.; comedia musical, musical; opereta
- Jones, Vincent**
Gould, M.
- Jones, William**
etnomusicología
- Jong, Marinus de**
Laporte, A.
- Jonson, Ben**
Elgar, E., 2; Ferrabosco; Lanier, N.; Lawes, W.; *lute-song; masque*; Peerson, M.; *Schweigsame Frau, Die; Serenade for Tenor, Horn, and Strings*
- Jooss, Kurt**
ballet y danza teatral, 5; *Perséfone*
- Jora, Mihail**
Rumania, 1
- Jordan, June**
I Was Looking at the Ceiling and then I Saw the Sky
- Joschino di Picardia**
Josquin des Prez
- José I
Portugal, 3
- Joseph Friedrich, príncipe de Sachsen-Hildburghausen**
Dittersdorf, C. D. von
- José I
Ariosti, A.; Caldara, A.; Kelly, M.
- José II**
Beethoven, L. van; Alemania, 4; Gluck, C. W.; *Harmonie, Harmoniemusik*; Mozart, W. A.; nacionalismo, 4; Salieri A.; *Singspiel; toccata, Umlauf, I.*
- Josefina**
Francia, 5; Spontini, G.
- Jouy, Étienne de**
Guillaume Tell; Moïse et Pharaon; Vestale, La
- Joy, Geneviève**
Dutilleux, H.
- Joyce, James**
Antheil, G.; Buller, J.; Del Tredici, D.; Jeep, J.; Marsh, R.; Nietzsche, F.; novela, música en la; Seiber, M.
- Joyce, Patrick**
Irlanda
- Juan, príncipe de la corona de España**
España, 2
- Judge, Jack**
Tipperary
- Judocus de Francia**
Josquin des Prez
- Julio II, papa**
Encina, J. del
- Julio III, papa**
Palestrina, G. P. da, 1
- Jullien, Adolphe**
polca
- Jung, Carl**
Christou, J.; Rautavaara, E.
- Jungmann, Josef**
Checa, República, 3
- Juon, Paul**
Bargiel, W.
- Jürgenson, Pyotr**
Kalinnikov, V. S.
- Jurinac, Sena**
Croacia
- Justina, emperatriz**
Italia, 2
- Justiniano I**
canto bizantino
- Kafenda, Frico**
Suchon, E.
- Kafka, Franz**
Brod, M.; Einem, G. von; Haubenstock-Ramati, R.; Laporte, A.; Reimann, A.; Sikorski, T.
- Kaiser, Georg**
Silbersee, Der; Weill, K.
- Kajanus, Robert**
Finlandia, 1, Sibelius, J.
- Kalafati, Vasili**
Eller, H.
- Kalda, O.**
Diary of One who Disappeared
- Kalidasa**
Sakuntala
- Kalliwoda, Wilhelm**
Kalliwoda, J. W.
- Kallman, Chester**
Basárides, Las; Elegy for Young Lovers; Henze, H. W.; Nabokov, N.; ópera, 18; carrera de un libertino, La
- Kalmus, Alfred**
Universal Edition
- Kalomiris, Manolis**
Grecia (2)
- Kamen, Michael**
música
- Kamienski, Maciej**
ópera, 13; Polonia, 3
- Kaminsky, Max**
jazz, 1
- Kandaurov, Vasili**
Mazepa
- Kandinsky, Wassily**
colour and music; expresionismo; ópera, 15
- Kanille, Fiodor**
Rimski-Korsakov, N. A.
- Kant, Immanuel**
estética de la música, 1
- Kaplan, Semyon**
edad de oro, La
- Kapp, Artur**
Eller, H.
- Kaprál, Václav**
Kapralová, V.
- Kara, G.**
etnomusicología
- Karamzin, Nikolai**
Boris Godunov
- Karatigin, Viacheslav**
Sorochintsí, Feria de
- Karaiev, Kara**
Ali-Zadeh, F.
- Karl, archiduque**
Zacconi, L.
- Karr, Alphonse**
Villi, Le
- Kassia**
mujeres en la música
- Kastałski, Aleksandr**
réquiem, misa de; Rusia, 5
- Katon, Robert H.**
impresión y publicación de música, 2e
- Kauder, Hugo**
Davis, C.
- Kauer, Ferdinand**
Rusia, 3
- Kauffmann, Georg Friedrich**
coral de órgano
- Kaulbach, Wilhelm von**
Hunnenschlacht; poema sinfónico
- Kay, Hershy**
Candide
- Kazantzakis, Nikos**
Pasión griega, La
- Keary, Charles F.**
Koanga
- Keats, John**
Sinfonía "Coral"; Froissart; Serenade for Tenor, Horn, and Strings
- Keeble, John**
voluntary, 2
- Keil, Alfredo**
Portugal, 3
- Kelemen, Milko**
Croacia
- Kelin, Henrik**
Checa, República, 4
- Keller, Gottfried**
Village Romeo and Juliet, A
- Keller, Hans**
análisis, 4; Bingham, J.; Harvey, J.; Bauld, A.
- Keller, Hermann**
continuo, 4
- Keller, Maria Anna**
Haydn, J.
- Keller, Therese**
Haydn, J.
- Kellgren, Johan Henrik**
Suecia, 2
- Kelly, 6º earl de**
sinfonía, la
- Kelly, Gene**
coreografía
- Ken, Thomas, obispo de Bath y Wells**
doxología
- Kennedy, Margaret**
novela, música en la
- Kennedy, Robert**
Sessions, R.
- Kent, duquesa de**
marcha nupcial
- Kent, duque de**
marcha nupcial
- Kenton, Stan**
Afro-Cuban jazz; jazz progresivo
- Kepler, Johannes**
Harmonie der Welt, Die; Hindemith, P.
- Kerckhoven, Anthoen van den**
A Kempis, N.
- Kerman, Joseph**
crítica musical, 2
- Kessler, Harry Graf**
Josephslegende
- Keverich, Maria Magdalena**
Beethoven, L. van
- Key, Francis Scott**
Star-Spangled Banner, The
- Keyes, Sidney**
canción
- Keynes, Geoffrey**

- Job*
Keyser, Leif
 Dinamarca, 3
Keyserlingk, conde
 “Goldberg”,
Variaciones
Khakani
 Gubaidulina, S.
Khalilov
 Ali-Zadeh, F.
Khan, Ustud
 Allauddin
 Shankar, R.
Khandoskin, Ivan
 Rusia, 2
Khang, Sukhi
 Chin, U.
Khayyám, Omar
 Gubaidulina, S.
Kholopov, Yuri
 Tarnopol’ski, V. G.
Khrushchev, Nikita S.
 formalismo; Rusia,
 5; realismo
 socialista
Khudekov, Sergei
Bayadère, La
Khuenburg,
 Maximilian
 Gandolph von
 Biber, H. I. F. von;
 Muffat, Georg
Kidson, Frank
 bibliografía, 3
Kiel, Friedrich
 Stanford, C. V.
Kielland, Olav
 Noruega, 2
Kien, Petr
Kaiser von Atlantis,
Der
Kim, Earl
 Harbison, J.
Kind, Johann
 Friedrich
Freischütz, Der;
 Weber, C. M. von
King, B. B.
blues; rhythm and
blues
King, E. J.
 himno, 3
King, George
 King, W.
King, Martin Luther
 Sessions, R.
King, Robert
 Franck, J. W.
Kingsley, Charles
 Hullah, J.
Kinsky, conde Philipp
 Gelinek, J.
Kinsky, principe
 Beethoven, L. van
Kipling, Rudyard
Bandar-log, Les;
Dreigroschenoper,
Die; Koehlin, C.
Kiriác-Georgescu,
 Dumitru
 Rumania, 1
Kirk, Roland
jazz, 4
Kirkpatrick, John
 Ives, C.
Kirkpatrick, Ralph
 K; Kirkpatrick
Kirstein, Lincoln
Billy the Kid
Kissinger, Henry
 Adams, J.
Kitson, Charles
 Herbert
 Lloyd, G.; Tippett,
 M.
Kitzler, Otto
 Bruckner, A., 2
Kiyose, Yasuki
 Takemitsu, T.
Kjerulf, Halfdan
 Noruega, 1
Klee, Paul
 Schulhoff, E.;
 Wolpe, S.
Kleiber, Carlos
 Kleiber, E.
Kleist, Heinrich von
 Egk, W.;
Penthesilea; Prinz
von Homburg, Der
Klengel, Julius
 Suggia, G.
Klindworth, Karl
 Catoire, G.;
 Liapunov, S. M.
Kling, Otto
 Chester Music
Klinger, Maximilian
Sturm und Drang
Klingsor, Tristan
 Ravel, M.;
Sheherazade
Klopstock, Friedrich
 Gottlieb
Empfindsamkeit;
 Gluck, C. W.;
“Resurrección”;
Sinfonía; Schulz, J.
 A. P.
Klosé, Hyacinthe
 Eléonore
 clarinete
Klug, Joseph
 coral
Knapik, Eugeniusz
 Polonia, 5
Kneif, Tibor
 sociología de la
 música
Knowles, Christopher
Einstein on the
Beach
Koch, Friedrich Ernst
 Blacher, B.
Koch, Heinrich
 Christoph
 análisis, 2;
 concierto, 4;
 periodo; polifonía;
 retórica
Köchel, Ludwig
 André; K; KV;
 Köchel
Kochno, Boris
Mavra
Koenig, Hermann
posthorn
Koessler, Hans
 Bartók, B., 1;
 Dohnányi, E.;
 Kodály, Z.
Koffler, Józef
 Polonia, 4
Kogoj, Marij
 Eslovenia
Kokoschka, Oskar
 Mahler-Werfel, A.
Kolarová, Katerina
 Smetana, B., 1
Koller, Anna Maria
 Haydn, J.
Kollmann, Augustus
 Frederic
 Christopher
 renacimiento de
 Bach
Komauer, Edwin
 Walton, W.
Komitas Vardapet
 Zohrabian, A. P.
Komzák, Karel
 Dvorák, A.
Kondracki, Michal
 Polonia, 4
Koppel, Herman D.
 Dinamarca, 4
Korda, Alexander
 Rózsa, M.
Korngold, Julius
 Korngold, E. W.;
Tote Stadt, Die
Korot, Beryl
 Reich, S.
Kos, Bozidar
 Australia, 5
Kosma, Joseph
 música
 cinematográfica
Kozul, Julien
 Roussel, A.
Kotzebue, August von
 Festspiel; *Ruinen*
von Athen, Die;
 Schubert, F.; *Weihe*
des Hauses, Die
Koukouzeles, John
 canto bizantino
Kounadis, Arghyris
 Grecia (2)
Kowalski, Jochen
 contralto
 masculino
Kozeluch, Jan Antonín
 Kozeluch, L.
Kraft, Anton
 concierto, 4
Kraft, Ernst, principe
 de Oettingen-
 Wallerstein
 Rosetti, A.
Kramer, Christian
Master of the King’s
 [Queen’s] Music
Krásnohorská, Eliska
 Bendl, K.; *beso, El*
Kratzenstein,
 Christian Gottlieb
 armonio, *American*
organ
Kraus, Alfredo
 España, 7
Krause, Christian
 Gottfried
lied, 1
Krause, Martin
 Arrau, C.
Krauss, Clemens
Capriccio; Goodall,
 R.; Saeverud, H.;
 Strauss, R.
Krejci, Isa
 Checa, República, 5
Krenz, Jan
 Baird, T.
Krestovski, Vsevolod
dama de Pskov, La
Kretschmer, Edmund
 Peterson-Berger, W.
Kretzschmar,
 Hermann
 afectos, doctrina de
 los; hermenéutica
Krieger, Édino
 América Latina, 4
Krïlov, Viktor
Mlada
Krizkovsky, Pavel
 Janáček, L.
Krohn, Ilmari
 Kokkonen, J.
Kruglikov, Semyon
 Kalinnikov, V. S.
Kruspe, Fritz
 corno (2)
Kubelik, Jan
 Friml, R.; Kubelik,
 R.
Kubrick, Stanley
 música
 cinematográfica
Küchelbecker, W.
 Shostakovich, D.
Kuffner, Christoph
Fantasia coral
Kühnel, Ambrosius

- Hoffmeister, F. A.
Kukol'nik, Nestor
 Vasil'ievich
vida por el zar, Una
Kullak, Theodor
 Czerny, C.;
 Moszkowski, M.;
 Reubke, J.;
 Scharwenka, X.
Kunad, Rainer
Meister und
Margarita, Der
Kunst, Jaap
 etnomusicología
Kunz, Charlie
stride
Kunzen, Friedrich
 Ludwig Aemilius
 Dinamarca, 2
Kupelwieser, Josef
Fierrabras;
 Schubert, F.
Kurosawa, Akira
 música
 cinematográfica
Kurpinski, Karol
 ópera, 13; Polonia,
 3
Kurz, Vilém
 Klein, G.
Kurz-Bernardon,
 Joseph Felix von
 Haydn, J.
Kusser, Johann
 Checa, República, 4
Kvapil, Jaroslav
 [writer]
Rusalka
Kwast, James
 Klemperer, O.
Kytson, familia
 Wilbye, J.
Kytson, Lady
 Elizabeth
 Wilbye, J.
Laban, Rudolf
 ballet y danza
 teatral, 5
Labar, Joseph
 Mahler-Werfel, A.
Labarre, Théodore
 Godefroid, J.
Labassée, Madame
 impresión y
 publicación de
 música, 5
Laborde, Rosina
 Calvé, E.
Labrely, Flamen de
 olor y música
Lachmann, Hedwig
Salome
Lachmann, Robert
 etnomusicología
Lachner, Anton
 Lachner, F.
Lachner, Theodor
 Lachner, F.
Lachner, Vincenz
 Lachner, F.
Laferrière, François
 Hermann
 ópera, 13
La Forge, Frank
 Tibbett, L.
Laforge, Jules
 Sciarrino, S.
La Guerre, Marin de
 Jacquet de La
 Guerre, É.
Lajtha, László
 Veress, S.
Lalli, Domenico
Radamisto
Laloy, Louis
Padmâvatî
Lamartine, Alphonse
 de
 Liszt, F.; *mélodie*;
 Niedermeyer, L.;
Préludes, Les
Lamas, José Ángel
 América Latina, 5
Lamb, Joseph
ragtime
Lambert, John
 Anderson, J.;
 Bainbridge, S.;
 Knussen, O.; Lloyd,
 J.; Turnage, M.-A.
Lambert, Michel
air de cour; Lully, J.-
 B.
Lamennais, Félicité de
 Liszt, F.
Lamm, Pavel
 Musorgski, M. P.
Lämmerhirt, Maria
 Elisabeth
 Bach
Lamond, Frederic
 Liszt, F.
Lanchbery, John
Fille mal gardée, La
Landaeta, Juan José
 América Latina, 5
Landon, H. C. Robbins
Sturm und Drang
Landowski, Marcel
 Busser, H.
Lange, Joseph
 Lange, A.
Lange-Müller, Peter
 Dinamarca, 2
Langer, Susanne
 estética de la
 música, 1
Langton, Stephen
Veni Sancte Spiritus
Lanier, Alfonso
 Bassano
Lankester, Michael
Prince of the
Pagodas, The
Lanner, Joseph
 Strauss; vals
Lanzi, Francesco
 Cuzzoni, F.
La Pau, Maria de
 Tortelier, P.
Laporte, Pierre
 François
 Adam, A.
La Pouplinière, A.-J.-J.
 Le Riche de
 Gossec, F.-J.;
 Rameau, J.-P.
La Rocca, Nick
jazz
Laroche, Hermann
 Rusia, 4
Larrocha, Alicia de
 España, 7
Laserna, Blas de
 sainete; España, 5;
 tirana; tonadilla
Laskovski, Ivan
 Rusia, 3
Latilla, Gaetano
 Attwood, T.
Latouche, John
Ballad of Baby Doe,
The; Candide
Latour, F. T.
 Chappell
Lauber, Joseph
 Martin, F.
Lauder, Harry
music hall
Laun, Friedrich
Freischütz, Der
Lauska, Franz
 Meyerbeer, G.
Lautererová, Berta
 Foerster, J. B.
Lauzières, Achille de
Don Carlos
Lavallée, Calixa
 Canadá
Lavigna, Vincenzo
 Verdi, G.
Lavignac, Albert
 Jarnach, P.; Viñes,
 R.
LaViolette, Wesley
 Perle, G.
Lavista, Mario
 América Latina, 2
Lavrovsky, Leonid
 ballet y danza
 teatral, 4; *Boléro*;
Romeo y Julieta
Lawrence, D. H.
 novela, música en
 la; Walton, W.
Lazarsfeld, Paul
 sociología de la
 música
Leadbelly
blues
Lean, David
 música
 cinematográfica
Lear, Edward
 Hely-Hutchinson,
 V.
Le Bé, Guillaume
 impresión y
 publicación de
 música, 4
Lebertoul, Franchois
 Dufay, G., 1
Leblanc, Georgette
 Debussy, C.
Le Blanc, Hubert
 Forquera
Leblanc Roulet, M. F.
 L.G.
Alceste; Gluck, C.
 W.; *Iphigénie en*
Aulide
Le Cène, Michel-
Charles
 Roger, E.
Leclair, Antoine
 Leclair, J.-M.
Le Clerc de La Bruère,
Charles-Antoine
Dardanus
Leconte de Lisle,
Charles Marie
 René
 Duparc, H.; *Fille*
aux cheveux de lin,
 La; Hahn, R.;
 Massenet, J.;
 canción
Ledbetter, David
 continuo, 4
Lee, Nathaniel
 Purcell, H.
Lee, Peggy
 Estados Unidos de
 Norteamérica, 5
Lee, Sophia
Elisabetta, regina
d'Inghilterra
Lefébure, Yvonne
 Cortot, A.
Lefébure-Wély, Louis
 Franck, C.
Le Flem, Paul
 Jolivet, A.; McPhee,
 C.; Riisager, K.
LeGallienne, Dorian
 Australia, 4
Léger, Fernand
 Antheil, G.
Legouvé, Ernest
Adriana Lecouvreur
Leguérney, Jacques
mélodie
Le Lorrain, Jacques
Don Quichotte
Lemacher, Heinrich

- Zimmermann, B.
A.
- Lemaire, Ferdinand
Samson et Dalila
- Le Maistre, Matthaeus
Scandello, A.
- Lemière, Antoine-
Marin
Jessonda
- Lemmens, Jaak
Nikolaas
Guilmant, A.
- Lemoine, Gustave
*Linda di
Chamounix*
- Léna, Maurice
*Jongleur de Notre-
Dame, Le*
- Lenau, Nikolaus
Don Juan; Schoeck,
O.
- Leng, Alfonso
América Latina, 3
- Lengyel, Menyhért
*mandarín
milagroso, El*
- Lenin, Vladimir Ily'ch
Khrennikov, T. N.;
Muradeli, V.
- Lennon, John
Berio, L.; música
popular, 4
- Leno, Dan
music hall
- Lenz, Jakob Michael
Reinhold
Soldaten, Die
- Lenz, Wilhelm von
crítica musical, 2
- León, Juan de
España, 2
- León, Tomás
América Latina, 2.
- Léon, Victor
Lustige Witwe, Die
- Léonard, Hubert
Wesendonk-Lieder
- Leonarda, Isabella
mujeres en la
música
- Leonardo da Vinci
Rossi, L.
- Leonova, Dar'ya
- Musorgski, M. P.
Leopold, príncipe de
Anhalt-Cöthen
Bach, J. S.
Leopoldo II
"Coronación",
Concierto; Gluck, C.
W.; Mozart, W. A.;
sinfonía, la
Leopoldo III zur Lippe
Brahms, J.
Leopold Wilhelm,
príncipe-obispo de
Olomouc
Vejvanovski, P. J.
Leopold Wilhelm,
archiduque de
Austria
Kerll, J. K.
Leopolita, Marcin
Polonia, I
Leo X, papa
Milano, F da;
Mouton, J.;
Peñalosa, F. de
L'Epine, Margherita de
Pepusch, J. C.
Leppard, Raymond
Calisto, La
Lerdahl, Fred
análisis, 4
Lerner, Alan Jay
Loewe, F.; comedia
musical, musical;
música popular, 2
Le Rochois, Marthe
Charpentier, M.-A.
Le Roy, Adrian
air de cour;
chanson; Le Roy &
Ballard
Leroy, François-
Hippolyte
Ivan IV
Léry, Jean de
etnomusicología
Leskov, Nikolai
*Lady Macbeth del
distrito de Mtsensk*
Lessel, Franciszek
Polonia, 3
Lessing, Doris
Glass, P.
- Lesure, François
bibliografía, 3
Letelier Llona, Alfonso
América Latina, 3
Leterrier, Eugène
Étoile, L'
Leutgeb, Ignaz
concierto, 4
Leuven, Adolphe de
*Postillon de
Longjumeau, Le*
Le Valois d'Orville
Adrien-Joseph
Platée
Levasseur, Rosalie
Piccinni, N.
Leveridge, Richard
semi-ópera
Levi, Hermann
Brahms, J.;
Bruckner, A., 3;
Wagner, R.
Lévinas, Michaël
Grisey, G.;
Messiaen, O.
Lévis, Chales-Eugène
Blavet, M.
Lévi-Strauss, Claude
etnomusicología
Lévy, Leon
*Postillon de
Longjumeau, Le*
Levy, Sarah
Bach
Lewandowski, Louis
música judía, 3
Lewis, Alun
canción
Lewis, George
New Orleans jazz
Lewis, Jeffrey
Gales, 2
Lewis, Jerry Lee
rock and roll
Lewis, John
jazz, 3
Lewkovitch, Bernhard
Dinamarca, 4
Ley, Henry George
Walton, W.
Leybourne, George
music hall
Lhévinne, Josef
- Stanchinski, A. V.
Libanio de Antioquía
Juan Crisóstomo
Lichnowsky, Karl
Mozart, W. A.
Lieberson, Goddard
Lieberson, P.
Liechtenstein-
Kastelcorn, Karl,
príncipe-obispo de
Olomouc
Biber, H. I. F. von;
Checa, República, 2
Lienas, Juan de
América Latina, 2
Lifar, Serge
Bacchus et Ariane;
Boléro; coreografía;
*Valse nobles et
sentimentales*
Liggins, Joe
rhythm and blues
Light, Edward
arpa-laúd
Lim, Liza
Ricordi
Linarol, familia
violín
Lincoln, Abraham
Lincoln Portrait, A
Lindberg, Christian
concierto, 6
Lindberg, Magnus
Finlandia, 4
Lindblad, Adolf
Suecia, 3
Linde, Bo
Suecia, 4
Lindgren, Johan
Alfvén, H.;
Rangström, T.
Lindeman, Ludvig
Mathias
Grieg, E.; Noruega,
1
Lindner, Adalbert
Reger, M.
Lindsay, Vachel
*General William
Booth Enters into
Heaven*
Linley, George
música popular, 3
- Linoiova, Evgeniya
etnomusicología
Lion, Ferdinand
Cardillac
Lionel, duque de
Clarence
Inglaterra, 2
Lipp, Maria
Magdalena
Haydn, M.
Lisinski, Vatroslav
Croacia
Liszt, Blandine
Liszt, F.
Liszt, Cosima
Bülow, H. von;
Liszt, F.; *Sigfrido*,
Idilio de; Wagner,
R.
Liszt, Daniel
Liszt, F.
Litaize, Gaston
Busser, H.
Litolf, Theodor
Litolf, H.
Little, William
forma de nota
Little Richard
música popular, 4;
rhythm and blues;
rock and roll
Little Tich
music hall
Lively, Adam
novela, música en
la
Livy
Rape of Lucretia,
The
Lloyd, A. L.
música folclórica,
1; *world music*
Lloyd, Arthur
music hall
Lloyd, David de
Gales, 2
Lloyd, Marie
music hall
Lloyd-Jones, David
Musorgski, M. P.
Lloyd Webber, William
Wood, H.
Lobkowitz, Franz

- Joseph von Beethoven, L. van; "Heroica", *Sinfonía*
- Lobkowitz, Philipp
Hyacinth
Gluck, C. W.
- Lobry, Madame
impresión y publicación de música, 5
- Lockhart, J. G.
Songs of Farewell
- Lockroy
Maria di Rohan
- Loder, Edward
ópera, 12
- Loewe-Destinn, Marie
Destinn, E.;
Lehmann, Lilli
- Logier, Johann
Bernhard
musicología
- Löhner, Fritz
Land des Lächelns, Das
- Lolek, Stanislav
zorrita astuta, La
- Lomakin, Gavriil
Rusia, 4
- Lomax, Alan
trabajo, canción de
- Lombardini Sirmen,
Maddalena
mujeres en la música
- Lomellini, familia
Stradella, A.
- Lonati, Carlo
Ambrogio
sonata, 3, 4
- Long, John Luther
Madama Butterfly
- Long, Kathleen
Coulthard, J.
- Longfellow, Henry
Wadsworth
Coleridge-Taylor,
S.; Elgar, E., 1;
Hiawatha
- Longo, Alessandro
Kirkpatrick
- Longueval, Antoine de
Pasión, música de
- la
- Lónorot, Elias
Finlandia, 1;
Kalevala
- Lope de Vega, Félix
auto; España, 3, 4
- Lopes Graça,
Fernando
Portugal, 4
- López Capillas,
Francisco
América Latina, 2
- López de Velasco,
Sebastián
España, 3
- Lorca, Federico García
Ancient Voices of Children; Bowles, P;
Crumb, G.; Fortner,
W.; Oehring, H.;
Shostakovich, D.;
España, 7
- Lorenz, Abired
estrófica, forma
- Lorenzi, Giambattista
Fedeltà premiata, La
- Lorenzini
Besard, J.-B.
- Loret, Clément
Gigout, E.
- Loring, Eugene
ballet y danza
teatral, 3; *Billy the Kid*
- Loriod, Yvonne
Messiaen, O.;
Tremblay, G.
- Lothar, Rudolph
Tiefeland
- Loti, Pierre
Lakmé; Madama Butterfly
- Loudon, Ernst Gideon
Laudon Symphony
- Louis, Dauphin
Royer, J.-N.-P.
- Louis Armand II,
príncipe de Conti
Philidor
- Louis Bonaparte
Beauharnais, H. E.
de
- Louise, archiduquesa
de Austria-Toscana
Toselli, E.
- Louis François I,
príncipe de Conti
Corrette, M.;
Schobert, J.
- Louis-Henri, príncipe
de Conde y duque
de Borbón
Aubert, J.
- Louis-Joseph, príncipe
de Conde y duque
de Borbón
Martini, J. P. A.
- Louis de Savoy
Dufay, G., 1
- Louis Philippe
Paër, F.
- Louis Philippe, duque
de Orléans
Monsigny, P.-A.
- Luis XI
Ockeghem, J.
- Luis XII
Févin, A. de;
Francia, 2; Mouton,
J.; Pasión, música
de la
- Luis XIII
Boësset, A.;
orquesta, 1; Vingt-
Quatre Violons du
Roi; *volta*
- Luis XIV
ballet y danza
teatral, 1; *ballet de cour*; Brossard, S.
de; Cavalli, F.;
Chambonnières, J.
C.; Charpentier,
M.-A.; Clasicismo,
el; Clérambault, L.-
N.; *courante*;
D'Anglebert, J.-H.;
Daquin, L.-C.;
Destouches, A. C.;
divertissement;
Inglaterra, 4;
Forquerey; Francia,
3, 4; Jacquet de La
Guerre, É.; Lalande,
M.-R. de; Lully, J.-
- B.; misa, 3; *Master of the King's [Queen's] Music*;
motete; *musette*;
passepied; Philidor;
tragédie lyrique
- Luis XV
Adélaïde, Concierto;
Campra, A.;
Forquerey; Francia,
4; Leclair, J.-M.;
musette; réquiem,
misa de
- Luis XVI
Francia, 4; Giroust,
F.; Kreutzer, R.
- Luis XVIII
Balbastre, C.-B.;
Bochsa, N. C.;
Cherubini, L.;
Kreutzer, R.
- Loulié, Étienne
metrónomo;
notación, 4
- Louvet de Couvrai,
Jean-Baptiste
Lodoïška
- Louÿs, Pierre
Chansons de Bilitis; mélodie
- Lovelace, Richard
Lawes, H.
- Lövenskjöld, Herman
ballet y danza
teatral, 2
- Lover, Seth
guitarra eléctrica
- Löwe, Ferdinand
Bruckner, A., 3
- Lowell, Robert
Carter, E.
- Lowery, Fred
silbido (2)
- Lowther, Ian
Sanguine Fan, The
- Lucas, George
música
cinematográfica
- Ludwig, Friedrich
ediciones,
históricas y críticas
- Ludwig, Jacob
Hänsel und Gretel
- Ludwig Friedrich
Alexander, duque
de Württemberg
Weber, C. M. von
- Ludwig II de Baviera
Bülow, H. von;
patronazgo; política
y música; Wagner,
R.
- Lugge, John
Locke, M.
- Lugorski, Vladimir
Alexander Nevski
- Luis, príncipe de
España
España, 5
- Lukacic, Ivan
Croacia
- Lully, Louis
Marais, M.
- Luna, Pablo
zarzuela
- Lunceford, Jimmie
swing (2)
- Lundberg, Lennart
Nordqvist, G.
- Lupi Second, Didier
chanson spirituelle
- Lutero, Martín
coral; música sacra,
3; *Common Prayer, Book of*; Alemania,
2; himno, 2; letanía;
música litúrgica
luterana; Pasión,
música de la;
Reforma, la; Sachs,
H.; Senfl, L.; *Te Deum laudamus*;
Vater unser
- Lutyens, Edwin
Lutyens, E.
- Lutz, Meyer
barber-shop singing
- Luxemburgo, duque
de
Neukomm, S.
- Luython, Carl
Checa, República, 1
- L'vov, Fiodor
Petrovich
L'vov, A. F.
- Limpani, Moura

- Khachaturian, A.
Lyon, Gustave
 arpa, 2d
Lyon, James
 Estados Unidos de
 Norteamérica, 1
Lyubov
 Scriabin, A. N.
Ma, Yo-Yo
 niños y la música,
 los
MacCann, J. H.
 concertina
McCarthy, Joseph R.
 Eisler, H.; política y
 música
McCartney, Paul
 Berio, L.; Davis, C.;
 música popular, 4
McClary, Susan
 sociología de la
 música
MacColl, Ewan
 música folclórica,
 2; *world music*
McCormack, John
 Moore, G.
McDermott, G. H.
music hall
McEwan, Ian
 Berkeley, M.;
 novela, música en
 la
Machado, Augusto
 Portugal, 3
Machell, Thomas
celestia
Machen, Arthur
 Ireland, J.
Maquiavelo, Niccolo
 Castelnuovo-
 Tedesco, M.;
 Verdelot, P.
Mackay Brown,
George
Martyrdom of St
Magnus, The
Mackerras, Charles
Fireworks Music;
Pineapple Poll
MacLaverly, Bernard
 novela, música en
 la
- Macleod, Fiona**
Immortal Hour, The
McLeod, Jenny
 Nueva Zelanda
MacMillan, Ernest
 Canadá;
 Weinzweig, J.
MacMillan, Kenneth
 ballet y danza
 teatral, 4;
 coreografía; *Prince*
of the Pagodas, The;
Valses nobles et
sentimentales
McNally, L.
Lass of Richmond
Hill, The
McPhatter, Clyde
soul
Macpherson, Stewart
 educación, 2
Madetoja, Leevi
 Finlandia, 2
Madonis, Luigi
 Rusia, 2
Madrid, Juan
 Fernández
 España, 2
Madruzzo, Cristoforo
 Marenzio, L.
Maeterlinck, Maurice
Ariane et Barbe-
bleue; Chausson, E.;
 colour and music;
 Debussy, C.; Dukas,
 P.; ópera, 14; *Pelléas*
et Mélisande;
 simbolismo
Maffei, Andrea
Forza del destino,
La; Macbeth; Maria
Stuarda;
 Masnadieri, I
Maffei, Scipione
 pianoforte, 1
Maggini, Gio Paolo
 contrabajo; violín
Maguire, Jan
 Leibowitz, R.
Mahillon, Victor-
Charles
 instrumentos,
 clasificación de los
- Mahler, Bernard**
 Mahler, G.
Mahler, Marie
 Mahler, G.
Maine, duquesa de
 Bernier, N.;
divertissement;
 Mouret, J.-J.;
 Philidor
Maine, duque de
 Mouret, J.-J.
Maintenon, Madame
de
 Clérambault, L.-N.;
 Couperin
Maio, Giovan Tomaso
di
villanella
Makarova, Natalia
 ballet y danza
 teatral, 4
Malatesta, familia
 Dufay, G., 1
Malatesta, Carlo
ballade
Malec, Ivo
 Croacia
Malibran, Eugène
 Malibran, M.
Malinowski, Bronislaw
Momente
Mallarmé, Stéphane
Après-midi d'un
faune?; Prélude à
"L"; Boulez, P.;
 Debussy, C.; novela,
 música en la;
 canción;
 simbolismo
Mallefille, P. J. F.
dos viudas, Las
Mallett, David
Alfred; Rule,
Britannia!
Malling, Otto
 Riisager, K.
Mamontov, Savva
 Chaliapin, F.;
 Rimski-Korsakov,
 N. A.
Mancini, Giambattista
 voz, 4
Mandyczewski,
- Eusebius**
 Gál, H.
Manelli, Francesco
 Ferrari, B.; ópera, 3
Manfredi, Filippo
 Boccherini, L.
Mann, Thomas
 Britten, B., 2; *Death*
in Venice;
 Inglaterra, 5;
 novela, música en
 la; Pfitzner, H.;
 Somers, H.
Manne, Shelly
West Coast jazz
Mannelli, Carlo
 Caprioli, C.; sonata,
 3
Mannes, Leopold
 Rochberg, G.
Manni, Agostino
Rappresentatione di
Anima, et di Corpo
Manns, August
 concierto, 3; Elgar,
 E., 1; Grove, G.;
 programa, notas de;
 programa de mano
Mantua, duquesa de
 Cazzati, M.
Mantzaros, Nikolaos
 Grecia (2)
Manuel I, rey de
Portugal
 Portugal, 2
Manzoni, Alessandro
Manzoni, Réquiem
de; Verdi, G.
Mao Tse-tung
 Adams, J.; Durey, L.
Marais, Roland
 Marais, M.
Marais, Vincent
 Marais, M.
Marc, Franz
 expresionismo
Marcelo II, papa
Missa Papae
Marcelli; Palestrina,
 G. P. da, 1
Marchand,
Margarethe
 Danzi, F.
- Marchant, Stanley**
 Murrill, H.
Marchesi, Mathilde
 Calvé, E.; Melba, N.
Marchionni, Luigi
Belisario
Mareček, Max
 Estados Unidos de
 Norteamérica, 2
Margarita de Parma
 Rore, C. de
Margarita de Escocia
 Escocia, 2
Margarita, reina de
Italia
 Puccini, G.; Tosti, P.
Margarita de Savoy
 Monteverdi, C.;
 ópera, 2
Margarita de España
 Leopoldo I; ópera,
 3
Margarita de Austria
 La Rue, P. de
Maria, emperatriz
 viuda
 Victoria, T. L. de
Maria Barbara de
Bragança
 Nebra, J. de;
 Scarlatti; España, 5
Maria Casimira, reina
de Polonia
 Scarlatti
María Cristina de
Nápoles
 España, 6
María Josefa Alfonso
Pimentel, condesa
de Benavente
 Boccherini, L.
Mariana, Juan de
sarabande
Mariana de Neuburgo
 Durón, S.
María Teresa de
Austria
 Dittersdorf, C. D.
 von; Alemania, 4;
 Gluck, C. W.;
 Mozart, W. A.;
 Muffat, Gottlieb;
 Reutter, G. (ii);

- Shudi, B.
María Teresa de España
 Cavalli, F.
María Antonieta
 Clementi, M.; Dalayrac, N.-M.; Francia, 4; Gluck, C. W.; *Reine, La*; Sacchini, A.
Marie de Francia
lai; mujeres en la música
Marie Laure, vizcondesa de Noailles
 Roem, N.
Mariette, Auguste
Aida
Marinelli, Gaetano
 Colbran, I.
Marinetti, Filippo Tommaso
 aplauso; futurismo; Russolo, L.
Marino, Giambattista
 manierismo
Marius, Jean
pianoforte, 1
Marley, Bob
reggae; *ska*
Marlowe, Christopher
 ópera, 19
Marmontel, Antoine-François
 Bizet, G.; Long, M.
Marmontel, Jean François
 Grétry, A.-E.-M.; Piccinni, N.
Marot, Clément
chanson; Países Bajos, Los, 3; Reforma, la
Maróthy, János
 música folclórica, 2; sociología de la música
Marpurg, Friedrich Wilhelm
 afectos, doctrina de los; Agrícola, J. F.; temperamento
 igual; Kirnberger, J. P.; Mozart; periódicos, publicaciones
María Antonieta
 periódicas; Rameau, J.-P.
Marrast, Armand
Guillaume Tell
Marsalis, Wynton
jazz, 4; *neo-classic jazz*
Marsick, Armand
 Lalo, E.
Martenot, Maurice
ondes martenot; Tremblay, G.
Martin
 capilla
Martin, Jean-Blaise
 baritono, 1
Martin, Maud
 Tortelier, P.
Martinelli, Caterina
 Monteverdi, C.
Martinez, Marianne von
 Haydn, J.; mujeres en la música
Martínez Sierra, Gregorio
amor brujo, El; *sombrero de tres picos, El*
Martin le Franc
 Dufay, G., 1; Dunstaple, J.; Inglaterra, 2
Martínov, Vladimir
 Rusia, 6
Martín V, papa
 Dufay, G., 1; Legrant, G.
Marx, Adolf Bernhard
 crítica musical, 2; Reubke, J.
Marx, Karl
 crítica musical, 2; sociología de la música
Marxsen, Eduard
 Brahms, J.
María, reina de Escocia
Canti di prigionia; música programática
María II
Come ye sons of art; epicedium; Paisible, J.; Purcell, H., *Queen Mary's Funeral Music*
María de Hungría
 Appenzeller, B.; Richafort, J.
María Tudor
 Inglaterra, 3; Merbecke, J.; Monte, P. de; Reforma, la; Tallis, T.
Mascitti, Michele
 sonata, 4
Masoch, Sacher
 Delibes, L.
Mason, Lowell
 etnomusicología; Mason, D. G.; Estados Unidos de Norteamérica, 2
Massine, Leonid
paso de acero, El; ballet y danza teatral, 3; *Boutique fantasque, La*; coreografía; *donne di buon umore, Le*; Hindemith, P.; *Mercuré*; *Nobilissima visione*; *Parade*; *Pulcinella*; *sombrero de tres picos, El*
Massinger, Philip
Dioclesian
Mather, Bruce
 Canadá
Mathias, Georges
 Williams, A.
Mathías, Juan
 América Latina, 2
Mathieson, Muir
 música cinematográfica
Matinski, Mijail
 ópera, 13
Matthaeus le Maistre
 música callejera
Matthay, Tobias
 Bowen, Y.; Hess, M.
Matías Corvino, rey de Hungría
 Hungría, 2
Matthisson, Friedrich von
Adelaide
Maturin, Charles
Pirata, II
Maugars, André
 Francia, 3
Maupassant, Guy de
Albert Herring
Maurier, George du
 novela, música en la
Maurizio, cardenal de Savoy
 India, S. d'
Mauro, Ortensio
Alessandro
Mauté, Antoinette
 Debussy, C.
Maxfield, Richard
 Young, La M.
Maximiliano
 Francisco, arquiduque
 Mozart, W. A.
Maximiliano I
 Finck, H.; India, S. d'; Isaac, H.; Senfl, L.
Maximiliano II, emperador
 Bakfark, V.; Monte, P. de; Regnart, J.
Maximiliano II Emanuel, elector de Baviera
 Albinoni, T. G.; Dall'Abaco, E. F.; Loeillet
Maximiliano III José, elector de Baviera
 Rauzzini, V.
Maiakovski, Vladimir
Intolleranza 1960; Shostakovich, D.; Sviridov, G. V.
Mayer, Robert
Jeunesses Musicales
Mayerl, Billy
stride
Mayreder, Rosa
Corregidor, Der
Mayrhofer, Anton
basset horn
Mayrhofer, Johann
 Schubert, F.
Mayrhofer, Michael
basset horn
Mazarin, cardenal
 Caprioli, C.; Francia, 3; ópera, 4; Rossi, L.
Mazilier, Joseph
Bohemian Girl, The
Mazzara, conde
 Balfé, M. W.
Mazzolà, Caterino
Clemenza di Tito, La; ópera, 7; *Turco in Italia, II*
Meck, Nadezhda von
 Chaikovski, P. I.
Medici, familia
 Arcadelt, J.; Caccini, G.; carnaval, canción de; Corteccia, F.; Cristofori, B.; Isaac, H.; Italia, 2; Malvezzi, C.; Marenzio, L.; Peri, J.; *pianoforte*, 1; Striggio, A.
Medici, Catalina de'
 ballet y danza teatral, 1; *ballet de cour*
Medici, Cosimo I de'
 Corteccia, F.; intermedio; Striggio, A.
Medici, Fernando I de'
 Caccini, G.; Cavaliere, E. de'; intermedio; Malvezzi, C.; Marenzio, L.; ópera, 1; Peri, J.
Medici, Fernando II

- de'
Frescobaldi, G.
- Medici, Francesco de'**
Caccini, G.
- Medici, Ippolito de'**
Milano, F. da
- Medici, Lorenzo de'**
carnaval, canción de
- Medici, Margarita de'**
Monteverdi, C.
- Medici, Maria de'**
Bataille, G.;
Caccini, G.; ópera, 2; Peri, J.
- Meester, Louis De**
Países Bajos, Los, 5
- Meilhac, Henri**
Barbe-bleue; Belle Hélène, La; Carmen; Fledermaus, Die; Grande-Duchesse de Gérolstein, La; Halévy, J. F.; Lustige Witwe, Die; Manon; Périchole, La
- Meisel, Edmund**
música
cinematográfica
- Meisl, C.**
Weihe des Hauses, Die
- Meissen, Heinrich von**
Meistersinger
- Meissonnier, Jean-Antoine**
Heugel
- Melaïeff, M.**
Jeu de cartes
- Melani, Alessandro**
Don Juan
- Melartin, Erkki**
Finlandia, 2;
Wegelius, M.
- Meledin, E. S.**
leyenda de la invisible ciudad de Kitez y la doncella Fevroniya, La
- Mellers, Wilfred**
Boyd, A.
- Mello Jesus, Caetano**
- de
América Latina, 4
- Mel'nikov, Pavel**
leyenda de la invisible ciudad de Kitez y la doncella Fevroniya, La
- Melville, Herman**
Billy Budd;
- Menasci, Guido**
Cavalleria rusticana
- Mendelson, Mira Aleksandrovna**
Bodas en un monasterio; guerra y la paz, La
- Mendelssohn, Abraham**
Mendelssohn, Felix
- Mendelssohn, Arnold Hindemith, P.**
- Mendelssohn, Leah**
Mendelssohn, Felix
- Mendelssohn, Moses**
Mendelssohn, Felix
- Mendès, Catulle**
Chabrier, E.;
Debussy, C.;
Gwendoline;
- Mendes, Manuel**
Lobo, D.;
- Magalhaes, F. de**
- Mennin, Peter**
Druckman, J.
- Mérante, Louis**
Sylvia, ou La Nympe de Diane
- Mercer, Johnny**
Mancini, H.
- Mercy-Argenteau, condesa de**
Borodin, A. P.
- Meredith, George**
Lark Ascending, The
- Merelli, Bartolomeo**
Verdi, G.
- Mereruka**
música antigua de Mesopotamia y Egipto
- Merikanto, Oskar**
- Merikanto, A.
- Mérimée, Prosper**
Carmen; Périchole, La
- Mermet, August**
dama de Orléans, La
- Merriam, Alan P.**
etnomusicología
- Mersmann, Hans**
estética de la música, 1
- Merula, Tarquinio**
Legrenzi, G.
- Méry, Joseph**
Battaglia di Legnano, La; Don Carlos
- Mes, Gherardus**
Países Bajos, Los, 2
- Meschke, Michael**
Grand Macabre, Le
- Mesmer, Friedrich Anton**
Bastien und Bastienne
- Mesomedes**
música griega
antigua, 4
- Mesquita, Lóbo de**
América Latina,
- Messiaen, Pascal**
Messiaen, O.
- Messner, Christian**
armónica
- Metastasio, Pietro**
academia; aria, 2;
Artaxerxes; azione sacra; azione teatrale; Bach;
Cinesi, Le;
Clasicismo, el;
Clemenza di Tito, La; Conforto, N.;
Conti, F. B.;
Corradini, F.;
Courcelle, F.; *festa teatrale;* Alemania, 3, 4; Gluck, C. W.;
Hasse, J. A.; Haydn, J.; *Isola disabitata, L';* Italia, 4;
Jommelli, N.;
- libreto; Mozart, W. A.; Naumann, J. G.;
ópera, 5, 7, 12;
ópera seria;
oratorio, 4; *Re pastore, Il;*
Semiramide;
Traetta, T.
- Metcalf, John**
Gales, 2
- Métru, Nicolas**
Lully, J.-B.
- Metternich, príncipe Klemens**
Rossini, G.;
Schubert, F.
- Mey, Lev**
dama de Pskov, La
- Meyer, Gottfried**
Litolff, H.
- Meyer, Leonard B.**
análisis, 4
- Meyer, Marcelle**
Cortot, A.
- Meyerhold, Vsevolod**
amor de las tres naranjas, El; Popov, G. N.; Prokofiev, S. S., 2
- Mica, Frantisek**
ópera, 12
- Miguel de Pomposa**
solmización
- Michelangelo Buanarroti**
composición, 4;
Pisano, B.;
Renacimiento, el;
canción
- Michiel, Sebastiano**
Aaron, P.
- Michna, Adam**
Checa, República, 2
- Middelschulte, Wilhelm**
Fantasia contrapuntística
- Middleton, Richard**
sociología de la música
- Mieksch, Aloys**
Schröder-Devrient, W.
- Mielczewski, Marcin**
Polonia, 2
- Mikolaj de Cracovia**
Polonia, 1
- Mila, Massimo**
crítica musical, 2
- Milanov, Zinka**
Croacia
- Millar, Gertie**
Monckton, L.
- Mille, Agnes de**
ballet y danza
teatral, 3;
coreografía; *Rodeo*
- Miller, Fiodor**
lolanta
- Miller, Glenn**
jazz, 2; Powell, M.;
swing (2)
- Miller, J.**
Joseph
- Miller, Russell King**
Persichetti, V.
- Millico, Giuseppe**
Gluck, C. W.
- Milliet, Paul**
Hérodiade; Werther
- Millikin, R. A.**
Last Rose of Summer, The
- Milstein, Nathan**
Piatigorski, G.
- Milton, John**
Allegro, il Penseroso ed il Moderato, L';
Bellini, V.; *Blest Pair of Sirens; Comus; creación, La;* Lawes, H.; *masque;* Milton, J.; *Paradise Lost; Samson; Spring Symphony, A*
- Miliukova, Antonina**
Chaikovski, P. I.
- Minato, Nicolo**
Serse
- Minghella, Anthony**
música
cinematográfica
- Mingotti, Pietro**
Gluck, C. W.
- Minnelli, Liza**
Kander, J.

- Minton, Yvonne
Australia, 5
- Mirzoian, Edvard
Terterian, A. R.
- Mishima, Yukio
Verratene Meer, Das
- Misión, Luis
España, 5; tonadilla
- Mistral, Frédéric
Mireille
- Mitchell, Alastair
radiodifusión, 2
- Mitchell, William J.
Bach
- Mitsov, Stepan
ruiseñor, El
- Mizler, Christoph
Bach, J. S.
- Mizler, Lorenz
Fux, J. J.
- Moiseiwitsch, Benno
Leschetizki, T.;
Sargent, M.
- Moitessier, P.-A.
órgano, 9
- Mokranjac, Stevan
Serbia
- Molière
Ariadne auf Naxos;
ballet y danza
teatral, 1; *Bourgeois
gentilhomme, Le*;
Charpentier, M.-A.;
comédie-ballet;
divertissement;
Francia, 3;
intermède; Lully, J.
B.; Mozart, W. A.;
ópera, 4;
Scaramouche;
Strauss, R.
- Moline, Pierre Louis
Orfeo ed Euridice
- Molinet, Jean
Ockeghem, J.
- Molino, Antonio
grehesca
- Mombelli, familia
Rossini, G.
- Moncayo, José Pablo
América Latina, 2
- Monelle, Raymond
análisis, 4;
- semiótica
- Monet, Claude
impresionismo
- Money-Coutts, Francis
Burdett
Albéniz, 1.
- Monferrato, Natale
cantata, 2
- Monk, Thelonious
bebop; jazz, 3;
Estados Unidos de
Norteamérica, 5
- Monnet, Jean
impresión y
publicación de
música, 6
- Monpou, Hippolyte
romance
- Monroe, Bill
bluegrass; *country
music*
- Montanelli, Giuseppe
Simon Boccanegra
- Montero, José Angel
América Latina, 5
- Montespan, Madame
de
Jacquet de La
Guerre, É.
- Monteverdi, Giulio
Cesare
Barroco, el; *prima
pratica, seconda
pratica*
- Monteverdi,
Massimiliano
Monteverdi, C.
- Montmorency, conde
de
Méhul, É.-N.
- Montoya, Ramón
flamenco, cante
flamenco
- Montsalvatge, Xavier
España, 7
- Moog, Robert
sintetizador
- Moore, John
diccionarios de
música
- Moore, Jonathan
Greek
- Moore, Mavor
- Somers, H.
- Moore, Thomas
Berlioz, H.; Irlanda;
*Last Rose of
Summer, The*;
mélodie; *Paradies
und die Peri, Das*;
Schumann, R.
- Morales, Melesio
América Latina, 2.
- Morales, Olalla
Larsson, L.-E.
- Morand, Eugène
Grisélidis
- Morand, Paul
*Don Quichotte à
Dulcinée*
- Morax, René
*Judith; Roi David,
Le*
- Morel, François
Canadá
- Morell, Thomas
Alexander Balus;
Jephtha; Joshua;
Judas Maccabaeus;
Theodora
- Morelli
Caruso, E.
- Moreschi, Alessandro
castrato; canto
- Morgenstern,
Christian
Kilpinen, Y.
- Moria, Madame
impresión y
publicación de
música, 5
- Mörrike, Eduard
Friedrich
lied, 2; *Mörrike-
Lieder*; ciclo de
canciones; Wolf, H.
- Morison, Elsie
Australia, 5
- Moritz, J. G.
tuba (1)
- Moritz, landgrave de
Hessen-Kassel
Praetorius, M.;
Schütz, H.
- Mornable, Antoine
chanson
- Mornington, duque de
glee
- Morris, Joan
Bolcom, W.
- Morris, Mark
ballet y danza
teatral, 5
- Morris, R. O.
Coulthard, J.; Finzi,
G.; Lambert, C.;
Lilburn, D.;
Rubbra, E.; Stevens,
B.; Tippett, M.
- Mortensen, Finn
Noruega, 2
- Morton, Jelly Roll
jazz, 1; *stomp*;
Estados Unidos de
Norteamérica, 5
- Morton, Robert
Homme armé, L'
- Morzin, conde Carl
Joseph Franz
Haydn, J.
- Mosca, Luigi
Italiana in Algeri, L'
- Moscato, Juda
música judía, 2
- Mosenthal, Salomon
Hermann
*Lustigen Weiber von
Windsor, Die*
- Motomasa, Juro
Curlew River
- Motte-Lacroix,
Ferdinand
Mompou, F.
- Moulinié, Étienne
air de cour
- Mouton, Charles
Francia, 3
- Moyzes, Mikulás
Moyzes, A.
- Mozart, Carl Thomas
Mozart
- Mozart, Constanze
Lange, A.; Mozart;
Mozart, W. A.;
impresión y
publicación de
música, 8
- Mozart, Franz Xaver
"Júpiter"; *Sinfonía*;
- Mozart
Mozart, Maria Anna
['Nannerl']
Mozart; Mozart, W.
A.; piano a cuatro
manos
Mozatti, Giuseppe
Schröder-Devrient,
W.
Mucha, Jiri
Kapralová, V.
Mugellini
Respighi, O.
Mügel, Heinrich von
Meistersinger
Muir, Thomas
Horne, D.
Mujica Láinez, Manuel
Bomarzo
Müller, Heiner
Goebbels, H.
Müller, Iwan
clarinete
Müller, Johann
*Bastien und
Bastienne*
Müller, Matthias
pianoforte, 6
Müller, Wilhelm
Hirt auf dem Felsen;
*Der; Schöne
Müllerin, Die*;
Schubert, F.;
Winterreise
Mulligan, Gerry
jazz, 3
Mulliner, Thomas
Mulliner Book
Munch, Edvard
Delius, F.
Münch, Eugen
Schweitzer, A.
Münchhausen, Lucia
Elisabeth
Bach
Murger, Henry
Bohème, La;
Leoncavallo, R.;
Puccini, G.
Musicescu, Gavriil
Rumania, 1
Musset, Alfred de
Edgar

- Mussolini, Benito** semiótica
Canti di prigionia; Gigli, B.; Krenek, E.; política y música
- Mustel, Victor** *celestia*; armonio, *American organ*
- Muzio, Emmanuele** Patti, A.
- Nabakov, Vladimir** Nabokov, N.
- Najac, Émile de** *Roi malgré lui*, *Le*
- Najara, Israel** música judía, 2
- Napoleón Bonaparte** Beauharnais, H. E. de; Beethoven, L. van; Bochsa, N. C.; Cherubini, L.; Dalayrac, N.-M.; 1812; "Heroica", *Sinfonía*; Francia, 5, 6; Grétry, A.-E.-M.; Kreutzer, R.; Le Sueur, J.-F.; Mayr, S.; Méhul, É.-N.; ópera, 7, 9; oratorio, 8; Paër, F.; Paisiello, G.; Piccinni, N.; política y música; música programática; *quadrille*; España, 6; sinfonía, la
- Napoleón III** Auber, D. F. E.; Beauharnais, H. E. de; Francia, 6; *Marseillaise*, *La*; *Waldeufel*, É.
- Narmour, Eugene** análisis, 4
- Nashe, Thomas** Lambert, C.; *Spring Symphony*, A
- Nathan, Isaac** Australia, 3
- Nattiez, Jean-Jacques** análisis, 4; etnomusicología;
- Nauwach, Johann** *lied* con bajo continuo
- Naylor, Edward** Naylor, B.
- Neale, J. M.** himno, 4; *Pange lingua*
- Negrea, Marcian** Rumania, 1
- Neher, Caspar** Wagner-Régeny, R.; Weill, K.
- Neidhart von Reuental** *Minnesinger*
- Neighbour, Oliver** bibliografía, 3
- Nelli, Jacopo Angelo** *Serva padrona*, *La*
- Nelson, Horatio, vizconde** *Nelsonmesse*
- Nemescu, Octavian** Rumania, 2
- Nemirovich-Danchenko, V. I.** *Aleko*; Rusia, 5
- Nepomuk, John** Caldara, A.
- Neri, Filippo** Animuccia, G.; oratorio, 1
- Nernst, Walther** piano eléctrico
- Nerón** gaita
- Nerval, Gérard de** *Damnation de Faust*, *La*; *Faust*
- Nesterenko, Yevgeni** Rusia, 5
- Nettl, Bruno** etnomusicología
- Neuhaus, Heinrich** Richter, S.
- Neumeister, Erdmann** cantata, 3
- Nevell, Lady Rachel** *My Ladye Nevells Booke*
- Neveux, Georges** *Julietta*
- Newbolt, Henry** *Songs of the Sea*; Stanford, C. V.
- Newcastle, duque de** Boyce, W.; Locke, M.
- Newlin, Dika** Pentland, B.
- Newman, Alfred** música cinematográfica
- Newman, Ernest** crítica musical, 3
- Newman, John Henry** *Celtic Requiem*; *Dream of Gerontius*, *The*; Elgar, E., 2; oratorio, 8
- Newman, Robert** Wood, H.
- Newson, Lloyd** coreografía
- Newton, Isaac** color y música
- Niceto de Remesiana** *Te Deum laudamus*
- Nicolás I, zar** Glinka, M. I.; Sor, F.
- Nicolás II, zar** ópera, 16
- Nicholls, David** Cowell, H.
- Nichols, Red** jazz, 1
- Nicolai, Philipp** *Wachet auf, ruft uns die Stimme*
- Nicolini** *castrato*
- Nicómaco de Gerasia** música griega antigua, 3
- Nielsen, Hans** Dinamarca, 1; madrigal, 4b
- Niemetschek, Franz** Xaver Clasicismo, el
- Nijinska, Bronislava** *Baiser de la fée*, *Le*; ballet y danza teatral, 4; *Bilitis*, *Chansons de*;
- Boléro*; coreografía; *Noces*, *Les*; *Renard*; *Valse*, *La*
- Nijinski, Vaslav** *Après-midi d'un faune*, *Prélude à "L"*; coreografía; *Jeux*; *consagración de la primavera*, *La*; Stravinski, I; *Till Eulenspiegels lustige Streiche*
- Nikolaiev, Leonid** Shostakovich, D.
- Nikolaiev, Lev** Popov, G. N.
- Nilsson, Birgit** Suecia, 5
- Nilsson, Christine** Suecia, 3
- Nin-Culmell, Joaquín** España, 7
- Nissen, Christiana** Brahms, J.
- Nissen, Georg** *Nikolaus* Mozart, W. A.
- Nixon, Richard** *Milhaus* Adams, J.
- Noailles, duque de** Stamitz, C.
- Noailles, mariscal de** Mouret, J.-J.
- Nobre, Marlos** América Latina, 4
- Noel, Roden** *Sea Pictures*
- Nordoff, Paul** Davis, C.
- Nordraak, Rikard** Grieg, E.; Noruega, 1
- Nørholm, Ib** Dinamarca, 4
- Noris, Matteo** *Flavio*
- Norman, Ludvig** Suecia, 3
- North, Alex** música cinematográfica
- North, Roger** Jenkins, J.; Locke, M.; Matteis, N.; ópera, 12, sonata, 4
- Nosek, Václav** *Osud*
- Noske, Frits** semiótica
- Noskowski, Zygmunt** Polonia, 3; Szymanowski, K.
- Nostitz, conde F. A.** Checa, República, 2
- Nottebohm, Gustav** *sketch*
- Novello, Alfred** *Novello*
- Novello, Clara** *cabaletta*; *novelette*
- Novello, Vincent** *Novello*; órgano, partitura de; vocal, partitura; Wesley, S.
- Noverre, Jean-Georges** ballet y danza teatral, 1; *Petits Riens*, *Les*
- Noyes, Alfred** Coleridge-Taylor, S.
- Nucius, Johannes** figuras, doctrina de las
- Nuitter, Charles-Louis** Étienne *Coppélia*, *ou La Fille aux yeux d'email*; *Macbeth*
- Nunes, Emanuel** Portugal, 4
- Nunó, Jaime** América Latina, 2
- Nureiev, Rudolf** ballet y danza teatral, 4
- Nystroem, Gösta** Suecia, 4
- Oberlin, Russell** contralto masculino
- Obey, André** *Rape of Lucretia*, *The*
- Obraztsova, Yelena** Rusia, 5

- O'Byrne, Dermot
Bax, A.
- O'Casey, Sean
Silver Tassie, The
- Odetta
blues
- Odoievski, príncipe
Vladimir
Rusia, 3
- Oehenschläger, Adam
Gade, N.
- Oehler, Oscar
clarinete
- Offenbach, Isaac
Offenbach, J.
- Offenbach, Julius
Offenbach, J.
- Oginski, Michal
Kleofas
Polonia, 3
- Ogny, conde d'
"Paris", Sinfonías
- Oistrakh, Igor
Oistrakh, D.
- Olah, Tiberiu
Rumania, 2
- Oldberg, Arne
Hanson, H.
- Oldroyd, George
Wordsworth, W.
- Olibrio, Flavio Anicio
Agricola, J. F.
- Oliva
España, 1
- Oliva, Domenico
Manon Lescaut
- Olivares, Juan Manuel
América Latina, 5
- Oliver, King
jazz, 1; Kay, U.
- Olivier, Laurence
música
cinematográfica;
Walton, W.
- Olivieri-Sangiaco, Elsa
Respighi, O.
- Ollone, Max d'
Burkhard, W.
- Ondříček, Frantisek
Kovarovic, K.
- O'Neill, Norman
Francfort, Grupo
- de; Knorr, I.
- Opitz, Martin
Albert, H.
- Oramo, Sakari
Finlandia, 4
- Ord, Boris
Darke, H.
- Ordzhonikidze, Sergo
Muradeli, V.
- Orlandini, Giuseppe
Maria
Bordoni, F.
- Orléans, Anne-Marie
Louise d'
Lully, J.-B.;
Couperin
- Orléans, Louis d'
Forqueray
- Orléans, Philippe I d'
D'Anglebert, J.-H.
- Orléans, Philippe II d',
duque de Chartres
Charpentier, M.-A.;
Forqueray
- Orlova, Aleksandra
Chaikovski, P. I.
- Ornithoparcus,
Andreas
Dowland, J.; modo,
1
- Orologio, Alessandro
Renacimiento, el
- Orr, C. W.
Shropshire Lad, A
- Orrego-Salas, Juan A.
América Latina, 3
- Ortega, Aniceto
América Latina, 2
- Orton, Richard
Fox, C.
- Osiander, Lukas
coral
- Osterc, Slavko
Eslovenia
- Ostrovski, Aleksandr
Kát'a Kabanová;
doncella de nieve,
La; Chaikovski, P. I.
- Otescu, Ion Nonna
Rumania, 2
- Otis, Johnny
rhythm and blues
- Otter, Anne Sofie von
Suecia, 5
- Ottoboni, Pietro
Albinoni, T. G.;
Amadei, F.;
Caldara, A.;
Christophe Colomb;
Corelli, A.; Haym,
N. F.; Locatelli, P.
A.; Pitoni, G. O.;
Scarlatti; Vivaldi, A.
- Otway, Thomas
Eccles
- Oudrid, Cristóbal
España, 6
- Ovidio
Acis and Galatea;
Calisto, La;
Dittersdorf, C. D.
von; *Febo y Pan;*
Renacimiento, el;
Semele; sinfonía, la;
Venus y Adonis
- Owain, John
Land of my Fathers
- Owen, Wilfred
Britten, B., 2;
réquiem, misa de;
War Requiem
- Oxenford, John
Lily of Killarney,
The
- Oxford, Earl de
Boyce, W.
- Ozawa, Seiji
Takemitsu, T.
- Pablo, Luis de
España, 7
- Pabst, Georg
Lenya, L.
- Pabst, Pavel
Liapunov, S. M.;
Medtner, N.
- Pacius, Fredrik
Finlandia, 1
- Padilla, Juan Gutiérrez
de
América Latina, 2
- Page, Christopher
Edad Media, la
- Pagés, José
guitarra, 2
- Paget, Thomas
Philips, P.
- Paine, John Knowles
Carpenter, J. A.;
Converse, F. S.;
Mason, D. G.;
oratorio, 8;
Ruggles, C.; Estados
Unidos de
Norteamérica, 2
- Palladio, Andrea
academia;
Renacimiento, el
- Palmer, G. H.
Hymnus paradisi
- Palmer, Robert
Chihara, P.
- Pamer, Michael
Strauss; vals
- Pamphili, familia
Caprioli, C.
- Pamphili, Benedetto
Corelli, A.
- Pancieri, Giulio
Almira
- Paniagua, Cenobio
América Latina, 2
- Pann, Anton
Rumania, 1
- Paneron, Auguste
romance
- Panufnik, Roxanna
Panufnik, A.
- Paolo Tenorista
ballata
- Papaioannou, Yannis
Andreou
Grecia (2)
- Pape, Henri
pianoforte, 5
- Pappenheim, Marie
Erwartung
- Papperitz, Robert
Harwood, B.
- Pariati, Pietro
Conti, F. B.;
Giustino
- Paribeni, Giulio
Berio, L.
- Parini, Giuseppe
Ascanio in Alba;
Mitridate, re di
Ponto
- Paris, Aimé
educación, 2;
- Galin-Paris-Chevé,
sistema
- París, arzobispo de
Montéclair, M. P. de
- Parish Alvars, Elias
Thalberg, S.
- Parker, Matthew,
arzobispo de
Canterbury
Fantasia on a
Theme by Thomas
Tallis; Tallis, T.;
Tallis, Canon de;
Whythorne, T.
- Parker, Charlie
Afro-Cuban jazz;
Andriessen, L.;
bebop; exotismo;
jazz, 3; Estados
Unidos de
Norteamérica, 5
- Parker, Dorothy
Candide
- Parkinson, John
bibliografía, 3
- Parratt, Walter
Allen, H.;
Butterworth, G.;
Darke, H.; Harris,
W.; *Master of the*
King's [Queen's]
Music
- Parry, Joseph
Gales, 2, 4, 5
- Parsons, Geoffrey
Australia, 5
- Parsons, William
Master of the King's
[Queen's] Music
- Parton, Dolly
country music
- Pascual, Tomás
América Latina, 2
- Pashkevich, Vasili
ópera, 13
- Pashkova, Lidia
Raymonda
- Pasquali, Nicolo
continuo, 4
- Pasquier, Jealn
chanson spirituelle
- Passereau, Pierre
chanson

- Passerini, Giuseppe
Kelly, M.
Pavlovsky, Stanislaus
Pavlovsky, Stanislaus
Payne, Albert
Payne, Anthony
Payne, J. H.
Paynter, John
Peacham, Henry
Pearn, Violet
Pearsall, Robert Lucas
Pecker Berio, Talia
Pederson, Mogens
Pedro II
Peele, George
Peirce, Charles
Peirol
Pejachevich, conde
Péter
Pekiel, Bartłomiej
Pélissier, Olympe
Pelitti, Giuseppe
Pellegri, Simon
Pendereck, Karol
Pendle, Karin
Pepi, Lily
- impresión y
publicación de
música, 2e
Handl, J.
mlniature score
Elgar, E., 2
Home, Sweet Home
educación, 2
Philips, P.
Starlight Express,
The
glee; partsong
Cronaca del luogo
Dinamarca, 1;
madrigal, 4b
América Latina, 4
Spring Symphony, A
Sanders
semiótica
chanson de croisade
Mosonyi, M.
Polonia, 2
Rossini, G.
flicorno
Joseph
Hippolyte et Aricie;
Montéclair, M. P. de
Australia, 4
musicología
feminista
Pipino
- Francia, 1; Edad
Media, la; canto
llano, 2
Anna Bolena
Bellini, V.; *Puritani*
di Scozia, I
West Coast jazz
Child, W.; clubes
musicales; *gamut;*
Greensleeves;
Humfrey, P.; Locke,
M.; performance
practice, 1; música
popular, 3;
tarantella
música folclórica, 2
ópera, 12
España, 3
corno (2); válvula
Goyescas
Polonia, 4
Cortot, A.
Ariane et Barbe-
bleue; castillo de
Barbazul, El;
Cendrillon;
Cenerentola, La; Ma
mère l'oye; bella
durmiente, La
ballet y danza
Francia, 3; Lully, J.-
B.; ópera, 4
ballet y danza
teatral, 2; *Giselle, ou*
Les Willis
Battistini, M.
Menuhin, Y.
- Pertl, Anna Maria
Mozart
Pesenti, conde
Mayr, S.
Pessard, Émile
Ibert, J.
Pestalozzi, Johann
Heinrich
educación, 2; Suiza
Kirkpatrick
Finlandia, 1
Araia, F.
Peters, C. F.
Peters
Peters, Frances
Purcell, H.
Peterson, Oscar
Canadá
ópera, 13; Rusia, 2,
5
ballet y danza
teatral, 2; *Bayadère,*
La; Don Quijote;
Minkus, L.;
cascanueces, El,
Raymonda; Escocia;
bella durmiente, La;
cisnes, El lago de los
Constant, M.
canzone; Italia, 3;
Jacopo da Bologna;
Lassus, O. de;
madrigal, 3;
Marenzio, L.; Edad
Media, la;
Palestrina, G. P. da,
1; Pisano, B.; Rore,
C. de;
Tromboncino, B.;
Verdelot, P.
Byrd, W.
Brodsky, A.;
Busoni, F.;
Rawsthorne, A.;
- Sitsky, L.
Eslovenia
Grecia (2)
Irlanda
Elias, B.
Barbiere di Siviglia,
II
Plantin, C.;
impresión y
publicación de
música, 4
Gubaidulina, S.;
Shoot, V.
grabación y
reproducción, 4
Phalèse, Madeleine
Phalèse
Phalèse, Marie
Phalèse
Phalèse, Pierre (i)
Phalèse
Phalèse, Pierre (ii)
Phalèse
Cabezón, A. de;
Fuenllana, M. de;
América Latina, 2;
Lobo, A.; Monte, P.
de; Narváez, L. de;
Plantin, C.;
impresión y
publicación de
música, 4;
sarabande; España,
3; Tallis, T.;
Victoria, T. L. de
Portugal, 2; España,
4
Cardoso, M.;
Magalhaes, F. de;
España, 4
McPhee, C.;

- Mompou, F.; Talma, L.
- Philipp, príncipe de Hesse-Darmstadt**
Porpora, N.
- Felipe el Valiente, duque de Borgoña**
Cordier, B.
- Felipe el Bueno de Borgoña**
Binchois; Dufay, G., 1
- Felipe el Hermoso**
Agricola, A.
- Felipe V de España**
Desmarests, H.; Durón, S.; Farinelli, C.; España, 5
- Phillips, Stephen**
Coleridge-Taylor, S.
- Filodemo de Gadara**
estética de la música, 1
- Fotio**
música griega antigua, 1
- Piani, G. A.**
Senailié, J. B.
- Piave, Francesco Maria**
Aroldo; Affila; Corsaro, Il; Due Foscari, I; Ernani; Forza del destino, La; Macbeth; Rigoletto; Simon Boccanegra; Stiffelio; Traviata, La
- Piazza, Antonio**
Oberto, conte di San Bonifacio
- Picabia, Francis**
Relâche
- Picander**
Navidad, Oratorio de; del café, Cantata; campesina, Cantata; Febo y Pan; San Mateo, La Pasión según
- Picasso, Pablo**
ballet y danza teatral, 3; Francia, 8; *Mercur; Parade; Pulcinella; sombrero de tres picos, El; España, 7*
- Pierlot, Pierre**
Holliger, H.
- Piero**
canción
- Piero della Francesca**
Grisey, G.
- Pedro I de Chipre**
Machaut, G. de
- Piessé, Charles**
olor y música
- Pincherle, Marc**
Corelli, A.
- Píndaro**
oda
- Pindemonte, Ippolito**
Anna Bolena
- Pine, John**
impresión y publicación de música, 5
- Pineu-Duval, Alexandre Vincent**
Giorno di regno, Un
- Pinfeld, A.**
metrónomo
- Pingoud, Ernest**
Merikanto, A.
- Pinto, Thomas**
Pinto, G. F.
- Piovene, Agostin**
Tamerlano
- Piper, Myfanwy**
Death in Venice; Owen Wingrave; Turn of the Screw, The
- Piranesi, Gian Battista**
Clasicismo, el; *Sturm und Drang*
- Pires, Vasco**
Portugal, 2
- Pirumov, Aleksandr**
Firsova, E.
- Pissarro, Camille**
impresionismo
- Pistocchi, Francesco**
Bernacchi, A. M.
- Pitt, Percy**
radiodifusión, 1
- Pio IX, papa**
Cecilia; Liszt, F.
- Pio V, papa**
salterio
- Pio VI, papa**
Wesley, S.
- Pio X, papa**
cántico (1); ceciliano, movimiento; música sacra, 3; gradual; misa, 4; *motu proprio*; canto llano, 3; salterio; verseto
- Pixis, Friedrich Wilhelm**
Pixis, J. P.
- Pizzolato, Giuseppe**
Quattro rusteghi, I
- Plain, Gerald**
Oxford University Press
- Planard, F.-A.-E. de**
Scala di seta, La
- Planché, James Robinson**
barber-shop singing; Oberon; Weber, C. M. von
- Planer, Wilhelmine**
Wagner, R.
- Platón**
academia; estética de la música, 1; análisis, 2; música griega antigua, 1, 3; Andriessen, L.; crítica musical, 1; educación, 1, 2; heterofonía; Monteverdi, C.; musicología; novela, música en la; política y música; *prima pratica, seconda pratica; Socrate; stile concitato*; teoría
- Playford, Henry**
anthem, 3; clubes musicales; *Orpheus britannicus*; Playford; impresión y publicación de música, 5
- Playford, John (i)**
country dance; Playford; música popular, 3; impresión y publicación de música, 5; *round*, 2
- Playford, John (ii)**
Playford
- Pleeth, William**
Du Pré, J.
- Pleyel, Camille**
Pleyel, I. J.
- Plinio el Joven**
música sacra, 1
- Plisetskaia, Maya**
Shchedrin, R. K.
- Plomer, William**
Burning Fiery Furnace, The; Curlew River; Gloriana; Prodigal Son, The
- Plutarco**
música griega antigua, 3
- Poe, Edgar Allan**
campanas, Las; Debussy, C.; Holbrooke, J.; Miaskovski, N. Y.
- Pöhlmann, Egert**
música griega antigua, 4
- Poitevin, Guillaume**
Campra, A.
- Pole, William de la, 1er duque de Suffolk**
Binchois
- Polidori, John W.**
Vampyr, Der
- Poliziano, Angelo**
Renacimiento, el
- Pollini, Maurizio**
concierto, 3; Michelangelo, A. B.
- Pollock, Jackson**
Brown, E.
- Polnauer, Joseph**
Cerha, F.
- Polonski, Yakov**
Cherevichki; Vakula el herrero
- Polzelli, Luigia**
Haydn, J.
- Pompadour, Madame de**
Mondonville, J.-J. C. de; Mozart, W. A.
- Ponce, Manuel María**
América Latina, 2.
- Ponchard, Louis**
Mario, G. M.
- Pontormo, Jacopo da**
Layolle, F. de
- Poot, Marcel**
Países Bajos, Los, 5
- Pope, Alexander**
Cecilia; *Ode for St Cecilia's Day*
- Porfirio**
música griega antigua, 3
- Porta, Nunziato**
Orlando paladino
- Porter, Andrew**
Stabreim; *Tempest, The*
- Porter, Walter**
madrigal, 4a
- Porumbescu, Ciprian**
Rumania, 2
- Potter, John**
conservatorios
- Poulsen, Valdemar**
grabación y reproducción, 4
- Poulton, Alan**
radiodifusión, 2
- Pound, Ezra**
Antheil, G.; novela, música en la; Schafer R. M.
- Poussin, Nicolas**
Cecilia
- Powell, Bud**
Afro-Cuban jazz; jazz, 3
- Poznanski, Aleksandr**
Chaikovski, P. I.
- Prach, Ivan**

- “Razumovski”,
Cuartetos; Rusia, 2
- Pratsch, Johann**
Gottfried
“Razumovski”,
Cuartetos
- Pratt, George**
entrenamiento
auditivo
- Preissová, Gabriela**
Jenufa
- Presley, Elvis**
música popular, 4;
rockabilly; *rock and roll*; Estados Unidos
de Norteamérica, 5
- Presser, Theodore**
Presser; impresión
y publicación de
música, 7
- Preston, Thomas**
In nomine
- Prévost, André**
Canadá; Papineau-
Couture, J.
- Prévost, Antoine-**
François, Abbé
Boulevard Solitude;
Manon; *Manon*
Lescaut; Massenet,
J.
- Prévôt, Victor-Charles**
Straniera, La
- Preys, Aleksandr**
Lady Macbeth del
distrito de Mtsensk;
nariz, La
- Price, Denham**
Quilter, R.
- Priest, Josias**
Purcell, H.
- Primovic, Paskoj**
Croacia
- Procházka, F. S.**
excursiones del Sr
Broucek, Las
- Próculo**
música griega
antigua, 1
- Procter, Adelaide Anne**
Lost Chord, The
- Prodon, Jacques**
Tamerlano
- Proksch, Joseph**
Smetana, B., 1
- Prölls, A. E.**
Festgesang
- Proske, Carl**
ediciones,
históricas y críticas
- Proust, Marcel**
novela, música en
la
- Prout, Ebenezer**
puntillo (3);
Thomas, A. G.
- Provesi, Ferdinando**
Verdi, G.
- Provost, Serge**
Canadá
- Pruden, Larry**
Nueva Zelanda
- Pruslin, Stephen**
Punch and Judy
- Prüwer, Julius**
Mohaupt, R.
- Pseudo-Plutarco**
música griega
antigua, 1, 3
- Psota, Ivo**
Romeo y Julieta
- Ptolomeo, Claudio**
música griega
antigua, 3; teoría
- Puccini, Albina**
Puccini, G.
- Puccini, Michele**
Puccini, G.
- Puchberg, Michael**
masonería y
música; Mozart, W.
A.
- Puget, Jules**
Calvé, E.
- Pugni, Cesare**
“Trino del diablo”,
Sonata
- Pujol, Emilio**
Brouwer, L.; Viñes,
R.
- Pujol, Joan Pau**
España, 3
- Purcell, Elizabeth**
Purcell, H.
- Pushkin, Aleksandr**
Aleko; *Boris*
- Godunov*;
Dargomizhski, A.
S.; Duparc, H.;
Eugene Onegin;
Glinka, M. I.; *gallo*
de oro, El; *Mavra*;
Mazeppa; *Mozart y*
Salieri; Musorgski,
M. P.; ópera, 13, 16;
dama de picas, La;
Rimski-Korsakov,
N. A.; *Rusalka*;
Rusia, 3; canción;
convidado de
pedra, El;
Verstovski, A. N.
- Putschull, Johannes**
Peters
- Puttini, Francesco**
Vera costanza, La
- Pynson**
impresión y
publicación de
música, 3
- Pitágoras**
estética de la
música, 1;
monocordio;
afinación
pitagórica;
Renacimiento, el;
escala, 2; teoría
- Quesnel, Joseph**
Canadá
- Quickelberg, Samuel**
musica reservata
- Quinault, Philippe**
Armide; *ballet de*
cour; Francia, 3, 10;
Gluck, C. W.;
libreto; Lully, J.-B.;
ópera, 4; *Teseo*;
Traetta, T.; *tragedie*
lyrique
- Quiñones**
Common Prayer;
Book of; salterio
- Quintanar, Héctor**
América Latina, 2
- Quintiliano**
retórica
- Raaff, Anton**
Mozart, W. A.
- Rääts, Jaan**
Tüür, E.-S.
- Rabelais, François**
démancher;
passepied
- Racine, Jean**
Athalia; Boieldieu,
A.; *Erlkönig*; *Esther*;
Gluck, C. W.;
Hippolyte et Aricie;
Iphigénie en Aulide;
Magnard, A.;
Mihalovici, M.;
Mitridate, re di
Ponto; Poissl, J. N.;
Rossini, G.
- Radcliffe-Brown, A. R.**
etnomusicología
- Radetzki, mariscal de campo**
Radetzki, Marcha
- Radlov, S.**
Romeo y Julieta
- Railton, Ruth**
Inglaterra, 6
- Raimund, Ferdinand**
Müller, W.
- Raine, Craig**
Electrification of the
Soviet Union, The
- Rainey, Ma**
blues; Estados
Unidos de
Norteamérica, 2
- Raitio, Vainö**
Merikanto, A.
- Rákóczi, príncipe Ferenc II**
Rákóczi, Marcha
- Raksin, David**
Circus Polka (for a
young elephant)
- Rambert, Marie**
ballet y danza
teatral, 3;
coreografía
- Ramler, Karl Wilhelm**
Ana Amalia de
Prusia;
Empfindsamkeit;
Pasión, música de
la
- Ramovs, Primoz**
Eslovenia
- Ramuz, Charles-Ferdinand**
Histoire du soldat
- Randall, John**
Crotch, W.
- Randegger, Alberto**
Lehmann, Liza
- Raoux, Joseph**
corno (2)
- Rafael**
Renacimiento, el;
Rossi, L.; Cecilia
- Rasch, Albertina**
Tiomkin, D.
- Rasi, Francesco**
Caccini, G.
- Rastell, John**
impresión y
publicación de
música, 4
- Ratner, Leonard**
figuras, doctrina de
las
- Rauch, Frantisek**
Eben, P.
- Raverat, Gwen**
Job
- Raverii, Alessandro**
canzona
- Ray, Satyajit**
música
cinematográfica;
Shankar, R.
- Raimundo V, conde de Tolosa**
Bernart de
Ventadorn
- Raynor, Henry**
sociología de la
música
- Razumovski, conde Andrei**
“Razumovski”
Cuartetos
- Read, Daniel**
Estados Unidos de
Norteamérica, 1
- Reaney, James**
Somers, H.
- Rebner, Anton**
Hindemith, P.
- Redding, Otis**

- soul*
- Redlich, Hans**
Christou, J.
- Redman, Don**
swing (2)
- Regnard, J. F.**
Distratto, Il
- Rehberg, Willy**
Toch, E.
- Reichert, Heinz**
Rondine, La
- Reidinger, Friedrich**
Heiller, A.
- Reinach, Baron de**
Sylvia, ou La Nympe de Diane
- Reinagle, Alexander**
impresión y publicación de música, 7
- Reinhardt, Max**
Alemania, 7;
Korngold, E. W.
- Reisinger, Wenzel**
cisnes, El lago de los
- Reissig, Christian**
Ludwig
An die ferne Geliebte
- Reith, John**
radiodifusión, 1
- Rellstab, Heinrich**
“*Claro de luna*”,
Sonata
- Rellstab, Ludwig**
Schubert, F.;
Schwanengesang
- Remarque, Erich**
Maria
Beamish, S.
- Reményi, Eduard**
Brahms, J.
- Remick, Jerome**
Gershwin, G.
- Renard, Jules**
Histoires naturelles
- Renée de Lorraine**
Lassus, O. de
- René de Anjou**
Josquin des Prez
- Renoir, Auguste**
impresionismo;
simbolismo
- Renoir, Jean**
música
cinematográfica
- Renzi, Anna**
ópera, 3
- Repin, Il'ya**
Musorgski, M. P.
- Resnais, Alain**
música
cinematográfica
- Réti, Rudolph**
análisis, 4
- Reuter, Fritz**
Larsson, L.-E.
- Revere, Paul**
impresión y publicación de música, 7
- Revuts'ki, Levko**
Grabovski, L.
- Reynolds, Joshua**
Clasicismo, el;
Shudi, B.
- Reys, Jakub**
Polonia, 1
- Rhau, Georg**
bicinium; dueto;
Reforma, la
- Rhoads, W.**
Variations on “America”
- Rice, Tim**
Lloyd Webber, A.;
Oliver, S.
- Richard, Cliff**
música popular, 4
- Richardson, Samuel**
Empfindsamkeit;
Italia, 4; ópera, 6;
Piccinni, N.; *Sturm und Drang*
- Ricardo Corazón de León**
Faïdit, G.
- Richelieu, Armand**
Jean du Plessis,
cardenal
Barroco, el
- Richepin, Madeleine**
Vierne, L.
- Richter, Ernst**
Friedrich
Fibich, Z.
- Ricieri, Giovanni**
Bernacchi, A. M.
- Ricordi, Giovanni (i)**
impresión y publicación de música, 8; Ricordi
- Ricordi, Giovanni (ii)**
impresión y publicación de música, 8; Ricordi;
Verdi, G.
- Ricordi, Tito (i)**
impresión y publicación de música, 8; Ricordi
- Ricordi, Tito (ii)**
Francesca da Rimini
- Riddell, Richard**
Akhnaten
- Riedl, Josef**
válvula
- Riepel, Joseph**
ritmo, 3
- Ries, Franz Anton**
Ries, F.
- Rietz, Julius**
Bargiel, W.
- Rifkin, Joshua**
ragtime
- Rigler, Franz**
Checa, República, 4
- Rilke, Christoph**
Matthus, S.
- Rilke, Rainer Maria**
Hindemith, R.;
Marielenben, Das;
Nordheim, A.;
Shostakovich, D.;
canción
- Rimbaud, Arthur**
Illuminations, Les;
canción
- Rimsha, Viacheslav**
Rusia, 6
- Rimski-Korsakov, Voin**
Rimski-Korsakov,
N. A.
- Rinaldo Di Capua**
canción napolitana
- Rinck, Johann**
Christian Heinrich
Pierson, H. H.
- Ringhieri, Francesco**
Mosè in Egitto
- Rinuccini, Ottavio**
Arianna, L;
Caccini, G.;
camerata; Croacia;
Dafne, Euridice;
intermedio; libreto;
ópera, 2; Peri, J.
- Rioton, Marthe**
Garden, M.
- Ripellino, Angelo**
Maria
Intolleranza 1960
- Risler, Édouard**
Jarnach, P.
- Rist, Johann**
lied con bajo continuo
- Ristori, Giovanni**
Rusia, 2
- Ritchie, Anthony**
Nueva Zelanda
- Ritter, Alexander**
Strauss, R.; poema
sinfónico
- Rivarde, Achille**
Goossens, E.
- Rivers, Lady**
Wilbye, J.
- Riviere, Ann**
Bishop, H. R.
- Roach, Max**
jazz, 3
- Robbins, Jerome**
ballet y danza
teatral, 6;
coreografía
- Roberday, François**
Lully, J.-B.
- Robert, Louis**
Andriessen, H.
- Robert, Richard**
Serkin, R.
- Robert ap Huw**
Gales, 1
- Roberto II, conde de Artois**
Adam de la Halle
- Roberts [Elgar], Caroline Alice**
Elgar, E., 1; *Sea Pictures*
- Robespierre, M. F. M.**
- I. de**
Grétry, A.-E.-M.
- Robey, George**
music hall
- Robles, Daniel Alomía**
América Latina, 1
- Röckel, Elisabeth**
Hummel, J. N.
- Rockstro, W. S.**
Davies, W.
- Rodenbach, Georges**
Tote Stadt, Die
- Röder, C. G.**
Peters
- Rodgers, Jimmie**
country music
- Rodríguez de Hita, Antonio**
ópera, 12; España, 5
- Rodríguez de Mata, Antonio**
América Latina, 2
- Roerich, Nicholas**
consagración de la primavera, La
- Roger, Jeanne**
Roger, E.
- Rogers, Ginger**
coreografía;
Gershwin, G.
- Rogers, Shorty**
West Coast jazz
- Rogier, Charles**
Brabançonne, La
- Rohan, cardenal de Devienne, F.**
- Roinard, Paul**
olor y música
- Roldán, Amadeo**
América Latina, 5
- Rolla, Alessandro**
Paganini, N.
- Rolle, Johann**
Heinrich
oratorio, 7
- Rolli, Paolo Antonio**
Alessandro;
Deidamia; Scipione
- Romani, Felice**
Anna Bolena;
Beatrice di Tenda;
Bellini, V; *Capuleti e i Montecchi, I*;

- Elisir d'amore, L';*
Giorno di regno,
Un; Lucrezia
Borgia; Norma;
Pirata, Il;
Sonnambula, La;
Straniera, La; Turco
in Italia, Il
- Romani, Romano**
Ponselle, R.
- Romano, Giulio**
manierismo
- Romano, Marcantonio**
Croacia
- Romanos**
canto llano, 1
- Romero, Mateo**
España, 4
- Ronsard, Pierre de**
Bertrand, A. de;
chanson; Costeley,
G.
- Roosevelt, Eleanor**
Lincoln Portrait, A
- Root, George**
Frederick
Estados Unidos de
Norteamérica, 2
- Rootham, Cyril**
Stevens, B.
- Rosa, Carl**
Corder, F.;
Stanford, C. V.;
Thomas, A. G.
- Rosart, Jacques-**
François
impresión y
publicación de
música, 6
- Rosas, Juventino**
América Latina, 2
- Rosati, Enrico**
Gigli, B.
- Rose, John**
bandora; orfarión
- Roseingrave, Daniel**
Roseingrave, T.
- Rosen, Charles**
Clasicismo, el;
crítica musical, 2
- Rosen, Jelka**
Delius, F.
- Rosier, Anna Maria**
- De Fesch, W.
Rosier, Carl
De Fesch, W.
Roskovsky, J. P.
Checa, República, 4
Rospigliosi, Giulio,
papa Clemente IX
Abbatini, A. M.
Ross, W. G.
music hall
Rossellini, Roberto
música
cinematográfica
Rossetti, Dante
Gabriel
Smyth, E.
Rossi, Gaetano
Crociato in Egitto,
Il; Linda di
Chamounix;
Semiramide;
Tancredi
Rossi, Giacomo
Pastor fido, Il;
Rinaldo
Rostropovich,
Mstislav
Britten, B., 2; Du
Pré, J.; Dutilleux,
H.; Knayfel', A. A.;
Lutoslawski, W.
Rotaru, Doina
Rumania, 2
Rothschild, familia
Francia, 6
Rothstein, William
ritmo, 4
Rotta, Andrea
suite, 1
Rouget, Gilbert
world music
Roxburgh, Edwin
Lloyd, J.
Royer, Alphonse
Favorite, La;
Jérusalem
Rozen, barón Yegor
Fiodorovich
vida por el zar, Una
Rozkosny, Josef
Richard
Checa, República, 3
Rozycki, Ludomir
- Polonia, 4
Rubens, Paul
comedia musical,
musical
Rubens, Peter Paul
Cecilia
Rubini, Giovanni
Battista
Bellini, V.
Rückert, Friedrich
Kindertotenlieder;
Schubert, F.
Rodolfo II
Checa, República,
1; Monte, P. de;
Regnart, J.; Turini,
F.
Rodolfo, archiduque
de Austria
Adieux, Les;
"Archiduque", Trío;
Beethoven, L. van;
misa, 4; *Missa*
solemnis
Rufer, Josef
Klebe, G.
Ruffini, Giovanni
Don Pasquale
Rugeri, Francesco
violín
Runeberg, Johan
Ludvig
Sibelius, J.
Ruotsalainen, Paavo
Kokkonen, J.
Rushton, Julian
Clasicismo, el
Ruspoli, príncipe
Francesco Maria
Caldara, A.
Russell, Henry
Ronald, L.
Russell, Lillian
vaudeville (2)
Russell, William
Wesley, S.
Russolo, Antonio
Russolo, L.
Rutini, Giovanni
Marco
sonata, 4
Ruzicka, Wenzel
Schubert, F.
- Ruzicková, Zuzana**
Kalabis, V.
Ruzitska, József
ópera, 13
Riazanov, Piotr
Dzerzhinski, I. I.;
Sviridov, G. V.
Rybnicky, Jakub
Checa, República, 2
Rydberg, Viktor
Sibelius, J.
Ryom, Peter
RV; Ryom
Rytel, Piotr
Tansman, A.
Sá Noronha, Francisco
de
Portugal, 1
Saavedra, Ángel de,
duque de Riva
Forza del destino, La
Sabaneiev, Leonid
Wirén, D.
Sabina, Karel
novia vendida, La
Sachs, Curt
música griega
antigua, 2; arpa de
puente;
etnomusicología;
instrumentos,
clasificación de;
reedpipe (2)
Sacks, Oliver
Nyman, M.
Sackville-West,
Edward
radiodifusión, 4
Sadelar, Jean
impresión y
publicación de
música, 5
Sadie, Stanley
diccionarios de
música; Grove, G.
Safonov, Vasili
Leschetizki, T.;
Medtner, N.;
Scriabin, A. N.
Sailer
ceciliano,
movimiento
Saint-Cricq, Caroline
- de**
Liszt, F.
St Denis, Ruth
ballet y danza
teatral, 5;
coreografía
Sainte-Colombe, Jean
de
Marais, M.
Saint-Gelais, Mellin de
chanson
Saint-Georges, Jules-
Henri Vernoy de
Bohemian Girl, The;
Fille du régiment,
La; Giselle, ou Les
Wilis; Jolie Fille de
Perth, La; Martha
Saint-Just, Claude de
Calife de Bagdad, Le
Saint-Léon, Arthur
Coppélia, ou La
Fille aux yeux
d'email
Sainton, Prosper
Ella, J.
Saint-Pol-Roux
Charpentier, G.;
Louise
Saint-Simon, Claude
Henri de Rouvroy
sansimonianos
Sakac, Branimir
preludio
Sakari, Petri
Finlandia, 4
Salas y Castro, Esteban
América Latina, 5
Salazar, Adolfo
crítica musical, 2;
España, 7
Salazar, Alvaro
Portugal, 4
Salazar, Antonio de
América Latina, 2
Salis, Rodolphe
cabaret
Salmanov, Vadim
Tishchenko, B. I.
Salmon, Thomas
Locke, M.
Salonen, Esa-Pekka
Finlandia, 4;

- Saariaho, K.
Saltoun, Lord
 Ella, J.
Salvi, Antonio
Ariodante; Berenice; Rodelinda; Scipione
Sammons, Albert
 Dyson, G.; Irlanda, J.; Lloyd, G.
Samosud, Samuil
 Rusia, 5
Samuel-Rousseau, Marcel
 Mompou, F.
Samuels, Robert
 semiótica
Sánchez de Fuentes, Eduardo
 América Latina, 5
Sand, George
 Chopin, F.; Liszt, F.
Sandburg, Carl
 Foss, L.
Sanderson, Sibil
 Massenet, J.
Sandham, Elizabeth
 Weelkes, T.
Sandler, Albert
palm court music
Sandström, Sven-David
 Suecia, 5
Sandwich, conde de
 Child, W.; concierto, 2
Sandys, George
 Lawes, W.
Santa Cruz, Domingo
 América Latina, 1
Santiago, Francisco de
 Patiño, C.; Portugal, 2
Santorio, Claudio
 América Latina, 4
Sanz, Gaspar
 España, 4
Sapir, Edward
 Canadá
Sappho
 Dallapiccola, L.; *Trionfo di Afrodite*
Saracini, Claudio
 monodia
- Sardà, Albert**
 España, 7
Sardou, Victorien
Bettelstudent, Der; Fedora; Giordano, U.; Puccini, G.; Tosca
Sargón I de Acadia
 música antigua de Mesopotamia y Egipto
Sarian, Ghazaros
 Mansurian, T. Y.
Sarrette, Bernard
 Gossec, F.-J.
Sarrus, Pierre Auguste
 sarrusófono
Sarto, Andrea del
 Layolle, F. de
Sartre, Jean-Paul
Intolleranza 1960
Sas, Andrés
 América Latina, 1, 3
Sattler, C. F.
 trombón, 3
Saul, Patrick
 archivos sonoros
Saunderson, Nicholas
 Farnaby, G.
Saur, Christopher
 impresión y publicación de música, 7
Saussure, Ferdinand de
 semiótica
Sauvage, Cécile
 Daniel-Lesur, J. Y.
Savall, Jordi
 España, 7
Savart, Félix
 violín
Savonarola, Girolamo
Canti di prigionia; carnaval, canción de; contrafactum
Savorgnano, Girolamo
 Croacia
Sax, Charles-Joseph
 clarinete; Sax, A.
Sayers, Dorothy L.
 repique, cambio de
- Scacchi, Marco**
 Polonia, 2
Scalero, Rosario
 Barber, S.; Blitzstein, M.; Menotti, G. C.; Rochberg, G.; Rota, N.; Thomson, V.
Scaligeri, familia
 Italia, 2
Scalvini, Antonio
Guarany, Il
Scappa, Giuseppe
 Pasta, G.
Schachter, Carl
 ritmo, 4
Schachtner, Johann Andreas
Bastien und Bastienne
Schaeffner, André
 etnomusicología
Schaffgotsch, Philipp Gotthard von
 Dittersdorf, C. D. von
Schalk, Franz
 Bruckner, A., 3
Schalk, Joseph
 Bruckner, A., 3
Schantz, Filip von
 Finlandia, 1
Schat, Peter
 Barry, G.
Scheffer, Ary
 Liszt, F.
Scheibler, Johann Heinrich
 altura, 4
Scheidler, Dorothea
 Spohr, L.
Scheller, J. A.
Carmina burana
Schenk, Eduard von
Belisario
Schenker, Heinrich
 estética de la música, 1; análisis, 2; contrapunto, 3; armonía, 3; modulación; ritmo, 4; teoría; tonalidad; *Urlinie; Ursatz;*
- intercambio vocal
Schering, Arnold
 afectos, doctrina de los; figuras, doctrina de las; ediciones, históricas y críticas
Schiavetto, Giulio
 Croacia
Schicht, Johann Gottfried
 Marschner, H.
Schiffer, Marcellus
Hin und zurück
Schikaneder, Emanuel
 masonería y música; Alemania, 4; Mozart, W. A.; *Singspiel; Süssmayr, F. X.*
Schiller, Friedrich von
 “Coral”; Sinfonía; Clasicismo, el; *Don Carlos; Forza del destino, La; Giovanna d’Arco; Guillaume Tell; Luisa Miller; dama de Orléans, La; Maria Stuarda; Masnadieri, I; ópera, 10; Schubert, F.; Schumann, R.; Sturm und Drang; Tomasek, V. J. K.*
Schindler, Emil
 Mahler-Werfel, A.
Schirmer, Ernest Charles
 Schirmer, E. C.
Schirmer, Gustav
 impresión y publicación de música, 7; Schirmer, G.
Schiske, Karl
 Schwertsik, K.
Schlegel, August Wilhelm von
Tempest, The
Schlegel, Friedrich von
 Schubert, F.
- Schlick, Arnolt**
 instrumentos renacentistas
Schlimbach, Johann Caspar
 armonio, *American organ*
Schloezer Tat’iana
 Scriabin, A. N.
Schmidt, Giovanni
Elisabetta, regina d’Inghilterra
Schmidt-Neuhaus, Hans Otto
 Stockhausen, K.
Sehmieder, Wolfgang
 BWV; Sehmieder
Schmitt, Alois
 Hiller, F.
Schneider-Trnavsky, Mikuláš
 Checa, República, 4
Schnitger, Arp
 órgano, 8
Schober, Franz von
Alfonso und Estrella; Schubert, F.
Schoeffer
 impresión y publicación de música, 3
Schoenberg, Gertrud
Von heute auf morgen
Schoenberg, Nuria
 Nono, L.
Schoenewerk
 Durand
Scholl, Andreas
 contralto masculino
Schopenhauer, Arthur
 estética de la música, 1; Alemania, 5, 6; novela, música en la; Wagner, R.
Schott, Bernhard
 Schott
Schott, Johann Andreas
 Schott

- Schott, Johann Joseph cinematográfica;
Schott Herrmann, B.
- Schott, Paul Scott, Francis George
Tote Stadt, Die Escocia, 2
- Schrammel, Johann Scott, James
Schrammel *ragtime*
- Schrammel, Joseph Scott, Leon
Schrammel acústica, 9
- Schrattenbach, Scott, Walter
Siegmund Berlioz, H.; Bizet,
Christoph, G.; Boieldieu, A.;
arzobispo de *Dame blanche, La;*
Salzburgo *Donna del lago, La;*
Haydn, M.; Mozart
Schrems, Joseph *Froissart; Ivanhoe;*
ediciones, *Jolie Fille de Perth,*
históricas y críticas *La; Lucia di*
 Lammermoor;
- Schroeder, Hermann Marschner, H.;
Stockhausen, K. ópera, 9, 10;
- Schroeter, Johann *Puritani di Scozia,*
Samuel I; Romanticismo,
Cramer (i) el; Rossini, G.
- Schroeter, Rebecca Scotti, Antonio
Haydn, J. Leoni, F.
- Schröter, Gottlieb Scott, Girolamo
pianoforte, 1 Scotto
- Schubart, Christian Scott, Ottaviano (i)
Friedrich Daniel Scotto
Forelle, Die; lied, 1
- Schubring, Julius Scott, Ottaviano (ii)
Elijah; St Paul Scotto
- Schulhoff, Julius Scribe, Eugène
Leschetizki, T. *Adriana*
Lecouvreur;
- Schulzová, Aneika *Africaine, L'; Auber,*
Fibich, Z. D. F. E.; *Ballo in*
maschera, Un;
- Schumann, Elisabeth Barbieri, F. A.;
Klemperer, O.; *Comte Ory, Le;*
Moore, G. *Dame blanche, La;*
Elisir d'amore, L';
- Schumann, Emilie *Enfant prodigue, L';*
Schumann, R. *Étoile du nord, L';*
Favorite, La; Fra
- Schunda, Jozsef V. *Diavolo; Halévy, J.*
cimbalom; tárogató F.; *Huguenots, Les;*
Juive, La; Manon
- Schuppanzigh, Ignaz *Lescaut; Meyerbeer,*
Schubert, F. G.; *Muette de*
Portici, La; ópera, 9;
- Schwarzenberg, *Prophète, Le; Robert*
príncipe *le diable;*
Scarlati *Sonnambula, La;*
Vêpres siciliennes,
- Schwarzkopf, Norman *Lincoln Portrait, A*
- Schweitzer, Anton *Alceste; Ana Amalia*
- Scorsese, Martin música
- Les
- Scudamore, John Allison, R.
- Seashore, Carl educación, 2; tests
- Sebastián, rey de Portugal
Fuellana, M. de
- Sebastiani, Johann Pasión, música de
la
- Sedaine, Michel-Jean Duni, E. R.; Grétry,
A.-E.-M.; Philidor;
ópera de rescate;
Richard Coeur-de-
lion
- Sedlak, Wenzel *Harmonie,*
Harmoniemusik
- Seeger, Charles Crawford Seeger,
R.; etnomusicología
- Seeger, Mike Estados Unidos de
Norteamérica, 5
- Seeger, Peggy música folclórica, 2
- Seeger, Pete música folclórica,
2; Estados Unidos
de Norteamérica, 5
- Segerstam, Leif Finlandia, 4
- Seidel, Carl *Drei Pintos, Die*
- Seidl, Johann Gabriel *Schwanengesang*
- Seidlhofer, Bruno Heiller, A.
- Seikilos música griega
antigua, 4
- Seither, Charlotte Bärenreiter
- Sekles, Bernhard Hindemith, P.
- Sellars, Peter Adams, J.
- Seltsam, W. H. discografía
- Selva, Blanche Franck, C.
- Sendak, Maurice *Higglety Pigglety*
Pop!; Where the
Wild Things Are
- Séneca *Hippolyte et Aricie*
- Senefelder, Alois Breitkopf & Härtel;
litografía;
impresión y
publicación de
música, 2d
- Senesino *castrato; Handel, G.*
F.
- Senleches, Jaquemin
de *chanson; virelai*
- Serly, Tibor Bartók, B., 2;
Mikrokosmos
- Serna, Estacio de la América Latina, 3
- Serradell, Narciso América Latina, 2
- Serrano, José zarzuela
- Serrao, Paolo Denza, L.
- Sertor, Gaetano Bianchi, F.
- Servin, Jean *fricassée; música*
callejera
- Seshseshet música antigua de
Mesopotamia y
Egipto
- Seter, Mordecai Avni, T
- Seth, Vikram novela, música en
la
- Seurat, Georges puntillismo
- Séverac, Déodat de Schola Cantorum
- Sewall, Judge Samuel *levet*
- Seydelmann, Franz *Turco in Italia, Il*
- Seyler, Sophie Benda
- Seymour, Edward,
conde de Hertford
Coprario, J.
- Sforza, familia
Italia, 2
- Sforza, Ascanio
Josquin des Prez
- Sforza, Galeazzo
Maria
Compère, L.
- Shadwell, Thomas
Cecilia; Locke, M.;
Nymphs and
Shepherds; Queen
Mary's Funeral
Music; Tempest, The
- Shaffer, Peter
música
cinematográfica
- Shakespeare, William
Antony and
Cleopatra; Arne, T.
A.; *barber-shop*
singing;
Barthélemon, F.-H.;
Bassano; batalla;
Béatrice et Bénédict;
Benda; Berlioz, H.;
Bishop, H. R.;
Blacher, B.;
Boesmans, P.;
branle; burden;
canario;
Castelnuovo-
Tedesco, M.;
Coleridge-Taylor,
S.; concierto, 1;
Dukas, P.;
Inglaterra, 4; *Fairy*
Queen, The;
Falstaff; música
cinematográfica;
gamut;
Greensleeves;
Halévy, J. F.;
Hamlet; jig (1);
Johnson, R.; *Lear;*
Liebesverbot, Das;
Lustigen Weiber von
Windsor, Die;
Macbeth;
Mendelssohn, Felix;
Midsummer Night's

- Dream*, A;
Monteverdi, C.;
Morley, T.; ópera, 9,
10; Orff, C.; *Otello*;
passamezzo;
performance
practice, 1; *Pomp
and Circumstance*;
Potter, C.; *prick-
song*; música
programática; *Rape
of Lucretia*, *The*;
Reimann, A.; semi-
ópera; caramillo;
Sir John in Love;
Smetana, B., 2;
Smith, J. C.;
Stamitz, J.; Storace,
S.; Sutermeister, H.;
simbolismo;
Tempest, *The*;
Thomas, A.; *Troilus
and Cressida*;
Trojahn, M.; *tucket*;
Verdi, G.; Wagner,
R.; Walton, W.
- Shapey, Ralph**
Levinson, G.
- Sharp, Cecil**
Butterworth, G.;
etnomusicología;
danza folclórica;
música folclórica,
1; canción; Estados
Unidos de
Norteamérica, 3
- Sharp, Evelyn**
Poisoned Kiss, *The*
- Sharp, William**
Immortal Hour, *The*
- Shaw, Alice**
silbido (2)
- Shaw, Artie**
jazz, 2; *swing* (2)
- Shaw, Carlos**
Fernández
Falla, M. de; *Vida
breve*, *La*
- Shawn, Ted**
ballet y danza
teatral, 5
- Shcherbachov,**
Vladimir
- Popov, G. N.
- Shedlock, J. S.**
Augener
- Shekhter, Boris**
Muradeli, V.
- Shelley, Percy Bysshe**
Goldschmidt, B.;
Miaskovski, N. Y.;
ópera, 10; Quilter,
R.
- Shepherd, John**
sociología de la
música
- Sheremetev, familia**
Rusia, 2
- Sheridan, Richard**
Brinsley
*Bodas en un
monasterio*;
Duenna, *The*; Kelly,
M.; Linley
- Shields, Ella**
music hall
- Shilovski, Konstantin**
Stepanovich
Eugene Onegin
- Shirkov, Valerian**
Fiodorovich
Ruslan y Liudmila
- Shirley, James**
Cupid and Death;
Locke, M.; *masque*
- Shoenberg, Isaac**
radiodifusión, 7
- Sholajov, Mijail**
Dzerzhinski, I. I
- Shore, familia**
Purcell, H.
- Shore, John**
Purcell, H.;
diapasón de
horquilla
- Sibila, princesa de**
Württemberg-
Montbéliard
- Froberger, J. J.
- Sidel'nikov, Nikolai**
Artiomov, V. P.;
Smirnov, D.;
Tarnopol'ski, V. G.
- Sidney, Philip**
Ferrabosco; *lute-
song*; madrigal, 4a;
- pastoral
- Siefert, Paul**
Sweelinck, J. P.
- Sievers, Gerd**
Köchel
- Segismundo**
Oswald von
Wolkenstein
- Segismundo Augusto**
II, rey de Polonia
Bakfark, V.
- Segismundo III**
Anerio, G. F.;
ópera, 12
- Signorini, Giovanni**
Battista
Caccini, F.
- Siklós, Albert**
Szabó, F.
- Silva, Francisco**
Manuel da
América Latina, 4
- Silvestri, Constantin**
Rumania
- Simbracky, Ján**
Checa, República, 4
- Simmel, Georg**
sociología de la
música
- Simon, J. P.**
Maria di Rohan
- Simon, Michael**
Goebbels, H.
- Simon, Paul**
exotismo
- Simone, Nina**
blues
- Simonelli, Matteo**
Corelli, A.
- Simoni, Renato**
Turandot
- Simpson, George**
sociología de la
música
- Simrock, Fritz**
Brahms, J.; Dvorák,
A.; Zemlinski, A.
- Sin, Otakar**
Pauer, J.
- Sinatra, Frank**
jazz, 2; música
popular, 3, 4;
Estados Unidos de
- Norteamérica, 5
- Singer, Winnaretta,**
princesa de
Polignac
mujeres en la
música
- Sisley, Alfred**
impresionismo
- Sitwell, familia**
Walton, W.
- Sitwell, Edith**
Façade; Walton, W.
- Sitwell, Osbert**
Belshazzar's Feast
- Sitwell, Sacheverell**
Rio Grande, *The*
- Sjöstrand, Gerda**
Busoni, F.
- Scriabin, Vera**
Scriabin, A. N.
- Skuhersky, Frantisek**
Checa, República, 3
- Slade, Julian**
música popular, 2
- Slater, Montagu**
Peter Grimes
- Sloboda, John**
análisis, 4
- Slonimski, Nicolas**
Ives, C.;
Nancarrow, C.;
pandiatonismo;
Slonimsky, S. M.
- Smart, George**
Weber, C. M. von
- Smart, Henry, el joven**
partsong
- Smijers, Albert**
ediciones,
históricas y críticas
- Smith, Albert**
Parry, J. O.
- Smith, Bessie**
blues; Estados
Unidos de
Norteamérica, 2
- Smith, David**
Porter, Q.
- Smith, Harold**
impresión y
publicación de
música, 2d
- Smith, John**
puntillo (3)
- Smith, Joshua**
spiritual
- Smith, Leland**
Bolcom, W.
- Smith, Leo**
Weinzweig, J.
- Smith, Mamie**
blues
- Smith, "Pine Top"**
boogie-woogie
- Smith, Stanley**
impresión y
publicación de
música, 2d
- Smith, Stevie**
Lutyens, E.
- Smith, William**
Grove, G.
- Smith, William C.**
bibliografía, 3
- Smith Brindle,**
Reginald
Rands, B.
- Smither, Howard**
oratorio, 6, 7
- Smithson, Harriet**
Berlioz, H.;
*Symphonie
fantastique*
- Smollett, Tobias**
corranach
- Snell, D. J.**
Gales, 5
- Snoop Doggy Dogg**
rap
- Sócrates**
música griega
antigua, 1;
Clasicismo, el
- Söderström, Elisabeth**
Suecia, 5
- Sokolov, Nikolai**
Shaporin, Y.;
Vishnegradski, I.
- Sokolovski, Mijail**
ópera, 13
- Soldat, Marie**
Joachim, J.
- Solera, Temistocle**
Attila; *Giorno di
regno*, *Un*;
Giovanna d'Arco;

- Jérusalem;*
Lombardi alla
prima crociata, I;
 Nabucco; *Oberto,*
conte di San
Bonifacio
- Sologub, Vladimir**
vida por el zar, Una
- Solov 'iov, Vladimir**
amor de las tres
naranjas, El
- Somerset, duque de**
 Reforma, la
- Somma, Antonio**
Ballo in maschera,
Un
- Sommer, F.**
 eufonio
- Sonneck, Oscar G. T.**
 Sonneck Society
- Sonnleithner, Joseph von**
 ediciones,
 históricas y críticas;
Fidelio
- Sonzogno, Edoardo**
 Leoncavallo, R.;
 Mascagni, P.;
 Puccini, G.
- Sophia Charlotte,**
 electora de
 Brandenburgo
 Ariosti, A.
- Sófocles**
 academia;
Antígona; Elektra;
Oedipus rex; Orff,
 C.
- Sofronio de Jerusalén**
 canto bizantino;
 canto llano, 1
- Sorkocevic, Luka**
 Croacia
- Soro, Enrique**
 América Latina, 3
- Soumet, Alexandre**
Norma; Siège de
Corinthe, Le
- Souris, André**
 Pousseur, H.
- Sousa Carvalho, Joao de**
 Portugal, 3
- Soutar, William**
 MacMillan, J.
- Souvestre, Émile**
Stiffelio
- Sower, Christopher**
 impresión y
 publicación de
 música, 7
- Sozomeno, Maria**
 Cavalli, E
- Spanier, Muggsy**
jazz, 2
- Sparrow-Simpson, J.**
Crucifixion, The
- Spechtshart, Hugo**
 flagelantes,
 canciones
- Spencer, Herbert**
 Parry, H.;
 sociología de la
 música
- Spengler, Lazarus**
 coral
- Spenser, Edmund**
 madrigal, 4a; *Spring*
Symphony, A
- Speratus, Yaul**
 coral
- Spielberg, Steven**
 música
 cinematográfica
- Spinacino, Francesco**
ricercar
- Spindler, Ervín**
Dalibor
- Spisak, Michal**
 Polonia, 4
- Spitzer, Rudolph**
Tiefland
- Spoliansky, Mischa**
 cabaret
- Sporck, conde Franz Anton**
 Checa, República, 2
- Squire, W. H.**
 Piatti, A.
- Stadler, Johann**
 Stadler, A
- Staël, Madame de**
Viaggio a Reims, Il
- Staggins, Nicholas**
 Blow, J.; Purcell, H.
- Stainer, Jacob**
 violín
- Stalin, Joseph**
 formalismo; ópera,
 17; política y
 música; Prokofiev,
 S. S., 3; Rusia, 5;
 Shostakovich, D.;
 realismo socialista;
 sinfonía, la
- Stamaty, Camille**
 Saint-Saëns, C.
- Stamitz, Anton**
 Mannheim, escuela
 de; Stamitz, C.;
 Stamitz, J.; sinfonía
 concertante
- Stamitz, Antonín**
 Ignác
 Stamitz, J.
- Stampiglia, Silvio**
 Conti, F. B.;
Imeneo; América
 Latina, 2;
Partenope; Serse
- Standfuss, J. C.**
Singspiel
- Stanisavski, Konstantin**
 Rusia, 5
- Stark, John Stillwell**
 impresión y
 publicación de
 música, 7
- Stasov, Vladimir**
 Balakirev, M. A.;
 Cui, C.; Cinco, Los;
Khovanshchina;
 Musorgsky, M. P.;
Príncipe Igor;
 Rimski-Korsakov,
 N. A.; Rusia, 4;
Sadko; Serov, A. N.;
 Chaikovski, P. I.
- Staufer, J. G.**
arpeggione
- Stedman, C. R. Fabian**
 repique, cambio de
- Steele, Tommy**
 música popular, 4
- Stefani, Jan**
 Polonia, 3
- Steigleder, Johann Ulrich**
 coral de órgano
- Stein, Erwin**
 Harvey, J.;
 Williamson, M.
- Stein, Gertrude**
 Berners, Lord; *Four*
Saints in Three Acts;
 Thomson, V.
- Stein, Johann Andreas**
pianoforte, 4
- Stein, Leo**
Lustige Witwe, Die
- Stein, Marian**
 Kurtág, G.
- Steinbach, Fritz**
 Mühlfeld, R.
- Steinberg, Maximilian**
 Eller, H.; Obouhow,
 N.; Shaporin, Y.;
 Shostakovich, D.;
Till Eulenspiegels
lustige Streiche
- Steinberger, Ned**
 bajo eléctrico
- Steiner, Max**
 música
 cinematográfica
- Steiner, Rudolf**
 eurrítmica;
 Ullmann, V.
- Stendhal**
 Cimarosa, D.;
 Rossini, G.
- Stephanie, Gottlieb**
Entführung aus dem
Serail, Die;
Schauspieldirektor,
Der
- Esteban, rey de**
 Hungría
 Hungría, 1
- Stephens, Suzanne**
 Stockhausen, K.
- Sterbini, Cesare**
Barbiere di Siviglia,
Il
- Stern, Isaac**
 Dutilleux, H.
- Sternhold, Thomas**
Common Prayer,
Book of; himno, 3,
 4; Reforma, la
- Steuermann, Edward**
 Heininen, P.
- Stevens, Denis**
 radiodifusión, 5;
Mulliner Book
- Stevenson, Adlai**
Lincoln Portrait, A
- Stevenson, Robert Louis**
 Grange, P.;
 Vaughan Williams,
 R., 1
- Stewart, Reginald**
 Weinzweig, J.
- Stigliano, príncipe Fernando**
 Pergolesi, G. B.
- Stille, Kurt**
 grabación y
 reproducción, 4
- Stillfried, barón Ignaz von**
 Dittersdorf, C. D.
 von
- Stockhausen, Markus**
 Stockhausen, K.
- Stockhausen, Simon**
 Stockhausen, K.
- Stokes, Eric**
 Larsen, L.
- Stoll, J. L.**
An die ferne
Geliebte
- Stölzel, Heinrich David**
 corno (2); válvula
- Stolzer-Slavenski, Josip**
 Croacia
- Storace, Nancy**
 Storace, S.
- Stösslová, Kamila**
 Janáček, L.; *Cartas*
íntimas
- Stow, Randolph**
Eight Songs for a
Mad King
- Stracciari, Riccardo**
 Christoff, B.
- Strachey, Lytton**
Gloriana
- Stradivari, Francesco**
 Stradivari, A.
- Stradivari, Omobono**

- Stradivari, A.
Strahle, Graham
 diccionarios de
 música
Stratton, Eugene
music hall
Strauber, Karl
 Reger, M.
Straus, Joseph
 análisis, 5
Strauss, Franz
 Strauss, R.
Streicher, Nanette
Stein
pianoforte, 4
Strepponi, Giuseppina
 Verdi, G.
Strinasacchi, Regina
 música de cámara
Strindberg, August
 Delius, F.; ópera,
 14; Rangström, T.;
 Reimann, A.
Strogers, Nicholas
In nomine
Stroh, Augustus
 Stroh, violín
Ström, Ella
 Grainger, P.
Stroppa, Marco
 Ricordi
Strozzi, G. B.
 intermedio
Strozzi, Giulio
 Strozzi, B.
Strozzi, Piero
 camerata
Strungk, Nicolaus
 Alemania, 3
Strunk, Oliver
 Rzewski, F.
Strzeminski,
 Wladyslaw
 Krauze, Z.
Stuart, Lady Arabella
 Cavendish, M.
Stuck, Jean-Baptiste
 Montéclair, M. P. de
Stumpf, Carl
 etnomusicología
Sturgis, Julian
Ivanhoe
Styne, Jule
 Sondheim, S.
Suardon, P.
Amico Fritz, L'
Suceveanu, Dimitrie
 Rumania, 1
Suckling, John
 Lawes, H.
Suckow, K. A.
Manfred
Sugana, Luigi
Quatro rusteghi, I
Sulzer, Johann Georg
 Kirnberger, J. P.;
 retórica
Sulzer, Solomon
 música judía, 3
Sumarovok, Aleksandr
 Rusia, 2
Sumera, Lepo
 Eller, H.; Tüür, E.-
 S.
Supervía, Conchita
 España, 7
Susanin, Ivan
 Rusia, 3
Susil, Frantisek
 Checa, República, 3
Suter, Robert
 Suiza
Sutherland, Joan
 Australia, 5;
 Donizetti, G.;
 Serafin, T.
Sutherland, Margaret
 Australia, 4
Suzuki, Shin'ichi
 Suzuki, método
Svetlá, Karolina
beso, El
Svetlanov, Yevgeni
 Medtner, N.
Swan, Timothy
 Estados Unidos de
 Norteamérica, 1
Sweelinck, Dirk
 Sweelinck, J. P.
Swieten, Gottfried
Baron van
 renacimiento de
 Bach; *creación, La*;
 Haydn, J.; Mozart,
 W. A.; *estaciones,*
Las; Escocia; Siete
últimas palabras de
nuestro Salvador en
la Cruz
Swinburne, W. H.
 tónica sol-fa
Silvestre II, papa
 Hungría, 1
Sylvestre, Armand
 Grisélidis
Symmons, Arthur
 Walton, W.
Synge, J. M.
Riders to the Sea
Szalowski, Antoni
 Polonia, 4
Szántó, Theodor
Petrushka
Székel, Arnolf
 Kadosa, P.
Szeluto, Apolinary
 Polonia, 4
Szervánsky, Endre
 Balassa, S.; Sály, L.
Szymanowska, Maria
 Polonia, 3
Tacchino, Gabriel
 Long, M.
Tácito
Incoronazione di
Poppea, L'
Tagg, Phillip
 sociología de la
 música
Tagliaferro, Magda
 Cortot, A.
Taglioni, Marie
 ballet y danza
 teatral, 2
Tagore, Rabindranath
Lyrische Symphonie;
 Zemlinski, A.
Taisnier, Jean
musica reservata
Talbot, Howard
 Monckton, L.
Talich, Václav
 Checa, República,
 5; Kapralová, V.
Talleyrand, príncipe
 Dussek, J. L.;
 Neukomm, S.
Tamburini, Antonio
 Bellini, V.
Tanguy, Eric
 Grisey, G.
Tann, Hilary
 Oxford University
 Press
Tannhäuser, Der
Minnesinger
Tans'ur, William
 Billings, W.
Tapissier, Johannes
 Países Bajos, Los, 1
Taranu, Cornel
 Rumania, 2
Tarasti, Eero
 semiótica
Targioni-Tozzetti,
Giovanni
Cavalleria rusticana
Tarifa, Marchioness de
 Fuenllana, M. de
Taruskin, Richard
 nacionalismo, 2
Taskin, Pascal
 diapasón de
 horquilla
Tasso, Torquato
Armide;
Combattimento di
Tancredi, e
Clorinda; Godard,
 B.; madrigal, 3;
 Monteverdi, C.;
 pastoral; *Rinaldo*;
 Rossini, G.; Wert,
 G. de
Tate, Henry
 Australia, 4
Tate, Nahum
Dido and Aeneas;
 himno. 3, 4
Taylor, Cecil
 Estados Unidos de
 Norteamérica, 5
Taylor, Franklin
 Dunhill, T.
Taylor, Isidore J. S.
 Pirata, Il
Taylor, John
 Bach, J. S.
Taylor, Paul
 ballet y danza
 teatral, 5;
 coreografía
Chaikovsky, Modest
Francesca da
Rimini; reina de
espadas, La;
Symphonie
pathétique
Teagarden, Jack
 jazz, 1
Tedaldi-Fores, Carlo
Beatrice di Tenda
Teichmüller, Robert
 Burkhard, W.
Teillard de Chardin,
Pierre
 Rubbra, E.
Teixeira, António
 Portugal, 3
Tellefsen, Arne
 Nordheim, A.
Temperley, Nicholas
 diccionarios de
 música
Tennyson, Alfred, Lord
 música popular, 3;
Princess Ida;
 Quilter, R.;
Serenade for Tenor,
Horn, and Strings;
 Somervell, A.;
 Stanford, C. V.
Termen, Lev
theremin; Varèse, E.
Ternina, Milka
 Croacia
Terradellas, Domingo
 España, 5
Terziana, Eugenio
 Battistini, M.
Teschemacher, Frank
 jazz, 1
Tesi, Vittoria
 Hasse, J. A.
Tesnohlídek, Rudolf
zorrita astuta, La
Tetley, Clen
 ballet y danza
 teatral, 5
Tetrazzini, Eva
 Tetrazzini, L.
Texier, Rosalie
 Debussy, C.
Textor, Maria
 Katharina

- Telemann, G. P.
- Thackeray, William
Makepeace
voluntary, 1
- Tharp, Twyla
ballet y danza
teatral, 6
- Thatcher, Margaret
Inglaterra, 6;
Lincoln Portrait, A
- Thayer, Alexander
Wheelock
crítica musical, 2
- Teócrito
eclogue
- Teodorico, emperador
Hunnenschlacht
- Teón de Smirna
música griega
antigua, 3
- Thibaud, Jacques
Casals, P.; Cortot,
A.
- Thomán, István
Dohnányi, E.
- Thomas, duque de
Clarence
Power, L.
- Thomas, Dylan
Jones, D.
- Thomas, Edward
Grange, P.
- Thomas, Isaiah
impresión y
publicación de
música, 7
- Thomas, Ronald
educación, 2
- Thomas, Theodore
Estados Unidos de
Norteamérica, 2
- Tomás Aquino
criptografía; *Lauda
Sion*; *Pange lingua*;
*Transfiguration de
notre Seigneur Jésus
Christ*, La
- Thomas de
Canterbury
secuencia (2)
- Tomás de Celano
Dies irae
- Thomelin, Jacques-
- Denis
Lebègue, N.
- Thompson, John
Mendelssohn,
Fanny
- Thomson, George
Kozeluch, L.
- Thomson, James
Alfred; *Rule*;
Britannia!;
Estaciones, *Las*
- Thorner, William
Ponselle, R.
- Trasilo
música griega
antigua, 3
- Thubron, Colin
*Prince of the
Pagodas*, *The*
- Thuille, Ludwig
Bloch, E.;
Braunfels, W.
- Thurston, Frederick
Addison, J.
- Tieck, Ludwig
Blond Eckbert;
Genoveva;
Schumann, R.
- Tiessen, Heinz
Bergman, E.; Vogel,
W.
- Tilley, Vesta
music hall
- Tirso de Molina
Don Juan
- Titon du Tillet, Évrard
Couperin
- Titov, Nikolai
Rusia, 3, 4
- Titov, Vasili
música sacra, 3
- Todd Titon, J.
etnomusicología
- Toeschi, familia
sinfonía, la
- Toeschi, Carl Joseph
Mannheim, escuela
de; Stamitz, C.
- Toldrá, Eduardo
España, 7
- Tolstoy, Aleksei
Shaporin, Y.
- Tolstoy, Lev
- Nikolaievich
Alfano, F.;
Eckhardt-
Gramatté, S.-C.;
“*Kreutzer*” *Sonata*;
novela, música en
la; ópera, 17;
Prokofiev, S. S., 3;
Roussel, A.;
realismo socialista;
guerra y la paz, *La*
- Tomasini, Luigi
“*Adioses*”, *Sinfonía
de los*; Haydn, J.
- Tomkins, Nathaniel
Tomkins, T.
- Toole, J. L.
barber-shop singing
- Toop, Richard
Kats-Chernin, E.
- Torchi, Luigi
Respighi, O.
- Torquemada, Juan de
América Latina, 2
- Torre, Francisco de la
España, 2
- Torrejón y Velasco,
Tomás
América Latina, 3
- Torres, José de
Literes, A.
- Torres Jurado,
Antonio de
guitarra, 2
- Tortelier, Pomona
Tortelier, P.
- Tortelier, Yan Pascal
Tortelier, P.
- Tosi, Pier Francesco
Agricola, J. F.
- Tost, Johann
música de cámara;
“*Tost?*”, *Cuartetos*
- Tottola, Andrea Leone
Donna del lago, *La*;
Erlikönig, *Mosè in
Egitto*
- Touche, Guymond de
la
lphigénie en Tauride
- Touret, André
Bacewicz, G.
- Tove
- Gurrelieder*
- Traherne, Thomas
Dies natalis; Finzi,
G.
- Trajano, Marco Ulipio
música sacra, 1;
Rumania, 1
- Trakl, Georg
Boucourechliev, A.;
expresionismo
- Trampler, Walter
Bainbridge, S.
- Trautwein, Friedrich
trautonium
- Trebor
ballade
- Tree, Herbert
Beerbohm
Coleridge-Taylor, S.
- Treichel, Hans-Ulrich
Verratene Meer, *Das*
- Treitler, Leo
siglo veinte, el
- Treitschke, Georg
Friedrich
Fidelio
- Tremain, Ronald
Nueva Zelanda
- Tremain, Rose
novela, música en
la
- Triana, Juan de
España, 2
- Trianon, Henri
Ivan IV
- Trie, Guillaume de,
arzobispo de Reims
Machaut, G. de
- Triebensee, Joseph
Harmonie,
Harmoniemusik
- Triébert, Guillaume
heckelfón; oboe
- Trigos, Juan
América Latina, 2
- Trimble, Joan
radiodifusión, 7
- Triossi, Agostino
Rossini, G.
- Tritonius, Petrus
oda
- Tritto, Giacomo
Bellini, V.
- Tromlitz, Marianne
Schumann, C.
- Truffaut, François
música
cinematográfica
- Trungpa, Chogyam
Lieberson, P.
- Trutovski, Vasili
Rusia, 2
- Tsvetaieva, Marina
Gubaidulina, S.;
canción
- Tuckwell, Barry
Australia, 5
- Tudor, David
Cage, J.; coreografía
- Tufts, John
impresión y
publicación de
música, 7; Estados
Unidos de
Norteamérica, 1
- Tulindberg, Erik
Finlandia, 1
- Tuma, Frantisek
Checa, República, 2
- Turányi, Károly
Mosonyi, M.
- Turczynski, Józef
Vainberg, M. S.
- Turgenev, Ivan
Chausson, E.;
Poème
- Turina, José Luis
España, 7
- Türk, Daniel Gottlob
Bebung; teclado,
digitación de, 1
- Turner, J. M. W.
Debussy, C.
- Turpin, Tom
música popular, 3
- Tuskiya, Iona
Kancheli, G.
- Tuxen, Erik
Nielsen, C.
- Tveitt, Geirr
Noruega, 2
- Tyl, J. K.
Skroup, F. J.
- Tyrrell, John
Grove, G.
- Tysoll, Alan

- bibliografía, 3;
impresión y
publicación de
música, 8
- Tzara, Tristan**
Schulhoff, E.
- Uhlig, Carl Friedrich**
concertina
- Ulibishev, Aleksandr**
Balakirev, M. A.;
Rusia, 3
- Ulrike, princesa de**
Mecklenburg
Hertel, J. W.
- Upshaw, Dawn**
Górecki, H.
- Urbano IV, papa**
Lauda Sion
- Urbanner, Erich**
Neuwirth, O.
- Urbano VIII, papa**
Rossi, L.; Vitali, F.
- Usandizaga, José**
María
España, 7
- Usatov, Dmitri**
Chaliapin, F.
- Uspenski, Vladislav**
Rusia, 6
- Ussachevski, Vladimir**
Avni, T.; Luening,
O.; Wuorinen, C.
- Uttini, Francesco**
ópera, 12
- Uz, Johann Peter**
Schubert, F.
- Vaëz, Gustave**
Favorite, La;
Jérusalem
- Vagnoli, Virginia**
Striggio, A.
- Vaillant, Jehan**
virelai
- Vainonen, Vasili**
edad de oro, La
- Valcárcel, Teodoro**
América Latina, 1
- Valentini, Giuseppe**
Locatelli, P. A.
- Valerius, Adriaen**
Países Bajos, Los, 2
- Valle, Cesare della**
Maometto II; Siège
de Corinthe, Le
- Vallee, Rudy**
crooning
- Vallotti, Francesco**
Antonio
temperamento
- Valois, Catherine**
Byttering;
Dunstaple, J.
- Valois, Élisabeth de**
Fuenllana, M. de
- Valois, Ninette de**
ballet y danza
teatral, 3;
- Checkmate;*
coreografía
- Valverde, Joaquín**
Chueca, F.
- Vance, Alfred**
music hall
- Vancura, Arnost**
Rusia, 2
- Van den Gheyn,**
Matthias
Países Bajos, Los, 4
- Van Dyke, Anthony**
Lanier, N.
- Van Gogh, Vincent**
Dutilleux, H.
- Vanloo, Albert**
Étoile, L'
- Van Wyk, Arnold**
Sudáfrica
- Varela, Fernandez**
Rossini, G.
- Varesco, Giovanni**
Battista
Idomeneo, re di
Creta; Mozart, W.
A.
- Varlamov, Aleksandr**
Rusia, 3
- Vasconcellos, Jorge**
Croner de
Portugal, 4
- Vasilenko, Sergei**
Merikanto, A.
- Vasnier, Marie**
Debussy, C.
- Vasquez, Juan**
villancico
- Vasselli, familia**
Donizetti, G.
- Vasselli, Virginia**
Donizetti, G.
- Vaudémont, principe**
de
Montclair, M. P. de
- Vaughan, Henry**
Celtic Requiem;
Songs of Farewell;
Spring Symphony, A
- Vaughan Thomas,**
David
Gales, 2
- Vaughan Williams,**
Ursula
Four Last Songs;
Pilgrim's Progress,
The; Poisoned Kiss,
The
- Vaurabourg, Andrée**
Boulez, P.
- Vauthrot, Eugène**
Maurel, V.
- Vautrollier, Thomas**
impresión y
publicación de
música, 4
- Vécsey, Jenó**
Hubay, J.
- Vég, Mihály**
Kecskeméti
Psalmus hungaricus
- Velluti, Giovanni**
Battista
ópera, 10
- Vendôme,**
Mademoiselle
impresión y
publicación de
música, 5
- Vendome, Richard**
impresión y
publicación de
música, 9
- Venegas de**
Henestrosa, Luis
Cabezón, A. de;
tablatura, 2; tiento
- Veneri, conde**
Leonardo
Gassmann, F. L.
- Vengerova, Isabelle**
Bernstein, L.
- Ventura, Angelo**
- Benedetto**
arpa-laúd
- Venturi, Stefano**
Musica transalpina
- Verazi, Mattia**
Traetta, T.
- Verdager, Jacint**
Atlántida; Falla, M.
de
- Verdonck, Cornelis**
madrigal, 4b;
impresión y
publicación de
música, 5
- Vere, Edward de,**
conde de Oxford
Farmer, J.
- Verga, Giovanni**
Cavalleria rusticana
- Vergine, Guglielmo**
Caruso, E.
- Verhulst, Johannes**
Países Bajos, Los, 5
- Verlaine, Paul**
Ariettes oubliées;
bergamasca; Bonne
Chanson, La;
Bordes, C.;
Canteloube, J.;
Chabrier, E.; *Clair*
de lune; Debussy,
C.; Fauré, G.; *Fêtes*
galantes; Hahn, R.;
mélodie; novela,
música en la;
canción;
simbolismo
- Vermeer, Jan**
guitarra, 1
- Vernet, Horace**
Rossini, G.
- Verocai, Giovanni**
Rusia, 2
- Verovio, Simone**
impresión y
publicación de
música, 5
- Vianna da Motta, José**
Portugal, 4
- Vicente, Gil**
Portugal, 2
- Victoria, reina**
Albert; Balfé, M.
- W.; Bishop, H. R.;
Elgar, E., 1;
Lablache, L.;
Offenbach, J.;
Scipione; marcha
nupcial
- Victoria, Vesta**
music hall
- Viellard, P. A.**
Mort de Cléopâtre,
La
- Vierling, Oská**
piano eléctrico
- Vieru, Anatol**
Rumania, 2
- Viganò, Salvatore**
ballet y danza
teatral, 1; *Geschöpfe*
des Prometheus, Die
- Vigarani, Carlo**
Lully, J.-B.
- Vignal, Marc**
Sibelius, J.
- Vigny, Alfred de**
Benvenuto Cellini;
Berlioz, H.;
Holmès, A.
- Vigo, Giorgina del**
Berberian, C.
- Vikár, Béla**
etnomusicología
- Villani, Francesco**
Renacimiento, el
- Villanueva, Felipe**
América Latina, 2.
- Villate, Caspar**
América Latina, 5
- Villiers, George, duque**
de Buckingham
Vautour, T
- Villiers, George, el**
joven
Vautour, T.
- Villiers de l'Isle Adam,**
Philippe Auguste
Chabrier, E.;
Prigioniero, II;
simbolismo
- Villon, François**
Dreigroschenoper,
Die; Standford, P.
- Vincenzo, duque de**
Mantua

- Monteverdi, C. *Bingen*
- Vincenzo II, duque de Mantua
Monteverdi, C.
- Vinci, Leonardo
aria, 2; sinfonía, la
- Vinter, Gilbert
ligero, ligera
- Virgilio
Berlioz, H.;
centonización;
Dido and Aeneas;
eclogue; marcha;
ópera, 9; Seiber, M.;
Troyens, Les
- Visconti, familia
Ciconia, J.; Italia, 2
- Visconti, Luchino
música
cinematográfica;
Gobbi, T.; novela,
música en la
- Vitali, Tomaso
Antonio
Senaillé, J. B.;
sonata, 3
- Vetruvio
Renacimiento, el
- Vlad, Roman
crítica musical, 3;
Finnissy, M.;
Rands, B.
- Vodorinski, Anton
Ketèlbey, A. W.
- Vogak, Konstantin
amor de las tres naranjas, El
- Vogel, Johann
Christoph
Gluck, C. W.
- Vogl, Johann Michael
Schubert, F.
- Voight, M. A.
Checa, República, 3
- Vojáček, Hýnek
Krizkovsky, P.
- Volkov, Nikolai
Cenicienta, La;
Espartaco
- Volkov, Solomon
Shostakovich, D.
- Volmar
Hildegard von
- Voloshinov, Viktor
Tishchenko, B. I.
- Voltaire
Bellini, V.; *Candide*;
Grétry, A.-E.-M.;
Princesse de Navarre, La;
Semiramide;
Tancredi
- Vomáčka, Boleslav
Checa, República, 5
- Vonnegut, Kurt
Bose, H.-J. von
- Vorontsov, familia
Rusia, 2
- Vötterle, Karl
Bärenreiter
- Vrubel', Mijail
Rimski-Korsakov,
N. A.
- Vsevolozhski, Ivan
bella durmiente, La
- Vuillaume, Jean-Baptiste
contrabajo
- Vycpálek, Ladislav
Checa, República, 5
- Wachmann, Ion
Rumania, 2
- Wachsmann, Klaus
instrumentos,
clasificación de los
- Wäckinger, Regina
Lassus, O. de
- Waclaw de Szamotuly
Polonia, 1
- Wade, Bonnie C.
etnomusicología
- Wade, John Francis
Adeste fideles
- Wadsworth, Stephen
Quiet Place, A
- Wagenaar, Bernard
Coulthard, J.;
Herrmann, B.
- Wagner, Friedrich
Wagner, R.
- Wagner, Johanna
Wagner, R.
- Wagner, Siegfried
Alemania, 6;
Siegfried Idyll;
- Wagner, R.
música, 5, 8; Walsh
- Wailly, Léon de
Benvenuto Cellini
- Wake, William
Locke, M.
- Walden, Lord Howard de
Holbrooke, J.
- Waldoff, Claire
cabaret
- Waldstein, conde
Fernando von
"Waldstein", *Sonata*
- Walker, Alan
análisis, 4
- Walker, Ernest
Murrill, H.
- Walker, T-Bone
rhythm and blues
- Walker, William
himno, 3
- Wallace, William
Escocia, 2
- Waller, Fats
jazz, 2; player piano; stride
- Wallon, Henri
dama de Orléans, La
- Walpergen, Peter de
impresión y
publicación de
música, 5
- Walpole, Robert
ópera-balada
- Walpurgis, María
Anna, electora de
Baviera
impresión y
publicación de
música, 6
- Walsegg-Stuppach, conde
Mozart, W. A.
- Walsh, John (i)
impresión y
publicación de
música, 5, 8; Walsh
- Walsh, John (ii)
Orpheus britannicus;
impresión y
publicación de
- Walter, Anton
pianoforte, 4
- Walter, Elizabeth
Bull, J.
- Walter, Johann
coral; Alemania, 2;
himno, 2; música
litúrgica luterana;
Pasión, música de
la; Reforma, la
- Walter, William
Wilson, J.
- Walter, Thomas
impresión y
publicación de
música, 7; Estados
Unidos de
Norteamérica, 1
- Ward, Justine
educación, 2
- Ward, Thomas
Delius, F.
- Waters, Muddy
blues; diddley bow
- Waterson, familia
música folclórica, 2
- Watson, Thomas
madrigal, 4a
- Watteau, Jean-Antoine
Couperin; *galant*
- Waxman, Franz
música
cinematográfica
- Weatherly, F. E.
Londonderry Air
- Weaver, John
ballet y danza
teatral, 1
- Webb, Chick
swing (2)
- Webbe, Samuel (i)
glee; Stevens, R. J. S.
- Webbe, Samuel (ii)
glee
- Weber, Carl von
Drei Pintos, Die;
Mahler, G.
- Weber, Constanze
Lange, A.; Mozart;
Mozart, W. A.;
impresión y
publicación de
- música, 8
- Weber, Gottfried
Weber, C. M. von
- Weber, Max
sociología de la
música
- Webster, John
Johnson, R.
- Wedekind, Frank
Berg, A.; *Lulu*;
Überbrettl
- Wedgwood, familia
Vaughan Williams,
R., 1
- Wegeler, Franz
Gerhard
Ries, F.
- Weidinger, Anton
trompeta (1)
- Weigl, Joseph
Haydn, J.
- Weil, Grete
Boulevard Solitude
- Weinberger, Josef
Arteria
- Weiner, Leó
Szabó, F.
- Weingart, Milos
glagolítica, Misa
- Weinlig, Theodor
Wagner, R.
- Weinmann, Alexander
Köchel
- Weiskern, Friedrich
Wilhelm
Bastien und Bastienne
- Weiss, Johann Baptist
Bruckner, A., 1
- Weisse, Christian Felix
Hiller, J. A.;
Singspiel
- Weldon, Georgina
Gounod, C.
- Welles, Orson
música
cinematográfica;
Herrmann, B.
- Wellington, duque de
Goss, J.
- Wells, H. G.
música
cinematográfica

- Wendt, Johann
música
Harmonie, Harmoniemusik
- Wenig, Adolf
Devil and Kate, The
- Wenzel, E. F.
Grieg, E.
- Wenzig, Josef
Checa, República, 3; *Dalibor, Libuse*
- Werckmeister, Andreas
temperamento
- Werfel, Franz
Mahler-Werfel, A.
- Werle, Lars-Johan
Suecia, 5
- Werner, Zacharias
Attila
- Wernick, Richard
Levinson, G.
- Wesendonk, Mathilde
lied, 2; Wagner, R.; Wesendonk-Lieder
- Wesker, Arnold
Peixinho, J.
- Wesley, John
himno, 4
- Wesley-Smith, Martin
Australia, 4, 5
- Westrup, J. A.
Augener
- Wette, Adelheid
Hänsel und Gretel
- Wetzlar, baronesa von
Thalberg, S.
- Weyse, Christoph
Ernst Friedrich
Dinamarca, 2
- Wharton, lord
Lieutenant de Irlanda
Handel, G. F.
- Wheatstone, Charles
acordeón; concertina
- Wheeler, Hugh
Callingham
Candide
- Whistler, James
McNeill
Nocturnes
- White, Maude Valérie
mujeres en la
- música
Whitehead, Gillian
Nueva Zelanda
Whiteman, Paul
Gershwin, G.; jazz, 1
Whiteside, Abby
Gould, M.
Whitman, Walt
Delius, F.; Reger, M.; *Sea Drift; Sea Symphony, A; Sessions, R.; Songs of Farewell;*
Vaughan Williams, R., 2
Whittaker, Roger
silbido (2)
Wich, John
Mattheson, J.
Wicke, Peter
sociología de la música
Widdess, Richard
etnomusicología
Widerberg, Bo
música
Wieland, Christoph
Martin
Anna Amalia; *Oberon*
Wielhorski, Mateusz
Rusia, 3
Wielhorski, Michal
Rusia, 3
Wieprecht, Wilhelm
tuba (1)
Wigman, Mary
ballet y danza
teatral, 5;
coreografía
- Wilmanson, Johan
Suecia, 2
Wilbur, Richard
Candide
Wilcken, Anna
Magdalena
Bach; Bach, J. S.; *Clavier-Büchlein; Suites francesas*
Wilde, Marty
música popular, 4
Wilde, Oscar
Firsova, E.; *Florentinische Tragödie, Eine;*
Knayfel', A. A.; novela, música en la; *Salome;*
Zemlinski, A.
Wildeck, Magdalena
Schütz, H.
Wilder, Billy
música
cinematográfica
Wilhelm, conde de
Schaumburg-Lippe
Bach
Wilhelm Ernst, duque de Weimar
Bach, J. S.
Guillermo I, emperador
Kaisermarsch
Guillermo IV, duque de Baviera
Senfl, L.
Guillermo de Hirsau
Alemania, 1
Guillermo V, duque de Baviera
Lassus, O. de
Wilkens, J. A.
etnomusicología
Guillermo, 7º conde de Poitou y 9º duque de Aquitania
Edad Media, la
Guillermo III
Come ye sons at art, Eccles;
Inglaterra, 4;
Purcell, H.; Walsh
Williams, Cootie
jazz, 2
- Williams, Hank
country music
Williams, Harry J.
Tipperary
Williams, Jessica
neo-classic jazz
Williams, Maria Jane
Gales, 1
Williams, Peter
continuo, 4
Williams, William Carlos
Desert Music, The
Willig, George
impresión y publicación de música, 7
Willner, A. M.
Graf von Luxembourg, Der;
Nordqvist, G.; *Rondine, La*
Willson, Meredith
comedia musical, musical
Wilson, Elizabeth
Shostakovich, D.
Wilson, Ian
Universal Edition
Wilson, Robert
Einstein on the Beach;
Glass, P.
Wilson, Sandy
música popular, 2
Wilson, Teddy
jazz, 2
Winckelmann, Johann Joachim
Clasicismo, el; ópera, 5
Windt, Herbert
música
cinematográfica
Winham, Godfrey
Dodge, C.
Winkel, Dietrich
Nikolaus
instrumentos musicales
mecánicos; metrónomo
Winkler, Carl
Gottfried Theodor
- Drei Pintos, Die*
Winterfeld, Carl von
crítica musical, 2;
Gabrieli, G.; Alemania, 5
Winterfeldt, Margarethe von
Wunderlich, F.
Wirth, Emanuel
Bridge, F.
Wishart, Peter
Burgon, G.
Witt, Franz Xaver
ceciliano, movimiento
Witt, Friedrich
"Jena", Sinfonía
Wittgenstein, Ludwig
Lutyens, E.
Witzleben, J. L.
etnomusicología
Wladislaw IV, rey de Polonia
Polonia, 2
Wodehouse, P. G.
Rossini, G.
Wodzinska, Maria
Chopin, F.
Wohlbrück, Wilhelm
August
Vampyr, Der
Wohlfurt, Kurt von
Klebe, G.
Woiwodin, Sapieha,
princesa de Polonia
Schulz, J. A. P.
Wójcicki, Kazimierz
mansión encantada, La
Wolf, Ernst
Ana Amalia
Wolf, Howlin'
blues
Wolf, Johannes
Bush, A.
Wolfe, Ilumbert
Holst, G.; canción
Wolfe, Julia
Gordon, M.; Lang, D.
Wolff, August
Pleyel, I. J.
Wolff, Werner

- Goldschmidt, B. Xavier música callejera
- Wolsey, cardenal *Puritani di Scozia, I* Zajt, Ivan academia; *azione sacra*; Conti, F. B.; Alemania, 3; Italia, 4; ópera, 5; ópera seria; oratorio, 4
- Thomas Xyndas, Spyridon Grecia (2)
- Pygott, R.; Yamaha, Torakusu Yamaha
- Taverner, J Corporation
- Wólski, Włodzimierz Yancey, Jimmy *boogie-woogie*
- Moniuszko, S. Yavorski, Boleslav Krein
- Wolzogen, Ernst von Yeats, William Butler Bax, A.; Crosse, G.; *Curlew, The*; Egk, W.
- Feuersnot, Überbrettl*
- Wonder, Stevie Yepes, Narciso España, 7
- funk*; Motown; *soul*
- Wood, Anthony Yerofeiev, Viktor *Vida con un idiota*
- Bull, J.; clubes musicales
- Yeston, Maury ritmo, 4
- Yevlajov, Orest Slonimski, S. M.; Tishchenko, B. I.
- Wood, Arthur Yevtushenko, Yevgeni *Babiy-Yar*; Shostakovich, D.
- rúbrica musical
- Wynkyn de Worde Yonge, Nicholas clubes musicales; madrigal, 4a; *Musica transalpina*
- impresión y publicación de música, 4
- Yeston, Maury ritmo, 4
- Worgan, John Yevlajov, Orest Slonimski, S. M.; Tishchenko, B. I.
- voluntary, 2*
- Work, Henry Clay Yevtushenko, Yevgeni *Babiy-Yar*; Shostakovich, D.
- Estados Unidos de Norteamérica, 2
- Wotquenne, Alfred Yonge, Nicholas clubes musicales; madrigal, 4a; *Musica transalpina*
- Wotquenne; Wq
- Wranitzky, Anton Youman, Vincent comedia musical, musical
- Wranitzky, P. Young, Percy Elgar, E., 2
- Wren, Brian Young, Polly Barthélemon, F.-H.
- himno, 5
- Wright, Elizabeth Yu, Julian Universal Edition
- Arne, M. Yvain, Maurice opereta
- Wright, Lawrence Young, Percy Elgar, E., 2
- impresión y publicación de música, 9
- Young, Polly Barthélemon, F.-H.
- Württemberg, duque de Yu, Julian Universal Edition
- Cramer (i)
- Yvain, Maurice opereta
- Wylde, John Zabela, Nadezhda Rimski-Korsakov, N. A.
- faburden*
- Wynette, Tammy Zacara da Teramo, Antonio
- country music*
- Wynne, David Zajt, Ivan música callejera
- Gales, 2
- Zajc, Ivan Croacia
- Zajarov, Rostislav ballet y danza teatral, 4; *Cenicienta, La*
- Zamiatin, Yevgeni *nariz, La*
- Zanardini, Angelo *Don Carlos*
- Zanefi, Ippolito *Tamerlano*
- Zangarini, Carlo *Fanciulla del West, La; Gioielli della Madonna, I*
- Zani, Andrea sinfonía, la
- Zaremba, Nikolai Chaikovski, P. I.
- Zaslav, Neal Köchel
- Zawirski, Marek Szymanowski, K.
- Zazeela, Marian Young, La M.
- Zeffirelli, Franco *Antony and Cleopatra*; Gobbi, T.; Rota, N.
- Zeleriski, Wladyslaw Polonia, 3
- Zell, F. *Bettelstudent, Der*
- Zeller, Wolfgang música cinematográfica
- Zemlinski, Mathilde Zemlinski, A.
- Zemp, Hugo etnomusicología
- Zenatello, Giovanni Pons, L.
- Zender, Hans Breitkopf & Härtel
- Zeno, Apostolo Zhdanov, Andrei formalismo; Khrennikov, T. N. Muradeli, V.; Prokofiev, S. S., 3; Rusia, 5; Shebalin, V. Y.; Shostakovich, D.; sinfonía, la
- Zhiliavev, Nikolai Stanchinski, A. V.
- Zhou Long Oxford University Press
- Zhukovski, Vasili Andreievich *vida por el zar, Una; dama de Orléans, La*
- Ziani, Marc'Antonio ópera, 3
- Ziani, Pietro Andrea ópera, 3, 12
- Zich, Otakar Checa, República, 5
- Ziegfeld, Florenz coreografía
- Zielenski, Mikolaj Polonia 2
- Zillig, Winifred *Jakobsleiter, Die*
- Ziloti, Alexander Blitzstein, M.; Rajmaninov, S.
- Zimbalist, Efrem Auer, L.
- Zimmermann, Anton Checa, República, 4
- Zimmermann, Udo Breitkopf & Härtel
- Breitkopf & Härtel
- Zinman, David Górecki, H.
- Zinovieff, Peter *Mask of Orpheus, The*; sintetizador
- Zipoli, Domenico América Latina, 3; *toccata*
- Zitomirsky, Ignaz Tibbett, L.
- Zöbisch, Otto *príncipe de madera, El*
- Zoilo, Annibale Concilio de Trento; Soriano, F.
- Zola, Émile Bruneau, A.
- Zolotariov, V. A. Vainberg, M. S.
- Zorina, Vera Lieberson, R
- Zorn, John siglo veinte, el
- Zotov, Vladimir Rafailovich *Iolanta*
- Zukerman, Pinchas Guarneri
- Zumaya, Manuel de América Latina, 2
- Züngel, Emanuel *dos viudas, Las*
- Zverev, Nikolai Rajmaninov, S.; Scriabin, A. N.
- Zweers, Bernhard Andriessen, H.
- Zweig, Stefan *Schweigsame Frau, Die*; Strauss, R.
- Zwingli, Ulrich Reforma, la; Suiza
- Zywny, Adalbert Chopin, F.